Magyar Zene

1·2009

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLVII. évfolyam, 1. szám *2009. február*

Tartalom

KONFERENCIA SZENDREI JANKA TISZTELETÉRE

3 SOMFAI LÁSZLÓ
Az utolsó Bartók-partitúrák és a „klasszikus" stílus értelmezései

15 KÁRPÁTI JÁNOS
Performansz-típusok a sintó vallás szertartásaiban

BARTHA DÉNES-KONFERENCIA

33 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
A zenetörténet antológiája vagy régi zenetörténet-írás?
Megjegyzések Bartha Dénes munkájának eredeti kiadásához

55 FERENCZI ILONA
„Kicsoda hengeríti el nekünk a követ?"
Ami egy huszonöt évvel ezelőtti előadásból kimaradt

61 KISS GÁBOR
De tonorum cognitione
Tonális változatok a késő középkori miserepertoárban

73 KIRÁLY PÉTER
Egykorú beszámolók Hunyadi Mátyás és Aragóniai Beatrix esküvőjéről – *forráskapcsolatok és ezekből adódó zenetudományi következmények*

85 FARKAS ZOLTÁN
Nápoly – Kismarton – Győr
Nicolò Conforto áriáinak kontrafaktumai
Istvánffy Benedek kézírásában

111 LÁSZLÓ FERENC
Néhai Eisikovits Herman Ligeti-kéziratai
avagy: svájci Dille kerestetik

nka
Nemzeti Kulturális Alap

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP
TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2009/1

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.extra.hu • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

KONFERENCIA SZENDREI JANKA TISZTELETÉRE

Somfai László

AZ UTOLSÓ BARTÓK-PARTITÚRÁK ÉS A »KLASSZIKUS« STÍLUS ÉRTELMEZÉSEI*

A Stephan Kunze szerkesztette német *Meisterwerke der Musik* sorozatban a Bartók Béla oeuvre-jéből legfontosabbként kiválasztott, az emblematikus mű 1982-ben a húros hangszerekre, ütőkre és celestára írt *Zene* volt,[1] 1996-ban Julian Rushton brit *Cambridge Music Handbooks* sorozatában viszont már a zenekari *Concerto*.[2] Túl a sorozatszerkesztők és tanácsadóik esetleges egyéni preferenciáin a kétféle választás szimptomatikus, és összefüggésben van azzal az értékorientációbeli változással, amely időközben az „avantgárd" és a „klasszikus" fogalmában bekövetkezett. Bartók Amerikában írt utolsó partitúráinak – a zenekari *Concertó*nak, a *Szólószonátá*nak, a *3. zongoraversenyn*ek – újraértékeléséről van szó; ezek befogadástörténete a számos idevágó könyv, könyvrészlet, elemzés ellenére valóban tanulmányozásra érdemes eset. A Bartók-kutató különösen érdekesnek találja, mert a kialakult klisék egy része más megvilágításba kerül, ha figyelembe vesszük e művek komponálásának nála szokatlan műhelymunkáját, továbbá az alkotói szándék és az első előadásokon abból kihallott üzenet inkongruenciáját.

A történet megértéséhez vissza kell nyúlnunk a zeneszerző New Yorkban, 1945 szeptemberében bekövetkezett halálát követő első évekig. A világháború izoláltságából ocsúdva az európai hangversenyéletben és a modern komponisták találkozásain kezdetét vette annak számbavétele, voltaképpen mi a kurrens stílus, melyek a követendő minták? Mit alkottak a vezető komponisták, kivált az Európából Amerikába áttelepültek? Ebben a tájékozódásban a kíváncsiság mellett többféle ellentétes érdek keveredett: a nagyközönség és a zenész céh; az utóbbin belül az előadók és a komponisták; mi több, a fiatal és a már rangos zeneszerzők gyakran ellentétes oldalra kerültek. Bartók a nagy meglepetések egyike volt. Zenekari *Concertó*ja rövid időn belül a közönség és a vezető szimfonikus zenekarok kedvencévé vált, sőt *3. zongoraversenye* és *Szólószonátája* is átütő sikert aratott: a nem-specializálódott, nemmagyar előadók aligha találhattak ennél jobb belépést Bartók világába.

* A Szendrei Janka 70. születésnapja alkalmából 2008. november 29–30-án a MTA Zenetudományi Intézet által rendezett tudományos konferencián az Intézet Bartók Termében elhangzott előadás írásos változata.

1 Jürgen Hunkemöller: *Béla Bartók. Musik für Saiteninstrumente.* Stuttgart: Wilhelm Fink Verlag, 1982.

2 David Cooper: *Bartók: Concerto for Orchestra.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996 (Cambridge Music Handbooks).

Éppen ez a siker tette kortárs zeneszerzőként Bartókot gyanússá az újzene terepén, beleértve a zenekritikusokat, sőt Bartók első biográfusait is. Miért kevésbé disszonáns stílusban írta utolsó műveit Amerikában? Vajon a népszerűbb hangra törekvés az amerikai közönség kedvéért tett kompromisszum?[3] S ezek után zenéje lehet-e még minta a fiatal komponistáknak? A recepció semmiképpen sem volt egységes. Londonban az ISCM 1946-os modernzene-fesztiválján habzsolva fedezték fel a különféle új irányzatokat, s mintegy megkoronázásként, a fesztivál Bartók *Concertó*jának előadásával zárult. Párizsban a kemény vonalas Schoenberg-hívő René Leibowitz kompromisszumnak bélyegezte Bartók késői műveit,[4] mi több, egy arrogáns, tévedéseket is tartalmazó jegyzetben (ti. a *Concerto* IV. tételében nincs népdalidézet) a Londonban frissiben hallott műről így írt:

> A legtöbb zenész, aki csodálja Bartókot, tragikus illúzió áldozata. Bartók zenéjében látszólag megvan mindaz, ami újításhoz vezet, de valójában nem több, mint az erre irányuló vágy kifejeződése, mely csak még elkeseredettebb attól, hogy a cél nem valósítható meg a rendelkezésre álló eszközökkel.
> [Jegyzet:] Ebből a szempontból a zenekari Concerto annyi példát kínál, hogy lehetetlenség volna fölsorolni mindet. Így csupán az állandó frázis- és periódus-szimmetriát, ugyanazon motívum egy tonális központra való ellenmozgásos egymásra helyezésének sztereotip használatát (1. tétel), ugyanazon dallam azonos hangköztávolsággal, két hangszeren való párhuzamos megszólaltatását – jóllehet a hangköz megváltoztatása nem befolyásolná közvetlenül a harmóniát – (2. tétel), a funkcióját tekintve a tematikus anyag többi részével kapcsolatban nem lévő népdal „díszítő jellegű" használatát (4. tétel) és általában a valódi harmóniai kontroll hiányát, azaz a zűrzavaros harmóniai felépítést említjük, amely korábbi, hasonló műveknél ellenszenvünket vívta ki.[5]

Darmstadtban, ahol 1949-től a Kranichsteiner Musikinstitut keretében fiatal német, francia, olasz avantgárd komponisták vitatkoztak a lehetséges utakról, az egyik ízlésformáló celebritás, Hermann Scherchen 1949-ben lenéző sajnálkozással beszélt Bartók 3. *zongoraversenyé*ről, s már a kétzongorás-ütős *Szonáta* is veszített korábbi vonzerejéből, Bruno Maderna és Karl-Heinz Stockhausen is e partitúra bírálói közé tartozott.[6] Valamivel később, az 1958-as *Encyclopédie de la musique* számá-

3 Már Amerikában, a *Concerto* New York-i bemutatója után írt erről Olin Downes: „[... ez] a partitúra semmi esetre sem olyan kemény dió, mint Bartók egyéb újabb művei. Messze távolodik szerzőjének nyersebb és intellektuálisabb stílusától. Ha Bartók nem lenne oly őszinte művész, még arra is gyanakodhatnánk, hogy éppenséggel a nagyközönség meghódításának szándékával alkalmaz itt egyszerűbb és dallamosabb modort." *New York Times*, 1945. január 11. – A zenekari *Concerto* recepciójára vonatkozó szövegek magyar fordítását a készülő Bartók-összkiadás e kötetét bevezető Móricz Klára-tanulmányból idézem.

4 René Leibowitz: „Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine". *Les Temps modernes* 3/25. (1947. október), 705–734.; angolul: „Béla Bartók, or the Possibility of Compromise in Contemporary Music". *Transition Fourty-Eight* no. 3. (1948), 92–123.

5 René Leibowitz: „La musique de Béla Bartók". *L'Arche* 2/12., 1946.

6 Részletesebben lásd Danielle Fosler-Lussier könyvét: *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley: University of California Press, 2007, különösen a „Maderna: A model rejected" és a „Stockhausen's historical Bartók" alfejezeteket, 38–46.

ra írt Bartók-szócikkében Pierre Boulez időben előbbre, 1938 tájára tolta a szerinte hanyatlást jelentő késői stílus megjelenését, már a *Hegedűversenyt* is idesorolva, egyébként joggal. Szigorú ítélkezése a fiatal avantgárd szerző álláspontját képviselte; a sztárdirigens Boulez később az elmarasztalt partitúrákat is sorra műsorára tűzte, tűzi napjainkig.[7] Hogy is ne tette volna, hiszen időközben Bartók „klasszikus" mesterré vált: az 1990-es évek közepéig egyedül a zenekari *Concertó*ból nem kevesebb mint 57 hanglemezfelvétel készült,[8] Bartók generációjából kevés szerző szimfonikus műve aratott ehhez fogató sikert, s azóta a lemezek száma tovább emelkedett.

A kellő történeti távlatnak és az újabb idők szolid zenetudományi munkáinak köszönhetően mára természetesen nincs hiány Bartók amerikai termésének tárgyilagos értelmezésében.[9] Vannak ugyan alig kiirtható klisék, például arról, hogy 1939 ősze és 1943 nyara között Bartók egyáltalán nem komponált. És kétségkívül zavart kelt a maga irodalmában népszerű *Brácsaverseny*, amely két jogvédett és több betiltott változatban cirkulál, bár közülük egyik sem mérhető Bartók befejezett, hasonló partitúráinak mértékével.[10] Valójában persze a három és fél évnyi hosszú hallgatás sem volt teljesen meddő periódus. Amint táblázatunk *(a 6. oldalon)* mutatja: átiratok, hangszerelések készültek, korábban félretett darabokat revideált és publikált Bartók. Továbbá 1942-ben vázlatokat is papírra vetett, s amikor 1942 májusában londoni kiadója, Ralph Hawkes új, piacképes művek írására kérte („Bach Brandenburgi koncertjei járnak a fejemben"), azt válaszolhatta, hogy: „Nem sokkal a betegségem kezdete előtt komponálni kezdtem, és épp olyasmit, amit Ön is javasolt" (1942. augusztus 3.). Ezek utóbb bekerültek a zenekari *Concerto* partitúrájába. Kroó György kutatásai feltárták, hogy további kompozíciókat tervezett (köztük egy nagyobb vokális művet), s előkerült egy rövid töredék a 7. vonósnégyeshez.[11]

Azonban a szakirodalom sem vette elég komolyan a viszonylag sovány termésnek azt a lehetséges okát, hogy a megszokott körülményektől elvágva Amerikában

7 A végső revízió a *Hegedűverseny* és a két rapszódia 1998-as lemezfelvételével vette kezdetét, Gil Shaham és a Chicago Symphony Orchestra közreműködésével, DGG Deutsche Grammophon (USA) 1057906.

8 Lásd Lampert Vera: „Bartók's Music on Record: An Index of Popularity". *Studia Musicologica* 36. (1995) 3–4., 393–412.

9 Danielle Fosler-Lussier és David Cooper könyve mellett Paul Griffiths: *Bartók*. The Master Musicians. London: Dent, 1984, 11–12. fejezet; Kroó György: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975 stb.

10 A fennmaradt fogalmazvány hasonmás kiadása: *Béla Bartók, Viola Concerto. Facsimile Edition of the Autograph Draft*. Ed.: László Somfai. Homosassa, FL: Bartók Records, 1995. – A két jelenleg „hivatalos" nyomtatott partitúraverzió: (1.) „Prepared for publication by Tibor Serly", Boosey & Hawkes, 1950; (2.) „Revised version by Nelson Dellamaggiore and Peter Bartók", Boosey & Hawkes, 1995. – A fogalmazvány ismeretében készült további revíziókról lásd Donald Maurice: *Bartók's Viola Concerto. The Remarkable Story of His Swansong*. New York: Oxford University Press, 2004.

11 Kroó György: „Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók". *Studia Musicologica* 12. (1970), 11–27.; a 7. vonósnégyes töredékét lásd László Somfai: *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996, 94.; magyar kiadás: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 94.

ÉV	BARTÓK LAKÁSA	FŐBB MŰVEK
1940	okt. 30.– New York, szálloda dec. 8.– Forest Hills, Long Island, NY, bérlakás	Concerto 2 zongorára és ütőhangszerekre, átirat (a munka befejezése)
1941	máj. 1.– Bronx, NY, bérlakás	Szvit 2 zongorára (a 2. zenekari szvitből) Két kórus zenekarral (a 27 kórusból) Három magyar népdal zongorára (rev. régi kéziratok)
1942	(hosszabb időn át kórházban)	[töredékek, később a Concertóban felhasználva]
1943	júl. 1.–okt. 12.: Bartók Saranac Lake-ben, NY állam ⇔	**Concerto zenekarra** 1943, *„aug.15.–okt.8."*
	New York, szálloda	a zenekari 2. szvit revíziója
	1943. dec. 16.–1944. ápr. 27.: Bartók Ashville-ben, North Carolina	a Gyermekeknek revíziója, 1943. dec.
1944	⇔	a zenekari Concerto zongoraátirata, 1944. jan.
	⇔	**Szonáta szólóhegedűre** 1944 *„márc. 14."*
	New York, szálloda	
	júl. 5.–okt. 5.: Bartók Saranac Lake-ben, NY állam	
	New York, W 57th Street	
1945		„Kecskedal" (ének-zongora) 1945. febr. Három ukrán népdal (befejezetlen) 1945 [7. vonósnégyes (?), rövid töredék]
	jún. 30.–aug. 30.: Bartók és Ditta Saranac Lake-ben, NY állam ⇔	**3. zongoraverseny** 1945
	⇔	**Brácsaverseny** (fogalmazvány) 1945
	† szept. 26. New York	

sokkal nehezebben komponált Bartók, mint Budapesten. Korábbi tanulmányokban demonstráltam,[12] hogy – a hosszabb szellemi felkészülés, esetleg memo-vázlatokkal is kísért előkészítés után – nála a voltaképpeni komponálás kettős ajtóval szeparált dolgozószobájában a zongora melletti rögtönzéssel kezdődött. Az abszolút csend az alkotás előfeltétele volt, a családtagok a szomszéd szobákban sem mozoghattak.[13] Fogalmazványainak elkezdése, egy-egy új darab első szakasza egyáltalán nem lázas gyorsasággal feljegyzett, rövidítésszerű kottázás a kottapapíron, hanem az íróasztal mellett nyugodtan, töltőtollal írt teljes kottázás, hiszen az új zene a zongora mellett már formát öltött. A folytatást azután „íróasztal, zongora között" komponálta, mint Kosztolányi Dezső kérdésére 1925-ben elmondta.[14] Az így leírt fogalmazvány újabb átolvasásai-átjátszásai után további javítások, margó-

12 Somfai: *Béla Bartók: Composition...* 28. skk.; uő: „Vázlatkutatás és segédtudományok. Bartók-művek mikro-kronológiájának vizsgálati módszerei". In: *Magyar Zene* 37. (1999) 3., 225–236.; uő: „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában". *Magyar Zene* 39. (2001) 3., 261–274.; uő: „»Written between the desk and the piano«: dating Béla Bartók's sketches". In: Patricia Hall–Friedemann Sallis (ed.): *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 114–130.

13 Bartók Péter: *My Father.* Homosassa, FL: Bartók Records, 2002, 16. skk.; magyar kiadás: *Apám.* Budapest: EMB, 2004, 17. skk.

14 Kosztolányi Dezső kérdésére, hogy ti. „Hogyan dolgozik? Rendszeresen?", Bartók 1925-ben így válaszolt: „Ezt mondhatom: nem szeretem keverni a munkát. Ha belefogok valamibe, akkor csak annak élek, míg be nem fejezem." [Kosztolányi:] „Íróasztalnál? Zongoránál?" [Bartók:] „Íróasztal, zongora között." *Pesti Hírlap,* 1925. május 31.

ra írt betoldások következhettek, de a lényeg már papíron volt. A nyitó tematikus anyag ritkán változott, végtére az hosszabb keresés, ihlet, és kipróbálás gyümölcse volt.[15]

Ilyen körülményekről Amerikában nem is álmodhatott. New Yorkban feleségével, Dittával hotelszobákban, kis bérelt lakásokban élt, sehol sem volt hangszigetelt dupla ajtó. Mi több, 1942 nyarától csak egy zongora bérlését engedhették meg, s Bartók mellett azon gyakorolt, adott zongoraórákat Ditta. Négy nagyobb művét jellemző módon nem New Yorkban, hanem üdülőhelyeken – a New York állam északi részén levő Saranac Lake-ben, illetve az észak-karolinai Ashville-ben – komponálta, ahol az amerikai szerzők társaságának, az ASCAP-nak költségére betegsége utáni lábadozását tölthette. Csupán utolsó ilyen vidéki tartózkodásán csatlakozhatott hozzá Ditta. Ez a négy (2-től 4 hónapnyi időtartamú) pihenés viszonylag nyugodt, de meglehetősen primitív körülményeket biztosított számára. Ha volt is a közelében zongora, szó sem lehetett izolált, kettős ajtó mögötti munkáról. De legalább természetközelben volt, s a magával vitt népzenei munkák mellett esetenként már tudott új kompozíciókon dolgozni.

A számára újfajta körülmények következtében munkamódszere is megváltozott. A töltőtollról általában áttért a ceruzára, s amit azelőtt nem szokott, rengeteget radírozott. Most szemmel láthatólag rövidebb írásblokkokat dolgozott ki, bőséges javításokkal. A *Concerto* nagy részét annak a zsebméretű kottás füzetnek még üres vagy félig üres lapjaira fogalmazta, amelyet 1936-ban törökországi terepmunkája során népdalok feljegyzésére használt. Számos oldal tetejére először csak egy-egy témaideát írt fel, esetenként töltőtollal: így került papírra a szonátaformájú nyitótétel főtémája, majd a következő oldalon melléktémája *(1–2. fakszimile a 10. oldalon)*. E témákat később, ceruzával dolgozta ki, bővítve-javítva az eredetileg leírtat. Egyébként témafeljegyzései között voltak felhasználatlanul maradt anyagok is, például egy, a maitól alaposan eltérő finálehoz.[16]

Ezekben a ceruzás amerikai kottázásokban gyakran kiolvashatatlan, mi volt a radírozás alatti első szándék. A „csak íróasztal melletti" komponálásában az anyagok kidolgozása és a kontrapunkt Bartók számára szemmel láthatóan több gondot okozott, mint témák kitalálása. Az *Intermezzo interrotto* esete jól mutatja: a motívumlebontó átvezetésen sok radíroznivaló akadt, a Sosztakovics-epizód lényegét kezdettől tudta (ez a téma valóban persziflázs a 7. szimfóniából, amelyet rádióközvetítésben hallott, és bosszantotta, kivált a végtelenül sok ismétlés – fia, Péter tanúsítja).[17]

A hegedű *Szólószonáta* fogalmazványa egy másik zsebméretű kottafüzetben található *(3. fakszimile: 11. oldal, fent)*; a többlépcsős komponálás itt is hasonló volt.

15 Lásd például az Amerikába költözése előtt, 1939-ben fogalmazott *6. vonósnégyes* első oldalát: Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 135., 33. fakszimile.

16 A teljes vázlat- és fogalmazványanyag Móricz Klára közreadásában a *Béla Bartók Complete Critical Edition* kéziratban elkészült *Concerto*-kötetében fog megjelenni.

17 Bartók Péter: *Apám*, 173–174.

Amikor ebből normál kottalap méretű pauszra fekete tintával leírta a tisztázatot, alaposan revideálta a hangokat, gyakran enharmonikusan írt át meneteket. A *3. zongoraverseny* fogalmazványát, zsebfüzetei betelvén, normál kottaívekre fogalmazta. Az *Adagio religioso* szintén lépésről lépésre alakult ki *(4. fakszimile, 12. oldal, lent)*. A magaköltötte korált Beethoven *Heiliger Dankgesang*ját megidézően imitáló, negyedhangokban mozgó bevezetés ideája kezdettől jelen volt, de ezeket az általa *a), b), c), d), e), f)*-fel jelölt helyeket csak egy következő lépésben dolgozta ki. Magának a zongorakorálnak javítgatása, kivált a negyedik frázisé (48–54. ü.), sokat elmond egy egyszerűbb anyag egyéniesítéséről, valahogy úgy, ahogyan Beethoven vázlataiban is rendszerint történt. Csak éppen Bartók korábbi kompozícióiban az effajta javítások általában a zongora melletti komponálás során, írásos nyomok nélkül öltöttek testet.

Nem kétséges, hogy ez a Bartók számára szokatlan munkamódszer nyomot hagyott az amerikai kompozíciók stílusán: hosszú, koherens szakaszok helyett, a korábbi partitúráknál inkább rövidebb témaegységek, tematikus blokkok dominálnak.

A kortársi és közvetlenül a zeneszerző halálát követő recepció figyelmen kívül hagyta azt a nyilvánvaló körülményt, hogy a háború alatt írt három fontos partitúrában (nemcsak a *Concertó*ban, hanem bizonyos mértékig a *Szólószonáta*ban és a *3. zongoraversenyben* is) a mű narratívájának kialakításakor Bartók aggódása Magyarországért és Európáért fontosabb motívum volt, mint az amerikai hallgatóság kedvéért tett állítólagos stiláris kompromisszum. Valóban kétségbe volt esve, amit közvetve egy-egy zenei töredék jobban tanúsít, mint levélbeli megnyilvánulásai. A *Concerto* vázlatanyagában van egy tételkezdet, amelyet meggyőződésem szerint eredetileg a zenekari *Concerto* lassú tételének szánt.[18] Utóbb úgy döntött, hogy ezt a nyíltan magyar hangvételű (és romantikus) vallomásos hangot felcseréli egy nemesebb magyar elégiáéval, a nyomtatott partitúrából ismert III. tétellel. Az *Intermezzo interrotto* rejtett programját ugyancsak honvágya és aggódása ihlette.[19] De hozzá tehetjük: a *Szólószonáta Tempo di ciacconá*ja sokkal inkább magyar s nem neobarokk zenei idióma; a *3. zongoraverseny* nyitótémájának visszafogott verbunkos hangütése és a néptáncihletésekben gazdag finálé, hogy csak néhány meghatározó stílusjegyre utaljunk, szintén Bartók nemzeti hovatartozását szignalizálják.

A *folklore imaginaire* tematikus utalások, elsősorban éppen a *Concertó*ban, a nyugati civilizáció hangverseny-látogatóinak sem pozitív, sem negatív jelzéseket nem

18 Lásd Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 92., 19. fakszimile.

19 Az 1944-ben angolul fogalmazott „Explanation to Concerto for Orchestra" szövegében (lásd Benjamin Suchoff: *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber, 1976, 431.) Bartók röviden érintette a többtételes mű hangulati-tartalmi vonalát („The general mood of the work represents – apart from the jesting second movement – a gradual transition from the sternness of the first movement and the lugubrious death-song of the third, to the life-assertion of the last one"). A IV. tétel kapcsán talán többet is mondott volna, ugyanis az autográf fogalmazvány szerint kétszer újrakezdte és javította a mondatot: „~~The only 'programmatic~~ / ~~The fourth movem~~ The form of the fourth movement – 'Intermezzo interrotto' – could be rendered by the letter symbols 'A B A – interruption – B A'."

jelentettek. A zongoraverseny Beethoven *Heiliger Dankgesang*jára utaló *Adagio religiosója* nem az amerikai nagyközönséggel való összekacsintás, hanem a connaisseur-öknek címzett, gondosan megtervezett utalás: 1945 kora nyarán Bartók, mint a-moll kvartettjének írásakor Beethoven, azt hitte, betegségéből kilábalóban van, amiben egyébként Bartók is tévedett.

Azonban valóban az amerikai közönségnek (vagy általában a nagyközönségnek) tett gesztusként értelmezhetők a *Concerto* tétel-címadásai (noha némelyik nem volt egyértelmű, mint a *Giuoco delle coppie*, eredetileg *Presentando le coppie*), köztük egy programzenefélére emlékeztető címmel (*Intermezzo interrotto*, habár a tulajdonképpeni programot nem nevezte meg). Már 1941-ben, régi 2. *zenekari szvit*jének az amerikai publikum előtt Dittával játszható kétzongorás átiratában hasonló módon egyértelmű (vagy talányos) olasz címeket adott: *Serenata, Allegro diabolico, Scena della Puszta, Per finire.*

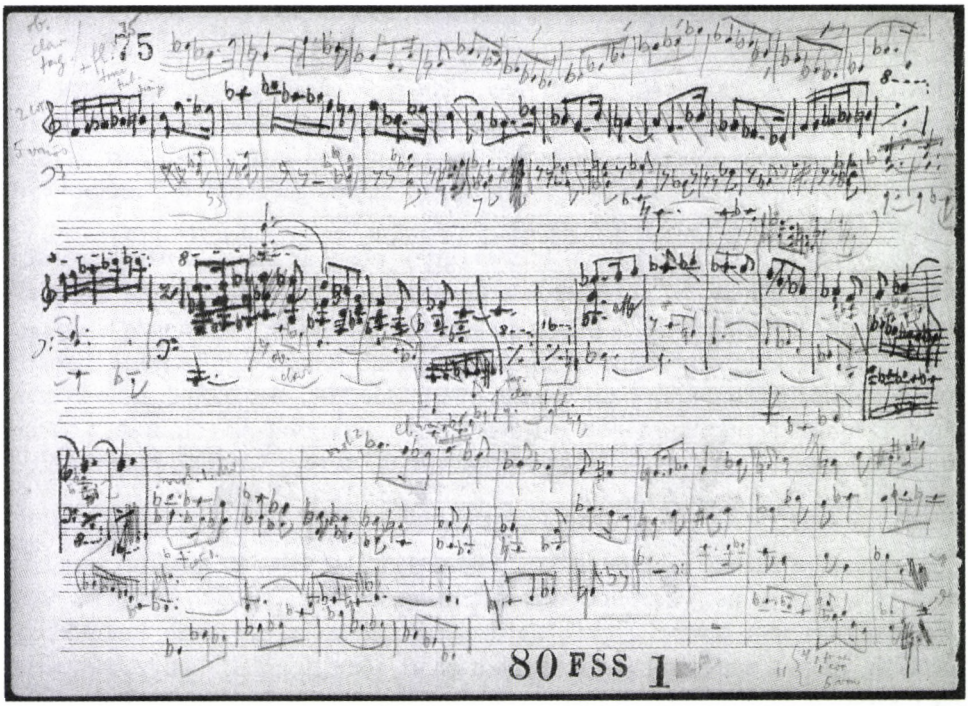
Összegzésként először is szögezzük le: a három híressé vált amerikai mű nem képvisel koherens stílust, viszont nagyon is műfajszerű alkotások. A *Szólószonátát* szinte semmi nem kapcsolja a két másik partitúrához. Itt egy olyan, technikailag attraktív, nemes matériára épülő darabot akart alkotni, amely hangversenyeken Bach szólószonátái és partitái mellett is megállja helyét, jobban, mint Reger vagy Hindemith hasonló kompozíciói. A *3. zongoraverseny* a saját hangszerére fogalmazott három versenymű közül kétségkívül a legkevésbé eredeti, de ennek nem az amerikai közönség ízlése volt az oka. Első és harmadik tételét kimondottan Ditta pianista alkatára fogalmazta. (Ditta egyébként Amerikában próbálkozott a *2. zongoraverseny* megtanulásával, de az számára technikailag túl nehéznek bizonyult.)[20] A középső tétel mindenképpen „klasszikus" kompozíció, igazi kései mestermű, a *2. zongoraverseny Adagio–Presto–Adagió*jának párdarabja, kevésbé kozmikus és vad, Beethoven-allúziókkal az első, Bachhal a második adagióban, s ezúttal valódi, saját feljegyzésekből eredeztethető madárdalmotívumokkal a *Poco più mosso*ban.[21]

A zenekari *Concerto* vitathatatlan sikere ellenére nem tökéletes műalkotás. Például a hosszadalmas, szonátaformájú finálében nyilvánvalóan vannak fáradtabb mozzanatok, amelyek különleges erőfeszítést igényelnek az előadóktól – egyébként miként Schubert vagy akár Beethoven számos mesterműve is. (Mellesleg Széll György, a *Concerto* egyik első, lelkes dirigense Amerikában, clevelandi zenekarával készített 1965-ös hanglemezén[22] a fináléból kihagyott 130 taktust – a 418–556. ütemet –, azt állítva, hogy erre a vágásra Bartóktól volt felhatalmazása, ami tudtommal nem igaz.) Bartók számára a *Concerto* eltervezésekor a szó hagyományos értelmében vett szimfonikus zene írása volt a tét. Utolsó sikeres, eredeti szimfoni-

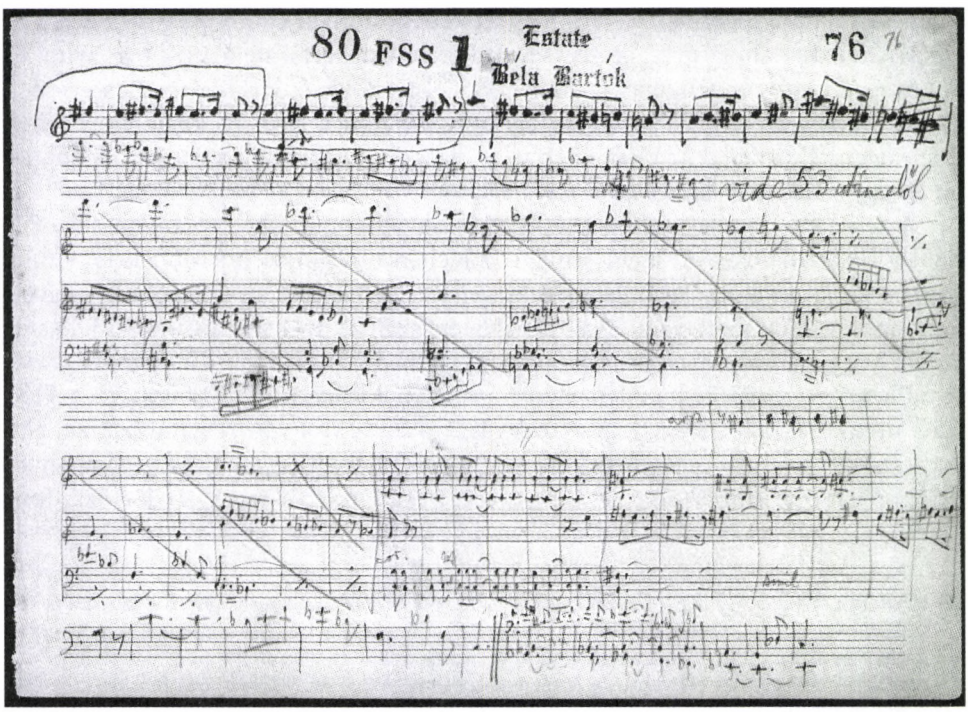
20 Pásztory Ditta *2. zongoraverseny*-példányában (MTA ZTI Bartók Archívum) vannak könnyítések Bartók kézírásával. Egy vele folytatott 1970-es tévéinterjúban e sorok írójának elmondta, hogy tanulta a *2. zongoraversenyt*, de az számára technikailag túl nehéz volt.

21 A madárdalfeljegyzések első közlése: Somfai: *Béla Bartók kompozíciós módszere*, 56., 8. fakszimile; lásd még Bartók Péter: *Apám*, 179.

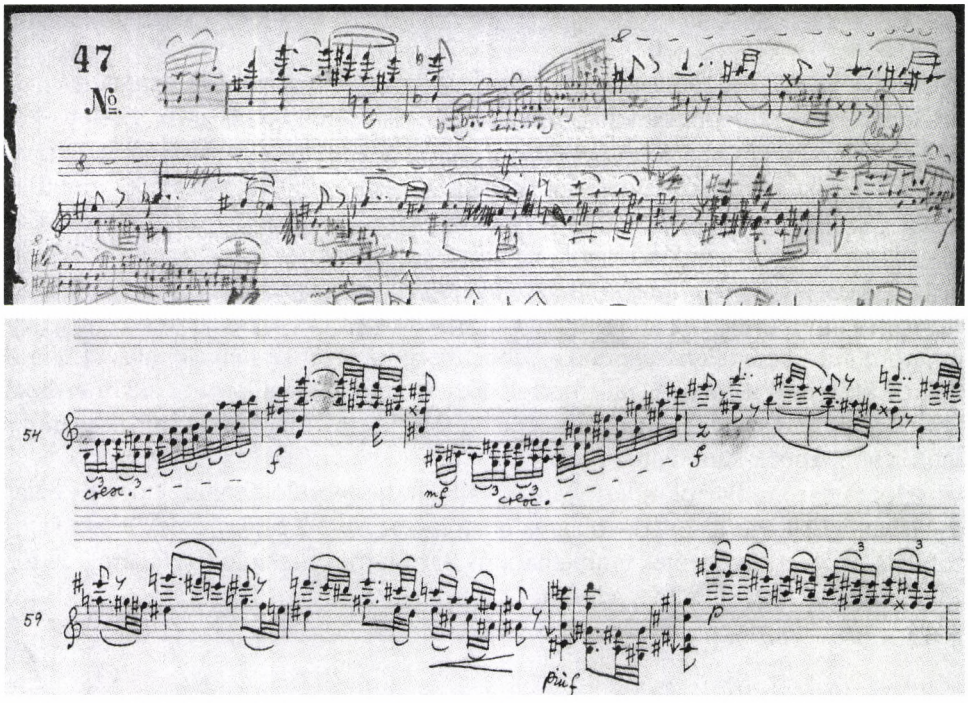
22 Columbia MS 6815.



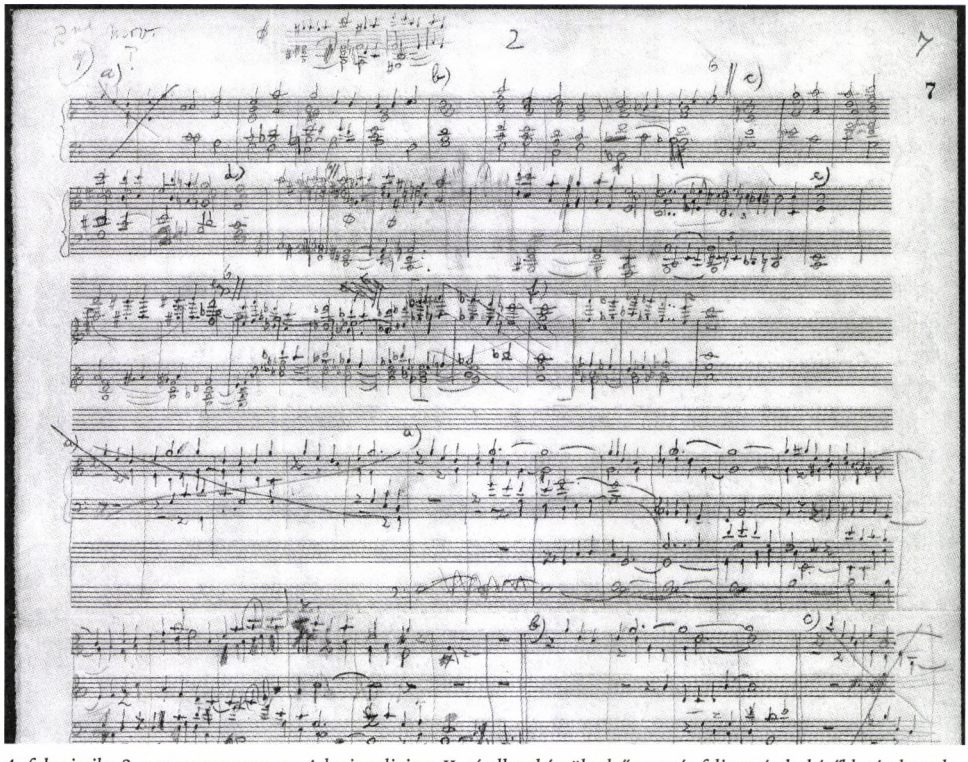
1. fakszimile. Bartók amerikai komponálásának tipikus példája: Concerto, I. tétel, Allegro vivace, *76–121. ütem; a főtéma memo-vázlata tintával, a további kidolgozás ceruzával (Bartók Török gyűjtőfüzetének 75. oldala). Fotokópia az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában.*



2. fakszimile. Concerto zenekarra, I. tétel, Allegro vivace, a következő oldal: a melléktéma memo-vázlata tintával, a 122–161. ütem kidolgozása ceruzával (Bartók Török gyűjtőfüzetének 76. oldala). Fotokópia az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában.



3. fakszimile. Szonáta szólóhegedűre, az I. tétel, Tempo di ciaccona 55. sköv. ütemei (fent:) a fogalmazványban (Bartók Arab gyűjtőfüzetének №. 47 oldala), (lent:) ugyanennek tintaírású autográf tisztázatában, részben enharmonikus írással és egyéb javításokkal. Fotokópia az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában.



4. fakszimile. 3. zongoraverseny, az Adagio religioso II. tételhez készült első ceruzás feljegyzések, később részletesebben kidolgozott szakaszokkal, lásd a), b), c), stb. Fotokópia az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában.

kus műve az 1923-as *Tánc-szvit* volt. Az *1.* és *2. zongoraverseny* és a *Cantata profana* a hangszerelés szempontjából sajátos-különleges esetek voltak. Miközben a *Zene* és a *Divertimento* révén a vonószenekari írásmód elismert nagymestere lett, innovatív szimfonikus hangszerelés csak a nagy *Hegedűverseny* II. tételében mutatkozott.[23] Az egyik legjobb amerikai zenekarnak írván a *Concerto* műfaji eltervezésekor nem a modernzene-fesztiválok, hanem a normál bérleti hangversenyek lehetősége, a klasszikus repertoárral, Beethovennel és Brahmsszal való megmérettetés lebegett előtte. Ebben az értelemben valóban sikeres, klasszikus értékű partitúrát alkotott; amit kénytelen-kelletlen a Schoenberg-irányzat keményvonalas védelmezői, Leibowitz és Adorno is felismertek. Keserű ingerültségük ott és akkor érthető volt, de, szerencsére, a legnagyobb ideológusok is csak ideig-óráig tudják manipulálni a nagy zenék kánonját.

Hozzáteszem, Bartók-kutatóként egyáltalán nem örülök annak, hogy a közfelfogásban a *Concerto* bizonyos fokig valóban leszorította a húros-ütős *Zenét* a szimfonikus hangversenytermek emblematikus Bartók-művének piedesztáljáról; de történészként a tényt el kell fogadnom.

23 László Somfai: „Strategics of Variation in the Second Movement of Bartók's Violin Concerto 1937–1938". *Studia Musicologica* 19. (1977), 161–202.

ABSTRACT

László Somfai

THE "CLASSICAL" LAST SCORES OF BÉLA BARTÓK

The success of Bartók's last compositions written in the USA (*Concerto for Orchestra* 1943, *Sonata for Solo Violin* 1944, *Third Piano Concerto* 1945) irritated the progressive music scene in the 1950s. According to post-war leaders of new music (Leibowitz, Scherchen, Boulez, etc.), these scores represented a "path of compromise" for the USA listener. This study demonstrates that Bartók's method in composition radically changed in America, which influenced the general impression of the new works. He missed the perfect isolation of his studio for improvisation at the piano, a precondition for composition in Budapest. In America he could best work on new scores during his holidays in Saranac Lake, NY, or in Ashville, NC (see the table). Writing the draft notation, now Bartók switched from ink to pencil, outlined his new compositions in shorter thematic blocks (see examples 1–4). Besides, Bartók's anxiety about the fate of the people in Hungary and Europe was an important motivation when he adopted *folklore imaginaire* themes, stylistic references, and created the narrative of the major wartime compositions while a stylistic compromise for the American audience was not. The characteristic titles of the movements, however, can be marked as an aide to the listener. Incidentally, each of the three late scores has its own motivation and this crucially influenced the concept and the style: after a long period he wrote a large-scale symphonic work, made a violin solo inspired by Menuhin's Bach rendition, elaborated a concerto not for the pianist-composer himself but for his wife Ditta.

László Somfai, Professor Emeritus at the Liszt Academy of Music (State University) in Budapest; former director (1972–2005) of the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences; between 1997–2002 President of the International Musicological Society. His books include *Joseph Haydn's Keyboard Sonatas* (University of Chicago Press 1995), and *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (University of California Press 1996). Recently he works on the Bartók thematic catalogue and on volumes of the forthcoming Béla Bartók Complete Critical Edition.

Felhívás konferencia-részvételre

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság

2009. október 9-én és 10-én, pénteken és szombaton
az MTA Zenetudományi Intézete Bartók-termében rendezi meg

VII. tudományos konferenciáját,

melynek címe

Népzene és zenetörténet.

Kodály Zoltán az első világháború után fogalmazta meg történeti módszerének alapfeltevését, miszerint népzene és műzene az évszázadok során folyamatos kölcsönhatásban élt egymással, s formálódásukban ez az interakció meghatározó jelentőségre tett szert. Kodály koncepciója – vagyis hogy „a magyar zenetörténeti munka előfeltétele és legfontosabb segédtudománya a zenei néprajz" (*Néprajz és zenetörténet*, 1933) – évtizedekig hatást gyakorolt a magyar zenetörténeti és népzenetudományi gondolkodásra, sőt a kutatások irányát is meghatározta. A tervezett konferencia kiindulópontjául is Kodály felvetése szolgál. Olyan előadásokat várunk, amelyek különböző korszakok, zeneszerzői életművek, műcsoportok elemzésével mutatják be népzene és műzene egymásra hatását a középkortól napjainkig. Alkalmat kívánunk teremteni a hazánkban tradicionális, azaz történeti szemléletű népzenetudomány aktuális kérdéseinek tárgyalására, különös tekintettel olyan előadásokra, amelyek – akár a zenetörténeti, akár a népzenetudományi kutatás felől közelítve – a kodályi gondolat történeti kontextusára, intézményesülésének folyamatára, valamint mai érvényességére kérdeznek rá. Konferenciánkra – a transz-, illetve multidiszciplinaritás jegyében – a történeti néprajz művelőit is invitáljuk. A konferencia nyitott, bárki jelentkezhet rá, a jelentkezéseket a konferencia programbizottsága bírálja el. Kérjük a jelentkezéseket, **előadáscímet és 1200 karakter terjedelmű előzetes tartalmi összefoglalót 2009. május 1-jéig** a szervezőkhöz (Dalos Anna, dalos@zti.hu és Vikárius László, vikarius@zti.hu) eljuttatni.

A konferencia programbizottságának tagjai:

Domokos Mária, Kárpáti János, Kovalcsik Katalin, Paksa Katalin,
Richter Pál, Sárosi Bálint, Somfai László,
valamint a konferencia szervezői, Dalos Anna és Vikárius László.

Kárpáti János

PERFORMANSZ-TÍPUSOK A SINTÓ VALLÁS SZERTARTÁSAIBAN*

A *sintó* Japán ősvallása, mely a buddhizmus Kínából való átplántása előtt is már létezett, s amely a 6. századtól kezdve a buddhizmussal párhuzamosan, olykor pedig szinkretikusan keveredve határozta meg a szigetország vallási arculatát. Animista típusú, tulajdonképpen népi vallás, mely csak a buddhizmussal való versenye miatt szerveződött uralkodói körben is elfogadott, sőt olykor államinak is tekintett vallássá. Eszmerendszerét semmiféle dogmatika nem határozza meg, de alapvetően alakította a japán mitológia, melynek fő forrása a 712-ben, császári rendeletre lejegyzett krónika, a *Kodzsiki*.[1]

A sintó vallás egyik legfontosabb, zenével és tánccal társult szertartása a *kagura*. Egy 9. századból ránk maradt krónika említi először az udvari szertartások leírása során: „...a papnők ezután *kagurát* adtak elő".[2] A *kagura* tehát szerves része volt a császári udvar szertartásainak: a téli napforduló idején megtartott „lélekmegerősítésnek" *(csinkonszai)* és a nagy megtisztulási szertartásoknak *(ó-harai)*. A krónikák szerint 1002-ben rendezték a császári palotában az első önálló *kagura*-szertartást, melyet azután minden második évben megismételtek.[3] A *kagura*-szertartás hagyományát azonban az udvaron kívül is ápolták, különös tekintettel arra, hogy eredete egy népi, samanisztikus gyakorlatig vezethető vissza.

A japán mitológia egyik kulcsfontosságú epizódjára épül, melyet a *Kodzsiki*ből ismerünk, s amely röviden így foglalható össze: amikor a Nap istennője fivérével összekülönbözvén a Magasságos Égi Mezők egy barlangjába zárkózott, sűrű sötétség lepte el a világot. A tanácstalan istenek a barlang szájához gyűltek, hogy elő-

* A Szendrei Janka 70. születésnapja alkalmából 2008. november 29–30-án a MTA Zenetudományi Intézet által rendezett tudományos konferencián az Intézet Bartók Termében elhangzott előadás. A „Typology of Musical Structures in the Japanese Shintō Ritual *Kagura*" című, az *Asian Music* Vol. 39, (2008), 2. számában megjelent tanulmány magyar nyelvű változata.

1 A japán szavakat – az irodalomban idézett címek és tulajdonnevek kivételével – magyar átírásban közlöm. Például Kodzsiki=Kojiki. Vö. *Kojiki*. Translated with an Introduction and Notes by Donald L. Philippi. Tokyo: University of Tokyo Press, 1968.

2 *Kogoshûi* [Szemelvények régi történetekből. Összeállította Inbe no Hironari, 807]. Német fordítását lásd Karl Florenz: *Die historischen Quellen der Shinto-Religion*. Göttingen: Vanderhoeck, 1919.

3 *Kujikongen*. Idézi: Gerhild Müller: *Kagura. Die Lieder der Kagura-Zeremonie am Naishidokoro*. Veröffentlichungen des Ostasiatischen Seminars der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt/M. Reihe B: Band 2. Wiesbaden: Harrassowitz, 1971.

csalják, de minden kísérletük hiábavalónak bizonyult. Végül Ame no Uzume istennő talált megoldást: felfordított hordóra állt, s azon dobogva groteszk-erotikus táncot adott elő, amit a többi isten hangos tetszéssel fogadott. Ezt hallván a napistennő előjött rejtekéből, és a világot újra fény borította el.

A *kagura* minden egyes előadása tehát tulajdonképpen sámáni akció, mely szoros összefüggésben keletkezett a téli napfordulóval, az év legrövidebb, s ezért legsötétebb napjával, és fő célja, hogy zenével és tánccal hívják vissza a napot, az életet adó fényt.[4] A *kagura* része lett a vidéki szentélyek szertartásainak is, és csaknem valamennyi közösségben – faluban és városrészben – helyi szokások alakultak ki a maguk védelmező isteneinek tiszteletére. Az udvari kultúrához tartozó műfajt *mikagurá*nak – vagyis „tiszteletre méltó" *kagurá*nak – nevezik, mindazt pedig, ami rajta kívül esik, „falusi", azaz *szato kagurá*nak.

I.

A *kagura*-szertartás valamennyi fajtája rendkívül összetett, vagyis szóban, zenében, táncban kifejezett cselekmény, ezért jogos és találó Frank Hoffnak, a Cornell University tanárának a javaslata, aki *performansz*ként definiálja, és ilyen minőségben nem választja külön annak vallási, poétikai, zenei és teátrális vonatkozásait.[5] Pedig a *kagura* performansz legalább négy önálló diszciplína illetékességébe tartozik. Magának a szertartásnak a bemutatásában nyilvánvalóan a vallástörténet és valláselmélet az illetékes, amit a bőséges japán és nyugati irodalom is alátámaszt. Mivel azonban a *kagura*-dalok a korai japán költészet termékei, az irodalomtörténeti kutatás is bőségesen foglalkozott a témával.[6] A *kagura* műfaját érintő harmadik diszciplína a néprajz és a folklór. A *kagura*-kutatás ezen a téren tudja felmutatni a legjelentősebb eredményeket, hiszen a japán kutatók – és közöttük is elsősorban Honda Jaszudzsi – a népi előadóművészet *(minzoku geinó)* sokrétű kategóriájába illesztve már bőséges irodalmat publikáltak róla.[7]

A kagurát érintő negyedik diszciplína a zenetudomány, hiszen a *kagura*-szertartásnak elmaradhatatlan tényezője a zene, mégpedig hangszeres és vokális formában egyaránt. A legtöbb figyelmet eddig az udvari *kagura* műfajára fordították, hiszen az része a *gagaku*nak, a japán zene e sokat tárgyalt témájának.[8] A népi elő-

4 Charles Hagenauer: „La danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai". *Journal Asiatique* 1930, 299–350. Reprint: *Études choisies de Charles Hagenauer.* Vol. II. Leiden: E. J. Brill, 1977.

5 Frank Hoff: *Song, Dance, Storytelling: Aspects of the Performing Arts.* Ithaca: Cornell University, 1978; lásd még: *Ritual Play and Performance: Readings in the Social Sciences/Theatre.* Ed. by Richard Schechner–Mady Schuman. New York: Seabury Press, 1976.

6 A 18. században Kamo no Mabuchi (1697–1769), a 19. században Fujitani Mitsue (1768–1824), Ban Nobutomo (1773–1846) és Tachibana Moribe (1781–1849) foglalkozott a kagura-dalokkal, míg végül a 20. században számos japán és nyugati tudós publikált róluk munkákat. Elsősorban Origuchi Shinobu és Takeda Yûkichi tanulmányait kell említeni, valamint G. Müller könyvét (lásd a 3. jegyzetet).

7 Honda Yasuji: *Nihon no matsuri.* Tokyo: Asahi Optical Co., 1972.

8 Robert Garfias: „The Sacred Mi-Kagura of the Japanese Imperial Court". *Selected Reports* Vol. 1. No. 2. (1968), Institute of Ethnomusicology, UCLA, 150–178.

adó-művészet keretébe tartozó *kagura* zenéjére viszont kevesebb figyelmet fordítottak. Ez a hiány minden bizonnyal annak a köztes helyzetnek tulajdonítható, amelybe ezt a műfajt besorolták: rituális zene, de nem tartozik az udvari *mikagura* kanonizált repertoárjába, és népzene, de nem tartozik az igazi népdalok – munkadalok, évfordulós köszöntők – kategóriájába. Az összetettebb zenei vizsgálatokat az is hátráltatta, hogy a néprajztudósoktól származó definíciók éles határt vontak az udvari és a falusi – a *mikagura* és a *szato kagura* – közé, és ezzel a distinkcióval mintegy körülhatárolták a zenetudósok illetőségi körét is.[9]

Japánban végzett kutatásaim során a zenetudomány e tartozását próbáltam törleszteni. Nem törekedhettem arra, hogy teljes képet adjak a *kagura* valamennyi ágáról, hiszen ahhoz Honda Jaszudzsinak is több évtizednyi kutatás, mélyreható hely- és nyelvismeret kellett. Csupán arra vállalkozhattam, hogy a *kagura* hagyományát mint zenei kommunikációt vizsgáljam, és külső szemlélőként – a kultúrantropológia terminusával „etic" magatartással – esetleg olyan jelenségeket is észrevegyek, amelyek a belső, ún. „emic" szemlélők figyelmét elkerülték.[10]

A *kagura* különböző típusainak bemutatása, strukturális vizsgálata és összehasonlítása során Honda Jaszudzsi osztályozását tekintettem kiindulópontnak. Ő az udvari kagurától élesen elválasztott falusi kagurán belül a szertartás egy-egy lényegi mozzanata alapján négy alapvető típust különböztet meg: (1) a *miko kagurát*, melynek főszereplői a papnők, a *mikók;* (2) a *judate kagurát*, melynek vallási lényege a megtisztulásnak a víz forralásához kapcsolódó eszméje; (3) az *izumo kagurát*, melyben a táncosok kezében tartott megszentelt tárgy, a *torimono* a meghatározó ismérv; és végül (4) a *sisi kagurát*, melynek középpontjában az oroszlántánc, a *sisi-mai* áll.

Udvari *kagura*	**Népi *(minkan)* vagy falusi *(szato)* kagura**
• *mikagura* • ősi japán tánc *(yamato mai)*	• papnő *(miko) kagura* • vízforralásos *(judate) kagura* • megszentelt tárgy *(izumo) kagura* • oroszlán *(sisi) kagura*

1. tábla

Honda professzor osztályozásának van azonban két gyenge, tulajdonképpen vitatható pontja. Az egyik, hogy az udvari kagurát élesen elválasztja a „falusi" kagurától, holott az utóbbiak jelentős részében ugyanúgy sintó papok vezetik le a performanszt, és a helyszín is szentélyekhez kötött. A másik vitatható pont pedig

9 Kishibe Shigeo: *The Traditional Music of Japan.* Tokyo: 1966; Kikkawa Eishi: *Vom Charakter der japanischen Musik* (Nihon ongaku no seikaku). Kassel–Basel: Bärenreiter, 1984.

10 Kenneth L. Pike: „Etic and emic standpoints for the description of behavior". In: Donald C. Hildum (ed.): *Language and thought: an enduring problem in psychology.* Princeton, NJ: D. Van Norstrand Company, 1967.



1. kép

az, hogy a falusi *kagura* általa vázolt négy alcsoportjában számos átfedés található. A *kagura*-performanszok módszeres tanulmányozása ugyanis azt mutatja, hogy a vízforralási szertartás *(judate)*, a papnők tánca *(miko mai)*, a megszentelt tárgyak használata *(izumo kagura)* és az oroszlántánc *(sisi mai)* állandóan keveredik egymással, vagyis ezek az ismérvek nem igazán megkülönböztetőek. A Honda-féle osztályozás kiugró hiányossága, hogy a színpadi kagurát tulajdonképpen nem tekinti önálló műfajnak, hanem mindenestől a megszentelt tárgyak típusába *(izumo)* kényszeríti. Ezt a következetlenséget az 1996-ban, nyolcvan éves korában elhunyt jelentős zeneszerző és zenetudós, Sibata Minao is megállapította.[11]

A *kagura*-performanszok típusainak vizsgálata során – még egy olyan külső szemlélő számára is, mint én magam – nagyon fontos megkülönböztető ismérvnek bizonyult a helyszín. Miként arra már a bevezetőben utaltam, a történeti források szerint a *kagura*-szertartás első helyszíne a császári udvar volt, ezért az úgynevezett „előkelő" szertartást, a *mikagurát* az udvari műfajok, az úgynevezett *gagaku* kategóriájába sorolják, és alapvető helyszínének a császári palota zenetermét tekintik. A *mikagura* azonban sintó vallási szertartás, ezért különleges ünnepi alkalmakkor egy-

11 Vö. Terence Lancashire: „Iwami *kagura:* Ritual or Entertainment: changes in role and function". *Philocaria* (Osaka University) 1994, No. 11. 1–11.



2. kép

egy nagy szentélybe is kiviszik, alkalmat nyújtva a részvételre olyan közönségnek is, amelyik nem juthat be a császári palotába. Magam egy nagy kiotói szentélyben voltam tanúja egy teljes, több órát igénybe vevő *mikagura* performansznak.[12]

A sintó szentélynek alapvetően más struktúrája van, mint a keresztény vagy buddhista templomnak: nincs nagy csarnoka, csak egy viszonylag kisebb tér foglalja magába az oltárt, a hívők pedig a szentély különböző szerkezetű előterében vagy a szabadban helyezkednek el *(1. kép a szemközti oldalon)*.

Míg az udvari *kagura* hangszeres és vokális műfaj – vezető hangszere a 6 húros citera *(wagon)*, a harántfuvola *(fue)*, a kis oboa *(hicsiriki)* és a csattogtató *(szuzu)* –, létezik egy alfaja, melyben egy ugyanilyen hangszeres csoport egy nagyon ünnepélyes táncot kísér. A performansz mindenképpen egy szentély előterében játszódik. Képünk a nagy becsben álló narai Kaszuga szentély előteréből való, *jamató mai*, vagyis ősi japán tánc előadását ábrázolja *(2. kép)*.

Vajon a falusi *kagura* különböző típusai valóban annyira elválnak-e az udvari *kagura* performanszától, amennyire azt a Honda-féle osztályozás kimutatja? Japán egyik nagy becsben álló – TV filmre is fölvett – *kagura*-szertartása egy szentély meglehetősen szűk belső terében játszódik, és a hívők – a közönség – szorosan ve-

12 *Kagura: Japanese Shinto Ritual Music.* Compiled by János Kárpáti. Hungaroton HCD 18193, 12

szi körül az oltár előtt folyó táncokat *(lásd 1. kép)*. Még gyakoribb viszont, amikor a papnők táncát a szentély előterében adják elő. A vízforralási szertartásnak is lehet helyszíne a szentély *(3. kép)*.

A megszentelt tárgyakkal való táncok sorából kiemelkednek azok, melyekben a táncos vagy táncosok a *szakaki* nevű fa ágát tartják a kezükben, és úgy táncolnak a szentély belső terében. Gyakran azonban – különösen agrárünnepekkel összekapcsolva – a falu valamely nagy épületét időleges szentéllyé alakítják át, és ott rendezik meg a hosszú, több táncból és olykor akrobatikus mutatványokból álló *kagura* szertartást *(4. kép a szemközti oldalon, fent)*.

Már utaltam rá, hogy a *kagura* a hagyomány szerint a japán mitológia kulcsepizódja, a napfény visszatérítésének mozzanatán alapszik. Ezért a *kagura*-performanszok talán legfontosabb és leginkább élő ágazata a mitológia e kulcsepizódjának, valamint egyéb kiemelkedő epizódjainak megjátszása. Ebből a célból a szentélyekhez külön színpadi épületet, úgynevezett *kaguradent* is emeltek, a szentélyhez nagyon hasonló ácsozattal *(5. kép a szemközti oldalon)*.

A *kagura* színpadi változata Tokióban külön műfajt hozott létre, amelyet a főváros régi neve alapján *edo szato kagurának* neveznek. Ez az ágazat olyan közel került a hagyományos *nó* színház játékstílusához, hogy olykor Tokió egyik nó-színházában is előadják, a nóhoz nagyon hasonló maszkokkal és jelmezekkel, a zenei együttes azonban a *kagura*-hagyományhoz kapcsolódó fuvolából és dobokból áll *(6. kép a 23. oldalon)*.

3. kép



A *kagura*-performanszot egyik oldalról alapvetően határozza meg, hogy milyen helyszínen adják elő, másik oldalról ugyancsak alapvető tényező, hogy kik az előadók: sintó papok, papnők, hivatásos udvari muzsikusok, avagy félhivatásos zenészek, táncosok, színjátszók. És van egy harmadik, rendkívül fontos megkülönböztető jellemvonás. Már láttuk, hogy az udvari *kagura* előadói, a papnők és az agrár-



4. kép

ünnepek táncosai nem viselnek álarcot. Ugyanakkor a falusi *kagura* hagyományához nagyon gazdag maszkkultúra tartozik, amely bizonyos tekintetben közel áll a *nó* színház gyakorlatához, mely utóbbi maszk nélkül elképzelhetetlen.

5. kép



A sintó vallás talán legfontosabb elve az istenség, a *kami* absztrahálása. Az oltáron nincs kép, nincs szobor, hanem csak az istenséget szimbolizáló tárgyak: szakaki ágak, fehér papírkivágatok. Nagyon jellemző mozzanata e vallásnak, hogy a maszk is az istenséget szimbolizálhatja, vagyis aki a maszkot magára ölti, isteni színben vagy ártó szellemként tűnik fel. Már említettük, hogy a *kagura*-performanszokban gyakori szereplő az oroszlán, a *sisi*. (Tudnunk kell, hogy ez az állatelképzelés teljesen szimbolikus, mitikus, hiszen sem Japánban, sem Kínában – ahonnan ez a képzet származik – nincsen oroszlán.)

Az istenségként tisztelt oroszlán maszkját egyes szentélyekben az oltár közepén elhelyezett ládában őrzik, és *kagura*-szertartás idején egy szereplő magára ölti, hogy eljárja az oroszlántáncot, a *sisi mait*.

Kutatásaim eredményeképpen tehát olyan osztályozásra teszek javaslatot, amely a *kagura*-szertartásokat három ismérv: a helyszín, az előadók személye és az álarc használata vagy nem-használata alapján különbözteti meg. Ezt a gondolkodást követve nem két, hanem három alapvető csoportot kapunk:

I. Udvari *kagura*	**II. Szentélyben vagy szentély előtt előadott *kagura***	**III. Színpadon előadott *kagura***
• hivatásos zenészek vagy papok előadásában • álarc nélkül	• papok, papnők és félhivatásos személyek előadásában • álarc nélkül és/vagy álarccal, tánccal	• félhivatásos személyek előadásában • álarccal és tánccal
• *mikagura* • yamato mai	• papnő (miko) *kagura* • vízforralásos (judate) *kagura* • megszentelt tárgy (torimono) *kagura* • oroszlán (sisi) *kagura*	• polgári színjáték (pl. edo szato *kagura*) • rituális dráma (pl. szada sinnó) • lokális népi színjáték (pl. nó mai) • oroszlán (sisi) *kagura*

2. tábla

Ez nem öncélú kategorizálás, hanem út egy olyan tágabb perspektívájú szemlélethez, mely a *kagura*-szertartások között szabadabb átjárást biztosít, és ugyanakkor a különböző performansz-típusokat az eddiginél egységesebben vizsgálja. Annál is szükségesebb ez, mivel a különböző performansz-típusok zenei struktúrája számos egyezést vagy hasonlóságot mutat.



6. kép

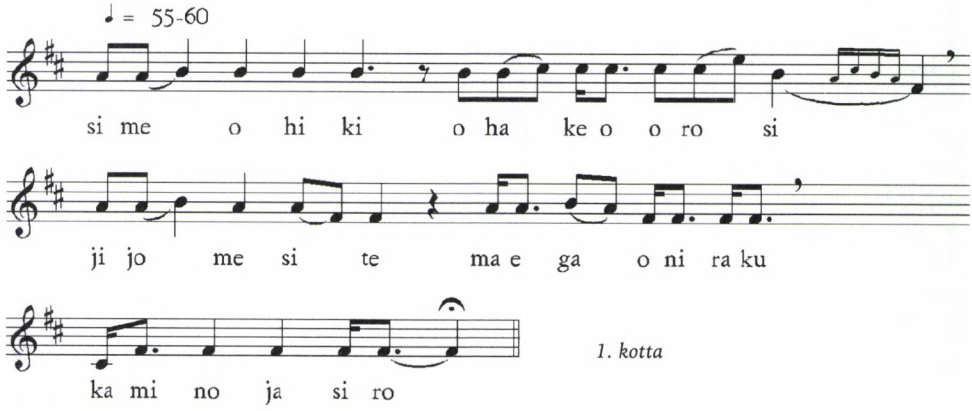
II.

Mindezt szükségesnek tartottam előrevetni, mivel az általam feltárt strukturális zenei tipológia is ezt a felosztást erősíti. Mai előadásomban a második és a harmadik osztályhoz tartozó kagurák zenei szerkezetét szeretném jellemezni egy-egy példa alapján.

1. A szentélyben, illetve szentély előtt előadott kagurák többnyire valamely agrárünnephez, évszakfordulóhoz kapcsolódnak. Igen gyakran több napig tartó ünnepekbe, az úgynevezett *macuri*kba épülnek bele, számos példa van azonban arra is, hogy a *kagura* önmagában álló ünnepi esemény, amely egy-egy teljes falut, vallásközösséget foglalkoztat. Jelen vizsgálatom tárgya az úgynevezett *Micukuri kagura*. Micukuri kis falu a Jamagucsi tartományban, Sinnanjó, a nagy tengerparti kikötőváros közelében. A környékén levő lankákon további kis falvak helyezkednek el, összesen hét szentéllyel és a hozzájuk tartozó hét védőistennel *(udzsigami)*. Régi hagyomány, hogy e védőisteneknek együtt mutatnak be áldozatot a tavaszi napforduló tájékán egy erre a célra épített ideiglenes szentélyben. A *kagura* bevezető szertartását a falvak képviseletében három csoport végzi: egy-egy sintó pap, a faluközösségek egy-egy vezetője és a zenészek egy-egy képviselője. Ezután táncok sorozata következik 2, 3 és 4 táncos, valamint 1-2 színész közreműködésével. A zeneegyüttes négy fuvolából, egy nagydobból és egy kis cintányérból áll. Nincs helyünk a három órás, 12 számból összetevődő performansz leírására, csupán a zenei struktúra lényegét kívánom bemutatni.[13]

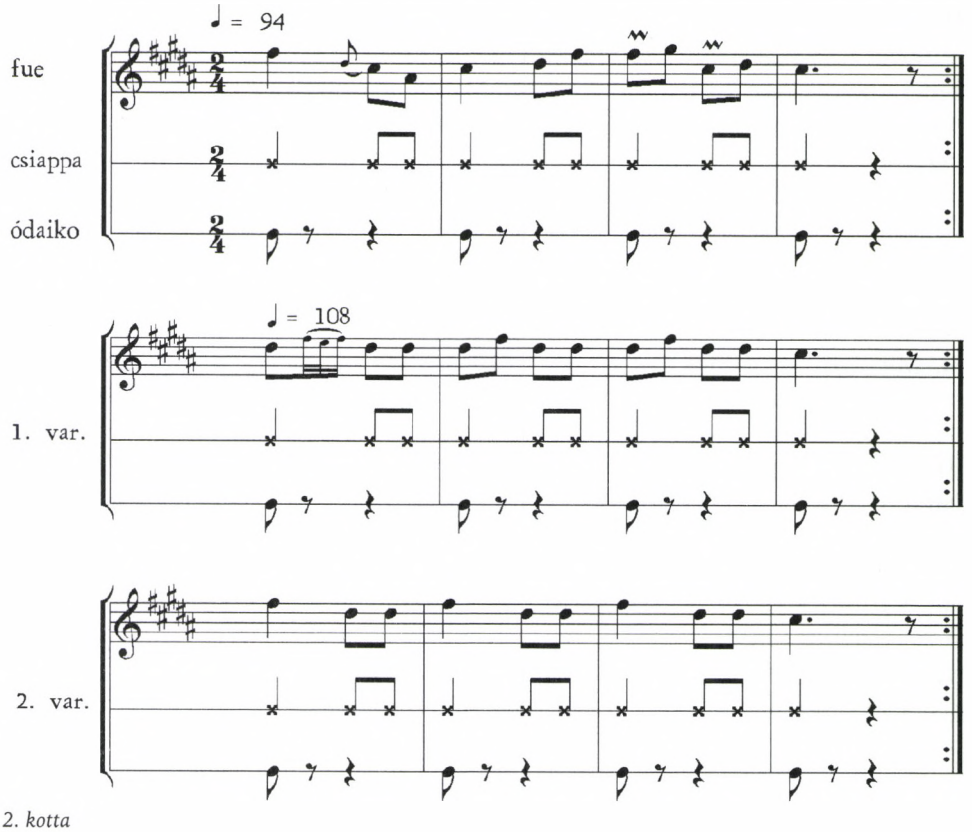
13 Hangfelvétel: lásd 12. jegyzet.

A szertartás elején rövid recitativo stílusú dallammal kérnek bebocsátást a szent hajlékba. Első strófájának szövege: „Ha áthaladunk a szent kapun *(torii)*, minden tisztátalanságunk eltűnik majd". (A modul – *1. kotta)*.



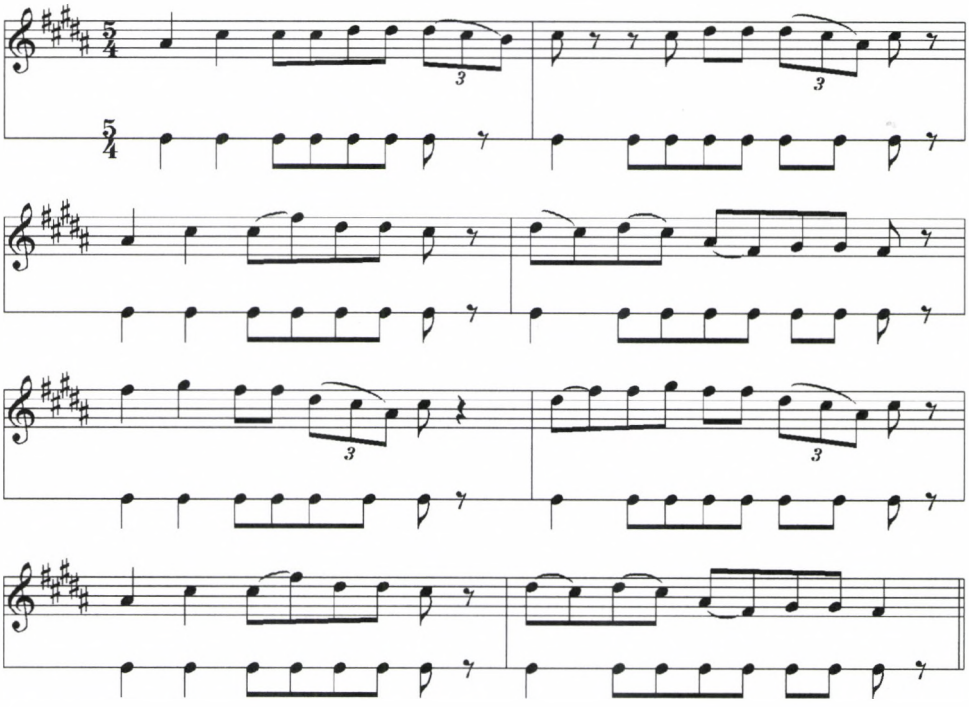
1. kotta

Az első tánc zenei kíséreteképpen egyetlen, négy ütemből álló melódiasort ismételnek néhány változattal, fokozatosan gyorsuló tempóban (B modul – *2. kotta)*.



2. kotta

A következő tánc zenei anyaga összetettebb: nem egyetlen sor, hanem egy négy sorból álló strofikus egység ismétlődik. Metruma 5/4-es, ami a japán zenében meglehetősen ritka jelenség. (C modul – *3. kotta).*

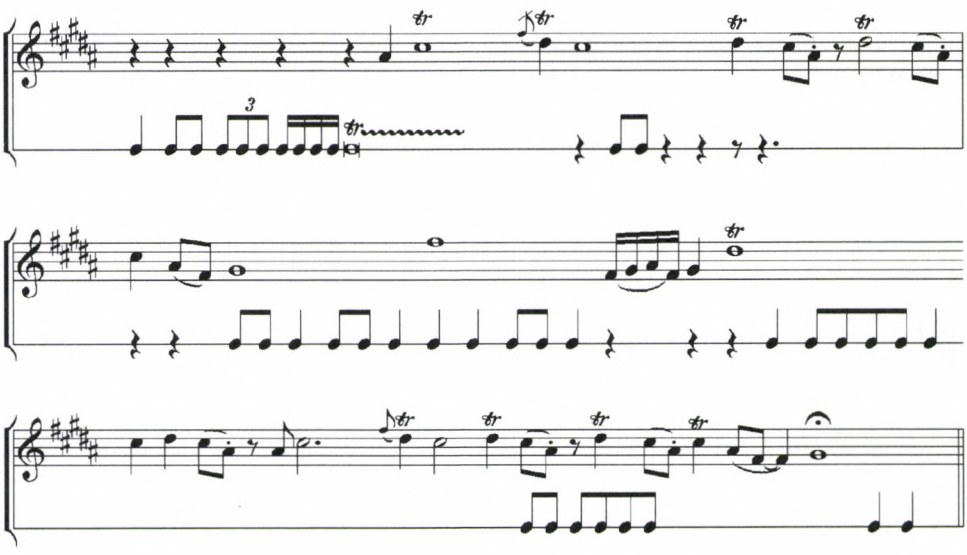


3. kotta

A táncok közé prózai párbeszédek és pantomimikus (olykor humoros) jelenetek ékelődnek. Ilyenkor a dallam pontosan abban a *F#* = do pentaton rendszerben mozog, mint az iménti strofikus példában (C modul), a metrikus szabadság, a kis dallamfoszlányok és trillák azonban egy egészen más képet rajzolnak ki. Igen hatásos eszköz, hogy a dob *(ó-daiko)* helyenként csak pereg, helyenként pedig különböző ritmusképletet ver ki. (D modul – *4. kotta a 26. oldalon).*

A prózai dialógusok után az eddig felhasznált valamennyi zenei modul visszatér. Amikor a sintó pap vagy egy-egy táncos szöveget recitál, az A modul lép előtérbe, amikor pedig lendületes táncok következnek, a B és a C modul szólal meg a zeneegyüttes tolmácsolásában. Ebből azután világossá is válik, miért használjuk a „modul" kifejezést. Arról van szó – és ez a következő részekre is vonatkozik –, hogy a körülbelül 2 órányi *kagura*-performansz során négyféle zenei anyagot használnak fel. Az egyes modulok karaktere azonban minden esetben pontosan és harmonikusan illeszkedik az adott helyzethez.[14]

14 Kárpáti János: *Tánc a mennyei barlang előtt. Zene és mítosz a japán rituális hagyományban (A kagura).* Budapest: Kávé Kiadó, 1998, 144–158.



4. kotta

2. A színpadi *kagura* szerkezeti típusának bemutatására a tokiói Sinagava szentély *edo szatokagura* hagyományát használom fel. A Sinagava szentély egyike annak a négy *kagura*centrumnak, amely Tokióban mind a mai napig ápolja ezt a régi hagyományt.[15] Az *edo szato kagura,* bár megtartotta vallásos karakterét, ma már szuverén színpadi életet él. Vakajama Taneo együttese például rendszeresen fellép a Tesszenkai Nó színházban is. Nevezhetjük akár japán „commedia dell´arté"-nak, hiszen sok benne a rögtönzéses elem, figurái visszatérő típusok, helyszíne pedig a sintó szentélyekhez tartozó szabadtéri színpad. Honda professzor jegyzéket készített e darabokról, és hatvannégy címben állapította meg a tokiói színpadi *kagura,* az úgynevezett *edo szatokagura* alapvető repertoárját.[16] Ebből 42 darab egyértelműen mitológiai tárgyú, és azonosítható a 712-ben lejegyzett legfontosabb japán irodalmi forrás, a *Kodzsiki* történeteivel. A darabok játszási ideje 30 perc és 2 óra között váltakozik, többségük azonban 40-60 percet vesz igénybe. A szereplők főképp istenfigurák, mint *Amateraszu,* a nap istennője, *Szuszanoo,* a tenger és a viharok istene, *Jamato Takeru,* a japán birodalom istenné emelt hadvezére, *Ebiszu,* a tengeri gazdagság és halászszerencse istene. Jellegzetesen népszínjátéki eleme a *kagurának,* hogy a komoly és hősi szintnek van egy humoros népi megfelelője, vagyis a komoly szereplőket kísérők veszik körül: például *Modoki* és *Hjottoko,* két csetlő-botló, szüntelen veszekedő szolga vagy *Okame,* a kacér szolgálólány. Harmadik jellemző típusa a japán színpadnak az ártó szellem, a démon, akivel a hősistennek meg kell küzdenie.

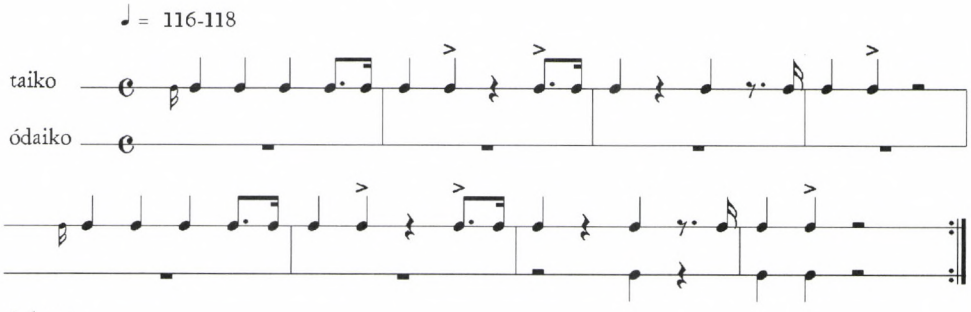
15 A. W. Sadler: „O-*Kagura:* Field Notes on the Festival Drama in Modern Tokyo". *Asian Folklore Studies.* Vol. 29/1970.

16 Honda Yasuji: *Edo no Kagura to Matsuri Bayashi.* Tokyo: Victor Comp. SJ 3004/1–3. 1962.

A *kagura*-előadók hivatásos, illetve félhivatásos, rendkívül sokoldalú művészek, akik – bár vannak kialakult szerepkörök – táncolni és zenélni egyaránt tudnak. A zeneegyüttes a színpad jobb oldalán helyezkedik el, és többnyire három hangszerből áll: egy hétlyukú harántfuvolából *(sinobue* vagy *nókan)*, egy kötözött kisdobból *(taiko* vagy *simedaiko)* és egy szögezett, hordó alakú nagydobból *(ó-daiko)*. Az együttest alkalmanként még egy kisméretű rézgong *(atari gane)* is kiegészíti, s a hangzáshoz hozzájárul a táncosok kezében levő, kis csengőkből álló szisztrum *(szuzu)* hangja.

Egy *kagura*-jelenet zenei anyaga kisebb, tíz-tizenöt perces zenei egységekből tevődik össze. Ezek a kisméretű egységek – nevezhetjük tételeknek is – hangszerelés, ritmus, melódia és tempó tekintetében különböznek egymástól. A tételeknek sajátos elnevezésük van, ám ezeket a neveket csak az előadók használják, és nincsenek összefüggésben a jelenet drámai cselekményével. Bizonyos nevek egyértelműen zenei terminusok – mint például a *hjósi* szó és összetételei, mivel a szó önmagában ritmus-, illetve ütéstípust jelent.[17] Tisztán zenei jelentése van azután a *haja* szónak, mely „gyorsat" jelent, és a gyakorlatban egy viszonylag lassabb tempójú tétel gyors változatára alkalmazzák. Vannak azután olyan tételcímek, melyeknek jelentése rituális funkcióra vagy azzal kapcsolatos zenére utal, mint például *hei kagura* – áldozati *kagura, ucsi narasi* – a kezdő hangütés, *enbu* – körtánc vagy *kammanegi* – az isten invokációja. Végül a tételcímek egy csoportja ködös, lírai jelentésű, mint például *szagariha* – „leeresztett szárny", vagy lokális jelentésű, mint például *sinagava,* mely Tokió egyik kerületének és a benne lévő szentélynek a neve, és *kamakura,* mely nem egyéb, mint egy Yokohama melletti ősi város neve. A címek pontos jelentésével maguk a *kagura*-előadók sincsenek teljesen tisztában, olykor csak a tradíció szentesítése révén használják őket bizonyos zenei tételek azonosítására.

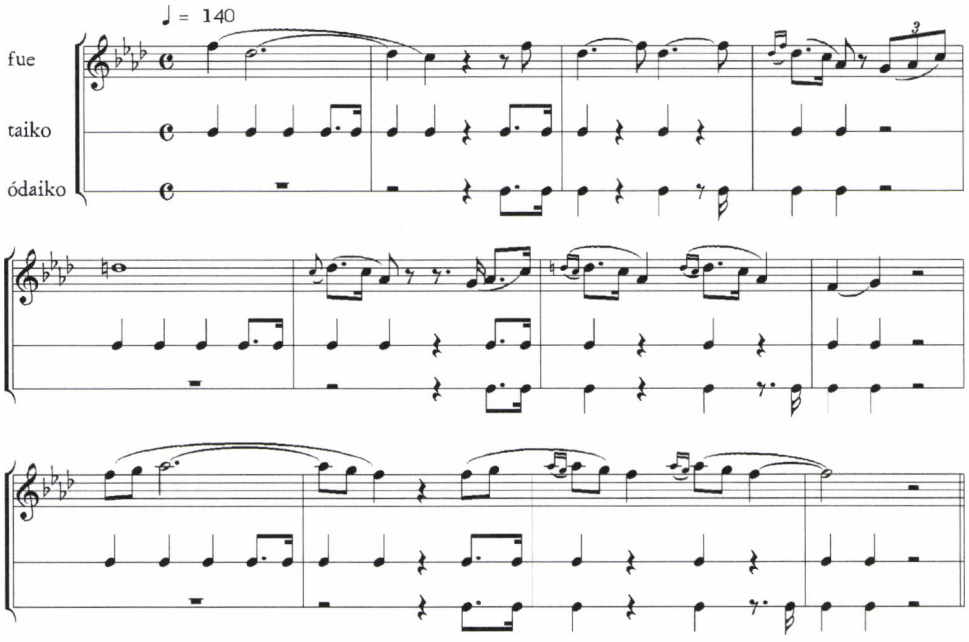
A következőkben szeretnék néhány tételtípust bemutatni. A *micu bjósi* – három ütés – elnevezésű tételtípus igen gyakran csak ütőhangszerek – kisdob és nagydob – előadásában szólal meg. Struktúrája páros, de több helyen is szerepel benne hármas csoport[18] *(5. kotta)*.



5. kotta

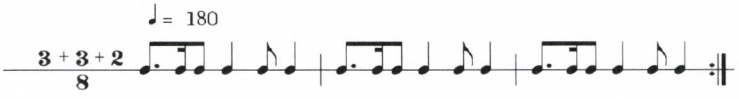
17 Folyamatos szövegben *bjósi* az ejtése.
18 Hangfelvétel: lásd 12. jegyzet.

A ritmusmodellhez, mely sokszor ismétlődve vonul végig az egész tételen, olykor melodikus – itt fuvola – szólam is társul *(6. kotta)*.



6. kotta

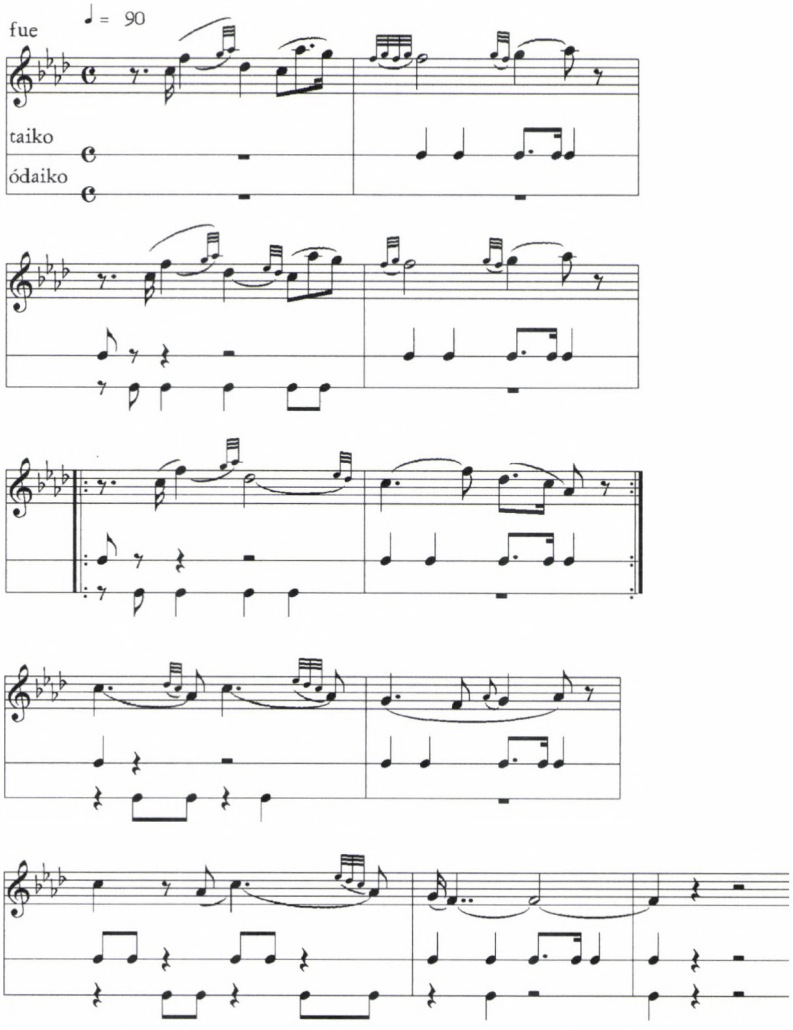
A csak dobokon megszólaló, tisztán ritmusmodellre épített tételek egyik jó példája a most következő, melynek címe is igen kifejező, *randzsi* – vagyis „eltérő (különös) alap (ostinato)". Ez a ritmusmodell valóban nagyon különös, mivel a japán zenében még a hármas metrum is ritka, a 8/8-nak ez a „bolgáros" 3+3+2 tagolása pedig egészen kivételes *(7. kotta)*.



7. kotta

A ritmusmodelleknek kardinális jelentőségük van, mert különböző fuvola-melódiákat is azonos elnevezésűvé tesz az azonos ritmusmodell. Az első példa melódiáját az alacsonyabb – *F* fekvésű – *sinobue* fuvola szólaltatja meg. A tétel elnevezése *honma,* ami szó szerint azt jelenti „fő mozzanat", „alapritmus" *(8. kotta a szemközti oldalon)*.

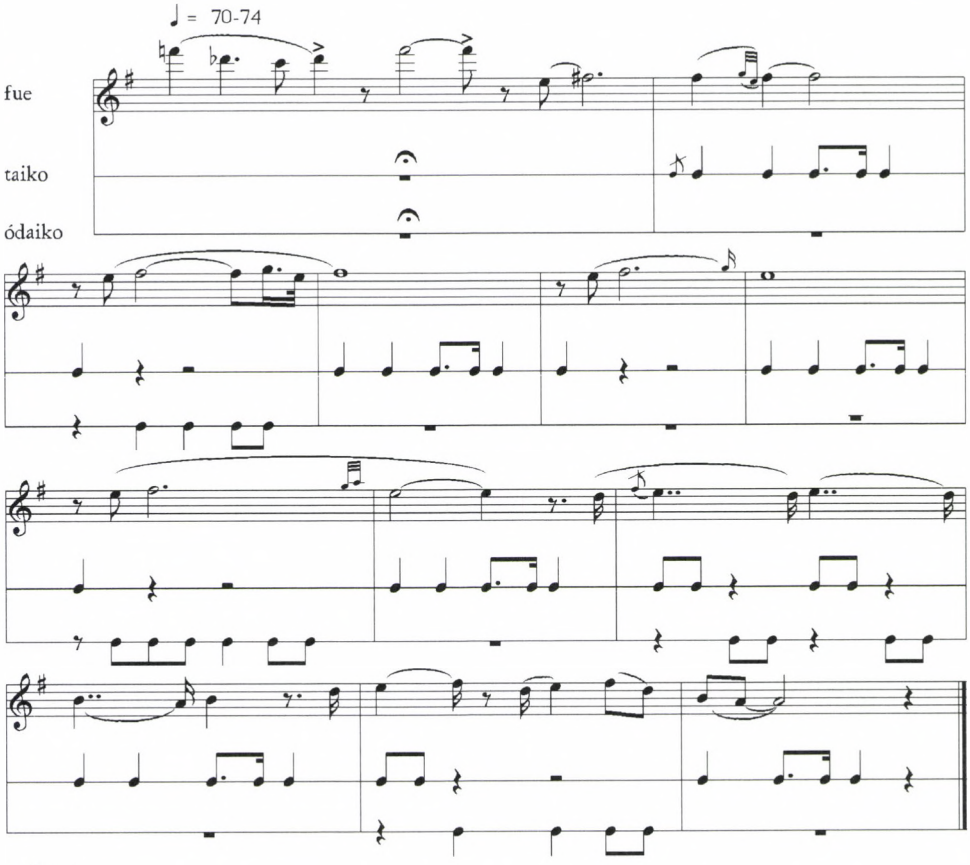
A következő, ugyancsak *honma* elnevezésű tételben a melódiát a *nó* színházban használatos fuvola, a *nókan* játssza. A minden második ütemben felbukkanó ritmusmodell azonos a 8. kottáéval *(9. kotta a 30. oldalon)*.



8. kotta

Ezek a tételek – illetve a bennük megformált ritmus- és dallammodellek – egy-egy lokális hagyományhoz kapcsolódva élnek a *kagura*-előadók tudatában, és az egyes *kagura*-előadásokhoz – vagyis a különböző tárgyú mitológiai táncjelenetekhez – ebből a repertoárból válogatják össze a megfelelőnek érzett tételeket, viszonylag szabadon, de a hagyomány által kötött módon. Hogy ezek a tételek tudatosan egy válogatásra szolgáló repertoárt jelentenek a muzsikusok számára, azt a Honda professzor által összeállított nagy lemezgyűjtemény is bizonyítja, mely a tételtípusokat külön is bemutatja, majd példákat szolgáltat teljes kompozíciókra.[19] Saját felvételeimet is főképp e hasznos repertoár segítségével tudtam azonosítani,

19 *Nihon no minzoku ongaku* [Japán népi előadóművészet] I–XIII. Tokyo: Victor SJL 2166–2204 [1976].



9. kotta

hiszen én összefüggő, teljes előadásoknak voltam a tanúja. A dallamok lejegyzésében is egyaránt támaszkodom saját felvételeimre és a Honda-lemez mindeddig le nem jegyzett hangzó példáira.

A következőkben arra teszek kísérletet, hogy az egyes tételek modellanyagán túl bemutassam a tételek struktúrává való komponálását. Erre két teljes *kagura*-darab felvétele kínál lehetőséget. Az egyik *A mennyei sziklabarlang (Ame no iwato)* címmel ismeretes, és a legnépszerűbb darabok közül való, különösen, hogy azt a jelenetet tartalmazza, amelyben a nap istennője, *Amateraszu* megharagszik fivérére *Szuszanóra*, bezárkózik egy barlangba, és a világot sötétség borítja el mindaddig, míg *Ame no Uzume* istennő egy tánccal ki nem csalogatja őt onnan. Mint már említettük, ezt a táncot tekintik a *kagura*-szertartás ősformájának.

A cselekményben nem túl gazdag jelenet színpadi megvalósítása szólótáncok sorozatából áll. Ami a tánc stílusát illeti, az meglehetősen elvont, és kevés benne a pantomimikus elem. Az összehasonlításra szolgáló másik darab, *A nyolcfejű sárkánykígyó (Jamata orocsi)* című *kagura*. A főszereplő a napistennő fivére, *Szuszanoo*, a tenger és a viharok istene, akit egyes tartományokban – főképp Izumóban – hősként is tisztelnek, mert legyőzte többek között azt a félelmetes sárkánykígyót

is, amelyik egymás után pusztította el egy idős házaspár leánygyermekeit. A *kagura*-jelenet ezt a küzdelmet ábrázolja, s csupán három szereplője van: a fenyegetett leány apja, *Szuszanoo* isten és a szörny.

A szerkezeti hasonlóság szembetűnő. Látható, hogy bizonyos zenei tételek mindkét darabban azonos vagy nagyjából megfelelő helyen szerepelnek, és látható, hogy az epikus kiegészítés is megközelítően hasonló helyet foglal el *(3. tábla)*.

A mennyei sziklabarlang *(Ame no iwato)*		**A nyolcfejű sárkánykígyó** *(Yamata orocsi)*	
hei *kagura*	M	hei *kagura*	M
kamakura	a	kamakura	a
	s	szagariha	s
	z		z
recitálás	k	*recitálás*	k
	o		o
honma	s		s
szagariha		szagariha	
sôden	t		t
	á		á
recitálás	n	*recitálás*	n
	c		c
sinagawa	o	haja	o
szagariha	k	kamakura	k
haya	|	kawacsigai	|
enbu	|	kamakura	|
szagariha	|	ran bjôsi	|
ran bjôsi	|	szagariha	|
	|	haya	|
recitálás	|		|
	|		|
szagariha	|	szagariha	|
	|	haja	|
	|		|

3. tábla

Mindebből azt a végső következtetést vonhatjuk le, hogy a *kagura*-darabok zenei anyaga – bár szabadon alakul és variálódik a színpadi-drámai cselekmény kívánalmai szerint – tulajdonképpen olyan *szvitszerű* zenei forma, amely különböző tartalmú, illetve cselekményű jelenetek esetében is lényegében hasonló struktúrát mutat. Ez azt is jelenti, hogy a *kagura*, bár zenei anyagát tekintve nem mindig igényes, hangsúlyosan zenei műfajnak tekinthető, mivel a *kagura* zeneegyüttese a cselekmény elvont táncaihoz szuverén zenei formával járul hozzá.

ABSTRACT

JÁNOS KÁRPÁTI

PERFORMANCE TYPOLOGY IN JANAPESE SHINTO RITUAL *KAGURA*

The ceremony of Shintô religion named *kagura,* accompanied by music and dancing, has a thousand year old tradition. Departing from the classification stamped by the name of Prof. Yasuji Honda, I am proposing a more distinctive classification according to types of the performance, supported by musical structures as well. As an issue of my research, I am proposing a new classification based upon the place and persons where and by whome *kagura* is performed, and upon the use or non-use of masks. Considering these criteria, we get three basic classes: (1) court *kagura,* a ritual with dance, without mask, (2) shrine *kagura* performed in or in front of a shrine, without mask and/or with mask and dance, (3) stage *kagura,* a ritual play with mask and dance.

János Kárpáti (born 1932, Budapest), Hungarian musicologist, retired professor and head librarian of the Liszt Academy of Music, Budapest. He studied at the same institution with Kodály, Szabolcsi and Bartha, took his PhD in 1968 and DSc in 1995. His main research fields in musicology include Bartók analysis and Japanese traditional music. He cooperated with various international projects, between 1980–1986 he was vice president of the International Association of Music Libraries, in 1998–2007 president of the Hungarian Musicological Society. He lectured at several universities in the USA, Canada, Japan, South Korea, France, Italy. He was decorated by the Erkel Prize (1971), the Grand Prize of Hungarian Creative Artists (1991), the Award for Excellence of the American Liszt Society (1996) and the Széchenyi Prize (2005). Main publications: *Bartók's String Quartets* (1967, 1975), *Bartók's Chamber Music* (1976, USA: 1994, Japan: 1998), *Music of the East* (1981, 1998), *Dance in front of the Heavenly Rock Cave: Music and Myth in the Japanese Ritual Tradition* (1998), *Bartók Analysis* (2003).

BARTHA DÉNES-KONFERENCIA

Vikárius László

A ZENETÖRTÉNET ANTOLÓGIÁJA VAGY RÉGI ZENETÖRTÉNET-ÍRÁS?*

Megjegyzések Bartha Dénes munkájának eredeti kiadásához

> Quoniam quidam iuvenum, amici mei, me cum affectu rogaverunt, quatenus eis aliquid de doctrina musicali sub brevibus explicarem, eorum precibus mox acquiescere volui [...][1]
>
> Vagyis:
>
> Minthogy sok ifjú barátom nagyon kért rá, hogy írjak nekik valamit röviden a zenei tudományról, kívánságukat mihamarabb teljesíteni kívántam [...][2]

Johannes de Grocheo kezdi e szavakkal 1300 körül íródott – egyedülállóan „zeneszociológiai" érdeklődésű – traktátusát, mely Bartha Dénes nemzedéke számára jól ismert volt már a nagy tekintélyű berlini professzor, Johannes Wolf huszadik század elejei közreadásában. Az *exordium*ban szereplő motívumok, a munka tanítványok általi sürgetése, melyhez azután (és azelőtt) számos auktor teszi hozzá a megvalósítás útjába álló nehézségek enumerációját, az antikvitás óta ismert toposz. Aligha lehet távol némi játékosság attól a szerzőtől, aki ugyancsak komoly – hazájában előzmény nélküli – régi zenetörténeti példatárát e stilisztikai fordulatokra támaszkodva nyújtja át olvasójának:

> E kötet szerzőjét barátai és tanítványai évek óta ostromolják akadémiai, konzervatóriumi és zeneiskolai tanítás és az önképző tájékozódás célját gyakorlati módon szolgáló zenetörténeti kézikönyv (és példatár) megszerkesztésének az igényével.[3]

---

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Termében elhangzott előadás.

1 Johannes de Grocheo: *De musica*, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html (2008. október 8.).

2 Uő: „A zenéről". Ford.: Fajcsek Magda. In: *Az égi és földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez.* Közr.: Redl Károly, Budapest: Gondolat, 1988, 439. – A fordítást apró módosításokkal közlöm.

3 Bartha Dénes: *Jegyzetek és magyarázatok (zenefilológiai kommentár) A zenetörténet antológiájához.* Budapest: Magyar Kórus, 1948, 5. – Maga a példatár – külső címlapja szerint – így jelent meg: Bartha Dénes: *A zenetörténet antológiája* I., Budapest: Magyar Kórus, 1948. A belső címlapon nem szerepel a sorozatra utaló

(A lábjegyzet folytatása a következő oldalon)

A berlini egyetemen mellékszakként filozófiát és középlatin filológiát hallgató Bartha kétségkívül tudatosan, sőt talán öntudatosan folyamodott e szerzői modorhoz. „Az olvasóhoz" írt előszó, mely nem a *Zenetörténet antológiája* lényegét képező példatárat, hanem a – hirdetés szerint – külön füzetben is árusított 100 oldalnyi *Jegyzetek és magyarázatok* címre hallgató szövegrészt vezette be, kisebbfajta traktátusként is olvasható a munka szükségességéről és céljáról.

Akik, mint mindeddig én is, az immár 34 év óta forgalomban lévő „javított, bővített" kiadást ismerik csak, melynek jegyzetanyagát Tallián Tibor gondozta, csodálkozva kereshetik Bartha bevezetőjét az *Antológiá*ból otthon őrzött saját példányukban.[4] Több más külsőséggel együtt szükségszerűen – történelmi szükségszerűséggel – esett áldozatul az új körülmények között született második kiadásnak, mely új, második, az elsőnél is hosszabb életre keltette a munkát. Noha a második kiadás megőrizte a teljes példatárat, s csupán szükséges rövidítéseket, tömörítéseket és kiegészítéseket hajtott végre a bőséges jegyzetanyagban, vagyis „tartalmában" híven őrizte meg a munkát, ha Bartha kiadványának jellegéről és értékéről a maga tudománytörténeti összefüggésében akarunk képet kapni, az 1948-ban megjelent első kiadás mind kisebb számban föllelhető és mind jobban porladó példányaihoz kell folyamodnunk.

Berlász Melinda és Tallián Tibor levéltári kutatásainak köszönhetően nagy vonalakban ismertek a kiadvány eltervezésének körülményei.[5] A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium művészeti osztálya előadójaként dolgozó Szőllősy András kezdeményezése mögött kettős cél állt: a háború pusztítását túlélt kottagrafikai műhely megmentése és a magas színvonalú zenetörténet-oktatás megalapozása.[6] 1946. április 17-i feljegyzésében így írt Szőllősy:

> Zenetörténeti oktatásunk mind ez ideig nagyon hézagos volt, mind a magyar, mind pedig az egyetemes zenetörténet terén. [...] Tanácsosnak látszik ezért egy olyan zenetörténeti példatár szerkesztése, amely mind az egyetemes, mind pedig a magyar zenetörténet köréből jellemző példákkal világítaná meg a zenetörténet órákon tanultakat, s ezáltal nagymértékben elmélyítené a zenetörténeti tudást.[7]

Szőllősy, mint erről beszámol, már tárgyalt is Bartha Dénessel és Szabolcsi Bencével, akik – mint írta – „mindketten régóta foglalkoznak azzal a tervvel, hogy egy ilyen gyűjteményt állítsanak össze". 1946. április 25-i kelettel Bartha Dénes be-

kötetszám: *A zenetörténet antológiája. Hangjegyes példatár az egyetemes zenetörténet tanításához (régi mesterek zenéje 1750-ig)*. Szerk.: Bartha Dénes = A Zenetörténet Kézikönyvei II., Budapest: Magyar Kórus, 1948.

4 *A zenetörténet antológiája. Régi mesterek zenéje 1750-ig*. Szerk.: Bartha Dénes, 2. kiadás, a javított, bővített kiadás jegyzetanyagát gondozta Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1974.

5 *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956* I–II. Összeállította és szerk.: Berlász Melinda és Tallián Tibor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985. A Bartha-antológiára vonatkozó dokumentumokra Berlász Melinda volt szíves felhívni a figyelmemet, amit e helyt is hálásan köszönök neki.

6 Szőllősy András: „Előadói feljegyzés a magyarországi kottametsző ipar válságáról", 1946. március 12. In: Berlász–Tallián (szerk.): *Iratok* II., 164.

7 Szőllősy András: „Előadói feljegyzés a kottametszők és kiadók támogatásáról", 1946. április 17., uott 166–167.

adványban kért támogatást egy „általános zenetörténeti példatár"-hoz, valamint egy „a *Magyar Zenetörténet Antológiája*" címmel tervezett kiadványhoz. (Ebből lett az 1947-ben megjelent *A magyar zenetörténet kézikönyve*, Szabolcsi munkája.) 1946. május 8-án kelt Bartha Dénesnek az új *Emlékkönyv*ben[8] publikált levele, melyben egy a kultuszminisztérium művészeti osztályától „Zenetörténeti példatár" összeállítására „egyelőre szóbelileg" kapott megbízásra hivatkozik, és a Zeneakadémia főigazgatójától, Zathureczky Edétől kéri, hogy a könyvtárat – saját felelősségére – nyitvatartási időn túl is használhassa. További hat nappal később már részletes tervet nyújthatott be a minisztériumhoz „zenetörténeti olvasókönyv, tankönyv és példatár kiadása tárgyában". A továbbra is Szabolcsival közösen szerkesztendő munka fölvázolja a teljes európai zenetörténetet a 20. század közepéig, s ehhez kiegészítésül mellékeli a Példatár első 60 számának tervezetét.

Ez az „első 60 sz." egyértelműen a teljes elkészült *Antológia* vázlata: primitív és ötfokú dallamoktól J. S. Bach művészetéig öleli fel a zenetörténetet. Természetesen már a korai vázlat és a végleges gyűjtemény összevetése is igen érdekes *(lásd az 1. táblázatot a 36–37. oldalon)*. A végleges gyűjtemény több mint kétszeresére duzzadt; még az is megállapítható, hogy az 1600-ig tartó zenetörténet példaanyaga volt a kidolgozottabb: a *Húsvéti Allelujá*tól és Leoninus *Haec dies* orgánumától a *Vergine bellá*n (itt még Dufay szerzőneve nélkül) és Binchois *De plus en plus* chansonján át Gesualdo *Moro lassó*jáig igen sok darab bekerült a példatárba. Az eleve szerényebb és kezdetlegesebb barokk válogatásból Bartha igen sok tételt utóbb elvetett, és újabbakra cserélt. Érdekesség, hogy Johann Walter (utóbb az *Aus tiefer Not* feldolgozására cserélt) *Ein feste Burg* korálfeldolgozásától kezdve ez a dallam *cantus firmus*szerűen átszőtte a barokk részt, ahol további négy feldolgozás – három közülük közös szám alatt – szerepelt volna.

Sajátossága a gyűjteménynek, hogy bevezetőül „primitív", illetve „ötfokú dallamok"-at állít a gyűjtemény élére; mindkét dallamcsoporthoz magyar népzenei párhuzamot is közölve: gyermekdalt, illetve pentaton siratót. Az, hogy az ógörög dallamemlékeket reprezentáló Szeikilosz-töredék és a gregorián énekkincsből vett, tehát az írottan hagyományozott zenei kincs előtt, mintegy bevezetésül megjelenik e két dallamcsoport, sajátos karaktert ad a példatárnak. Többek között ez is az akkor legkorszerűbb szemlélethez tartozott, mellyel Bartha – nemcsak a magyar népzenetudományra, hanem a német zenei néprajzkutatásra is támaszkodva – túl kívánt lépni az addigi hasonló vállalkozások zenetörténeti képén. Törekvése teljes összhangban volt Szabolcsi 1940-ben megjelent *Zenetörténet*ének koncepciójával, melyet az antológia bevezetőjének elején egyetlen olyan magyar nyelvű munkaként említ, „amit jó lélekkel ajánlhatunk minden komoly érdeklődőnek" *(lásd a 2. táblázatot a 38. oldalon)*.

Az *Antológia* tervezése táján, 1946-ban jelent meg a máig talán legátfogóbb hasonló példatár, Archibald Davison és Willi Apel *Historical Anthology of Music* című

8 „Bartha Dénes tanári munkássága zeneakadémiai dokumentumok tükrében". In: *Bartha Dénes emlékkönyv*. Szerk.: Gádor Ágnes és Szirányi Gábor. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008, 45. (36. sz.)

1. táblázat. A Bartha Dénes által 1946-ban összeállított tervezet és az *Antológia* egyes számainak összevetése

A Példatár első 60 számának tervezete (1946)	*Antológia (1948)*
[„Az őskor, ókor és középkor zenéje a XI. századig": **1–7**][a]	
1. **Primitív dallamok**: ausztráliai vagy **brazil** dallam; mellette **magyar gyermekmondóka**[b]	vö. **1**
2. **Ötfokú dallamok: kínai, hindu, óhéber,** kelta, **magyar dallam**	vö. **2**
3. **Görög dallam: Szeikilosz dala**	= **3**
4. **Gregorián dallam**: a) **Alleluja Paschae** [*recte:* Pascha], b) Jubilate Deo	vö. **4–5**
5. **Sequentia 10. század: Psallat ecclesia**	= **6**
[„Trubadúrmelódiák a XII–XIII. században": **8–14**, ill. „A gótikus művészet korszaka a XII–XIII. században": **15–19**]	
6. **Leoninus: Organum Haec dies**	= **15**
7. **Moniot d'Arras: Ce fut en mai – touvère dallam**	= **13**
8. Vaqueiras: Kalenda maya	
9. Constantes extote. Discantus, 12. sz.	vö. **17**
10. **Perotinus**: Sederunt principes – quadruplum	vö. **16**
11. Tripelmotetta: Benedicamus, 13. sz.	vö. **18**
[„Az »Ars nova« zenéje a XIV. században": **20–25**]	
12. **Machaut**: De toutes flours – ballade	vö. **20**
13. **Landini: Gram piant' agl'occhi – ballata**	= **23**
14. Walter v. d. Vogelweide: Nu allerst lebe ich – **minnesang-dallam**	vö. **19**, az előző fejezetben
15. **Anonym. középkori táncdallamok Wolf közléséből**	= **25**
[„A XV. század angol-burgundi zenéje": **26–33b**]	
16. **Lauda: Vergine bella, 15. sz.**	= **28**
17. **Dunstable**: O rosa bella	vö. **26**
18. **Dufay: Alma Redemptoris Mater – motetta**	= **27**
19. **Binchois: De plus en plus – chanson**	= **32**
20. **Dufay: Kyrie a L'homme armé miséből a c. f. dallam variánsaival**	= **29**
21. Ockeghem: Ma bouc[h]e rit – chanson	vö. **33**
[„A XVI. század zenéje": **34–72**]	
22. **Josquin: Kyrie a Pange lingua miséből**	= **37*** és **37 I.**
23. **Canto carnascialesco: Mascherata (Giovanni Domenico da Nola)**	= **48**
24. Tritonius: Integer vitae (Horatius óda) a ritmizálás frottola variánsával	
25. Bourgeois: Francia zsoltárdallam	
26. **Joh. Walter**: Ein feste Burg – korálfeldolgozás	vö. **43**

[a] A szögletes zárójelben megadott fejezetcímeket az *Antológiá*ból idézem.
[b] Félkövér kiemelés az *Antológiá*ba ténylegesen bekerült darabokat – esetenként más darabbal szereplő szerzőket – különbözteti meg.

27. **Palestrina**: O bone Jesu – motetta	vö. **53–54**
28. **Lassus: Chanson** vagy madrigál	= **57**
29. **Goudimel**: a 81. francia zsoltár feldolgozása	vö. **58**
30. Marenzio: Io piango – madrigál	
31. Passamezzo Gombosi közlése szerint	
32. **Willaert**: Fantázia hangszerekre	vö. **56**
33. **G. Gabrieli**: Sonata pian e forte	vö. **67**
34. **Gastoldi: Viver lieto voglio – balletto**	= **63**
35. **Merulo: Toccata**	= **66**
36. Allegri: Miserere	
37. **Dowland: Ayre** (virginálzene)	vö. **64**
38. **Byrd:** The bells **(virginálzene)**	vö. **61**
39. **Gasualdo: Moro lasso – madrigál**	= **70**
[„A monódia és a barokkzene korszaka a XVII–XVIII. században": **73–135**]	
40. **Peri**: Euridice – prológus	vö. **73–74**
41. **Caccini: Cor mio, deh non languire – ária**	= **77**
42. **Viadana: O dulcissima Maria – concerto ecclesiastico**	= **75**
43. **Monteverdi: Orfeo** – Mercurius éneke	vö. **78**
44. **Monterverdi**: Lettera amorosa	vö. **79**
45. Cavalieri: Rappresentazione – részlet	
46. **Praetorius: Ein feste Burg – korálfantázia**	= **82**
47. **Schütz: Eile mich Gott zu erretten – geistliches Konzert**	= **89**
48. **Frescobaldi**: Toccata per l'elevazione	vö. **80**
49. **Carissimi: Jephta – részlet**	= **91**
50. **Cavalli**: Didone – részlet	vö. **92**
51. **Legrenzi: Szonátatétel**	= **96**
52. **Corelli: Szonátatétel**	= **105**
53. **Froberger**: Tombeau – **cembalo-zene**	vö. **93**
54. **Lully**: Armide – Renaud áriája	vö. **102**
55. **Purcell: Dido and Aeneas – Dido búcsúja**	= **107**
56. Chambonnières: Gavotte – clavecin-zene	
57. Poglietti: Variációk cembalora	
58. Ein feste Burg – Buxtehude, **Pachelbel** és Böhm feldolgozásában	vö. **108**
59. J. S. Bach: D-dúr Koncert (átirat **Vivalditól**)	vö. **112, 121–122**
60. **J. S. Bach**: Ária a 181. sz. kantátából	vö. **126**

nagyméretű, kétkötetes kiadványának első, a reneszánsz végéig tartó kötete. Bartha valószínűleg nem tudhatott róla; munkája bevezetőjében nem említi.[9] Forrásként, vagy helyesebben mintaképpen három német példatár állt a rendelkezésére, melyeket röviden maga is jellemez: A legkorábbi, eredetileg 1912-ben megjelent, Riemann által közreadott *Musikgeschichte in Beispielen* a 13.-tól a 18. századig, illetőleg a *Nyárkánon*tól nagyjából Gluckig válogat a zenetörténetből.[10] 150 példájával

9 Több tanítvány (Domokos Mária, Lampert Vera, Tallián Tibor) is emlékszik rá, hogy Bartha a hatvanas évek közepén a zenetudományi szakon saját antológiája helyett a Davison–Apel-példatárból tanított.

10 Hugo Riemann: *Musikgeschichte in Beispielen. Eine Auswahl von 150 Tonsätzen, geistliche und weltliche Gesänge und Instrumentalkompositionen*. Mit Erläuterungen von Dr. Arnold Schering. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1912.

2. táblázat. Szabolcsi *Zenetörténete* első fejezeteinek és az *Antológia* fejezetcímeinek összevetése

Szabolcsi: A zene története (1940)	*Bartha: A zenetörténet antológiája (1948)*
A primitív dallam	Az őskor, ókor és középkor zenéje a XI. századig
Az első nagy kultúrák	
A régi Középtenger zenéje	
A középkori Nyugat dallami és zeneformái	Trubadurmelódiák a XII–XIII. századból
A többszólamú nyelv. A renaissance születése	A gótikus művészet korszaka
	Az „ars nova" zenéje a XIV. században
A francia-olasz renaissance. Nyugat első nagy költői	A XV. század angol-burgundi zenéje
	A XVI. század zenéje
A flamand renaissance. Josquin	
Az olasz nagy-renaissance és az első klasszikus összefoglalás. Palestrina	
Németország ébredése, Flandria alkonya. Lasso	
Déli romantika: a barokk Itáliában. Szólóének és opera. Monteverdi	A monódia és a barokkzene korszaka a XVII–XVIII. században
A barokk Nyugat-Európában. Lully, Purcell	
Formák születése délen és északon	
Schütz és a német barokk	
1700 kulminációja. A második európai betetőzés: Bach, Händel, Rameau, Vivaldi	

nagyjából a Bartháéval azonos terjedelmű gyűjtemény. Döntő, s nem csupán formai különbség, amit Bartha is említ *(lásd az 1–3. fakszimilét a 40–41. oldalon):*

> Riemann terjedelmes gyűjteménye már csak azért sem elégítheti ki a mi speciális magyar igényeinket, mert minden példáját kétkezes zongorakivonat formájában közölte. Hogy ez a jellegzetesen német szellemű, leginkább az összhangosított, akkordikus zene testére szabott közlési módszer, különösen a vokális vagy vonósokra írt zene esetében menynyire torzít és a növendékben könnyen a melódikus érzék elsorvadására vezethet, nem szorul külön magyarázatra.

Így válik világossá a tudós kultúrakritikája, mely más vonatkozásokban is irányítja választásait. Többek között abban, ahogy Riemanné mellett az azt felváltó lényegesen korszerűbb, Arnold Schering szekesztette, 1931-ben publikált és lényegesen nagyobb, 313 példát tartalmazó új *Geschichte der Musik in Beispielen* nemzeti elfogultságait bírálja.[11] Hogy Bartha kritikáját Schering gyűjteményére is kiterjeszti, figyelemre méltó abból a szempontból, hogy Schering is berlini professzorai közé tartozott, aki 1931-ben külön monográfiát publikált a régi zene előadásmódjáról.[12]

11 Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1931.

12 Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik.* Leipzig: Verlag von Quelle & Meyer, 1931.

Bartha egyetlen, lényegesen szerényebb kiadványt nevez „sikerült"-nek és „minden elfogultságtól mentnek": Alfred Einstein először 1917-ben megjelent zenetörténetéhez összeállított *Beispielsammlung*ját, mely azonban eredetileg mindösszesze 21, későbbi kiadásában 40 példájával már csak terjedelmi okokból is korlátozottan volt akár mintaként is fölhasználható.[13] Így tehát, ha van is kis számú egyezés az akkor rendelkezésre álló gyűjteményekkel, a Bartha-antológia teljességgel önálló munkának bizonyul. A vele párhuzamosan készült Davison–Apel antológiától viszont döntő módon eltér abban, hogy bár kritikusan használja föl, olykor javítja (különösen ritmus, illetve metrikai értelmezés tekintetében) forrásait, az *Antológia* anyaga utánközlésnek minősül, míg az egykorú amerikai gyűjtemény fő értéke, hogy példáinak jelentős része Apel saját, új átírását bocsátja közre.

Bartha munkájának hátterében ugyanakkor nemcsak hangjegyes példatárak állnak. Bartha jegyzetei közt néha hivatkozik egy fontos hanglemezsorozatra, mely *Anthologie sonore* címmel jelent meg. Jocopo da Bologna *Fenice fu* kezdetű madrigáljának a műfaji sajátosságokat jellemző leírásában előadási kérdésekre is kitér:

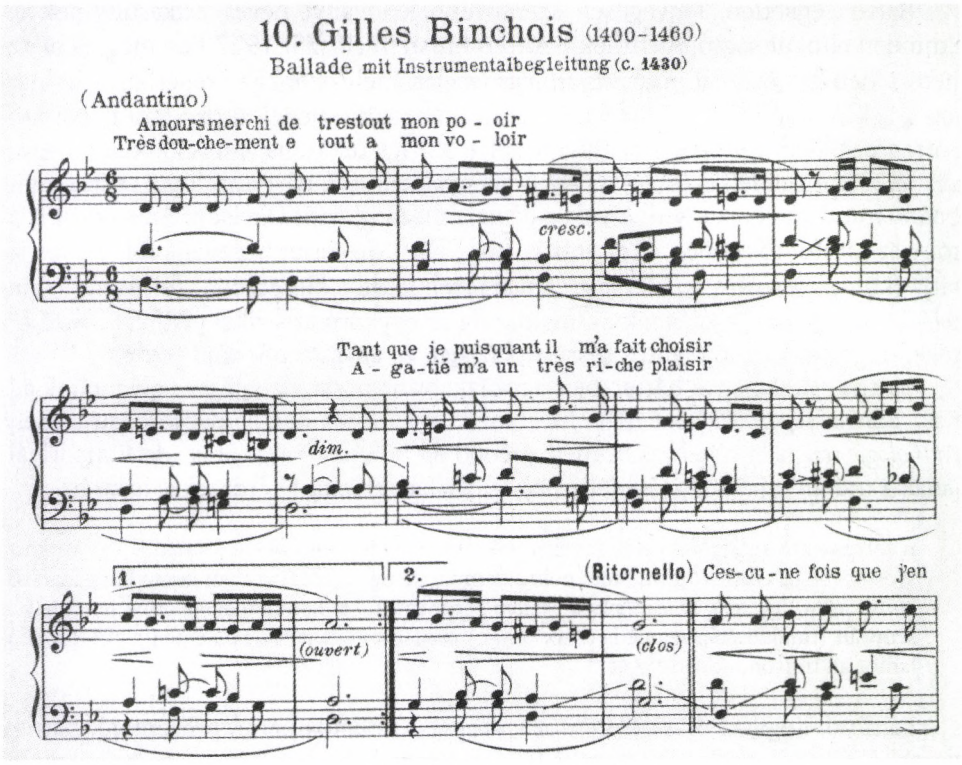
> A forrás mindkét szólam alá szöveget ad, tehát mindkettőt énekre szánja. A kor szokása szerint mégis célszerű mindkét énekszólam mellé egy-egy színező unisono hangszerszólamot adni. Így tesz az *Anthologie Sonore* sorozat 59. sz. hanglemezfelvétele is, amely a szoprán (tulajdonképpen ez is tenor lenne) mellé lant-, a tenor mellé pedig altviola szólamot ad unisono-kíséretként.[14]

Feltűnő, hogy az olasz trecentót viszonylag sokoldalúan reprezentáló, három darabból álló válogatás mindegyikének jegyzeteiben találunk hivatkozást a hanglemezsorozatra, mely talán ihletője lehetett valamelyik kompozíció a szerkesztés késői fázisában történt utólagos beillesztésének.[15] Bartha a hangfelvételeket természetesen nem tekinthette szövegforrásnak: a *musica ficta* alkalmazásában például tapasztalhatók különbségek. Machaut *Je puis trop bien* ballade-jának *Anthologie*-beli előadására csupán közvetve utalhat az, hogy Bartha fölveti a furulya használatának lehetőségét is, mely a hangfelvételen különösen markáns szerepet játszik. Fi-

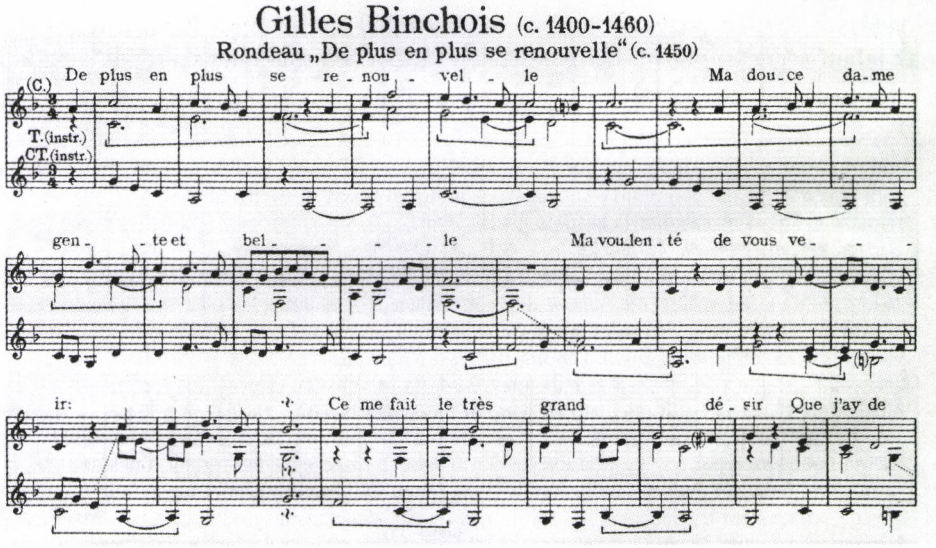
13 Alfred Einstein: *Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte.* Leipzig–Berlin: Teubner, 1917. – Én magam csak a 21 példát bemutató első kiadáshoz jutottam hozzá. A Bartha által említett 40 példát tartalmazó gyűjtemény valamelyik későbbi kiadás lehet.

14 Bartha: *Jegyzetek és magyarázatok,* 28.

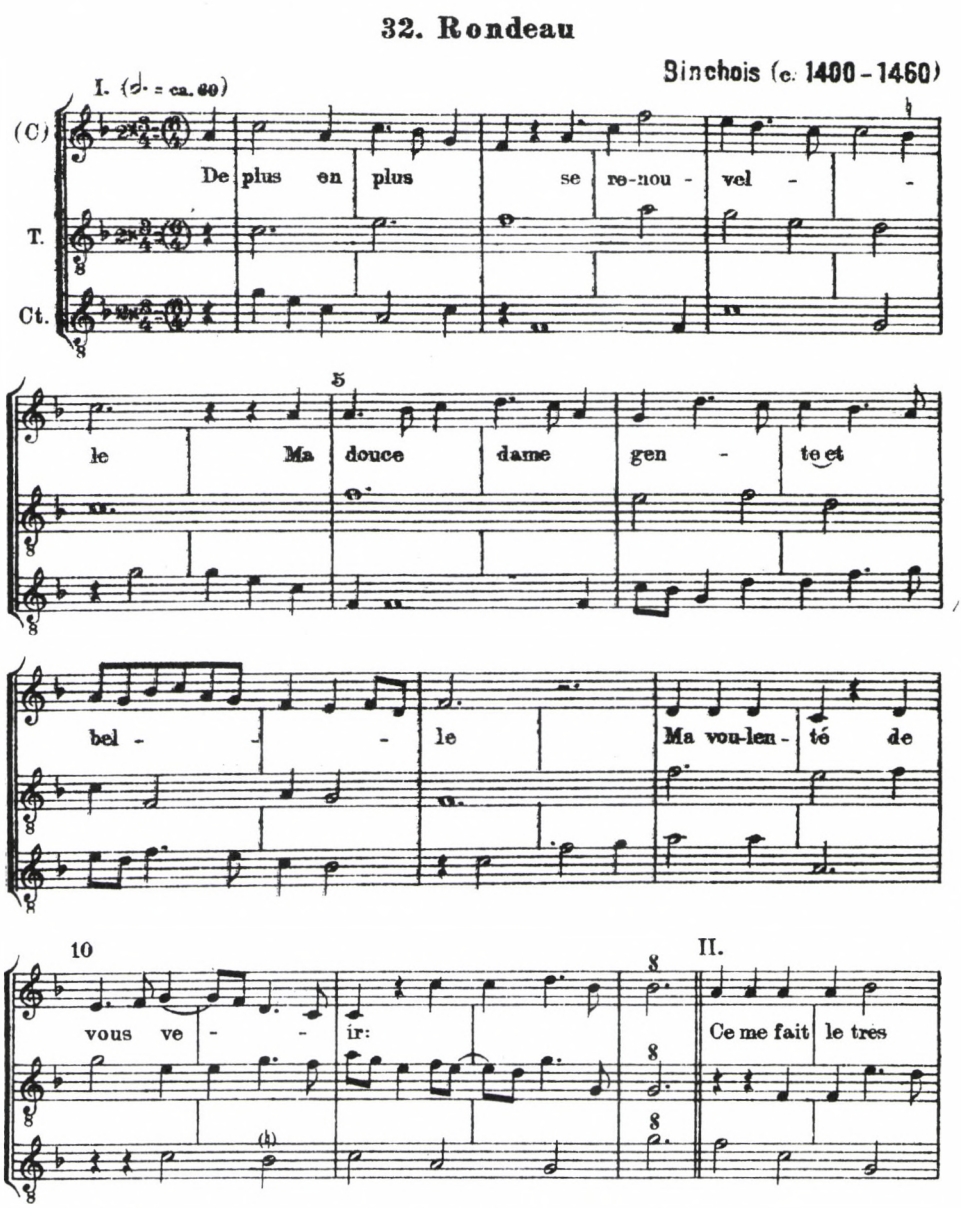
15 Hiányzik persze a caccia műfaja, melynek ugyancsak felvették példáját az *Anthologie sonore* sorozatba (Giovanni da Firenze: *Tosto che l'alba = Anthologie sonore* 59), és ami a közölt *Fenice fu* madrigállal közös lemezen jelent meg. Az eredeti kiadásban különben Jacopo da Bologna madrigálja a **22**-es számot viseli, és a 23. oldalon található. Landini ballatája *(Gram piant' agl' occhi = Anthologie sonore* 1) **23.** számként a meglepő, egymással szemben fekvő 24a és 24b oldalon szerepel. (A rectóra eső 24b oldal oldalszáma ráadásul belül található.) Giovanni da Cascia ballatája *(Io son un pellegrin = Anthologie sonore* 1) pedig **24a** számot kapott, s a 24c oldalra került. (**24b** szám alatt már egy háromszólamú homofon Lauda szerepel, immár a szabályos 25. oldalon.) Ez az egyetlen részlet a példatárban, ahol nyilvánvaló beszúrás nyoma látszik. Bartha 1946. április 25-i beadványából tudjuk, hogy a „hangjegyanyag" „kimetszése legalább 4-5 hónapi munkát és foglalkoztatottságot biztosítana a magyar hangjegymetsző iparnak" (Berlász–Tallián [szerk.]: *Iratok,* 169.), vagyis a példatár eleje jóval a megjelenés előtt már kimetszve állhatott, s így utólagos módosításra kevés lehetőség nyílt.



1. fakszimile. Binchois: Amours merchi *ballade első szakaszának közlése Riemann példatárában*



2. fakszimile. Binchois: De plus en plus *rondeau közlése a második szakasz elejéig Schering példatárában*



3. fakszimile. Binchois: De plus en plus *rondeau első szakasza Bartha Antológiájában*

gyelemre méltó, hogy a pedagógiai céllal zárójelben megadott tempójavaslat valamivel gyorsabb a számára bizonyára ismert felvételen hallható alaptempónál (annak expresszív lassításairól nem is beszélve). Újabb felvételek Barthát igazolják.

Az *Anthologie sonore* szerkesztője, művészeti vezetője Bartha egy további egykori berlini tanára, Curt Sachs volt, aki miután 1934-ben elhagyta Németországot, Párizsban indította el az ötvenes évek elejéig a 163 – 78-as fordulatszámú – lemezen meg-

jelent sorozatot. Nagyjából a Riemann-féle hangjegyes gyűjteményhez hasonlóan a középkortól Mozartig szerepeltek művek, illetve műrészletek, de nagy hangsúly esett a középkor, a reneszánsz, és a korai barokk korszakra. A sorozat 50 lemezét éppen 1947-ben adta át (illetve el) Bartha a Zeneakadémia hanglemezgyűjteményének.[16]

Az *Antológia* páratlan jegyzetanyagához – mely nem képezte részét az eredeti tervnek – egyetlen korábbi kiadvány sem fogható.[17] Ha összevetjük Binchois *De plus en plus* rondeau-jának Schering-féle közlésével az *antológia*beli formát, nemcsak a – Scheringnél is aránylag kivételes – zongoraletétszerű kétsoros lejegyzés szólamszerű kottaképének változása lesz feltűnő *(lásd ismét a 2–3. fakszimilét)*, hanem a darabhoz tartozó jegyzetek merőben eltérő célkitűzése.[18] Schering mindössze a műfaj meghatározását közli, a közlés forrását adja meg, valamint jelzi, hogy csak a fölső szólam van szöveggel ellátva, s hogy a lejegyzés eredetileg kvarttal mélyebb, mint példatárában.[19] Végül rövidítés utal az eredeti kulcsokra, s a *Musikgeschichte in Bildern* megfelelő helyére. Ezenkívül közli a teljes szöveget, valamint német fordítását. A szövegközléstől eltekintve a mindössze hatsoros tömör leírástól merőben eltér Bartha kommentárja, aki egyetlen munkába igyekezett egy egész könyvtárnyi szakirodalmat belesűríteni. Bár e példáját egyenesen Scheringtől veszi át, módosít az ütemvonalak elhelyezésén:

> Közlésünk némiképpen eltér az említett forrásoktól: sem Stainer, sem Schering nem veszi tekintetbe a „tempus perfectum diminutum" 6/4 ütemjelzését és síma 3/4-ben írja át a művet, ami a dallam folyamatosságát nagyon elaprózza; aki szívesebben vagy könnyebben olvasná a 3/4 ütemet, annak számára a rendszerek közt jelöltük a sűrűbb ütemvonalakat.

A jegyzetek véglegesítése előtt még megragadja az alkalmat, hogy a darab frissiben tanulmányozott eltérő kiadásával összevesse:

> Csak a kótapéldák kimetszése és a fenti jegyzetek lezárása után sikerült hozzájutnom a Plamenac gondozta csonka *Ockeghem-összkiadás* miséket tartalmazó első kötetéhez (Breitkopf kiadása, Lipcse, 1927.), amelynek függelékében a 78. lapon a kiadó összehasonlítá-

16 *Bartha Dénes emlékkönyv.* 52–53. (46. sz.)

17 Bartha beadványában erre vonatkozóan még ezt olvashatjuk: „E helyütt a (rövidre fogott zenetörténeti tankönyv-szöveggel kombinált) gyűjteményt nem annyira a tanuló ifjúság, mint inkább az előadó tanár kezébe szánjuk. Megfontolandó, nem lesz-e célszerű később a középiskolai tanárok részére a gyűjtemény darabjainak részletes melodikai, ritmikai, formai, összhangzati stb. szempontú elemzését tartalmazó magyarázó füzet közzététele. [...] A főiskolai oktatás részére – miután ezt éppen a gyűjteményt szerkesztő tanárok látják el – egyelőre nem áll fenn ilyen külön magyarázó füzet közzétételének a sürgős szüksége. (A részletes magyarázatok és elemzések idő előtti közzététele még azt a veszélyt is rejti magában, hogy a főiskolai növendékek kényelmesebb része – a példadarabok szellemi munkát, aktivitást igénylő közvetlen tanulmányozása helyett – vizsgára egyszerűen a magyarázatot fogja betanulni, a mű helyett a műről szóló elemzést; ez pedig véleményünk szerint okvetlen elkerülendő.)" Berlász–Tallián (szerk.): *Iratok*, 169.

18 Bartha: *Jegyzetek és magyarázatok*, 37–38.

19 Megjegyzendő ugyanakkor, hogy az 1912-ben megjelent Riemann-antológia kommentárjait már ugyancsak Schering írta, s azok, ha nem is összehasonlíthatók Bartha „magyarázatai"-val, még mind hosszabbak, mind változatosabb tartalmúak, mint saját példatárának nyilvánvalóan szándékosan szűkszavúbb – aszketikusabb – kísérőszövegei, melyeket „Quellennachweis und Revisionsbericht" címmel mellékelt gyűjteményéhez.

> sul közölte ugyane darabnak más egykorú (madridi) kéziratban fennmaradt változatát, az eredeti kótaértékekkel és transzponálás nélkül. Ennek a, különösképpen a módosítójelek pontos és bőséges használatával feltűnő madridi kéziratnak közlésünktől való főbb eltérései leginkább a Cantus (diszkant) szólamát érintik [...]

Ezután pedig részletes jegyzéket közöl a variáns olvasatokról, hozzátéve, hogy

> [m]egjegyzendő még, hogy Plamenac közlése szerint a 10. ütemtől kezdve a tenor és a contratenor szólama fel van cserélve; valószínű, hogy itt – Schering önkényt sejtető közlésével szemben – Plamenac adja az eredeti hiteles szólamrendet.

A szöveg közlése után kitér az *Antológiá*ban 30. számként közölt Busnois-rondeau-val való összehasonlításra, a mű formájához mintegy esztétikai értékelést adva:

> A forma mai szemmel nézve kissé komplikáltnak tűnik; kétségtelen erénye, hogy a zene könnyen megjegyezhető, mert hiszen azonos rímelésű sorok és ugyanaz a mindössze kétféle zenei szakasz ismétlődik minduntalan; másrészről ne felejtsük el, hogy az aprólékosan szabályozott burgundi udvari konvenció, a cikornyás késő gótika (style flamboyant) korában a forma komplikáltsága is nem hátránynak, hanem inkább erénynek számít.

Csak ezután következik a szöveg magyar fordítása.

Bartha e „kisebb zenetörténeti könyvvel felérő" jegyzetanyagának – ahogy Tallián Tibor méltán jellemezte – legfőbb értéke nem is a maga idején (és körülményei között) figyelemre méltóan korszerű tájékozottság, hanem pedagógiai frissessége. Egykori zenetörténet-órák pillanatfelvételeként hat a magyarázatok számos passzusa. Ennek a tanulmánynak nem célja, hogy a gyűjtemény esetleges hiányaira próbáljon rámutatni. Csak példaképpen jelzem, hogy még az igen kidolgozott barokk előtti – „régi zenetörténeti" – részben is föltűnhet egy-egy téma, mint a motetta fejlődésének és alakváltásainak hézagos bemutatása.[20] De az sem célom, hogy a gyűjtemény számos kiemelkedő értékét, összehasonlító, egymásra utaló példáit (mint többek között a korai *Euridice*-operarészletek ösz-

20 A 14–15. századi izoritmikus motetta Petrus de Crucétól Philippe de Vitryn és Machaut-n át egészen Dufayig vagy akár Josquinig például teljességgel hiányzik a gyűjteményből. Ezzel magyarázható többek között Bartha első olvasásra szellemes, ám zenetörténetileg aligha követhető javaslata a 13. századi motettának – francia *motet* megjelöléssel – a 16. századi merőben eltérő motettafélétől való világos megkülönböztetésére (lásd Bartha: *Jegyzetek és magyarázatok*, 22., illetve e dolgozat első függelékének c lábjegyzetét). Ilyen egyértelmű terminológiai megkülönböztetés ugyanis csak akkor lehetséges, ha teljességgel figyelmen kívül hagyjuk a műfaj 14–15. századi történetét, mely világos átmeneti formákat mutat a Bartha gyűjteményében is gondosan bemutatott két típus között. A különben nagyon jól, összehasonlításra alkalmasan megválasztott Dufaytól és Ockeghemtől egyaránt közölt *Alma redemptoris mater*-feldolgozás (a gregorián dallam bemutatásával együtt) a műfaj reprezentációs típusát nem képviselheti. A motetta hiányos bemutatása természetesen összefügghetett a Bartha számára rendelkezésre álló kiadások korlátaival, de megjegyzendő, hogy Schering – persze több mint kétszer akkora terjedelmű antológiájában – már kellő figyelmet szentelt a motetta 14–15. századi alakváltásainak, amennyiben Machaut-tól *(Trop plus/Biauté/Je ne suis)*, a Ciconia utáni nemzedékhez tartozó Antonius Romanustól *(Stirps Mocenigo/Ducalis sedes)*, Ockeghemtől *(Ut heremita solus* mint „Instrumentalmotette" szövegtelenül) és Obrechttől *(O vos omnes)* is közölt kompozíciókat.

szehasonlító közlése) vizsgáljam részletesebben. Ezek helyett inkább egyetlen példa alapján próbálom meg jellemezni Bartha vállalkozását a maga történeti összefüggésében.

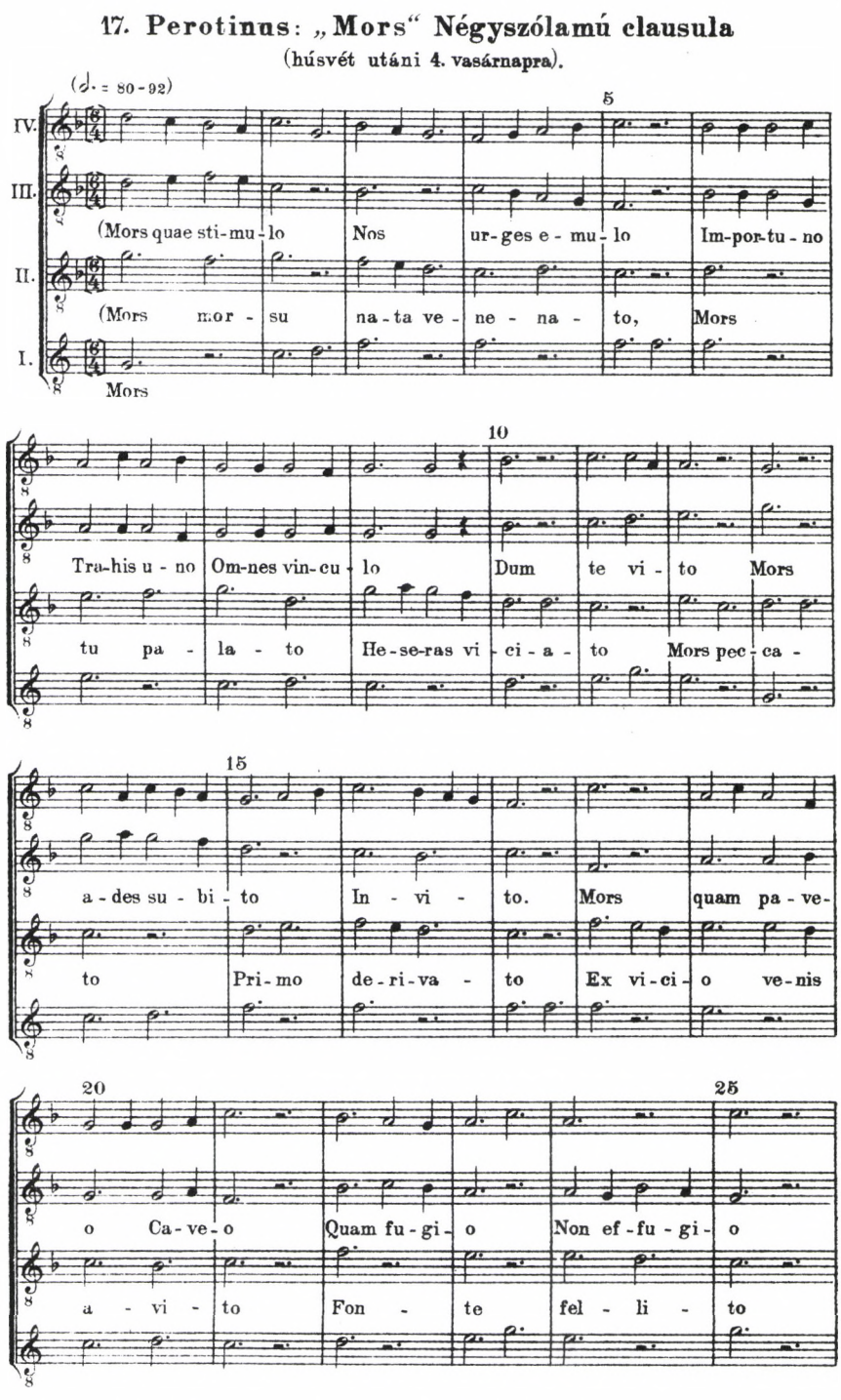
Perotinustól Bartha legelső tervezetében még az egyik leghíresebb kompozíció, a 4 szólamú *Sederunt principes* szerepelt. Végül többek között nyilván terjedelmi okok miatt tekinthetett el közlésétől. De talán nem véletlen, hogy választása a 4-szólamú *Mors*-klauzulára és az abból kialakított 3 szólamú motettára esett. Ezt az önmagában is zárt Alleluia-részletet idézi és tárgyalja különösen részletesen. Ugyanerről a kompozíciópárról olvashatunk rövid leírást Szabolcsi Bence zenetörténetében:

> Perotinus discantus-a egyre mozgékonyabb, a *Magnus Liber*-hez írt toldalékokba, az ú. n. *clausulák*-ba mindjobban belevonódik a régi nagy húsvéti allelúja-ékesítések dallamanyaga s 1200 körül egyszerre kifejlik a discantusból egy új képlet: a *motetus*. Elég, hogy a korális-dallam valamelyik szóban egy-egy cirádás fordulathoz érjen: ebben a percben kiszökken belőle egy ellenszólam, mely a dallamot és szöveget kommentálja. Egy lépéssel tovább: az ellenszólam „feje fölött" egy harmadik szólam boltozódik s efölött egy negyedik boltív: ez már a kettős-, a hármas-motett. Még egy lépéssel odább: az új szólamok új, verses szöveget, *mot*-t vagy *motto*-t énekelnek, más-más ritmusban. Ez már a vonalas-rajzú polifónia, a gótikus többszólamúság legfőbb bravúrja, egyben magábanálló tünemény e a középkor zenei hallásának. Igy növekszik hármas-motetté Perotinus nagy *Mors*-clausulája, kígyózó, sokhangú jajgatással dalolva a halál diadalát. S a motetus alighanem még a párisi mesterek életében megteszi a negyedik, elhatározó lépést: a fődallamot, a tenort hangszerre bízzák s most már a diszkant meg a motett – mint később a ballada, a chanson s egész rokonságuk – nem egyéb, mint hangszerrel kísért szólódal, duett, vagy tercett – a 13–14. század uralkodó műformája.[21]

Szabolcsi Bence – ma is helytálló – sűrítetten költői leírása Bartha szavaival valóban joggal mondható „szellemtörténeti" jellegűnek. Érthető, ha így érezte jellemezhetőnek kollégája egyetemes zenetörténetét: „a magyar zenetörténetben eladdig példanélküli tájékozottsággal és lényegrelátó intuícióval eleveníti meg előttünk az egyes korszakok, a kiemelkedő komponista-egyéniségek legbenső lelkét, szellemi portréját". Itt – tehetjük hozzá – a „hármas-motett" leírásánál a melizma „cirádás hang"-ként történő jellemzése vagy a szólamok egymás fölé való „boltozódásá"-nak képe zseniálisan érezteti a zenei világ gótikával való szoros történeti kapcsolatát. Bartha mégis szükségét érezte, hogy megállapítsa: Szabolcsi mindezt anélkül teszi, „hogy a zenei emlékanyag részleteiről, a zenei struktúra fejlődéséről tájékoztatni, a zenei mult ismeretét konkretizálni megkísérelné". Bartha természetesen nem erről a szöveghelyről beszél, hanem általában jellemzi így Szabolcsi munkáját. A hozzáértő számára Szabolcsi leírása valójában bámulatosan sok konkrétumot tartalmaz. Bartha igen részletes elemzése mégis merőben eltérő hozzáállással vizsgálja a zenei anyagot a maga konkrétságában *(4. fakszimile a szemközti oldalon)*.

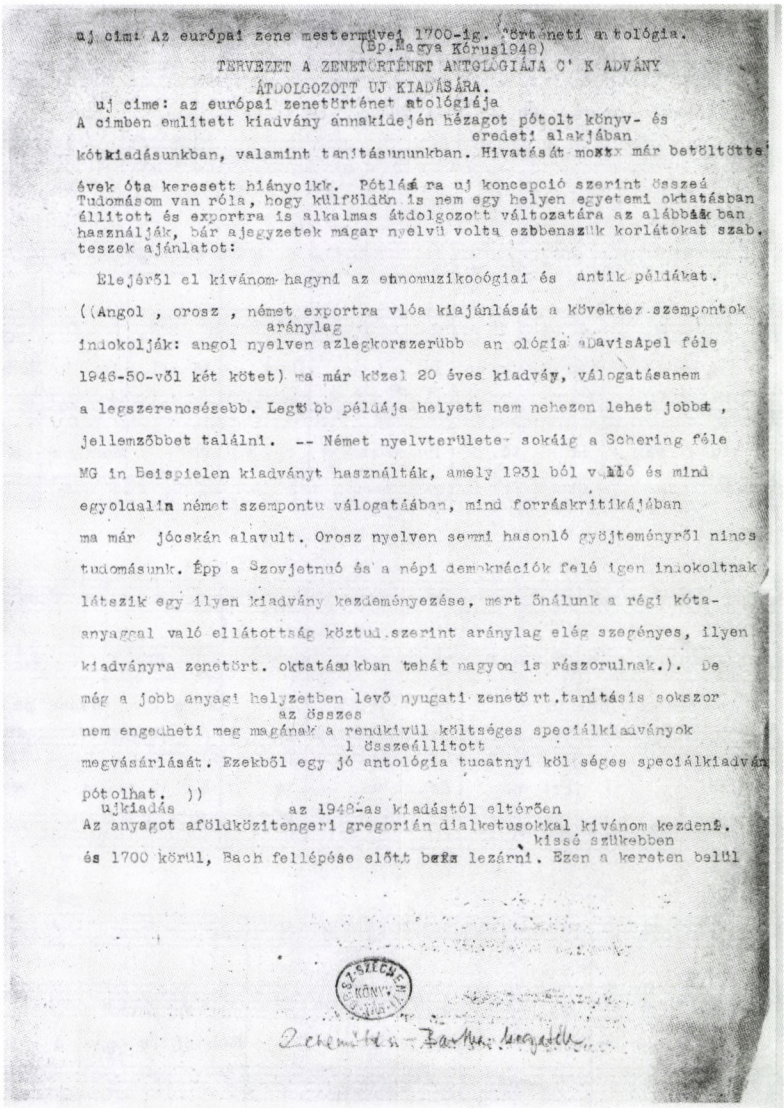
Ha elolvassuk az ő ismertetését, mely az adott mű hozzáférhető kiadásaitól kezdve a kompozíció – szakaszról-szakaszra történő – részletes formai és harmó-

21 Szabolcsi Bence: *A zene története*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1940, 88–89.



4. fakszimile. Perotinus négyszólamú Mors*-clausulájának és a belőle készült háromszólamú motettának a kezdete Bartha közlésében*

niai elemzésén át a motetus és triplum szólam latin megszövegezésének fordításáig igen sokoldalúan vizsgálja mind a klauzulaalakot, mind a motettaformát, valóságos zenetörténet órai műhelymunka kellős közepén érezhetjük magunkat.[22] Bizonyos értelemben a Szabolcsi zenetörténetében fölvillantott képek részletes és módszeres kifejtését láthatjuk Bartha „zenefilológiai kommentárjaiban".



uj cim: Az európai zene mesterművei 1700-ig. Történeti antológia.
(Bp.Magya Kórus 1948)

TERVEZET A ZENETÖRTÉNET ANTOLÓGIÁJA C' K ADVÁNY
ÁTDOLGOZOTT UJ KIADÁSÁRA.

uj cime: az európai zenetörténet atológiája

A cimben emlitett kiadvány annakidején hézagot pótolt könyv- és
eredeti alakjában
kötkiadásunkban, valamint tanitásununkban. Hivatását mostx már betöltötte
évek óta keresett hiányoikk. Pótlá ra uj koncepció szerint összeá
Tudomásom van róla, hogy külföldön is nem egy helyen egyetemi oktatásban
állitott és exportra is alkalmas átdolgozott változatára az alábbiak ban
használják, bár a jegyzetek magar nyelvü volta ezbbenazük korlátokat szab.
teszek ajánlatot:

Elejéről el kivánom hagyni az ethnomuzikológiai és antik példákat.

((Angol , orosz , német exportra vióa kiajánlását a következ szempontok
arányla
indokolják: angol nyelven azlegkorszerübb an ológia adavisApel féle
1946-50-vől két kötet) ma már közel 20 éves kiadvány, válogatásanem
a legszerencsésebb. Legtöbb példája helyett nem nehezen lehet jobbat ,
jellemzőbbet találni. -- Német nyelvterülete- sokáig a Schering féle
MG in Beispielen kiadványt használták, amely 1931 ből v ló és mind
egyoldalu német szempontu válogatában, mind forráskritikájában
ma már jócskán alavult. Orosz nyelven semmi hasonló gyüjteményről nincs
tudomásunk. Épp a Szovjetnuó és a népi demokrációk felé igen indokoltnak
látszik egy ilyen kiadvány kezdeményezése, mert önálunk a régi kóta-
anyaggal való ellátottság köztud.szerint arányla elég szegényes, ilyen
kiadványra zenetört. oktatásunkban tehát nagyon is rászorulnak.). De
még a jobb anyagi helyzetben levő nyugati zenetört.tanitásis sokszor
az összes
nem engedheti meg magának a rendkivül költséges speciálkiadványok
l összeállitott
megvásárlását. Ezekből egy jó antológia tucatnyi kö séges speciálkiadván
pótolhat.))
ujkiadás az 1948-as kiadástól eltérően
Az anyagot a földközitengeri gregorián dialektusokkal kivánom kezden .
kissé szükebben
és 1700 körül, Bach fellépése előtt bezárni. Ezen a keréten belül

5. fakszimile. Bartha gépírásos tervezete az Antológia *revideált kiadásához (töredék, szövegét lásd a B függelékben az 52–53. oldalakon), Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Bartha-hagyaték*

22 Bartha: *Jegyzetek és magyarázatok*, 20–22. Lásd e tanulmány függelékében a 48–52. oldalon.

De az *Antológiával* Barthának volt még egy fontos szándéka, mely ugyancsak háttérbe szorult a második kiadás szükségszerű változtatásai révén. Hiszen a munka legfőbb céljai közé tartozott – mint ismét az Olvasóhoz szóló bevezetőből megtudhatjuk –, hogy lehetőséget nyújtson a zenetörténet megismerése számára társas muzsikálás alkalmain. Bár természetes, hogy „kézikönyvként való felhasználása" elsőrendű szempont volt összeállítója számára, ám végül is – a mondatot dőlt szedéssel kiemelve – így hangsúlyozza a munka célkitűzését: „Ennek a könyvnek az veszi igazán hasznát, aki példái nagyobb részét, társas összejöveteleken, maga is elmuzsikálta!"

Amilyen jellemző, hogy Bartha „a nagyképűség nélkül való társas muzsikálás megkönnyítése" céljára szánja antológiáját, épp oly jellemző, hogy szükségesnek érzi nyomatékosítani: „a példatár anyagának kiválasztását, sorrendjét és elhatárolását" illetően „nem az volt a cél, hogy zenetörténeti ínyencek számára minél több ismeretlen darabot fedezzek fel [...], hanem inkább az, hogy a művelt zeneértő közönség, a zenetanuló ifjúság bőséges, jellemző és aránylag könnyen elmuzsikálható példát találjon minden fontosabb történeti típusra, minden számottevő zenei műfaj fejlődésére." (*Jegyzetek és magyarázatok* 7. oldala)

Az *Antológia* válogatásának értéke, az egyetlen kötetbe sűrített, teljes zenei tételeket bemutató régi zenetörténet gondolata máig sem avult el. Az 1974-ben megjelent második kiadás időszerűségét jelzi, hogy azzal szinte egyidejűleg látott napvilágot egy hasonló újabb holland példatár, Otto Hamburgé. Ezt a *Szeikilosz töredéktől* Schützig és Torelliig terjedő, 96 darabot közlő kötetet német átdolgozásban is érdemes volt kiadni 1990-ben. Figyelemre méltó a különbség a Bartha-antológiához képest az időbeli behatárolás terén: hiányzik az 1700 utáni barokk zene. Feltűnően hiányzik emellett a Bartha-antológiát 1948-ban olyan korszerűnek tűnő módon bevezető két dallamcsoport, mely az orális hagyományt vonja be a zenetörténetbe. E különbségek annál is érdekesebbek, mert Bartha egy töredéknyi gépírásos feljegyzése szerint ő maga foglalkozott az *Antológia* revideálásának gondolatával *(lásd az 5. fakszimilét a szemközti oldalon, valamint átírását a függelékben)*.[22]

Az új cím szerint „Az európai zenetörténet antológiája" ugyancsak 1700-ig foglalta volna össze a zenetörténetet, s belőle ugyancsak kimaradt volna a kötet bevezető példacsoportja. Idézem: „Elejéről el kívánom hagyni az etnomuzikológiai és antik példákat [...] Az anyagot a földközi tengeri gregorián dialektusokkal kívánom kezdeni és 1700 körül, Bach fellépése előtt lezárni." A „tervezet" még az „angol nyelven a legkorszerűbb" Davison–Apel-antológia bizonyos fokú kritikáját is tartalmazza, amennyiben Bartha szerint ennek „válogatása nem a legszerencsésebb. Legtöbb példája helyett nem nehezen lehet jobbat, jellemzőbbet találni". A Davison–Apel-antológiára való hivatkozás, mely Bartha szerint „közel 20 éves", segít időben is elhelyezni a följegyzést: az 1960-as évek közepén, második felében készülhetett.[23] A terv

22 A tervezetre Kelemen Éva hívta föl a figyelmemet, amit ezúton is köszönök. A gépirat másolatát és átírását is az ő szíves engedélyével közöljük.

23 Éppen ebből az időszakból emlékeznek tanítványok az Davison–Apel-antológia intenzív használatára, amire már korábban utaltam.

sorsát kutatni kellene, de valószínű, hogy megakadásával függhet össze a kétségkívül kompromisszumos megoldás, az 1948-as antológia kottaanyagának változatlan, jegyzetanyagának valamelyest rövidített és a kiadásokra történő hivatkozás tekintetében korszerűsített átdolgozása.[24] Ez a Bartha nyilvánvaló jóváhagyásával, ám közreműködése nélkül létrejött második kiadás átmentette az antológia ma is értékes tartalmát,[25] de nem tudta sértetlenül megőrizni – mert alkotója közreműködése nélkül nem *őrizhette* meg – az első kiadás hasonlíthatatlan friss, oktató szellemét.

Függelék A

Részlet Bartha Dénes: *Jegyzetek és magyarázatok (zenefilológiai kommentár) A zenetörténet antológiájához* (Budapest: Magyar Kórus, 1948) című munkájából

A 17. szám kommentárja

17. Petorinus: „Mors". *Négyszólamú clausula. (Párizs, 1200 körül.)* Forrásunk *Die drei- und vierst. Notre Dame Organa, ed. H. Husmann. 1940. 139. l.* A négyszólamú kompozíció legrégibb ismert példáinak egyike. A Perotinus-féle *clausula* (mint műfaj) zenei technikájában azonos az organummal s mindössze terjedelmében és liturgikus helyzetében különbözik attól; míg az organum liturgikus szempontból többé-kevésbbé önálló, *teljes* darabok újrakompozíciójával pótolja a régi, Leoninus-korabeli *Magnus Liber* elavult részleteit, addig a *clausula* csak kisebb töredékrészleteket készít ugyane célra. – Ez a példánk a húsvét utáni IV. vasárnapra rendelt Alleluja *(Graduale Romanum, 249. l.)* „Christus resurgens" kezdetű versusának közepe táján olvasható „mors" szócskára eső dallamtöredékre épült; a Grad. Romanum quinttel mélyebben, egy b-előjegyzéssel, de egyébként azonos változatban közli a dallamrészletet. – Budapesten is hozzáférhető források hiányában nem tudjuk biztosan, csak sejtjük egy régebbi (valószínűleg Leoninus korabeli) teljes „Alleluja. Christus resurgens"-kompozíció létezését, melynek a középrészét van hivatva mo-

24 Bartha kétségkívül igényes és alapos átdolgozásra gondolhatott. Tervezetében szerepel a külföldi terjesztés gondolata (angol, német és orosz „kiexportálás"-t említ). A munka nemzetközi forgalmazását egyébként Bartha már az első kiadás kapcsán is fölvetette: „külföldön is számottevő érdeklődésre tarthat számot; ezért megfontolandó: e kötet zenei anyagát angol, francia, esetleg orosz bevezető szöveggel is közzétenni". Az első kiadás – kompromisszumképpen – terjedelmes két-, illetve olykor többnyelvű részletes indexszel kezdődik, ami a példatár nemzetközi használatát is lehetővé teszi. A rendkívül terjedelmesre nőtt jegyzetanyag, mely ugyanakkor a munka szerves részévé vált, feltehetőleg akadálya volt az eredetileg tervezett idegen nyelvű előszavakkal történt megjelentetésnek.

25 Az 1974-es második kiadás jegyzeteit gondozó Tallián Tibor természetesen teljes joggal jegyezte meg bevezetőjében: „A legújabb források feldolgozása, s annak alapján új, korszerű igényeknek megfelelő, filológiai pontosságú példatár összeállítása az elkövetkező évek feladata."

dernebbel pótolni ez a perotinus-clausula.[a] Elvben ugyan jól elképzelhető az is, hogy magát az egyszólamban énekelt gregorián dallamot élénkítették egy ilyen többszólamú középrésszel. – Stílusában a clausula a Perotinus-féle organum-kompozíciók elevenebb menetű tenorszakaszaiban alkalmazott technikához kapcsolódik s ezzel Perotinus szerkesztésmódjának későbbi, fejlettebb stádiumát mutatja. Itt már egyáltalában nincsenek „organális" orgonapont-részletek: mind a négy szólam (a tenor c. f.-t is beleértve) figyelemreméltó egyöntetűségben halad. Az eredeti liturgikus kötöttség bizonyos fokú lazulását láthatjuk abban, hogy a tenor már nem elégszik meg a gregorián dallamtöredék egyszeri előadásával (1–33. ütem), hanem – minden szertartási indokoltság vagy kényszer nélkül – közbeiktatott szünetekkel kissé megnyujtott, eltérő ritmizálásban mégegyszer vég[ig]halad rajta (34–74. ütem). Ha most még hozzávesszük, hogy az alapul vett gregorián dallamtöredék már egymagában is figyelemreméltóan szimmetrikus felépítésű (AAB), úgy az egész kompozíció szerkezetét meghatározó tenordallam számára az alábbi érdekes architektonikus felépítést kapjuk:

A	A	B	A'	A'	B'	
12	12	9	16	16	9	ütem

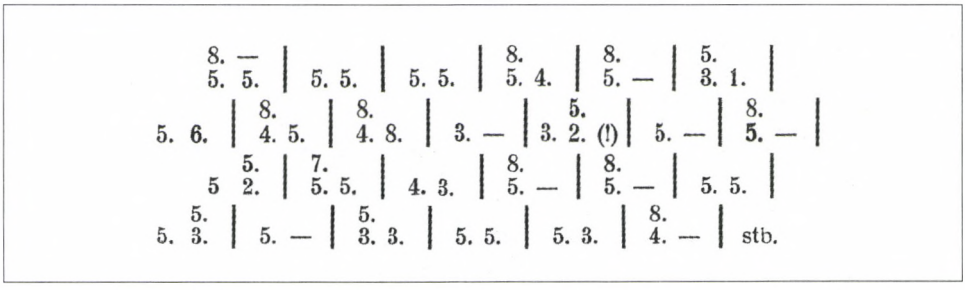
Ez az egész szándékos szimmetria-alakítás már nem liturgikus, hanem nyilván tudatosan művészi, artisztikus szempontú eljárásra vall. – A modusok ütemformulái közül az 1. modus (trochaeus) az uralkodó, néha az 5. modus (spondaeus) formulájával elegyítve.

Akárcsak a 16. példánál, itt is a kor egyik legnépszerűbb alkotásáról van szó; eredeti alakjában nem kevesebb, mint 4 kéziratban maradt fenn. De nem kevésbbé népszerű lett motettává átszövegezett alakjában is, amelynek emlékét 5 kézirat 7 változata tartotta fenn (v. ö. *Aubry: Cent Motets, 60–61. sz. – Ludwig: Repertorium, 37. l., Husmann, Organa, XXI. l.).* – Annak a bemutatására, hogy milyen módon történt az ilyesfajta organumok és clausulák motettává való átalakítása, a II. és III. szólam alá zárójelben ideiktattuk az Aubry fentidézett kiadásában közzétett *Bambergi kódex* motetta-változatának szövegeit. Figyelemreméltó, hogy ezek ritmusban és hangsúlyozásban milyen ügyesen simulnak a készen kapott dallamok lüktetéséhez. Perotinus IV. szólama hiányzik a háromszólamú motettaváltozatból: azért ehhez nincsen motettikus szövegpótlás sem.

Az eredeti Perotinus-kompozíció szövegnek mindössze a „Mors" szócskát adja a tenor első hangja alá; egyébként valamennyi szólamában teljesen szöveg nélküli, melizmatikusan vokalizált vagy éppenséggel hangszeres előadásra szánt mű. – Az eredeti forma előadására nézve itt is érvényesek a 16. sz. példához fűzött ja-

a Az Alleluja. Christus resurgens (Friedrich Ludwig repertóriuma szerint M18) valóban fönnmaradt kétszólamú orgánum-feldolgozásban is. Lásd összehasonlító kiadását, Hans Tischler: *The Parisian Two-Part Organa: The Complete Comparative Edition* I–II., Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1988, II., 973–985.

vaslatok,[b] azzal az egy eltéréssel, hogy itt még a tenor szövegtelen-vokális előadása sem éppen lehetetlen, – bár nem is nagyon valószínű. – A háromszólamú (a IV. szólam elhagyásával nyerhető) motettaváltozat előadása felől alig lehet kétség: a két szöveges szólam (II. és III.) természetesen énekest kíván (szólistát), a tenor pedig jó tömör hangzású támasztó hangszerszólamot (orgona, brácsa-kar, stb.). – A szólamok korszerű elnevezése (a kompozíció sorrendjében alulról felfelé haladva): I. tenor, II. motetus, III. triplum, IV. quadruplum. – Az összhangzati viszonyok jellemzésére itt adjuk az első 25 ütem *harmóniai elemzését:* a súlyos ütemrészekre, vagyis az 1. és 4. negyedre eső összhangok hangközösszetételét, mindíg az éppen legmélyebb fekvésű szólamtól számítva; 3. tercet, 4. quartot, é. í. t. jelent a continuo-játék írásmódja szerint. Épp a súlyos ütemrészeken gyakori 2–3 szólam unisono találkozása; ilyenkor az intervallumot csak egyszer jelöljük (sorbeosztás a kottapélda szerint):



Látszik ebből, hogy az 1. és 4. negyedet egyformán tartja súlyosnak, vagyis a harmónia szempontjából érzékenynek (sensible). A quart-hangköz a régi elmélet szerint szintén konszonanciának számít, de azért szemmelláthatóan óvatosabban, takarékosabban bánik vele, mint a harmóniai optimumnak tekintett quint- és oktáv-összhangokkal. Különösen figyelemreméltó, „modern" vonás a terc súlyos ütemrészen való szerepeltetése a 6., 10., 11., 16., 20., 22., 24. ütemben, továbbá a $\frac{5.}{2.}$ összhangzása 11. és 14., valamint az érdekes $\frac{7.}{5.}$ harmónia a 15. ütemben. Tekintettel mind az egyes szólamok, mind a teljes négyszólmú együttes csekély hangter-

b A **16.** szám, Magister Perotinus: Alleluja. Nativitas háromszólamú organum-jegyzeteiben Bartha az előadásmódra vonatkozóan a következőket írja: „Az énekelhető szöveg szinte teljes hiánya elég nehézzé és problematikussá teszi a mű stílusos, korhű előadását; nyilván rokon természetű hiányérzet indította már a 13. századi átdolgozókat a szólamoknak pótlólag motettává való szövegezésére. Szinte bizonyos, hogy a tenor cantus firmus (c. f.) végtelen orgonapontokká elnyújtott szólamát *nem énekelték,* hanem hangszeren játszották (orgonán, fúvós- vagy esetleg vonóshangszereken). Valamivel valószínűbb a két felső szólam énekes előadása, amikor is javarészt szöveg nélkül, melizmatikusan vokalizáló *szólistákra* kell gondolnunk; éneklendő vokálisnak mindenesetre választhatják a tenor megfelelő szakaszára eső szótagot, anélkül hogy ehhez mindenképpen ragaszkodniok kellene; a fontos csak az, hogy mindketten (illetőleg a tenorral együtt mindhárman) egyöntetűen járjanak el – a szöveg tekintetében is. – Különben semmi akadálya annak, hogy a két felső szólamot is megfelelő hangszerjátékosokra bízzuk; fekvés szerint (ha más, régiesebb színű hangszer nincs kéznél) akár 2 hegedű vagy brácsa is átveheti ezt a szerepet. A modern fúvóhangszerek közül – megfelelő, orgonaszerűen egyenletes hangvétellel – iskolai furulya, fuvola vagy oboa is alkalmazhatók." Bartha: *Jegyzetek és magyarázatok,* 19–20.

jedelmére (ambitusára), igazán elismeréssel tartozunk Perotinusnak, amiért enynyire szűkreszabott keretben mégis ekkora változatosságot sikerült elérnie az egyes szólamokban. – Érdekes megfigyelni, hogy a motetta változat variánsa a darab végén a zárlat tonalitását is megváltoztatja, amennyiben Perotinus F-dur jellegű kadenciája helyett c-fokon záródik (a gregorián c. f. tonalitásával különben, amely a Graduale kiadásában dór, a Perotinus-féle quinttranszpozícióban tehát adór lenne, érdekes módon egyik többszólamú változat sem vállal közösséget).[c]

Figyelemreméltó, hogy a 2 középszólamra utólag applikált motettikus szöveg deklamációja milyen ügyesen símul a dallamok ritmusához és lüktetéséhez, – sokkal jobban, mint pl. a követk. 18. szám már eleve szöveggel együtt elgondolt (?) triplum-szólama; mai szemmel vizsgálva, inkább az utóbbit vélnők utólagos applikációnak. A középkorban éppen fordítva állt a helyzet. Még ott is, ahol eleve megvolt a szöveg, mint pl. a 18. sz. példa esetében), a dallamot nem a szövegre, ahhoz alkalmazva, deklamatórikusan diszponálták, hanem attól mintegy függetlenül, mondhatni *absztrakt módon* szerkesztették (így volt ez lényegében az erősebben melizmatikus gregorián dallamok esetében). Ahol viszont kész dallamra utólag készítették a szöveget, ott igenis éltek az alkalommal, hogy a szöveg ritmusát, lüktetését a kapott dallamhoz igazítsák. Más szóval: dallamot a szöveghez alkalmazni még nem kenyere a középkori tudós muzsikusnak (ha csak nem egészen egyszerre születik a kettő, mint például a „tudós zene" körén kívül eső trubadurdallamok

c Bartha idetartozó eredeti jegyzete („A motetta műfaj részletes magyarázatát lásd a követk. 18. példánál.") a 13. század végi „Ave virgo – Ave gloriosa – Dominum" motettához fűzött, a 22–23. oldalon olvasható műfajtörténeti magyarázatra utal: „Minden tekintetben igen alkalmas arra, hogy a 13. századi »gótikus« *motet* (ejtsd: mote) típusát szemléltetően bemutassa. A fogalom eredetét így világíthatjuk meg: *motet* és *motetus* egyaránt a francia »le mot« = szó, szöveg fogalom származéka. A hozzákomponált szólamok egyenként (mint motetus és triplum) és összességükben (le motet) tehát mintegy új szóval, új szöveggel magyarázzák, értelmezik, interpretálják az alapul vett gregorián dallamot (amintha szövegi tekintetben valóban legtöbbször annak a körülírását, részletesebb kifejtését adják elénk). Az eljárás hasonló elvű, mint a középkor tudományára és irodalmára olyannyira jellemző kommentátoroké, akik a Szentírás vagy az egyházatyák tekintélyére támaszkodva kommentárokat, magyarázatokat írnak a köztiszteltben álló ősi szövegekhez. A »motet« tulajdonképpen nem egyéb a gregorián dallamhoz készített szövegi és zenei szimultán-kommentárnál.

A 13. századi motet általában a Perotinus-féle fejlett organum-típus vívmányára: a valamennyi szólamban (a tenort is beleértve) szabályos modusokban ütemezett szólamritmikára épít. Amiben továbbmegy Perotinusnál, az mindenekelőtt a szólamok erősebb egyéni differenciálása, szövegi és zenei tekintetben egyaránt (a teljesen kifejtett középkori motet-ben minden szólam más-más szöveget kap). Míg Perotinus organumaiban a tenor mellé komponált 2 vagy 3 szólam lényegében egyöntetű, egységes tömböt alkot, addig a motet műformájában minden egyes szólam egyénien megkülönböztetett dallamvonallal, ritmikával, periodikával és *szöveggel* válik el társaitól [...]" Az idézett mondathoz hosszabb jegyzet is tartozik, mely a *motet* szóalak használatát magyarázza: „Példánk műfaját a későbbi meghonosodott terminussal *motettának* is nevezhetnők; miután azonban ez utóbbi a műfaj klasszikus virágzásának a korszakában, a 16. században emettől alapvetően eltérő szerkezetet, más típusú zenei formát jelöl, célszerűbbnek láttuk a középkori »gótikus« változatot illetően (a megkülönböztetés kedvéért) megmaradnunk a franciás *motet* elnevezés mellett; annál inkább, mivel a műfaj középkori kifejlesztését teljesen francia (különösképpen párizsi) mesterek művének ismerjük. A szó harmadik, latinos változatát végül, a »motetus«-t (egyfelől a tenorral, másfelől a triplummal szembeállított) *szólam* jelölésére tartjuk fenn."

esetében), de szöveget a kész dallamhoz szabni, arra már igenis volt ügyességük és gyakorlatuk is.

A latin motettaszövegek hozzávetőleges magyar fordítását itt adjuk; a középkori haláltáncok hangulatát idéző szöveg értelmi szaggatottságának mentségéül vegyük figyelembe, hogy nem folytatólagosan és logikusan szerkesztett versről, hanem kész dallamra utólag applikált szövegről van szó; *III. szólam:* „Halál te, ki irígy, kemény ösztökével sürgetsz, mindeneket egyforma bilincsen vonszolsz. Ha kitérek előled, azonnal ott vagy kéretlenül halál, akit félek, kerülök, ki elől futok, de el nem futhatok. Alattomban lesel ránk, álmatlan, éber szemmel. Midőn a dús hírrel-névvel virágzik a világban, hirtelen elvágod hiú élete folyását, szétrombolod, sárrá bontod testét szűk sarokba zárod, parányi sírba. Halál, ki kivont karddal lesel nyakunkra. Éljek biztonságban, a kereszt jelével, Krisztus paizsával vértezem magam. Ó halál!" – *II. szólam:* „Halál te, mérgezett marás szülötte, bűnös étvágy terméke, az eredendő ősbűn származéka, az eredendő bűnből születtél. E mérgezett forrásból származik minden romlás. De derült sugárral jön a megújulás. Igaz nap születék, emberré lett az ige, kínzaték Pontius Pilátus alatt, Juda árulásával eladaték, kereszt-halálra adaték, halálnak halálával elveszejteték, értünk elégtétel adaték".

Függelék B

Bartha töredékes tervezete *A zenetörténet antológiája* új kiadásához

(fakszimilében lásd a 46. oldalon)

Az alábbi közlés számos ponton szükségessé tette a gépirat bizonyos fokú értelmezését. Különösen a sorok közé írt kiegészítések pontos beillesztésének helyét és módját illetően. A beszúrások kezdetét és végét nem jelöltem, de ha a beillesztés szövegmódosítást igényelt, akkor a módosítás tényére szögletes zárójel hívja fel a figyelmet. Egyéb értelemszerű kiegészítéseket is szögletes zárójelben adok meg. A gépelésből adódó helytelen rövid magánhangzókat hallgatólagosan korrigáltam.

új cím: Az európai zene mesterművei 1700-ig. Történeti antológia.
TERVEZET A ZENETÖRTÉNET ANTOLÓGIÁJA C. KIADVÁNY
(Bp. Magyar Kórus 1948)
ÁTDOLGOZOTT UJ KIADÁSÁRA.
új címe: [A]z európai zenetörténet antológiája
A címben említett kiadvány annakidején hézagot pótolt könyv- és kótakiadásunkban, valamint tanításunkban. Tudomásom van róla, hogy külföldön is nem egy helyen egyetemi oktatásban használják, bár a jegyzetek magyar nyelvű volta ebben korlátokat szab. Hivatását most már betöltötte; évek óta keresett hiánycikk. Pótlására új koncepció szerint összeállított és exportra is alkalmas átdolgozott változatára az alábbiakban teszek ajánlatot[.]

Elejéről el kívánom hagyni az etnomuzikológiai és antik példákat. (Angol, orosz, német exportra való kiajánlását a következő szempontok indokolják: angol nyelven az aránylag legkorszerűbb antológia a Davis[on]–Apel féle 1946–50-ből két kötet, ma már közel 20 éves kiadvány, válogatása nem a legszerencsésebb. Legtöbb példája helyett nem nehezen lehet jobbat, jellemzőbbet találni. – Német nyelvterületen sokáig a Schering féle M[usikgeschichte] in Beispielen kiadványt használták, amely 1931-ből való és mind egyoldalúan német szempontú válogatásában, mind forráskritikájában ma már jócskán elavult. Orosz nyelven semmi hasonló gyűjteményről nincs tudomásunk. Épp a Szovjetunió és a népi demokráciák felé igen indokoltnak látszik egy ilyen kiadvány kezdeményezése, mert őnáluk a régi kótaanyaggal való ellátottság köztudomás szerint aránylag elég szegényes, ilyen kiadványra zenetörténeti oktatásukban tehát nagyon is rászorulnak. De még a jobb anyagi helyzetben levő nyugati zenetörténet tanítás is sokszor nem engedheti meg magának a rendkívül költséges speciálkiadványok megvásárlását. Ezekből egy jól összeállított antológia tucatnyi költséges speciálkiadványt pótolhat.)
Az új kiadás anyag[á]t az 1948-as kiadástól eltérően a földközi-tengeri gregorián dialektusokkal kívánom kezdeni, és 1700 körül, Bach fellépése előtt lezárni. Ezen a kereten belül[...]

ABSTRACT

László Vikárius

ANTHOLOGY-CUM-HISTORY OF MUSIC: REMARKS ON DÉNES BARTHA'S HISTORICAL ANTHOLOGY OF EARLY MUSIC (1948)

In 1940, Bence Szabolcsi (1899–1973) published the first edition of his full-length history of music *(A zene története)*, a book that could justifiably be characterized as a work of *Geisteswissenschaft* or spiritual history by one of the author's closest Hungarian colleague Dénes Bartha (1908–1993). In his slim volume of *Régi muzsika kertje* (Garden of early music), published in 1947, Szabolcsi presented a selection of texts from the history of music and, in the same year, did his *A magyar zenetörténet kézikönyve* (in English: *A Concise History of Hungarian Music*, 1964) appear that, apart from the historical study – the main body of the book – included a large selection of musical compositions with commentaries. Bartha's *A zenetörténet antológiája* (A historical anthology of music) published in 1948, contained a series of 135 numbered items, entire compositions as well as selected movements or self-contained parts of musical works, to illustrate the history of music from what was understood as "primitive" music to Bach. Bartha's anthology, compiled almost simultaneously with, but independently of, the well-known *Historical Anthology* by Davison and Apel (vol. 1, 1946, vol. 2, 1950), had few models, such as Riemann's *Musikgeschichte in Beispielen* (1912), Einstein's little *Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte* (1917, and later editions) and Arnold Schering's *Geschichte der Musik in Beispielen*. Bartha, as it transpires from his own extensive philo-

logical and historical notes to the individual examples, also consulted the *Anthologie sonore*, a large series of 78 rpm records initiated by Curt Sachs in Paris in 1934. Bartha's anthology has since remained in use in Hungary, although mainly in its second revised edition of 1974, edited by Tibor Tallián, in which Bartha's very detailed descriptions and analyses of the individual pieces were significantly trimmed to update the collection both in references and in style. Interestingly, however, Bartha himself harboured the idea of issuing a new and completely revised, up-to-date collection. The somewhat compromised second printing, that now appears to have failed to represent the originality and pedagogical fervour of Bartha's original notes, was probably due to his unavailability for the task. After considering basic documents related to the planning, compilation and edition of the anthology, the article strives to retrieve Bartha's original intentions putting them in their historical context. The presentations of Binchois' *De plus en plus* by Schering and Bartha (no. 32 in the anthology) and the discussions of Perotin's four-voice clausula *Mors* and its three-voice motet version in the Bamberg Codex, *Mors quae stimulo/Mors morsu/Mors* (no. 17) in Szabolcsi's 1940 study and Bartha's notes are compared in some detail. The appendix presents Bartha's full commentary on no. 17 in the anthology as well as his fragmentary plan for a new edition of the collection, a hitherto unknown document preserved in the National Széchényi Library, Budapest.

László Vikárius, directs the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Liszt University of Music in Budapest. His main field of research is centred on Bartók's life, style and, especially, compositional sources. He has published articles in the *Danish Yearbook of Musicology, Hungarian Quarterly, International Journal of Musicology, Magyar Zene, Musical Quarterly, Muzsika, Studia Musicologica and Studien zur Wertungsforschung*. His study *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Model and inspiration in Bartók's musical thinking] was published in 1999 (Pécs: Jelenkor) and his most recent publications include the facsimile edition of Bartók's autograph draft of *Duke Bluebeard's Castle* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), available with commentary in English, Hungarian, German and French. He co-edited, with Vera Lampert, the *Somfai Fs* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005), the revised English edition of Vera Lampert's Folk Music in Bartók's Compositions (Budapest: Helikon, 2008), and, with János Kárpáti and István Pávai, the CD-ROM *Bartók and Arab Folk Music* (Budapest: European Folklore Institute, 2006).

Ferenczi Ilona

»KICSODA HENGERÍTI EL NEKÜNK A KÖVET?«*

Ami egy huszonöt évvel ezelőtti előadásból kimaradt

Az 1980-as évek elején a szlovák és magyar zenetörténészek közti valós és remélt barátság olyan méreteket öltött, hogy az akkoriban nemrég indult Musicalia Danubiana sorozatban már a második közös kötet kiadására készülhettünk. A sorozatot indító, Pozsonyban őrzött Missale fakszimile kiadása bevezető tanulmányokkal együtt Budapesten jelent meg, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában őrzött Vietórisz kódex, vagy ahogy végül is neveztük, a Vietoris tabulaturás könyv forráskiadását pedig a pozsonyi OPUS zeneműkiadó vállalta.[1] Hulkó Márta kollégámmal a kézirat borítójának anyagát viszonylag későn, a bevezető tanulmány lezárása előtt terveztük megvizsgálni, mivel Csiky János 1903-ban ezt írta róla: „Kemény táblájára 18. századi hangjegyekkel kívül-belül teleírt papír van ragasztva ..."[2] A Csiky megállapítását követő hetven évben megjelent ismertetések és résztanulmányok nem szenteltek különösebb figyelmet a kötéstábla anyagának.[3] Elsőként Csapodi Csaba mutatott rá 1973-ban magyar kódexeket felsorakoztató katalógusában arra, hogy a kötéstábla tartalma a Vietoris tabulatúrás könyv végleges összeírásával sok esetben megegyezik.[4] A kötéstáblából kifejtett anyag ugyanis nem 18. századi darabokat, sem nem egyszerűen csak szlovák és latin feliratú egyházi énekeket tartalmaz, mint azt korábban állították, hanem első-

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián a Régi Zeneakadémia Kamaratermében elhangzott előadás szerkesztett változata. Az előadás gondolatait a szerzőnek a negyedszázados szlovák–magyar együttműködésben tapasztalt gondjai ihlették.

1 *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio* (fakszimile). Közr.: Szendrei Janka és Richard Rybarič. Budapest: MTA ZTI, 1982. Musicalia Danubiana 1.; *Tabulatura Vietoris saeculi XVII.* Közr.: Ferenczi Ilona és Marta Hulková. Bratislava–Budapest: Opus–MTA ZTI, 1986. Musicalia Danubiana 5.

2 Csiky János: „Egy magyar lantkönyvről". *Pesti Hírlap* 1903. december 15., 9.

3 Bónis 1957-ben ezt írta róla: „A kódexet a legutóbbi időben új kötéssel látták el; a régi kötéstáblából kiolvasztott, többnyire orgonatabulaturás feljegyzésű szlovák és latin feliratú egyházi énekeket, illetve ének-töredékeket külön tasakban helyezték el, a kódexszel azonos könyvtári számon." Lásd Bónis Ferenc: „A Vietórisz kódex szvit-táncai". In: *Zenetudományi Tanulmányok* VI, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957, 266.

4 Csapodi Csaba: „A »magyar codexek« elnevezésű gyűjtemény (K 31–K 114)". *A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárának katalógusai. Catalogi collectionis manuscriptorum bibliothecae academiae scientiarum Hungaricae* 5. Budapest: MTAK, 1973, 90–91.

sorban olyan szlovák egyházi énekeket, amelyek a nem sokkal később összeállított vegyes tartalmú Vietoris tabulatúrás könyvben még egyszer – változtatásokkal vagy anélkül – lejegyzésre kerültek. Mivel Csapodi a szövegkezdetekből indult ki, s a töredékes anyagban ezek nem mindig álltak rendelkezésre, az azonosítási munkát nem tudta végigvezetni.[5]

Amikor 25 évvel ezelőtt Bartha Dénes 75. születésnapját ünnepeltük, előadásomban a Vietoris tabulatúrás könyv kötéstábláját ismertettem, annak is azt a részét, amelyik 89 teljes vagy töredékes tételével lehetőséget kínált az első leírás és a végleges alak közti összehasonlításra. A nyolcvankilenc tétel jelentős része ugyanis helyet kapott a végleges tabulatúrás könyvben. A szlovák és latin nyelvű egyházi énekek az első példányból tartalmi, sorrendi és különböző zenei változtatásokkal kerültek ismételten leírásra.[6]

A Vietoris tabulatúrás könyv borítójából kifejtett anyagban azonban másfajta töredék is található: néhány 17. századi műnek a basso continuo szólama, címekkel, olykor a többrészes művek alcímeivel, Te Deummal, latin nyelvű motettákkal. Sőt az egyik mű szerzői névvel is el van látva: ez a hatszólamú kompozíció eredetileg Andreas Hammerschmidtnek az evangéliumokból vett dialógusokat tartalmazó kötetében jelent meg „Wer wälzet uns den Stein von des Grabes Tür" címmel,[7] s szövegileg a húsvéti játékra vezethető vissza. A husvéti dialógus szövegkezdete (Kicsoda hengeríti el nekünk a követ?) és néhány alfejezet címe a töredékben szlovák fordítással szerepel (*Kdo Oodwalj kamen* ...), ami tovább erősíti azt a feltételezést, hogy a Vietoris tabulatúrás könyv egy többségében szlovákok által lakott helység orgonistájának a gyűjteménye. Az orgonista mint a település zeneéletének mindenese világi és egyházi alkalmakra egyaránt felkészült: az egyházi esztendő ünnepeire beosztott népénekeket, trombitadarabokat és szignálokat, valamint népi és nemesi táncokat jegyzett fel. Az összeállítás első részében, a *Notae Hungaricae variae* fejezetben pedig elsősorban olyan lírai darabokat, melyek fölé a magyar szövegkezdetet valaki más írta be, a szlovák nyelvűt ő maga.

Hogyan is állunk ezzel a kérdéssel? Magyarországi, sőt magyar zenetörténetünknek fontos emléke a Vietoris tabulatúrás könyv, melynek anyaga túlnyomórészt szlovák vonatkozású? És mit mondunk a három hasonló korú gyűjteményre? A lőcsei virginálkönyvet, vagy ahogy ma a szlovákok nevezik, a lőcsei vegyes gyűjteményt a helyi német ajkúak használatára készítették, mint ahogyan arról elsősor-

5 A töredékes fóliókon olykor csak az új német orgonatabulatúrás írásmóddal lejegyzett tételvégek találhatók, melyek kizárólag a zenei összehasonlításra adnak lehetőséget. Csapodi valószínűleg emiatt cserélte fel a hetedik és a nyolcadik fóliót.

6 Erről bővebben lásd Ferenczi Ilona: „A Vietoris tabulaturás könyv kötéstáblája". *Magyar Zene* 25. (1984), 1. 45–51.; *Tabulatura Vietoris saeculi XVII...* i. m. 32–33., 241–246. Ezekben a tanulmányokban még 18 énekről számoltunk be, melyek nem kerültek be a végleges leírásba. Azóta újabb két tételt sikerült azonosítani a töredékből a végleges tabulatúrás könyvvel.

7 Hammerschmidt húsvéti dialógusának címe a töredékben, vö. Andreas Hammerschmidt: *Musikalische Gespräche über die Evangelia.* Dresden: Christian Bergen, 1655, Nr. 22. – Lásd *Répertoire International des Sources Musicales. Einzeldrucke vor 1800.* A/I/4. Kassel etc.: Bärenreiter, 1974, H 1948.

ban a német nyelvű korálletétek tanúskodnak.[8] A soproni virginálkönyv ugyancsak a német lakossághoz tartozó Johann Jakob Starck számára készült.[9] A hasonlóképpen vegyes tartalmú Kájoni kódex névadó lejegyzőjéről pedig ez olvasható egy dokumentumban: *Valachus Transilvanus*.[10] De mindegyik esetben valószínűsíthetjük, hogy a gyűjtemények összeállítói a natio Hungarica tagjai voltak, mint ahogyan a Trianon előtt még Magyarországhoz tartozó Rusztról származó Wohlmuth, a Starck virginálkönyv leírója is így szerepel a wittenbergi disputációját közlő nyomtatvány címlapján: *Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus*.[11] Ez viszont arra enged következtetni, hogy sem a magunk számára, sem a többnyire érzékeny szomszéd országokra való tekintettel nem engedhetjük meg, hogy a „hungarus" szót automatikusan magyarnak fordítsuk vagy értelmezzük. Inkább azt a kérdést veti fel, hogy minden esetben le kell-e fordítanunk.

Mert a látszólagos békés egymás mellett élés és barátság ellenére feszült a viszony, főként északi szomszédainkkal. A zenetörténet-írás terén különösen a néhány évvel ezelőtt angolul is megjelent *Szlovákia zenetörténete*[12] keltett felháborodást, véleményem szerint *majdnem* teljesen jogosan. Ezek szerint még sincs meg minden alapunk a felháborodásra. Mi az, amin nekünk lehetne vagy kellene változtatnunk, mi az, ami megszüntethetné a több évtizedes értelmetlen torzsalkodást?

Kiindulópontunk mindig ugyanaz: nem lehet és nem tudjuk elfogadni, mert történelmietlen lenne, hogy a középkorra és az azt követő századokra vonatkozólag a szlovákok mai országterületükre a *Slovensko* nevet használják,[13] hiszen Szlovákia állam csak 1939-ben jött létre.[14] De mi mit javasolnánk, hogyan nevezzék ezt a területet az 1939 előtti évszázadokra?[15] A történészek próbálkoztak a pontosabb meghatározással. Véleményük szerint „a Szent István-i államban közösen le-

8 Kiadva: *Pestrý zborník. Tabulatura Miscellanea*. Monumenta Musicae Slovacae. Közr.: Ladislav Kačic. Bratislava: Hudobné Centrum, 2005.

9 Kiadva: *Starck Virginal Book 1689*. Compiled by Johann Wohlmuth; Johann Wohlmuth: *Miserere 1696*. Közr.: Ferenczi Ilona. Budapest: MTA ZTI, 2008. Musicalia Danubiana 22.

10 Lásd *Codex Caioni saeculi XVII* (fakszimile). Közr: Saviana Diamandi, bevezető tanulmány: Saviana Diamandi és Papp Ágnes. Bucareşti: 1982, Musicalia Danubiana 14a. 57.

11 Wohlmuth fizikai értekezése, a *Disputatio physica de aqua* 1666-ban jelent meg Wittenbergben. Lásd Szabó Károly–Hellebrant Árpád: *Régi Magyar Könyvtár* III/1, III/2. Budapest: OSZK, 1896, 1898, Nr. 2382. – Egyetlen reneszánsz kori magyarországi zeneszerzőnket, Bakfarkot gyakran Pannoniusnak vagy Transilvanusnak nevezték, s még csak nem is Hungarusnak. Lásd a lyoni lantkönyv (1553) címlapját: *Intabulatura Valentini Bacfarc Transilvani Coronensis*, valamint a krakkói lantkönyv (1565) előszavának aláírását: *Valentinus Bakfark Pannonius*. Vö. Valentin Bakfark: *Opera Omnia* I: A Lyoni lantkönyv. Közr.: Homolya István és Benkő Dániel. Budapest: Editio Musica, 1976, XXVIII; Valentin Bakfark: *Opera Omnia* II: A krakkói lantkönyv. Közr: Homolya István és Benkő Dániel. Budapest: Editio Musica 1979, XXXV.; lásd még Király Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*. Budapest: Balassi, 1995, 182–183.

12 *A History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present*. Szerk.: Oskár Elschek. Bratislava: VEDA, Slovak Academy of Science, 2003.

13 Ennek alapján még arra is következtetni lehetne, hogy a törökök kivonulása után a 18. században *Szlovákiából szlovákokat* telepítettek Magyarországra.

14 A témát érintő tanulmányok közül itt egyet idézünk: Ábrahám Barna: „»Cselekedjetek jól vagy roszszul, csak tudja a világ, hogy a szlovákok élnek«". *Pro Minoritate* 7. (1999/tél), 11–17.

15 Például: Ős-Slovensko?

élt kilencszáz esztentő kétségtelenül vet föl problémákat, ezekkel a magyar értelmiségnek önkritikus módon és objektíven szembe kell néznie, anélkül, hogy elfogadná a szlovák sérelmi politika történelmi – vagy inkább ahistorikus –, folyvást benyújtott vádiratának pontjait."[16] Számunkra igen fontos például országunk meghatározása, mert zenetörténeti összefoglalásunkat is *Magyarország zenetörténete* címmel adtuk és adjuk ki. Magyarországon történeti munkákban általában a történelmi Magyarországot értjük. Szlovákul viszont 1918-ig csak az etnikailag semleges *Uhorsko* kifejezés használható, a *Mad'arsko* pedig csak a szétválás utáni országot jelöli. A szlovák és azonkívül még néhány szláv nyelv e vonatkozásban tehát a magyarnál gazdagabb és pontosabb.[17]

A kérdés már most az, hogy hol jelennek meg, és egyáltalán megjelennek-e a szlovákok a magyar zenetörténet-írásban? Azok a „szlovákok", akikkel kilenc évszázadig együtt éltünk, sőt akiket a honfoglaláskor itt találtunk? És hol jelenik meg a többi nemzet? Hiszen Magyarország lakossága Trianonig sosem mutatott fel többségi magyar etnikumot. Szabolcsi Bence az első évezred magyar zenetörténetével kapcsolatban ismerteti a 3. századi római víziorgonát, továbbá a két, valószínűleg 8. századbeli avar, bizánci vagy arab típusú kettőssípot.[18] A képes magyar zenetörténetben ezeken kívül még Lehel kürtje is megjelenik.[19] Dobszay László a honfoglalás koránál ugyan megemlíti a bizánci és szláv hatást,[20] a további évszázadokból azonban kimaradnak a „szlovákok". Hasonlóképpen a *Magyarország zenetörténete* I. kötetében is csak elvétve találkozunk velük, jelentősebb szerepet a II. kötetben, az anyanyelvű népének tárgyalásánál kapnak.[21]

És itt lenne érdemes elgondolkodni azon, amit a szlovák kollégák felrónak nekünk, hogy a szláv vonal nem követhető a történelmi Magyarország zenetörténetének tárgyalásában.[22] Mert ha a magyar népzene történeti rétegeit követjük, nem lenne-e ugyanolyan kötelességünk – a bartóki gondolatot is követve – a szlovák és a középkori Magyarországon élő összes etnikum népzenéjét bemutatni? Ha mi figyelembe vennénk a többi nemzetiséget, valószínűleg a szomszédos országok is jobban felvállalnák, hogy területük egy része vagy egésze Trianonig Magyarországhoz tartozott. Talán a szlovákok sem szakítanák ki abból a mai Szlovákia területének múltját, s nem éreznék szükségét, hogy e résztörténelmet szlovák jellegűként mutassák be.[23]

16 Ábrahám: i. m. 11.

17 Vö. uott.

18 Lásd Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Harmadik, revideált-átdolgozott kiadás. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 13.

19 Kaba Melinda: „A Kárpát-medence a honfoglalás előtt". In: *Képes magyar zenetörténet*. Szerk.: Kárpáti János. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, [2004], 18–24.

20 Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gondolat, 1984, 33–35.

21 Lásd Papp Géza: „A nemzetiségek népénekei"; uő: „Német és szlovák evangélikusok". Mindkettő in: *Magyarország zenetörténete* II.: 1541–1686. Szerk.: Bárdos Kornél. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 177–180., 199–202.

22 Vö. *A History of Slovak Music* ..., 37–39.

23 Vö. Ábrahám: i. m. 12.

Bizonyos fokig persze mi is ugyanezt tettük a magyar zenetörténettel, a magyarországi zenetörténettel. Azt hangsúlyoztuk benne, amit magyarnak tartottunk vagy véltünk. Mert hol jelenik meg, hogy históriás énekeket nemcsak magyar nyelven, hanem szlovákul is írtak, hogy a gregoriánt szlovák nyelvre is fordították, hogy többszólamú passiót Magyarországon szlovákul is énekeltek? Magát a Vietoris tabulatúrás könyvet pedig főként magyar nyelvű énekei és magyar vonatkozású néptáncai miatt tárgyalták, s a tekintélyes terjedelmű szlovák egyházi ének fejezetről alig esett szó. Az eperjesi graduál szláv származású kántor lejegyzőjére jobban felfigyeltünk, amikor egy nyomtatványban az amúgy jól csengő Banszki helyett már Bányai Dániel névalakkal szerepelt.[24] Nem kellene tehát ahhoz ragaszkodnunk, hogy a történelmi Magyarország területén tevékenykedő „hungarus" zenészeket automatikusan a magyarok közé soroljuk. Hiszen Szőlősy Benedeket, aki a Cantus Catholicit először magyarul adta ki (1651), az irodalomtörténeti kutatás manapság szlovák származásúnak tartja.[25] A német részvétel talán még határozottabb és egyértelműbb. A „Magyar" *Simplicissimus* 1683-ban német nyelven jelent meg,[26] s bő évszázad múlva a Tolna megyei származású Johann Evangelist Fuss kánonjában pedig ugyancsak németül köszönti hazáját: „Sei mir gegrüßt Pannonien, mein teures Vaterland".[27]

Az effajta kérdések mindenképpen abba az irányba mutatnak, hogy másfajta szemléletet kell kialakítani a magyar vagy magyarországi összefoglaló zenetörténeti munkákban. Olyan zenetörténetet kell írni, melyben helyet kapnak a szlovákok, vagyis az itt élt szlávok és a többi etnikum is. Olyan magyarországi zenetörténetet kellene írni, amelyben a szlovákok is otthon érzik magukat, a sajátjuknak tekintik ezt a múltat, megtalálják benne saját történelmüket. És sokkal komolyabban kellene vennünk azt a valóságot, hogy Magyarország zenetörténete nem egyenlő a magyar zene történetével. Csak így kerülhető el, hogy erről a területről többféle zenetörténet jelenjék meg, és így válhat valóvá, hogy egyszer majd szomszédainkkal együtt közös zenetörténetet írjunk.

24 Vö. *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. Közr. és bev.: Ferenczi Ilona. Budapest: MTA ZTI, 1988. Musicalia Danubiana 9. 8.

25 Lásd Sziklay László: *A szlovák irodalom története*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 105–107.

26 Daniel Speer: *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus, 1683*. Faksimile-Ausgabe, Konstanz: Seeverlag, 1923.

27 Vö. Johann Evangelist Fuss (1777–1819): *Lieder und Gesänge (und andere weltliche Vokalwerke)*. Közr.: Sas Ágnes. Budapest: MTA ZTI, 2005. Musicalia Danubiana 21. 212–215. – Bár a kettőt nem lehet összekapcsolni, mégis itt jegyezzük meg, hogy az első pesti színház is németül kezdte működését (Städtisches Theater 1812).

ABSTRACT

ILONA FERENCZI

»WHO WILL ROLL AWAY THE STONE FOR US?«

A supplement to a paper presented 25 years ago

When celebrating Dénes Bartha's 75th birthday (1983) I had the opportunity to present a paper on my then recent opinion about the fragment in the cover of the Vietoris Tablature Book (dating from around 1675). Contrary to previous claims, the material taken from the cover does not contain 18th century pieces but mainly hymns in the Slovak language which recur in the Vietoris Tablature Book with or without changes. There is, however, another fragment in the material, as well: the Slovak translation of the Easter Dialogue by A. Hammerschmidt. Taking this fragmentary source as a starting point, the present paper discusses the ethnic problems in the history of Hungarian music and the necessity of changing our approach to history. It is done with the conviction that the appropriate assessment of history still poses a problem and that not only outside the borders of Hungary.

Ilona Ferenczi, researcher of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, lecturers at the F. Liszt University of Music in Budapest (the history of Hungarian music, paleography, the connection of the folk and art music). Her main field of research is centred on Hungarian music of the 16th and 17th centuries, both vocal and instrumental. She has published sources in the series *Musicalia Danubiana* and studies in *Magyar Zene, Studia Musicologica, Slovenska hudba, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* and in several miscellanies.

Kiss Gábor

DE TONORUM COGNITIONE*

Tonális változatok a késő középkori miserepertoárban

A 10–11. századi zeneelméleti munkák legfőbb aspirációja a gregorián repertoár rögzítése és valamiféle klasszifikációja volt. Egy olyan repertoáré, amelytől ha a rendszerezés nem is, de az írásos és a Karoling-korra jellemző szisztematikus rendezés bizonyosan idegen volt. Amikor St. Amand-i Hucbald 9. századi traktátusában *(De harmonica institutione)*[1] minden tárgyalandó jelenség (így a hangok, hangközök, tetrakordok, skálák, azaz lényegében a diatonikus „tökéletes" hangrendszer, a *Systema Teleion)* illusztrálására gregorián példákat idéz, azt a benyomást kelti, hogy a hangrendszer és a segítségével megragadni kívánt zenei repertoár maradéktalanul illeszkedett egymáshoz. Ez azonban csak a látszat: sok jel mutat arra, hogy a kettő összekapcsolása egyáltalán nem volt problémamentes. Ugyanúgy nem, ahogyan a dallamok klasszifikációjára szolgáló tónusrendszer alkalmazása sem.

A dallamok moduszát illető értelmezési kényszer mögött meghatározott praktikus szempont rejlett: ki kellett választani azt a zsoltárformulát, amely egyrészt összhangban volt a tonalitást meghatározó alapvető kritériumokkal (skálatípus, finalis, recitációs hang), másrészt alkalmas volt arra, hogy a kísért antifona (zsolozsma- vagy miseantifona) initiumához is harmonikusan kapcsolódjék. A zeneelméleti traktátusokban és a tónusok szerint rendszerezett énekanyagot tartalmazó tonáriusokban ugyanakkor egy absztraktabb, nem csak a gyakorlati szükség által meghatározott igény is tetten érhető. Prümi Regino tonáriusa[2] például az osztályozást a melizmatikus verzusú responzóriumokra is kiterjeszti, a legkorábbi fennmaradt tonáriusban[3] pedig gradualék, alleluiák és offertoriumok is szerepelnek, tehát olyan tételek, amelyek verzusát nem sztereotip zsoltártónusokra énekelték. A praktikus szempont mellett, úgy látszik, fontos volt a teljes repertoár tónusok szerinti klasszifikációjának demonstrálása.

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián a Régi Zeneakadémia Kamaratermében elhangzott előadás.

1 Martin Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. Sankt-Blasien: 1784, I. 103.

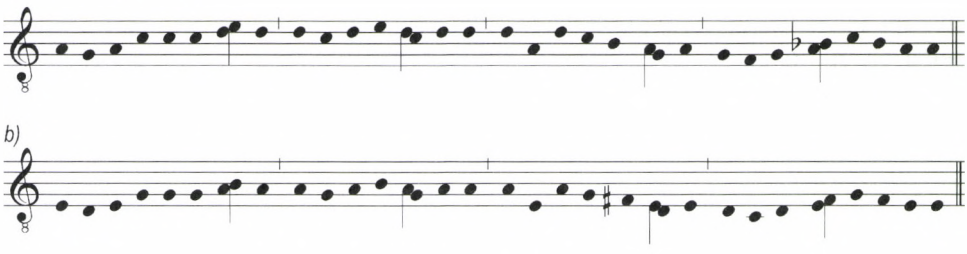
2 Martin Gerbert: i. m. I. 231a.

3 St. Riquier tonárius. Ed. Michel Huglo: *Les tonaires: inventaire, analyse, comparison*. Paris: 1971, 26–28.

Jóllehet a rendszeralkotási szándék nagyon erős volt, a teljes használatban levő repertoárnak a moduszok szerinti besorolása nehézségekbe ütközött. Az első elméletírók arra kényszerültek, hogy a 8 modusz mellett továbbiakat is alkalmazzanak. Akár *parapter*nek, akár *nothae*nak *(nothos)*, akár *moesi*nek nevezték őket,[4] olyan dallamok azonosítására és használatának meghatározására szolgáltak, amelyek a reguláris 8 tónus rendszeréhez nem illeszkedtek. Fölmerül a kérdés, mivel függött össze e dallamok „rendszeridegen" jellege. A korabeli elméletírók példáiból és a hozzájuk fűzött magyarázataiból kiderül, hogy az „extra" tónusok nem az ambitussal, kvint-, kvart-, oktávfajtákkal jellemezhető további hangnemi kereteket jelentettek, hanem sokkal inkább a dallami formulákat, illetve a dallamok kezdő motívumának és finalisának viszonyát érintették. Azaz olyan dallamok kezelésére szolgáltak, amelyek a 8 tónus absztrakt rendjének alkalmazása mellett zenei-esztétikai nonszenszt eredményeztek volna (például a zsoltárvers befejezése és az antifona indítása nem kapcsolódott volna harmonikusan egymáshoz). Ez a szempont nem volt idegen a dallamrepertoártól, sőt: a dallamformuláknak az írás nélküli hagyományozás idején nyilvánvalóan kulcsszerepük volt a dallamok osztályozásában, a „mi illik mihez" gyakorlati szempontjának érvényesítésében. Bár az időben és a teoretikus irodalomban előrehaladva egyre inkább az absztrakt kategorizálás szempontjai kerültek előtérbe, a melodikus karakterisztikumok meghatározó szerepe sohasem tűnt el teljesen.

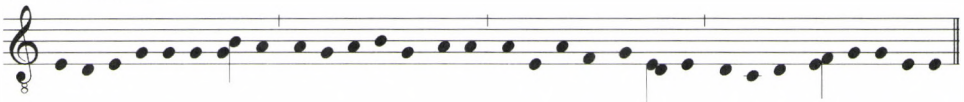
A nehézség lényegében kétféle tónusfelfogás egymásraépülésének és ellentétének (dichotómiájának) az eredménye. A probléma mögött – a terület egyik neves kutatójának, Charles Atkinsonnak lényeglátó terminológiáját követve – egy *kvantitatív* és egy *kvalitatív* felfogás közti különbség húzódik meg.[5] Amikor Reichenaui Berno (11. sz.) a *medii toni*ra olyan példákat hoz föl, amelyek esetében az ambitus alapján nem dönthető el, hogy autentikus vagy plagális tónusról van-e szó, nyilvánvalóan az előbbit, a hangrendszer elvont karakterisztikumaira épülő kvantitatív tónusfelfogást képviseli.[6] A parapterek (és más hasonló terminusok) bevezetését kikényszerítő kvalitatív felfogás ezzel szemben olyan tételeket próbált kezelni, amelyekben a melodikus jellemzők, formulák kerültek szembe az ambitusra-finalisra épülő rendszerrel. Ezeknek a talán elvont megfogalmazásoknak a megvilágítára szolgál az alábbi példa (Rorate caeli – *1. kotta)*.

a) Antifona *Rorate caeli*

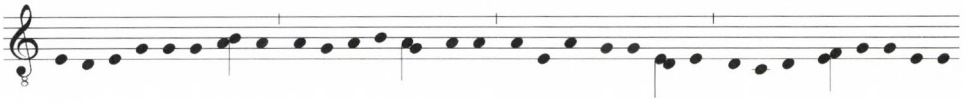


4 Vö. Charles Atkinson: „The *Parapteres: Nothi* or Not?." *The Musical Quarterly* 68. (1982), 32–59.
5 Charles Atkinson: i. m. 58.
6 Martin Gerbert: i. m. II. 73a, idézi: Charles Atkinson i. m. 54–55.

c) Lucca 601, f 23



d) BU-118, f 34v



1. kotta[7]

A fenti dallam initiuma, egy sor más, egy nagyobb dallamcsaládba tartozó dallaméval együtt nyilvánvalóan *G* moduszra (7. tónusra) jellemző, míg a záródordulat fríg dallamok sajátja (4. tónusú). E kategorizálás nem önkényes, a *De Modis* elnevezésű 10. századi traktátus maga utal erre a kettősségre (ahogy más traktátusok is utalnak hasonló esetekre).[8] A problémát az jelenti, hogy ha a dallamot 4. tónus szerint értelmezzük, akkor egy adott ponton – mai fogalmaink szerint – módosított hang, jelen esetben *fisz* írására kényszerülünk *(1. kotta b) sor)*. A korabeli források az ehhez hasonló dallamokat gyakran *a* hangra transzponálják, aminek egyik kézenfekvő magyarázata az, hogy ezzel lehetővé válik a finalis fölötti kisszekund és nagyszekund használata egyaránt; a jelen példa szerinti *fisz* és *f* egymás melletti rögzítésére ugyanis a korabeli eszközök mellet nem volt lehetőség. Ugyanakkor vannak olyan, jellemzően nem elméleti források, amelyek az ehhez hasonló anomáliákat a dallam átalakításával vagy egyszerűen az inkrimnált hangok elhagyásával oldják föl *(1. kotta c-d dallam)*. Nincs szó azonban teória és praxis szembenállásáról (legalábbis ekkor): a 11. századi *Dialogus de musica* szerzője maga is javasolja, hogy a klasszifikációt megnehezítő hangokat egész egyszerűen ki kell javítani.[9]

Mindezek a példák jól mutatják, hogy az elméleti rendszerezési törekvések, amelyeknek persze tárgya és inspirálója volt a gyakorlat, mennyire voltak alkalmasak (vagy alkalmatlanok) az oralitás eszköztárával formált és hagyományozott énekelt repertoár megragadására. Az elméleti írások jól tükrözik azt az intellektuális erőfeszítést, amelyre a koherens szisztéma kialakításához, ugyanakkor annak egy más törvényszerűségek szerint működő énekkultúrára való alkalmazásához szükség volt. Bár a fent említett teoretikusok az említett eseteket általában rendkívüliként (renden kívüliként) aposztrofálják (erre utalnak a *nothos, parapteres* fogalmak, illetve az egyetlen megmaradt extra tónus, a *tonus irregularis)*, a szakirodalom egy része úgy gondolja, hogy ezek egy korábbi, nem rendszer nélküli, de sokkal flexibi-

7 a) Antiphonale Monasticum; b) transzponált változat; c) Antiphonarium 12. sz., Lucca, Biblioteca Capitolare 601; d) Ferences Antiphonarium 14/15. sz., Budapest, Egyetemi Könyvtár Cod. lat. 118.

8 Terence Bailey: *„De modis musicis:* A New Edition and Explanation". *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 61–62. (1977–78), 47–60.

9 Michel Huglo: „Der Prolog des Odo zugeschriebenen »Dialogus de Musica«." *Archiv für Musikwissenschaft* 28. (1971), 138–139.

lisebb gyakorlatra utalnak. Tény, hogy a jelenségek egy részét nem lehetett automatikusan összhangba hozni sem a diatonikus skálaként értelmezett *systhema teleionnal* (a kromatikus hangok miatt), sem az ezzel összekapcsolt moduszrendszerrel (az ambivalens vagy ún. transzponáló dallamok miatt). Ennek következtében a tételek nem elhanyagolható része értelmezést kívánt. Az előadás címe, *De cognitione tonorum*, azt sugallhatja, hogy a hangsúly az újonnan kialakuló rendszerezés nehézségén, a dallamokban rejlő, inherens tonalitás meghatározásán van, s némileg elfedi a rendszerező elv és a rendszerezendő jelenségek közötti diszkrepanciát. Helyesebb volna azt mondani: *De interpretatione tonorum*, amely interpretáció sok esetben (mint láttuk) a dallamok rendszerhez igazításával, megváltoztatásával járt.

A mondottak jelzik, hogy a bemutatott példa korántsem tekinthető izolált esetnek, sőt az elméleti munkákban regisztrált eseteken kívül másutt is előfordulhattak korrekciók. Mindent összevéve nehezen rekonstruálható, mi történt pontosan és hogyan, amikor az addig orálisan hagyományozott dallamanyagot az írás által rögzíteni s ezzel együtt racionalizálni, rendszerbe foglalni próbálták, s hogy milyen mértékben hatott egymásra teória és praxis. Mindenesetre ennek az ellentmondásos folyamatnak a maradványa a gregorián repertoárban található nagyszámú tonális variáns. A 20. század első felének nagyszabású munkája, Urbanus Bomm áttekintése a miserepertoárban előforduló különböző tonális értelmezéseket veszi számba a 9.-től a 13. századig, szembesítve egymással a használati forrásokat és a teoretikusok munkáit.[10] Könyve több mint 100 esetet gyűjtött össze. Figyelembe véve, hogy viszonylag kevés s inkább korai forrást használt fel, továbbá számolva olyan egyéb, rejtőző esetekkel, amelyek rendszerbe illesztése egységes megoldást eredményezett, s ily módon eltűntek a szemünk elől, vagy amelyek elkerülték a teoretikusok figyelmét, azt kell mondanunk, igen széles körű jelenséggel állunk szemben, amelynek sajátos dilemmáit a források a későbbi időkre is konzerválták. Az alábbiakban ezt illusztrálom néhány késő középkori példa segítségével.

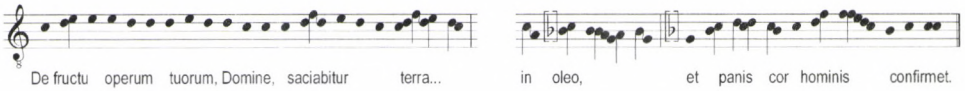
Az első példa egy olyan communio tételt mutat, amely a késői magyarországi hagyományban kétféle transzpozícióban és tonális változatban fordul elő (*2. kotta, a szemközti oldalon* – az egyik változatot a Bakócz Gradualéból, a másikat a Futaki Gradualéból idézzük).[11]

A *c*-ről induló változatot – transzpozíciója ellenére – minden bizonnyal 6. tónusúnak kell tekintenünk, ugyanakkor az *F*-re írt s majdnem minden tekintetben a 6. tónus jellegzetességeinek megfelelő változatot a Futaki Graduale különös módon *G*-n zárja. Az esetet akár véletlennek is tekinthetnénk (számos olyan példát ismerünk, ahol a különböző tónusba sorolt dallamváltozatok csak záróhangjukban térnek el egymástól), ám némi vizsgálódás során kiderül, hogy a többféle értelmezés gyökerei itt visszavezetnek a korai teoretikus (és praktikus) forrásokig.

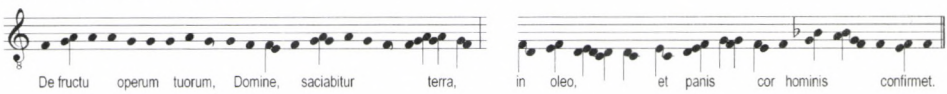
10 Urbanus Bomm: *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge im IX. bis XIII. Jahrhundert und sein Einfluss auf die Tradition ihrer Melodien.* Einsiedeln: 1929.

11 Bakócz Graduale c. 1500, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I.1, 1b; Futaki Graduale 1463, Istanbul, Topkapı Serayı, 2429.

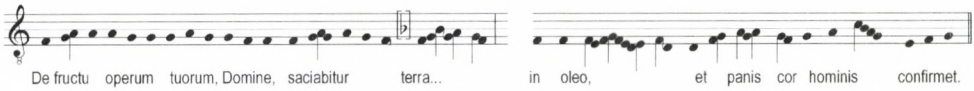
a) Bakócz Graduale, f I/186v (6. tónus ?), Montpellier kódex



b) Graduale Vaticanum (6. tónus)



c) Futaki Graduale, f 137 (8. tónus)



2. kotta

A dallamot Aurelianus Reomensis, Prümi Regino (9–10. sz.) s egy hozzájuk időben közeli graduale (Einsiedeln 121) 3. tónusúnak tekinti.[12] A bemutatott példánál maradva: annak kezdete csak akkor lenne E moduszúként fölfogható, annak megszokott dallamfordulataival összhangba hozható, ha a *G*-ről indulna. A fenti példát alapul véve azonban ez *G* záróhangot eredményezne *E* helyett. A dilemma feloldására két magyarázat kínálkozik: 1) a záróhangot nem tekintették döntőnek a besoroláskor; 2) olyan változatot ismertek, amely valóban *E*-n zárt. Ez különösen Aurelianusnál merül föl, aki analógiaként két másik tételt is megnevez, amelyek *E* tonalitásának a korabeli forrásokban nincs alternatívája.

Több olyan forrást is ismerünk azonban, amelyek a tételt (a késői forrásokhoz hasonlóan) 6. tónusúnak tekintik, ám különböző transzpozícióban jegyzik le. A 11. századi Montpellier-kódex a Bakócz Gradualéból megismert alakot rögzíti.[13] A finalis alatti gyakori subtonium (félhang) érthetővé teszi, miért volt szükség erre a transzpozícióra. Azt azonban nem magyarázza meg, hogy a forrás notatora miért nem *G* moduszba (8. tónusba) sorolta a tételt, ahogyan egyébként más, hasonló tételek esetében tette. A praxis és a teória összefüggése szempontjából említésre méltó, hogy a Montpellier-kódex megoldásának is megtaláljuk a megerősítését a teoretikus irodalomban.[14] A Liber Usualis ezzel szemben a 6. tónusú tételt *F*-re írja. Tehát van két változatunk azonos moduszmeghatározással, ugyanakkor eltérő karakterrel, amely különösen a dallam második felében válik explicitté (ti. az egyikben végig félhang van a finalis alatt, a másikban pedig igen gyakran egész hang).

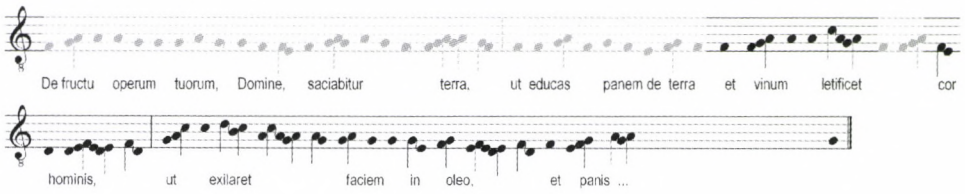
12 *Musica disciplina,* Martin Gerbert: i. m. I. 46a; *Tonarius,* Edmond de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi novam seriem...II. Paris: 1867, 60a; Graduale 9–11. sz., Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121, f 323 (facsimile kiadása: *Paléographie musicale* 4, Solesmes, 1894).

13 Tonárius 11. sz., Montpellier, Faculté de Médicine H 159, f 41^{v}, (facsimile kiadása: *Paléographie musicale* 7, 8. Solesmes: 1901, 1901–1905).

14 Johannes Affligemensis (Cotto), *Musica,* Martin Gerbert: i. m. II. 230. Új kiadása: Joseph Smits van Waesberghe (ed.): *Johannis Affligemensis de musica cum tonario.* Corpus Scriptorum de Musica 1. Roma: 1950.

Ismerünk azonban olyan forrást is, amelynek összeállítója a szubtonális fordulatokból levonta a következtetést, s a tételt 8. tónusba helyezte (Reichenaui Berno).[15] Ekként határozza meg a tételt a Frutolf-féle tónárius is (11. sz.),[16] jóllehet a közölt változat ambivalenciája – igaz, másként – megmarad. A tétel itt ugyanúgy kezdődik, mint a fenti vatikáni változat, ám *G* moduszba helyezi át a második szakaszt *(3. kotta)*.[17]

Frutolf tónáriusa, f 70 (8. tónus)



3. kotta

A következő szcenárió képzelhető el: Michelsbergi Frutolf azt a változatot ismerhette, amelyben subtonium és subsemitonium egyaránt szerepelt. A zárás alapján a dallamot 8. moduszúként határozta meg, mivel azonban az első részben a félhang dominált, azt *F* moduszba transzponálta, mivel annak jelölésére *G* moduszban nem nyílt volna lehetőség. A dallamok appercipiálásának és rögzítésének összetettségét jelzi, hogy olyan *c*-re transzponált váltzatot is ismerünk, amely lényegileg azonos ugyan a vatikáni változattal, ám végig *h*-t tartalmaz, így transzpozíciója, a *b*, illetve *h* egyidejű rögzítésének biztosítása tulajdonképpen indokolatlan.[18]

A moduszt azonban, mint már korábban utaltunk rá, nemcsak a záróhang, illetve annak hangközrendszerbe illeszkedése határozta meg, hanem bizonyos motívumok jelenléte is. A vizsgált tétel adott pontjain az első tónus asszociációs körébe illeszkedő zárómotívumok szerepelnek, ami a hallás útján tájékozódó korabeli énekes, szkriptor vagy elméletíró számára is nyilvánvaló lehetett *(cor hominis*, más fekvésben az *in oleo*nál levő formula; tónusfelfogástól függően vagy egyikük, vagy másikuk csak alterációval volna kifejezhető – *4. kotta a szemközti oldalon)*.

A ciszter és domonkos források, valamint Arezzói Guido olyan revíziót hajtottak végre, amely mögött feltehetőleg ezek az asszociatív mozzanatok húzódtak meg. Az *F*-en kezdődő transzpozícióból kiindulva a tételt *D* moduszba helyezték

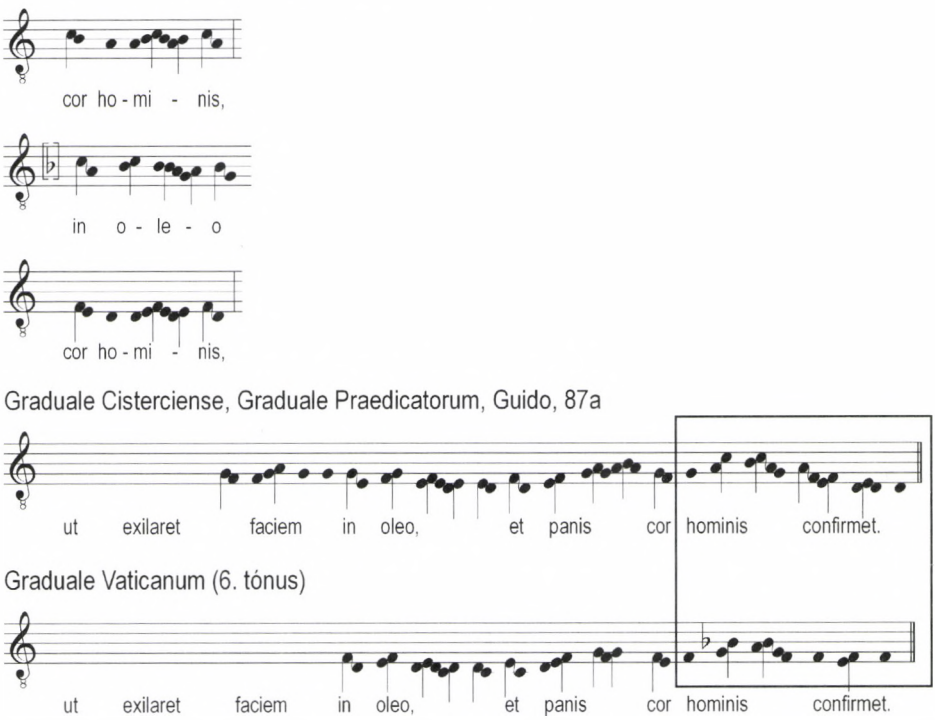
15 Martin Gerbert: i. m. II. 75b.

16 Coelestin Vivelli: *Frutolfi Breviarium de musica et tonarius* (Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungberichte 188, Abh. 2); Vienna: 1919, f. 70.

17 Az *exilaret*-szakasztól. A szürkével jelölt szakaszok logikus következtetések, e helyeken a forrás nem ad dallamot.

18 Roueni bencés apátság 12. századi gradualéja, Szentpétervár, Orosz Nemzeti Könyvtár (egykori Szaltikov-Scsedrin Könyvtár) O.v.I.6, f. 105v; Graduale Praemonstratense.

át, de nemcsak a záróhang vagy záróformulat megváltoztatásával, hanem néhány egyéb motívum átalakításával.[19] Ezekben az esetben nyilvánvaló tudatos korrekciókról van szó, amelyeket azonban a fentiek fényében semmiképpen sem tekinthetünk rendszeridegen megoldásoknak *(4. kotta)*.



4. kotta

Az eddigi példákon keresztül bemutatott jelenségcsoport vizsgálata több szempontból is fontos:

1) Mint a hangzó jelenségek rögzítésére, racionalizálására irányuló erőfeszítés, annak minden ellentmondásosságával, ugyanakkor vitathatatlan eredményeivel minden későbbi európai zenetörténeti fejlemény meghatározója, előzménye.

2) A különböző esetekben megmutatkozó diszkrepancia a múlt őrzője; a megismerttől sok szempontból eltérő, részben talán más szabályok szerint működő, flexibilisebb zenekultúra örökségét hordozza, amelybe éppen ezek az anomáliák engednek valamelyes bepillantást.

3) A teoretikusok munkáiban és a korai forrásokban tetten érhető anomáliák nem oldódtak meg, nem tűntek el teljes mértékben, hanem a párhuzamos tonális változatok formájában továbbörökítődtek egészen a középkor végéig.

19 Guido, *De modorum formulis et cantuum qualitatibus*. In: Edmond de Coussemaker: i. m. 87a.

4) Szemben a variánsok más csoportjaival, amelyeket ad hoc terminussal „spontánnak" nevezhetünk, a különböző tónusba sorolt változatok mögött mindenképpen valamilyen döntés mozzanata érhető tetten. Egy-egy ilyen döntés a teoretikusok munkáiban manifesztálódik (még akkor is, ha nem a szerző döntése, hanem a döntés eredményének ismertetése), a használati forrásokban pedig konzerválódik, s nagyon gyakran az adott hagyományok sajátjává, meghatározó karakterisztikumává válik.

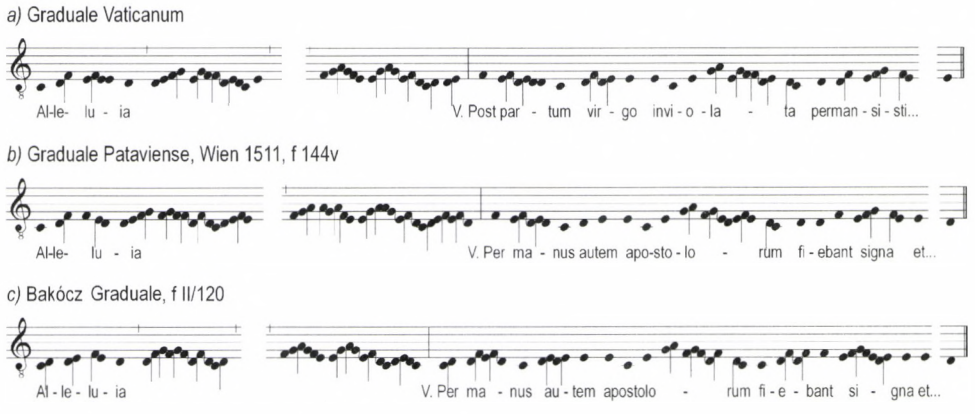
5) A későbbi tradíciók forrásai azt mutatják, hogy az orális és literátus hagyományozás, a spontán reprodukciónak és a racionalizálásnak az a kettőssége, amely a korai teoretikus irodalomban megmutatkozik, a továbbiakban is fennmaradt. Másképpen fogalmazva: további példák sora jelzi, hogy az a „küzdelem", amely a hallási élmény, a megszokás, a megőrzés és a rendszerbe foglalás összhangba hozására irányult, a késő középkori repertoárokban is szerepet játszott *(lásd táblázat)*:

Incipit	Műfaj	Tónus
Deus in adjutorium	Intr	7g, 7c + transzp.
Dicit Dominus Petro	Intr	6, 4
Specie tua	Gr	5, transzp.
Christus resurgens	All	1, 1a, 3
Jam non estis	All	3, 1
Magnus Dominus	All	7, 1
Paratum cor meum	All	3, 1
Per manus autem	All	2, 2g, 4
Post partum virgo	All	4, 2, 2g
Pretiosa est	All	4, 8
Prophetae sancti	All	2, 4
Virga Jesse floruit	All	8, 6
Custodi me	Off	1, 4
Dextera Domini	Off	2, 2a, 2g
Expectans expectavi	Off	5, 3
Sanctificavit Moyses	Off	5, 3, 1
Hoc corpus	Comm	8, 6
Posuerunt mortalia	Comm	1, 3
Tollite hostias	Comm	4, 6
Tuam Deus deposcimus	Comm	7, 5

A fenti táblázat olyan változó moduszú tételeket sorol föl, amelyekre a korai elméletírók és források nem utalnak (következésképpen Bomm idézett munkája sem említi őket), s gyaníthatóan a későbbi századok termékei. Mint látható, min-

den műfajban jelentkeznek hasonló esetek. Az esetek száma nem kevés, ám megjegyzendő, hogy ezek a részben saját vizsgálódásaim nyomán, részben elődeim, többek között Szendrei Janka forráskiadásainak segítségével összegyűjtött példák bizonyosan nem merítik ki a hasonló jelenségek körét.[20] Szélesebb forrásanyag vizsgálatával újabb esetek kerülhetnének felszínre (megjegyzem továbbá, hogy a táblázat például egyáltalán nem tartalmaz ordinarium-tételeket, holott a tonális átértelmezés ezek között is gyakori, s itt egy eleve késői s folyamatosan gyarapodó repertoárról van szó). Látható, hogy a változatok nem kötődnek adott tónusokhoz, mindenütt előfordulnak. Általában véve azonban jellemzőnek mondható, hogy az átértelmezés szomszédos finalisok között gyakoribb (tehát *D* és *E*, *E* és *F* vagy *F* és *G* moduszok között). A megvalósítás módja többféle lehet. A legegyszerűbb eset az, amikor a dallamot ugyanabban a fekvésben jegyzik le, ám a záróhangját megváltoztatják. Más esetben az eltérő tónuskarakter (tehát eltérő hangközviszonyok) érdekében a teljes dallamot transzponálják. Itt szét kell választani az olyan co-finalisra történő transzpozíciókat, amelyek a tónus identitását nem érintik, inkább csak lejegyzési nehézségekkel függnek össze, és az olyanokat, amelyek tényleges karakterváltással járnak, s ily módon a dallamízlést is érintik. Végül több esetben a tónusok saját formuláinak, asszociációinak használata olyan mélyreható átalakítást jelent, hogy zenei variánsok, önálló arculatú dallamok jöhetnek létre. Általában véve megfigyelhető, hogy a tónus megváltozása nem hagyja érintetlenül a dallamokat (még akkor sem, ha a forrásokból ez nem mindig derül ki a módosító jelek mellőzése miatt).

Mindezeket néhány olyan példával illusztrálom, amelyek mindegyike a *D* és *E* moduszok közötti átmenet egy-egy esetét képviseli *(5., majd a 6. és 7. kotta)*.



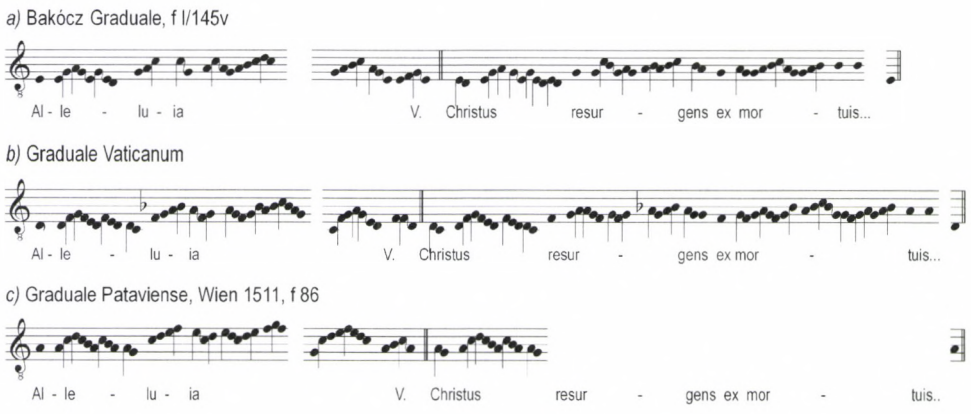
5. kotta. Alleluia Post partum virgo *és* Per manus autem

20 Vö. Szendrei Janka–Richard Rybarič (ed): *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio.* Budapest: 1982) Musicalia Danubiana I;. Szendrei Janka (ed): *Graduale Strigoniense (s. XV/XVI).* Budapest: 1993. Musicalia Danubiana 12/I-II. stb. E kiadásokban a szerző következetesen jelölte, ha a tételek tónusa eltér az általánosan elterjedt változattól.

Mint látható, a három változat között azok lényegi hangartalmát illetően nincs sok különbség, mindössze a záróhang s ezzel a tónus besorolása változik. Két apró megjegyzés kívánkozik ide:

a) ennek az igen gyakori tónusváltásnak a hátterében az áll, hogy a kora középkori felfogásban a *D* és *E* (olykor *F*) moduszok hangtartalma és motivikus sztereotípiái meglepő módon gyakran igen közel állnak egymáshoz. Így például az *E* moduszban is gyakran kap fontos szerepet a másik két hangnemben oly exponált *F–A* terc, olykor az *F–A–C* tengely, ily módon a záróhang megválasztása olykor szinte esetlegesnek tűnik. Későbbi ízlésváltozás eredménye, amikor az *E* moduszú tételek melodikájában inkább a *C–E–G–C* gerinc, afféle dúr hármashangzat válik meghatározóvá;

b) látható, hogy bár a felső két példa tonalitása eltérő (az *a* dallam *E*, a *b* dallam *D* moduszú) dallammenetük több ponton közlebb áll egymáshoz, mint az azonos tónusú *b* és *c* variánsoké (jól látható ez az alleluia és a versus kezdetén). Ez azt jelzi, hogy a különböző sajátosságok – mint például a tónusbesorolás, illetve a konkrét dallammozzanatok – különböző csatornákon öröklődtek, s nem feltétlenül járnak együtt (a helyzet szövevényes voltát mutatja egyébként, hogy a passaui forrásban a dallam másik szöveggel párosuló változata *E* moduszú).



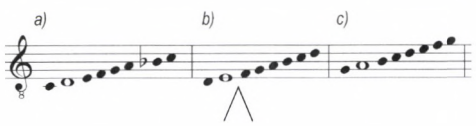
6. kotta

Az alleluia *Christus resurgens* a források túlnyomó többségében 1. tónusú, olykor *A*-ra transzponált alakban. Ezzel szemben két fontos esztergomi forrásunk, az Esztergomi Missale Notatum[21] és a Bakócz Graduale a dallamot 4. tónusú változatban rögzíti. A tónusváltást ez esetben mindössze a finalis fölötti nagy- vagy kisszekundnak a dallamízléssel kapcsolatos preferálása jelenti. A tétel különböző tónusban történő lejegyzéséhez a dallam komolyabb megváltoztatására nem volt szükség *(6. kotta)*. A három változat hangkészletét a *7. kotta* mutatja. Jól látható, hogy a *D*-ről induló dallam változtatás nélkül transzponálható *A*-ra *(a, c)*, a *b* va-

21 Missale Notatum ante 1341, Bratislava, Archív mesta, EL 18, vö. 20. lábjegyzet.

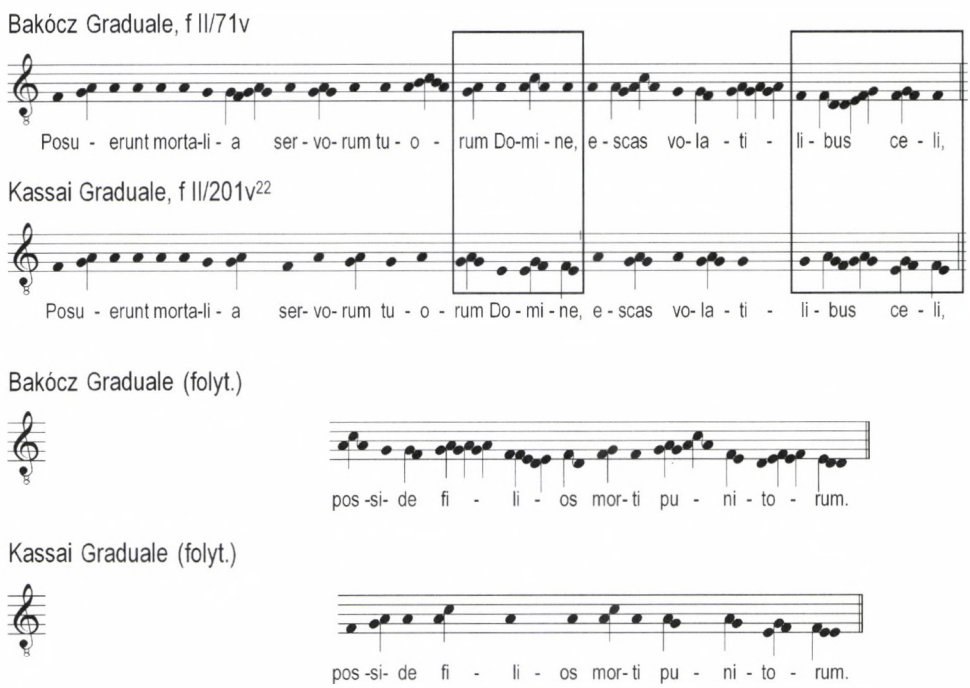
riáns egyetlen eltérése pedig az alaphang fölötti megjelölt félhanglépés. Megjegyzendő, hogy e tekintetben is inkább csak a dallamérzetről van szó, mivel az inkriminált szekund ritkán, s többnyire átmenő hangként szerepel.

Az *E* moduszú dallamosság kedvelése késő középkori jelenség, népszerűsége különösen Közép-Európában (délnémet, cseh, olykor magyar forrásokban) szembetűnő. Az Esztergomi Missale Notatum és a Bakócz Graduale választásában talán ez a körülmény is szerepet játszott. A példa arra is fölhívja a figyelmet, hogy a tónusválasztás általában hagyományra jellemző, bár az egyes változatok származása, öröklődése, hagyományozódása meglehetősen szövevényes, és olykor ellentmondásos.



7. kotta. Az alleluia Christus resurgens *változatainak hangkészlete*

Különösen érdekes az utolsó példánk, a *Posuerunt mortalia* communio esete. Itt nem a záróhang egyszerű áthelyezéséről, s nem a dallam transzponálásáról van szó. A tónus megváltozása ezúttal a dallam teljes átformálásával párosult *(8. kotta)*. Az *E* moduszú változat, amelyet a magam részéről későbbinek tekintek, jól láthatóan az első tónusú fordulatok eliminálásával és új, e moduszra jellemző fordulatok, zárómotívumok beillesztésével jött létre.



8. kotta

22 Graduale Cassoviense I–II. 16. sz., Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 172a–b.

E késő középkori tonális variánsok jellegükben eltérnek a korai traktátusokban és forrásokban fölvonultatott példáktól, bár nem függetlenek tőlük. Ezekben az esetekben nyilvánvalóan már nem pusztán a dallamok rögzítésével, besorolásával kapcsolatos problémákról s az azokból következő nehézségekről van szó, hanem a darabok egészét, a hagyomány kontextusát, a dallamízlést is figyelembe vevő – mondjuk így – esztétikai értelmezéséről, átértelmezéséről, *De interpretatione tonorum simul cantorum.*

ABSTRACT

GÁBOR KISS

DE TONORUM COGNITIONE

– tonal variants in late medieval repertory of the Mass

One of the most exciting facet of medieval concepts about music are the efforts to rationalize, categorize and record the melodies. The employment of the system of modes caused serious difficulties to a melody repertory that was transmitted orally and was not developed under the rules of the 8th-mode system, defined only at a later stage. The desire for a categorization of the melodies became specially strong with the introduction of staff notation. The melodies or parts of melodies that did not fit in the system were qualified as extraordinary by contemporary theorists. Two methods were used to resolve such conflicts: the introduction of 'extra' tones on the one hand and the changing of the melodies on the other, adapting them in this way to the system. Some kind of interaction between musical memory, theoretical categorization and notation remained (continued) even in the late Middle Ages. In late medieval sources we can find a large number of tonally ambivalent melodies that were not referred to in the earlier treatises. Nevertheless, in these examples the same duality of spontaneous musical reproduction and rationalizing shows itself as can be observed in the theoretical writings mentioned above. In the alternative tonal classifications different decisions and preferences are concealed, concerning the perception and interpretation of the melodies. The inherited 'decisions' became generally fixed and preserved in the different local traditions, consequently these variants are useful means in the comparative examination of the sources and source groups. While some of the variants are only mere transpositions, in other cases the alternative classifications are connected to different and more individual versions of the same melody. The aim of this study is to present several types of tonal variants found primarily in late Central European sources for the Mass.

Gábor Kiss began his career as a music teacher and a performer. From 1987 onwards he studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest and graduated in 1992. He has been on the staff of the Department of Early Music in the Institute for Musicology in Budapest since 1994. He obtained his CSc degree from the Hungarian Academy of Sciences in 1998. In his dissertation he analyzed the medieval Hungarian repertory of ordinary melodies in the context of Central Europen traditions and also gave a complete catalogue of the Central Europen ordinary melodies. He has been responsible for the digitization of medieval sources since 1999. He publishes regularly on medieval chant both in Hungarian and in foreign languages.

Király Péter

EGYKORÚ BESZÁMOLÓK HUNYADI MÁTYÁS ÉS ARAGÓNIAI BEATRIX ESKÜVŐJÉRŐL*

Forráskapcsolatok és ezekből adódó zenetudományi következmények

Hunyadi Mátyás magyar király és Nápolyból érkezett menyasszonya, Aragóniai Beatrix 1476 decemberében lezajlott egybekelésének forrásanyagát a hazai kutatás már régóta ismeri. A nagy ünnepséggel kapcsolatos egykorú diplomáciai iratokat, valamint az esküvőről szóló beszámolókat az elmúlt bő száz év során történészeink és még inkább művelődéstörténetünk szorgos búvárai (köztük a zenetörténészek), alaposan kiaknázták. A sokak által sokszor vizsgált eseménysorozatot tehát – úgy tűnt – nyugodtan sorolhattuk a lényegében feldolgozott, lezárt témák közé. Ehhez képest igencsak meglepő volt közkeletű publikációk tárgyi ellentmondásainak nyomán elindulva[1] azt felismerni, hogy az esküvőről szóló kortárs beszámolók lényeges összefüggéseire, a források némelyikének szoros kapcsolatára az eddigi kutatás nem figyelt fel. Hiába foglalkoztak az esküvőről szóló krónikákkal nagy tudású, neves kutatók tucatjai, mivel azonban láthatóan mindenki csak a szövegek tartalmát elemezte, arra koncentrálva, hogy mi minden konkrétumot közölnek ezek az ünnepségről, míg magukat az információkat hordozó forrásokat jószerével – meglepő módon – alig vizsgálták, s így elsikkadhattak a forrásösszefüggések. Pedig ez utóbbiak alapvetők, hiszen a beszámolók egy részének – alább még tárgyalandó – közös eredete miatt az egyes szövegek tartalmát is másként kell megítélnünk. Az újragondolás szükségessége zenetörténeti adatainkra is vonatkozik, a korábbi értelmezés és értékelés ezeknél is téves alapokon nyugszik.

Miről van szó?

Eddig úgy tudtuk: a magyar király és a nápolyi királylány 1476 decemberében megtartott eskövőjének hosszú ünnepségsorozatáról német nyelvterületről négy kortárs beszámoló maradt ránk. Ezek egyike – az utólagos betoldások miatt a

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián a Régi Zeneakadémia Kamaratermében elhangzott előadás változata.

1 A tanulmány a magyar királyi és az erdélyi fejedelmi udvar 1400 és 1690 közötti zeneéletéről készülő monográfia műhelymunkáinak mintegy melléktermék.

Rajna menti pfalzi gróf (Pfalzgraf am Rhein) követségéhez kapcsolódó megemlékezés – latinul,[2] míg három további krónika németül mondja el a székesfehérvári koronázás és a budai lakodalom eseményeit.[3] Német nyelvű a bajorországi Hans Seybold beszámolója,[4] akárcsak a drezdai állami levéltár ismeretlen szerzőtől származó leírása, amely a második világháború vége óta Moszkvában található. Ezt a dokumentumot a hazai szakirodalom hagyományosan – de teljesen alaptalanul – a királyi esküvőn jelen lévő szász követnek, Heinrich von Miltitznek (Milticz) tulajdonítja.[5] Egy további szöveget Peter Eschenloer boroszlói városi jegyző dolgozott be Boroszló korabeli eseményeit megörökítő monumentális krónikájába.[6]

Az utóbbi két eddig önállónak vélt leírás – a *drezdai kézirat*, illetve az Eschenloer által felhasznált beszámoló – azonban összefügg. Minkettő egy közös forrást, egy ma ismeretlen szöveget aknáz ki más-más mértékben. Az *Eschenloer-krónika* és a *drezdai kézirat* szinte folyamatos tartalmi és részleges sorrendi, valamint messzemenő adatbeli azonosságokat mutat. Ezenkívül itt-ott felbukkannak azonos részmondatok, továbbá (ritkábban) teljesen egyező mondatok. Mindezen túl egyébb nyelvi és

2 Jacob Bongars (közr.): *Rerum Hungaricarum scriptores varii, historici, geographici* ... Frankfurt: Marnius & Aubrius, 1600, 354–362.; Bongarstól átveszi: Johann Georg Schwandtner (közr.): *Scriptores rerum hungaricarum veteres*. Wien: 1746, I., 519–527.; magyar fordításai: Kazinczy Gábor (közr.): „Mátyás király menyegzője 1476. A pfalzi választófejedelem követeinek hivatalos jelentése szerént". In: uő (közr.): *Mátyás király. Kortársai tanúsága szerént* (Martius Galeot könyve Mátyás király jeles, bölcs és elmés mondásai és tetteiről. Hozzá járúl Carbo párbeszéde Mátyás dicső tetteiről, s egykoru emlékirat a király menyegzőjéről). Pest: 1863, 117–137.; „Magyarország királya, Mátyás esküvője és a királyné koronázása és aztán bevonulása Budára, a pfalzi gróf követe által tüzetesen leírva". In: *Krónikáink magyarul* III/1. Ford.: Kulcsár Péter. Budapest: Balassi, 2006, 123–132.

3 A teljesség kedvéért megemlítendő, hogy létezik egy olasz nyelvű leírás is, Ludovicus Bernardus 1476. december 28-án íródott levele Budáról (Budapest OSZK, Fol. Ital. 15.).

4 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 331. fol. 73^{r}–84^{r}. – Leírását lásd: Karin Schneider (közr.): *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Cgm 201–350.* Wiesbaden: Harrassowitz, 1970, 344–347.

5 Fraknói Vilmos: *Hunyadi Mátyás király 1440–1490.* Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1890, 411. j. – Langennre való hivatkozással: „... tudjuk egyebek között a szász választófejedelem követének, ki a menyegzőn jelen volt, kimerítő emlékiratából".; Balogh Jolán: *A művészet Mátyás király udvarában* I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 29.: „Albert szász herceg követének följegyzései", és ugyanott a lábjegyzetben a követet Miltitzcel azonosítja.; Fraknói alapján: E. Kovács Péter: „Magyarország és Nápoly politikai kapcsolatai a Mátyás-korban". In: Fodor Pál–Pálffy Géza–Tóth István György (szerk.): *Tanulmányok Szakály Ferenc emlékére.* Budapest: MTA TKI, 2002, 229.: „a szász fejedelem követe ... úgy tudta, hogy".; Haraszti Emil: „Zene és ünnep Mátyás és Beatrix idejében". In: Lukinich Imre közr.: *Mátyás király emlékkönyv. II.* Budapest: 1940, 318.: „Albrecht herceg követének jelentésében ..." uott 391.: „A szász választó követének".; Zolnay László: A magyar muzsika régi századaiból. Budapest: 1977, 202: „szász követ".

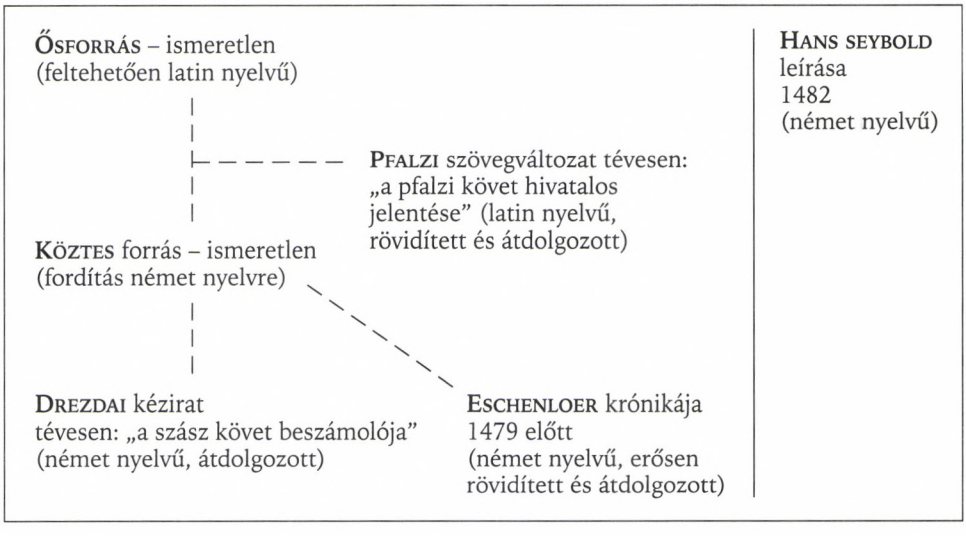
6 Példányai: Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV F 151a, továbbá Wrocław Archiwum Państwowe E 14. – Ezekre a forrásokra, valamint egyéb másolatokra és összefüggéseikre lásd Peter Eschenloer: *Geschichte der Stadt Breslau.* Közr.: Gunhild Roth. Münster (usw.): Waxmann, 2003, 49–104.; a Mátyás-esküvőre vonatkozó rész modern kiadása uott 989–1000.; Eschenloer szövege modernizált későbbi átírásokban már a 19. században megjelent: Dr. J[ohann] G[ottlieb] Kunisch (közr.): *Peter Eschenloer's Stadtschreibers zu Breslau, Geschichten der Stadt Breslau, oder Denkwürdigkeiten seiner Zeit vom Jahre 1440–1479.* Breslau: Max & Co., 1827–1828. A Mátyás-esküvő ebben a kiadásban: II., 340–349.; nagyon kihagyásos és némiképp szabad magyar fordítása: Szamota István: *Régi utazások Magyarországon és a Balkán-félszigeten, 1054–1717.* Budapest: Franklin-társulat, 1891, 100–108.

mondatfűzési hasonlóságok is meggyőzően tanúsítják a közös származást. Ugyanakkor Eschenloer – akinek nagy boroszlói várostörténetében a távoli uralkodó házasságkötése csak egy mellékes epizódot jelentett – a jelek szerint a szövegen erősen rövidített, valamint helyenként át is szerkesztette azt.

De nem csak az Eschenloer-krónikában olvasható leírás és a *drezdai kézirat* tartozik össze, hanem láthatóan ugyanazon az ősszövegen alapul – alighanem köztes forrás vagy források révén – a már említett latin nyelvű *pfalzi kézirat* is. A pfalzi követségre vonatkozó és nyilvánvalóan utólag beletoldott részletektől eltekintve ez alapjában rokon a *drezdai kéziratban* olvashatókkal. Mind tartalmilag, mind az elmondottak sorrendjében messzemenően egyezik a drezdai leírással. A *pfalzi kézirat* szövege azonban láthatóan csonka. Csak Beatrix Székesfehérváron kívül lezajlott fogadásával kezdődik, s hiányoznak belőle azok az előzmények, amelyek bemutatására a többi leírás valamiképpen kitér. Mindezen túl a *pfalzi kézirat* helyenként kivonatos, az események egy részét jóval rövidebben említi, mint a rokon források.

Megállapítható, hogy a *drezdai kézirat – pfalzi kézirat – Eschenloer-krónika* hármasának egyik változata sem pontos, „szolgai" másolata a másiknak, hanem mindegyik – a jelek szerint többé-kevésbé áttételesen – egy közös ősforráson, egy ismeretlen szemtanú feltehetőleg latinul írt beszámolóján alapul. A három szövegváltozat ennek az ősbeszámolónak valamiféle átdolgozása.[7] A változatok kialakítói ugyanis nemcsak egyszerűen elhagytak részeket, hanem számos helyen összefoglaltak, néha a leírás sorrendjén is változtattak, s emiatt – bizonyíthatóan, illetve részben következtethetően – sok mindent újrafogalmaztak. Mindezen túl a *drezdai kézirat* és Eschenloer krónikája, mint joggal feltételezhető, eleve egy fordítást követ.

A három összefüggő változat közül a *drezdai kézirat* a legterjedelmesebb. Egészében, de a jelek szerint nem minden részletében, alighanem ez követi leginkább az ősforrást.



7 Az összefüggések részletes filológiai bizonyítását külön tanulmányban szándékozom közreadni.

Mai ismereteink végeredményben tehát úgy summázhatók, hogy az esküvőről nem négy független német beszámoló maradt ránk, miként azt korábban gondoltuk, s ahogy az eddigi történeti-művelődéstörténeti szakirodalom a forrásokat kimondva-kimondatlanul kezelte, hanem mindössze két önálló forrásszöveggel rendelkezünk: Seybold leírásával, illetve a *drezdai kézirat – pfalzi kézirat – Eschenloer-krónika* összefüggő triója által ránk örökített ismeretlen krónikával. Így, a forrásösszefüggés ismeretében, tévesnek és indokolatlannak kell mindősítenünk a pfalzi, illetve drezdai szövegváltozat közkeletű attribucióját: „a pfalzi követ hivatalos jelentése", illetve „a szász követ beszámolója".

A forrásösszefüggésekről tudva most már nyilvánvaló: a leírásokban lépten nyomon felbukkanó eltérések nemcsak a szubjektív látásmódból adódnak, abból, hogy különböző személyek ugyanazt az eseményt más-más momentumokra figyelve egymástól eltérően, egyéni módon írják le, hanem a *drezdai kézirat – pfalzi kézirat – Eschenloer-krónika* együttesénél még azzal a filológiai problémával is szembesülünk, hogy különböző szerkesztő-másolók ugyanazt az ősszöveget egyrészt a fordítás következtében, másrészt viszont a rövidítések és átfogalmazások miatt más-más szavakkal adják vissza.

És éppen ez az, ami gondot okoz. Mert amíg a kutatás nem tudott a *drezdai kézirat – pfalzi kézirat – Eschenloer-krónika* összefüggéseiről, addig értelmezhette úgy, hogy az ünnepség egyes eseményeinek vagy tárgyaink eltérő leírásai különböző szemtanúk (Seybold, illetve a „pfalzi követ", a „szász követ", valamint Eschenloer informátorának) egyéni megfigyeléseit tükrözik vissza. Így tehát az esküvőről szóló krónikák minden egyes kijelentését valami módon autentikusnak foghatunk fel. Most azonban nyilvánvaló, hogy szó sem lehet erről: minden valamely szakterület számára lényeges mondanivalót tartalmazó kifejezés forrásonként külön filológiai mérlegelést kíván, hogy az vajon nem valamelyik másoló-kompillátor hozzátoldása, avagy az eredetiben olvashatóknak saját szavakkal való visszaadása-e. A problematikus helyek között – ahogy már szóba került – zeneiek is akadnak.

1476. december 10. Beatrix fogadása Székesfehérvár közelében

Miután Mátyás király Beatrixot Székesfehérvár közelében ünnepélyesen fogadta, a *pfalzi-* és *drezdai kézirat* szerint „lóra felt" fújtak. Ezektől eltérően a harmadik változat, Eschenloer krónikája, a trombiták mellett még egyéb zeneszerszámokat is említ:

pfalzi kézirat	**drezdai kézirat**	**Eschenloer**
Tum vero inflari Rex in tubas, jussit,	Item Darnach bliese man auf zu phaerde[,]	Dornoch wart von vil trommeteren vnd spillewten awffgeplosen vnd allirley seitenspil clungen.

Amíg Eschenloer szövegét egy önálló szemtanú beszámolójából származtathattuk, addig gondolhattunk arra, hogy „több szem többet lát", és elfogadhattuk, hogy a királyi pár nemcsak trombiták, hanem másféle hangszerek köszöntő zenéjétől kísérve indult el a koronázó városba, Székesfehérvárra. Most azonban, hogy tudjuk, Eschenloer volt az, aki a közös szöveget a legerősebben átdolgozta, így elképzelhető, hogy a „spillewten" és „allirley seitenspil" az ő betoldása, amellyel a saját elképzelése szerint értelmezte, mondhatnánk kiszínezte, a forrásszöveg egy rövid utalását.

1476. december 12. Székesfehérvár, Beatrix koronozása a bazilikában

Az előbb bemutatotthoz hasonló dilemmával szembesülünk Beatrix székesfehérvári koronozásánál:

pfalzi kézirat	**drezdai kézirat**	**Eschenloer**	**Seybold**
continuoque in tubas inflant tubicines, tanto numero et studio, ut vox nullius exaudiri posset.	Darnach hueb sich ein grosse frewd von kostlichen Senger[,] Trummeter vnd pfeiffer[,] das einer des andern wort nicht wol horen mocht.	Do erhub sich gros frewd von singern, trommetern, pfeifern, das eynir des andiren wort nicht könde gehören.	vnd pfyffen vnd Trumett,

Ezúttal ketten, mégpedig két független forrás, Seybold és a *pfalzi kézirat*, szól csak trombitálásról, míg a másik kettő, a *drezdai kézirat* és Eschenloer a trombitások mellett énekeseket is említ. Elképzelhető, hogy a közös előzményt követő *drezdai kézirat* és Eschenloer köztes forrása interpolál, de mivel mind Seybold leírása, mind a pfalzi kézirat itt alaposan tömörít, ezért az sem kizárt, hogy ez utóbbiak csak az eseménynek egy bizonyos aspektusát említik, és mégis csak a két bővebb szöveg tanúskodik jobban az egykori valóságról.

(A példa egyébként jól jellemzi a három rokon szöveg, a *pfalzi kézirat*, a *drezdai kézirat* valamint Eschenloer krónikájának szövegösszefüggését.)

1476. december 11. Székesfehérvár, mise a bazilikában:

Még a koronázást megelőző napon, Beatrix érkeztének másnapján, a székesegyházban misét tartottak – bizonyára hálaadásként. A források egy része említi a mise zenéjét is. *(Táblázat a következő oldalon:)*

pfalzi kézirat	drezdai kézirat	Eschenloer	Seybold
Sacrum faciebat Gabriel Episcopus, cui Episcopi et Praepositi ministrabant; et totum templum, symphoniacis et musicis concentibus personabat.	Item also kam der legat Bischoue zu Erlach[,] vor Jm vnd nach Jm giengen Bischoue vnd Brobste[,] geymffelt koestlich geziert allenthalb[,] wie sich das zu gotzdienste loblich geburet, vnd viengen an das Ampt mit loeblichem gesang[,] mit frantzosischen gesetzten,	Bischoff Gabriel bebstlicher legat, vnd noch jm andire bischoffe vnd prelaten hilde die messe, die mit schönem gesang volbracht wart.	vnd der kunig vnd kunigin sind nydergeknyet vnd bey dem ambtt belieben

A *drezdai kézirat* szerint „francia módra szerzett dícséretes ének" kezdte a szertartást. Ez alapján már Gombosi Ottó, majd utóbb Haraszti Emil is arra következtetett – s hosszú évtizedekig úgy tűnhetett, teljes joggal –, hogy a ceremónia során északfrancia-burgundi zeneszerzők misetételei hangozhattak el.[8] Ezt az értelmezést mások is elfogadták.[9] Latolgathattuk is, hogy kitől milyen művek jöhetnek számba. Csakhogy a drezdai kézirattal összefüggő másik két változatból éppen a „francia" kulcsszó hiányzik: Eschenloer mindössze „szép" jelzővel minősíti a zenét, a pfalzi szöveg szerint pedig „az egész templomot énekesek s muzsikus zenéjének harsogása töltötte be". (Seybold független kézirata, amely segíthetne, egyáltalán nem szól a zenéről.)

Mindaddig, amíg a drezdai kéziratot a szemtanúként jelen lévő Miltitz szász követnek tulajdoníthattuk, addig a francia módra való énekről szóló megjegyzés értelmezhető volt a társadalom felső rétegébe tartozó követ személyes kiegészítéseként; vagyis hivatkozhatunk arra, hogy ő tudhatta, miféle zene hangzott el. Tehát a „francia" művekről szóló megjegyzést hiteles – és zenetörténeti szempontból igen értékes –, pontos tudósításnak tarthattuk. Olyannak, amelyik azt tanúsította, hogy Mátyás udvara és Burgund között már az 1470-es években szoros zenei kapcsolat létezett.

Most azonban a forráshelyzet tisztázása után ez a bizonyosság szertefoszlik. Eldönthetetlen ugyanis, hogy a „francia" minősítés valójában egy számunkra ismeretlen írnok utólagos magyarázata-e, vagy pedig a *drezdai kézirat* ezúttal (is)

8 Gombosi Ottó: „Zenei élet Mátyás király udvarában". *Muzsika* 1. (1929) 31.; Haraszti Emil: „Zene és ünnep Mátyás és Beatrix idejében". In: Lukinich Imre (szerk.): *Mátyás király emlékkönyv*. Budapest: Franklin-társulat, 1940, II., 318.

9 Lásd például Balogh Jolán: *Mátyás király és a művészet*. Budapest: Magvető, 1985, 31.

pontosabban követi az eredetit, mint az e helyen rövidebb (talán lerövidített?) másik két változat, vagyis a zenét jellemző „francia" meghatározás az ősforrásban is szerepelhetett-e.

Azt, hogy a Magyarországon látottakat-hallottakat papírra vető ismeretlen szemtanú a mise zenéjét valamiképpen kommentálhatta, felsejlik Eschenloer „schoen" jelzőjéből. Tényleg „francia", vagyis északfrancia-burgundi volt-e ez a „szép" zene, vagy pedig valami más? – mindezt csak találgathatjuk. A bizonytalanságot a következő két részlet csak erősíti.

1476. december 12. Székesfehérvár, Beatrix koronázása a Bazilikában

A koronázás kapcsán ismét olvashatunk az egyházi ceremónia zenéjéről. Ezúttal azonban már csak két szövegváltozat szól erről. Eschenloernél megint „szép" énekekről olvasunk, míg a drezdai változat szerint a misét „drága [= művészi] módon komponált darabokkal énekelték":

pfalzi kézirat	**drezdai kézirat**	**Eschenloer**
cum Episcopus Vesprimiensis officium cantasset, ministrantibus aliis, et sacrum usque eo factum esset, ut jam Agnus hymnus cantari debet;	do hueb an der Bischoue von Besperin das Ampt zesingen[,] dem dienten ander Bischoue vnd Broebste[,] vnd ward daselbs das Ampt mit koestlichen gesatzten stukhen gesungen, wie sich das geburet loeblichen volbracht bis auf die zeit[,] daß man die kunigin kronen solt vor dem Sanctus[.]	Do sang herre Albrecht bischoff zu Vesprin die messe, dem es geburte noch des reichs rechten. Jm dinten andire bischoffe vnd prelaten. Es wart die messe mit schonen gesengen volbrocht bis vff die czeit der cronunge vor dem sanctus.

1476. december 17. Buda, mise a Nagyboldogasszony-templomban:

A Nagyboldogasszony-templomban celebrált misét említve Eschenloer, akárcsak megelőzőleg, ismét a szterotip „szép" jelzőt alkalmazza a mise zenéjére. Vele szemben a drezdai kéziratban „gyönyörű ékesen" énekelt miséről olvashatunk, s most a pfalzi forrás az, amelyik a legrészletesebb: a ceremónia „muzsikusok művészi és gyönyörű hangzású zenéjével" zajlott. *(Táblázat a következő oldalon:)*

pfalzi kézirat	drezdai kézirat	Eschenloer
Et tum quidem Episcopus Babensis [= Rabensis] sacrum factitavit, adjuvantibus Episcopis et Praepositis, simulque artificiose et iucundissime accentibus musicis.	Das Ampt ward gesungen von dem Bischoue von Rab, desselben dinstag mit koestlicher zierung, wieuor offt gemelt ist.	vff dem slosse wart eine schöne messe gesungen durch den bischoff von Rabe.

A most tárgyalt három analóg esetből az derül ki, hogy Eschenloer a mise zenéjét mindannyiszor a „szép" jelzővel röviden elintézi. Nyilvánvaló, ő egy szóba sűríti a zenét minősítő kifejezéseket vagy esetleges részletesebb leírásokat. Krónikája e helyeken tehát nem követi pontosan az ősforrást. Ezzel szemben a drezdai kézirat mindhárom esetben másként szól a zenéről, s ezek közül kettőre vonatkozóan a pfalzi forrásban is olvashatunk részletesebb megállapítást – csak éppen mindkétszer eltérőt attól, ami a drezdai kézirtaban szerepel.

1476. december 12. Székesfehérvár, Bazilika

pfalzi kézirat	drezdai kézirat
Sacrum faciebat Gabriel Episcopus, cui Episcopi et Praepositi ministrabant; et totum templum, symphoniacis et musicis concentibus personabat.	Item also kam der legat Bischoue zu Erlach [...] Bischoue vnd Brobste [...] vnd viengen an das Ampt mit loeblichem gesang[,] mit frantzosischen gesetzten,

1476. december 17. Buda, Nagyboldogasszony-templom

pfalzi kézirat	drezdai kézirat
Et tum quidem Episcopus Babensis [= Rabensis] sacrum factitavit, adjuvantibus Episcopis et Praepositis, simulque artificiose et iucundissime accentibus musicis.	Das Ampt ward gesungen von dem Bischoue von Rab, desselben dinstag mit köstlicher zierung, wieuor offt gemelt ist.

Kérdés, hogy melyik szövegváltozatnak higgyünk? A második esetben, a budai mise leírásánál úgy tűnik, mintha a *drezdai kéziratban* a zenére vonatkozó „mit köstlicher zierung" (gyönyörű ékességgel) a latin változatban szereplő „artificiose et iucundissime accentibus musicis" (muzsikusok művészi és gyönyörű hangzásával) tömörítő összefoglalása lenne. Kérdés azonban, hogy ugyanez érvényes-e az előző – és sokkal nagyobb horderejű – részletre is, a francia módra komponált éne-

kekre. Itt is átdolgozta volna a szász kézirat írnoka a hozzá eljutott szöveget, vagy pedig ezúttal pont az ellenkezője történt, s valójában a pfalzi forrásban olvasható latin szöveg az átfogalmazása annak, amit a *drezdai kézirat* őrzött meg, s így arra kellene következtetnünk, hogy a francia módra való utalás mégiscsak szerepelt az ősforrásban? Mindezt nem tudhatjuk biztosan.

Valószínű azonban, hogy a fenti okoskodás csak amolyan semmit sem érő, „utolsó szalmaszál" utáni kapdosás, s bele kell törődnünk, hogy a francia módra komponált misetételekről szóló utalás a drezdai kéziratnak (vagy a megelőző köztes forrásának) az interpolációja. Mert valójában nehéz is elképzelni, hogy ha a pfalzi latin szöveg szerzője módosított, akkor miért ilyen bőbeszédűen. Logikusabb lenne ilyen esetben egy rövidítés, amire a *pfalzi kéziratban* másutt számos példát is találunk.

December 17. A budai palotában adott bankett utáni tánc

A forrásaink tartalmaznak még egy zenei szempontból fontos adatot, mégpedig a bankett utáni tánc leírásában:

pfalzi kézirat	**drezdai kézirat**	**Eschenloer**
filius Neapolitani Regis, cum sorore sponsa, illo choreae genere, quod der Zeuner dicitur, [...] saltabat.	hat des k[önigs] von Napels sone mit seiner Swester einen hoflichen welschen tantz[;]mit sampt vill andern hat gewert bei einer stund.	dornoch jr bruder tanczte mit jr einen hubschen walischen tancz bey eynir stund werende

Ezek a részletek megint csak megcsillantották a reményt, hogy legalább valami csekélységet pontosabban meghatározhatunk az esküvő zenei kavalkádjából. A *Zeuner*nek, vagyis sövénytáncnak a zenéje ugyanis valamivel későbbről fennmaradt, s a „hoflichen welschen Tantz" meghatározás kapcsán is megfontolásra érdemesnek tűnt az, hogy a 16. század eleji német forrásokban az úgynevezett „Hoftanz"-ot – amelynek zenéje ugyancsak ismert – gyakran nevezték olasz táncnak, „welscher Tanz"-nak.

A remény azonban a most bemutatott forrásösszefüggések ismeretében szertefoszlik: hiszen nem három szemtanú számol be eltérő módon arról, amit látott és hallott, hanem ugyanazt a forráshelyet adják különböző személyek más-más módon vissza. És akkor mindjárt fel is vetődik: miért titulálja éppen a latin szöveg németül „der Zeuner"-nek azt, amit az anyanyelvű változatok viszont nem így neveznek, noha ezek esetében a német kifejezés kézenfekvő lenne. Ehelyett szép/udvari[10] olasz

10 Könnyen lehetséges, hogy a „höflich", illetve „hübsch" jelző valamelyikét félreolvasás eredményezte.

táncként körülírják. Nem lehet kétségünk: az ősforrás nem *Zeunert* említett, hiszen az egy olyan pontos fogalom, amelyet nem lett volna értelme német szövegben megváltoztatni, hanem itt eredetileg valami olyasmi állhatott, amit a német nyelvű változatok általánosan írnak körül, a pfalzi forrás szerkesztője viszont valamiért egy általa találónak vélt terminus segítségével, a *Zeuner* megnevezéssel adott vissza.

Összefoglalóan megállapíthatjuk: a Mátyás-esküvő zenéjére vonatkozó, eddig biztosnak vélt, több szemtanú tanúvallomása által igazoltnak tartott ismereteink hirtelen határozatlanná válnak, a vélt bizonyosság helyére kérdések nyomulnak. A kép szétesik.

Ennek ellenére hangsúlyozandó: természetesen nem arról van szó, hogy mostantól fogva tagadnunk kellene, hogy az 1476-os magyar királyi esküvő zenei szempontból figyelemre méltó, nagy esemény lett volna. Éppen ellenkezőleg: aligha gondolhatnánk, hogy a hatalma csúcsa felé közelítő Mátyás egy olyan jelentős eseményt, mint dinasztikus célú házasságkötése, ne ünnepelt volna meg minden szempontból méltó módon. Mátyás ekkorra már meghódította Sziléziát, címzetes cseh királynak tudhatta magát, és tíz év múlva még III. Frigyes császárt is meghátrálásra késztette, elhódítván tőle Bécset. Nincs okunk kétségbe vonni, hogy a sikeres uralkodó hatalmát és udvara fényét demonstrálandó – mondhatni – ne adott volna bele mindent az ünnepségbe.[11] Nincs okunk tamáskodásra.

De nem is erről van szó. Hanem arról, hogy az, amit kikövetkeztethetünk és feltétlezhetünk, az más, mint amit a megmaradt forrásokból kihámozhatunk. Az utóbbit illetően tudomásul kell vennünk: jóval kevesebb ténnyel rendelkezünk, mint amit eddig tudni véltünk; az események mikéntje most még jobban elhomályosodik előttünk.

11 A korabeli források – zenei utalások nélkül – megemlékeznek Mátyás nagyszabású költséges előkészületeiről.

ABSTRACT

PETER KIRÁLY

CONTEMPORARY REPORTS OF THE WEDDING OF MATHIAS CORVINUS, KING OF HUNGARY, AND BEATRICE OF ARAGON

Unrecognized dependences among the sources and their musicological consequences

The contemporary German reports of the Hungarian royal wedding of 1476 are well known to historians. Scholars specializing in different fields of cultural history have frequently used and analysed these documents. But since their research has been focused on what the sources tell about the wedding, about the artefacts etc., and, at the same time, not much interest has been devoted to the sources themselves, it has remained unrecognised that three of the four reports from Germanic lands have a common origin. In fact these three (two of them in German and one in Latin) derive from an unknown common source, probably a Latin description of the festivities. Between the three versions there are significant differences, due to the translation as well as resulting from the rewriting and reorganizing of the text. The differences are not without importance for any kind of research, including musicology.

The present philological study shows that the differences in the sources concerning the music of the wedding celebrations, which until now have been considered as differences due to the personal observations of different eyewitnesses, should in fact be reclassified as the result of reworkings by unknown scribes, although it is impossible to decide which version best follows the unknown original.

Peter Király, born 1953 in Budapest (Hungary); since the 1980s he has lived mainly in Kaiserslautern, Germany. In recent decades he has published a great number of musicological studies devoted to the history of the lute and lute playing as well as to the music history of Hungary during the 16th and 17th centuries. His recent research focusses on the life and work of Valentin Bakfark and especially on Hungarian court music.

KEDD DÉLUTÁNI ZENETUDOMÁNY 2008/09

Nyilvános előadások a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszékének szervezésében, a Pro Musicologia Hungarica Alapítvány támogatásával

ŐSZI FÉLÉV

2008. október 21.
KOMLÓS KATALIN (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)
Haydn angol canzonettái a műfaj kontextusában

2008. november 25.
KOVALCSIK KATALIN (MTA Zenetudományi Intézete)
Elméletek a kortársi zenei tájakról

2008. december 9.
DALOS ANNA (MTA Zenetudományi Intézete)
Időskori önarckép C-dúrban – Kodály Zoltán Szimfóniájáról

TAVASZI FÉLÉV

2009. február 17.
PAPP MÁRTA (MR3-Bartók Rádió)
Napfényben és napfény nélkül – Muszorgszkij lírájáról

2009. március 24.
GILÁNYI GABRIELLA (MTA Zenetudományi Intézete)
Gregorián kódexek az Egyetemi Könyvtár abolíciós gyűjteményében – A magyarországi ferences antifonálé

2009. április 14.
KACZMARCZYK ADRIENNE (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)
La città dolente – Liszt Dante-kommentárjai

Az előadások 16.30 órakor kezdődnek.

Az előadások helyszíne a Zeneakadémia Tanácsterme
(LFZE, Budapest, VI. kerület, Liszt Ferenc tér 8. I. emelet, rektori folyosó)

Farkas Zoltán

NÁPOLY – KISMARTON – GYŐR*

Nicolò Conforto áriáinak kontrafaktumai Istvánffy Benedek kézírásában

[1]

A '80-as évek elején nagy örömre virradt a magyar zenetudomány. A 18. századi Magyarország zenetörténetének – melyet korábban főhősök nélküli történetként ismertek – kutatása során váratlanul felbukkant egy protagonista. Nem nagy mester ugyan, de számos itt működött pályatársával ellentétben legalább nem osztrák, cseh, bajor vagy épp olasz származású, hanem magyar nemzetiségű; s ami a legfontosabb: zenéjének kvalitásai igen figyelemreméltók. Nemcsak az elfogult és elnéző kutató érdeklődése emeli a magyar zenetörténet antológiájának lapjaira csaknem minden kompozícióját, hiszen oeuvre-je önmagáért helytálló, koncertképes muzsika. Ezt a mestert Istvánffy Benedeknek hívták. S valóban: zenéjének – nemcsak szolid szakmai tudásról, hanem invencióról is tanúskodó – magas színvonala okán egyszerre minden fontossá vált a személye körül. Hol született, és hol nevelkedett? Hogyan pallérozta ily fényesre a kortárs magyarországi kismesterek közül kiemelkedő tehetségét? Erős érdeklődés támadt roppant hiányosan adatolt életének minden mozzanata iránt, mintha csak nagy mesterről lenne szó. Minden kottás kézirat, amely keze jellegzetes, lendületes vonását viseli (s ilyenekből nem kevesebbet, mint száznegyvennégyet őriz a győri kottatár), részletes filológiai feldolgozás után kiált. Igencsak töredékesen ránk maradt életműve az elmúlt években újabb kompozíciókkal gyarapodott, s e gyarapodást a szűkebb szakma – sajnos nem eléggé messzire hangzó – jubilációja kísérte. Művei sorra megjelentek a Zenetudományi Intézet *Musicalia Danubiana* sorozatában,[1] és legtöbbjük immár

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián az MTA Zenetudományi Intézete Bartók-termében elhangzott előadás.

1 Benedek Istvánffy: *Church Music Works*. Ed.: Veronika Vavrinecz, introd.: Veronika Vavrinecz and László Dobszay. Budapest: MTA ZTI, 1984 (Musicalia Danubiana 3.); Benedek Istvánffy: *Missa Sacrificabis Annum Quinquagesimum (1774)*. Ed.: László Dobszay and Ágnes Sas, introd.: Zoltán Farkas and Ágnes Sas. Budapest: MTA ZTI, 1995 (Musicalia Danubiana 13.); Benedek Istvánffy: *Offertories, Saint Benedict Mass*. Ed.: Ágnes Sas and Katalin Kim-Szacsvai, introd.: Zoltán Farkas and Katalin Kim-Szacsvai. Budapest: MTA ZTI, 2002 (Musicalia Danubiana 19.). – A három kötetben közreadott két mise és kilenc kisebb egyházi mű Istvánffy valamennyi eddig ismert kompozíciója, kivéve egy Gloria-tételt, melyet Istvánffy kiegészítésül komponált Gregor Joseph Werner *Coena Domini, Messa in contrapunti* című stile antico miséjéhez.

hangfelvételen is hozzáférhető.[2] Istvánffy felfedezése tehát a magyar zenetudomány sikertörténete. Személyében a 18. századi magyar zenetörténet emblematikus figurára talált – legalábbis abban a szűk körben, amely manapság egyáltalán érdeklődik még az efféle felfedezések iránt.[3]

Nem állíthatjuk, hogy az említett öröm alaptalan vagy indokolatlan volt, legfeljebb azt kell megjegyeznünk, hogy amikor a nemzetközi zenetudomány már jó ideje nem egyes nagy zeneszerzők életművének egymás mellé állításában határozta meg kutatásai tárgyát, s rég nem hőstörténetet igyekezett írni, addig kollégáimmal együtt lelkesen láttunk neki e szerény hazai hérosz hagiográfiájának megalkotásához. E bevezető csupán apológia kíván lenni mindazoknak, akik számára nem lenne első pillantásra belátható, mi a jelentősége annak, hogy a győri székesegyház kottatára Nicolò Conforto (1718–1793) néhány operaáriájának egyházi szövegű kontrafaktumát őrzi Istvánffy Benedek kézírásában.

Istvánffy életrajzának közvetlenül dokumentálható mozzanatait, fehér foltjait számos hipotézis hivatott kitölteni, melyek közül a legizgalmasabb az Esterházy-udvarhoz fűződő kapcsolata. Az már a '80-as években világossá vált, hogy az Esterházy-Kapellmeister, Gregor Joseph Werner kompozíciós termése mennyire fontos mintát jelentett Istvánffy számára. Azt azonban Sas Ágnes fedezte fel, hogy Istvánffy kismartoni kapcsolataira nézve perdöntő jelentőségűek lehetnek a győri székesegyházi kottatár Nicolò Conforto-másolatai, melyek többsége Istvánffy kezétől származik.[4] A Nápolyban, illetve Madridban működött operaszerző kompozíciói ugyanis Győrön kívül kizárólag az Esterházy-kottatárban maradtak fenn Magyarországon, sőt – Sas állítása szerint – az egész közép-európai régióban. Esterházy Pál Antal herceg nápolyi következtében (1751–53 között) személyesen is megismerkedett a komponistával, sőt kantátát is rendelt tőle Mária Terézia születésnapjára. Az Esterházy-udvar Conforto-operái és más művei Pál Antal beszerzéseiként kerültek a hercegi kottatárba, s kézenfekvő, hogy Istvánffy sehol egyebütt nem férhetett volna e kompozíciókhoz, ha nem a kismartoni udvar közvetítésével. Eddig Sas Ágnes érvelése.

2002-ben Szacsvai Katalin gazdagította újabb adalékokkal a Conforto–Istvánffy-források kérdéskörét. Először Szacsvai írta le, hogy nem eredeti Conforto-művekről, hanem egyházi szövegű kontrafaktumokról van szó, és a hét győri forrás közül négynek az eredetijét is sikerült azonosítania az Esterházy-gyűjteményben

2 Benedek Istvánffy: *Musica sacra* [hét kisebb egyházi mű felvétele], a Schola Hungarica Ének- és Zenekara (hangversenymester Jelinek Rita), Kuncz László – basszus, vezényel Simon Albert és Dobszay László. Hungaroton SLPD 12733, 1984; Benedek Istvánffy: *Missa Sanctificabis Annum Quinquagesimum (Missa Sanctae Dorotheae)*, Nicolas Clapton – kontratenor, Pertis Zsuzsa – orgona, Schola Hungarica, Liszt Ferenc Kamarazenekar (hangversenymester Rolla János), vezényel Dobszay László. Hungaroton HCD 31723, 1997; Benedek Istvánffy: *Messa dedicata al patriarcha Santo Benedetto*, Hamvasi Szilvia, Kiss Noémi – szoprán, Németh Judit – alt, Drucker Péter – tenor, Kovács István – basszus, Purcell Kórus, Orfeo Zenekar, vezényel Vashegyi György. Hungaroton HCD 31723, 1998.

3 A felfedezés előzményeiről és az Istvánffy-kutatás szárba szökkenéséről lásd Wilheim András „Istvánffy" című cikkét: *Élet és irodalom*, XLVI. évf., 41. sz. (2002. október 11.), 26.

4 Sas Ágnes: *Istvánffy Benedek élete és működése*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1995 (Musicalia Danubiana 13.), 9.; angolul uott 31.

fennmaradt egyetlen Conforto-mű, az *Antigono* című opera néhány áriájában.[5] Egy ötödik átirat lehetséges eredetijére is javaslatot tett, de tovább nem mehetett, hiszen nem az eredeti győri forrásanyagot, hanem csupán a Bárdos Kornél Győrkönyvében közölt, Vavrinecz Veronika által összeállított tematikus katalógus pár ütemes incipitjeit vethette össze az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött Conforto-kézirattal. A továbbiakban innen szőjük tovább a történet fonalát.

[2]

Nicola (vagy Nicolò) Conforto (vagy Conforti), az 1718-as születésű, tehát Istvánffynál tizenöt évvel idősebb zeneszerző épp *Antigono* című dramma per musicájával mutatkozott be először a nápolyi Teatro San Carlóban. A Pietro Metastasio által jegyzett szövegkönyv viszonylag friss volt még: eredetileg 1743 karneváljára készült a drezdai udvar számára, ahol Hasse írt hozzá először zenét. Confortóval szinte egyidejűleg zenésítette meg Wagenseil, majd pár évvel később, 1756-ban Gluck is megkomponálta, s hadd említsük meg, hogy Joseph Haydn gyönyörű kései kantátája, az 1795-ös *Scena di Berenice* is e librettóból veszi a szövegét. Conforto operája a spanyol király névnapja alkalmából került színre a nápolyi San Carlóban 1750. december 18-án. Valószínűleg épp ez volt az első jelentős ünnepség, amelyen a bécsi udvar rendkívüli nagykövete, Esterházy Pál Antal herceg Nápolyba érkezése után részt vett. Hamarosan megrendelőként is kapcsolatban került a komponistával, hiszen a Mária Terézia születésnapjára írt kantátát, az ugyancsak Metastasio-szövegre készült *Gli orti esperidi*t 1751. május 13-án mutatták be Nápolyban, a herceg jelenlétében.[6]

Hárich János állítása szerint Pál Antal herceg később is Confortótól rendelt muzsikát, immár saját céljára: hivatalos bevonulása alkalmából, amely közelebb esett a Nápolyból való távozásához, mint a valóságos megérkezéséhez, 1752. július 26-án újra egy Metastasio által költött és Conforto által megzenésített kantátát, a *L'Endimionét* adták elő a librettó szerint, amely nyomtatásban is megjelent a herceg saját költségén.[7] A modern Conforto-irodalom azonban nem tud erről, és a *L'Endimione* című serenatát egy 1764-es madridi bemutatóhoz köti.[8] Hárich publiká-

5 Szacsvai Kim Katalin: Istvánffy Benedek pályájának dokumentumai Pannonhalma, Sopron és Kismarton repertoárforrásaiban. Budapest: MTA ZTI, 2002 (Musicalia Danubiana 19.), XVI. főszöveg és 46. lábjegyzet; angolul uott XXXIX–XL and note 46.

6 Sas: i. m. 9. oldal és 14. lábjegyzet; valamint Hárich János: „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt". In: *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch* IX. (1975). Wien: Universal, 1975, 69., 71., 83.; illetve Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis zur 1790.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981, 315.

7 Johann Hárich: „Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher". In: *Burgenländische Forschungen* 39. Eisenstadt: Burgenländisches Landesarchiv, 1959, 21. – A nyomtatott librettó címlapja: *„L'Endimione* cantata a cinque voci. Data in Napoli il di 26. Luglio 1752, dall'ambasciadore cesareo reale presso sua maesta il re delle due Sicilie Nell'occasione di sua Entrata Pubblica. In Napoli MDCCLII. ..."

8 Gian Giacomo Stiffoni: *Conforto*-szócikk in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel etc.: Bärenreiter/Metzler, 2003, 1466–1469. hasáb.

cióinak tanúsága szerint Pál Antal mind az *Antigono* mind az *Endimione* partitúráját magával hozta Nápolyból, a Mária Terézia-kantáta és egy másik korai serenata 2-2 áriájával, valamint más különálló áriákkal együtt. Mindebből – mint említettük – egyedül az *Antigono* maradt fenn a gyűjteményben, a többi mű létezéséről csak az egykori (s azóta szintén elveszett vagy megsemmisült) jegyzékek tesznek említést.

Pál Antal herceg távozása után Conforto sem maradt sokáig Nápolyban. A spanyol királyi udvarral való kiváló kapcsolatainak gyümölcseként 1755-ben Madridban telepedett le, VI. Ferdinánd udvarában, mivel a hírneves kasztrált, Farinelli (Carlo Broschi), aki akkoriban a királyi opera intendánsa volt, őt hívta meg, hogy új operáival vegyen részt a repertoár megújításában. A komponista élete végéig spanyol földön maradt, még azután is, hogy VI. Ferdinánd halálával és III. Károly trónralépésével, 1759-ben az opera madridi fénykora leáldozott, és Farinelli visszatért Itáliába.[9]

[3]

Mielőtt a győri kéziratok felé fordítanánk figyelmünket, vessünk egy pillantást az Országos Széchenyi Könyvtár Zeneműtárának Esterházy-gyűjteményében őrzött forrásokra, a Conforto-opera partitúrájára és szólamanyagára. A két forrás papírjai, vízjelei, és a lejegyző kezek egészen eltérők, láthatóan különböző helyen és időben készültek.

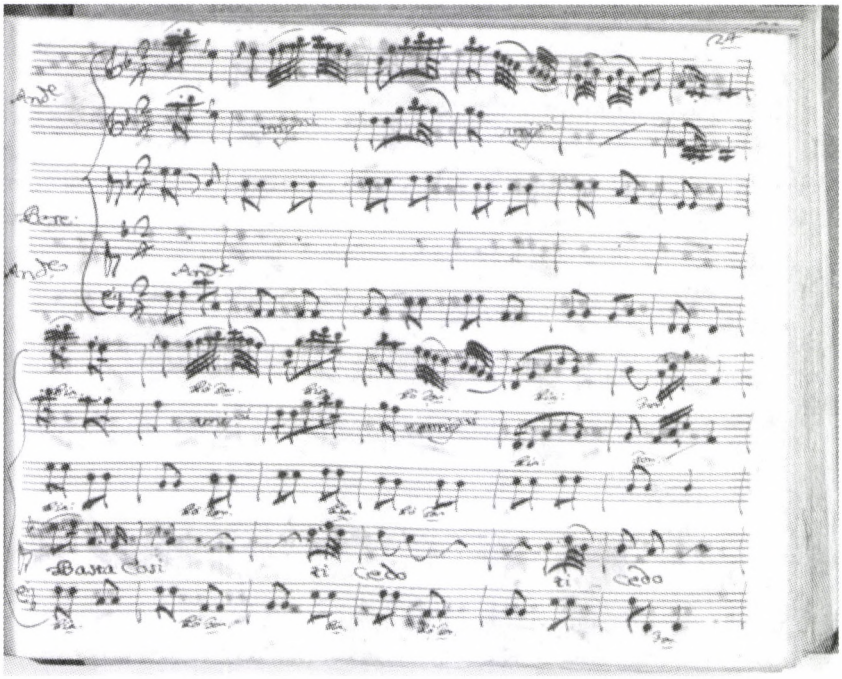
A partitúra funkciójának megállapításához referenciaként használtam a Teatro San Carlóból származó *Antigono*-kéziratot, amelyet a nápolyi Conservatorio San Pietro a Majella könyvtára őriz.[10] Ez a nápolyi forrás két részből áll: a teljes opera két szisztémás, particella- vagy zongorakivonat-szerű lejegyzése, illetve a II. felvonás teljes partitúrája. Az első képen a nápolyi és a budapesti partitúra azonos részlete látható *(1a-b. kép a szemközti oldalon)*.[11]

Az Esterházy-gyűjtemény partitúrája kalligrafikus szépségű, de meglehetősen gyorsírásszerű, emlékeztető jellegű megörökítése az operának. Csak az áriákat tartalmazza, a recitatívókat nem, szemben a nápolyi forrással, amelyben a recitatívók is megvannak. Elképzelhető, hogy az Esterházy-partitúra is még Nápolyban készült. A nápolyi kézirathoz képest többletinformációkkal szolgáló bejegyzések az előadás helyére („Teatro R:e azaz Re[al], 1751"), az egyes számoknak az operában betöltött helyére és az énekesek személyére vonatkoznak: „Atto 2do Scena 3za Sigra Mingotti" (a köttetésnél a kottapapír felső szélét kissé levágták). A nápolyi partitúra kottaszövege viszont informatívabb, például dinamikai jelekkel is el van látva („Pia,", „For"), amelyek az Esterházy-forrásban teljesen hiányoznak. A két

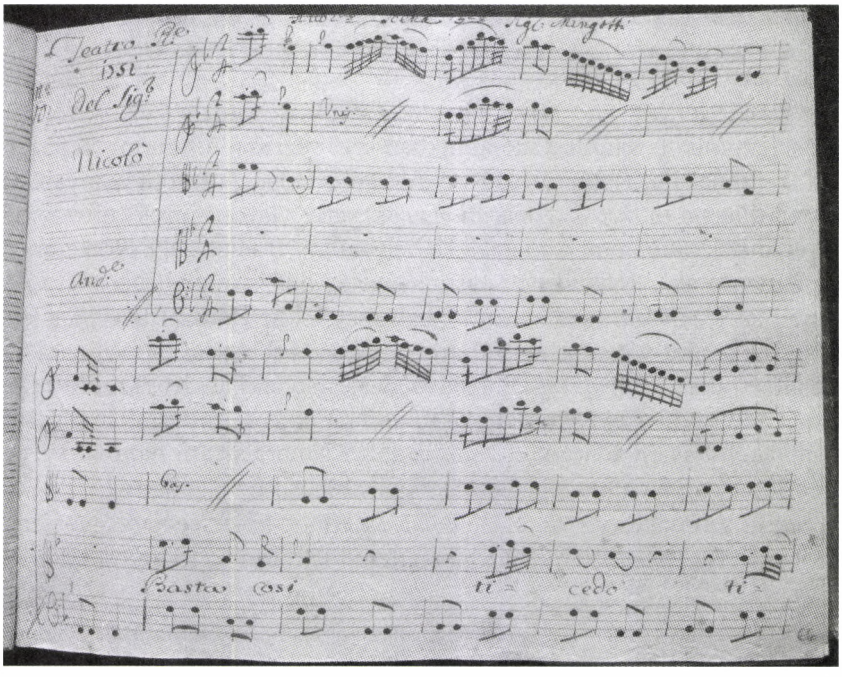
9 Daniel Heartz: *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720–1780.* New York–London: Norton, 2003, 973–974.

10 A Conservatorio – s mintegy másfél tucat másik itáliai gyűjtemény – teljes kéziratos állománya digitalizált, és az interneten hozzáférhető, sőt jelentős részük ingyenesen letölthető.

11 E helyütt mondok köszönetet Kelemen Évának, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára mb. osztályvezetőjének, amiért engedélyezte néhány digitális felvétel készítését az Esterházy-gyűjtemény Conforto-operájának partitúrájáról és szólamanyagáról.

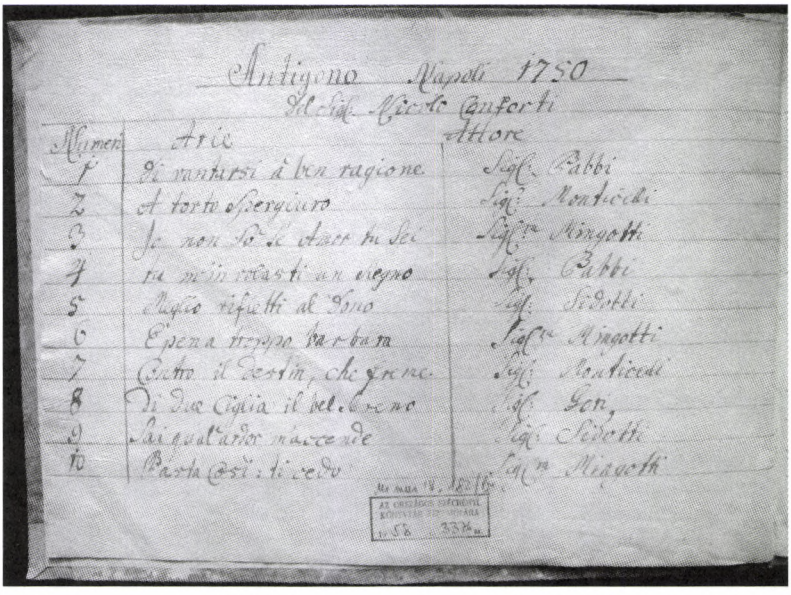


1. kép. Nicolò Conforto: Antigono, *Aria di Berenice, Atto 2do Scena 3za*
1a I-Nc: Nápoly: Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella 25.2.33
1b H-Bn: Országos Széchenyi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. IV. 182 a.



kotta beosztása annyira hasonlít egymásra (még a második hegedű *all'unisono* helyeinek rövidítésében is), hogy a nápolyi akár a budapesti forrás közvetlen mintájául is szolgálhatott.

Az Esterházy-szólamanyag belső borítója *(2. kép)* mintha csak naplószerű emléket állítana az 1750-es nápolyi előadásnak az egyes számok, az áriák szövegkezdetének és az énekesek nevének listázása által. A partitúra és a szólamanyag között figyelemre méltó eltéréseket tapasztalunk *(1. táblázat a szemközti oldalon)*.



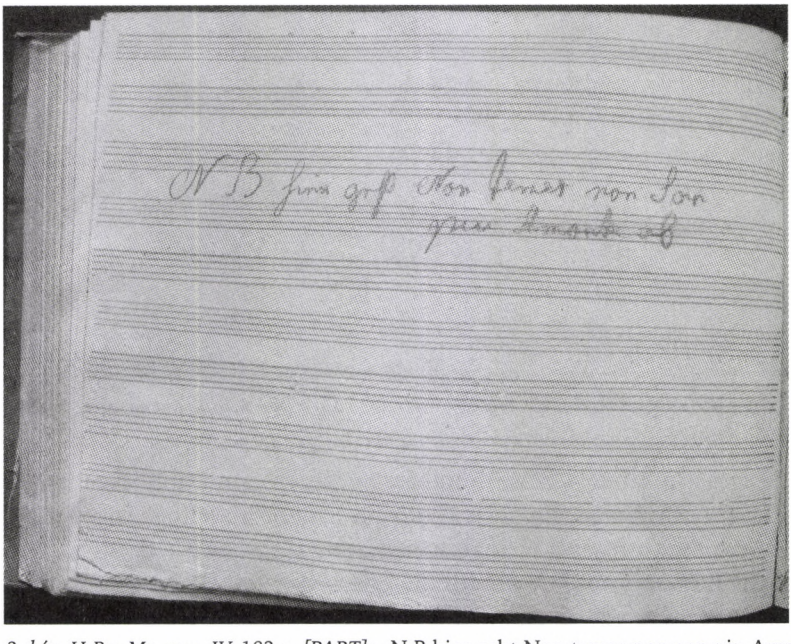
2. kép. H-Bn: Ms.mus.IV. 182.b. Conforto: Antigono – *a nápolyi előadás szereplőinek felsorolása a szólamanyag belső borítóján*

A bé-s hangnemű áriákat a szólamokban lévő verzió rendszerint transzponálja (például B-dúr/D-dúr, F-dúr/A- vagy C-dúr, stb.). A partitúrából hiányzik az opera egyetlen duettje *(3. kép a szemközti oldalon)*, erre viszont piros ceruzás német/olasz nyelvű bejegyzés utal a megfelelő helyen: „N B Hier geht Non temer, non son più Amante ab". (Nyilván ez kismartoni és nem nápolyi bejegyzés.) Végül (lásd ismét az *1. táblázat*ot) a szólamokban megőrzött változat Berenice jelenetéből kihagyja a recitatívót és az első ariettát, és csak a záróáriát tartalmazza, c-mollból d-mollba transzponálva. Már Bartha Dénes és Somfai László *Haydn als Opernkapellmeister* című munkája is nyomatékosan utal rá, hogy a Pál Antal által beszerzett itáliai operák sohasem adattak elő színpadon Kismartonban, hanem e repertoár egyes részletei csupán a hercegi *Tafelmusik* alkalmával hangozhattak el.[12] Szacsvai Katalin említi az énekes szólamok hiányát, és ennek lehetséges magyarázatára is javaslatot tesz. Az énekszólamok azonban nem hiányoznak, hiszen soha nem is lé-

12 Bartha Dénes–Somfai László: *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*. Budapest: UAW, 1960, 32–33., 50.

H-Bn Ms. mus. IV. 182. a. PARTITÚRA	H-Bn Ms. mus. IV. 182. b. SZÓLAMOK
Teatro R[eal]e 1751	Antigono / Napoli 1750
No. 8. (Die due ciglia il bel sereno) **F-dúr**	No. 8. **A-dúr**
No. 11. (Piango è ver ma non procede) **B-dúr**	No. 11. **D-dúr**
No. 15. **hiányzik,** piros ceruzás bejegyzés: **„N B hier geht Non temer, non son più Amante ab"**	No. 15. **van**
No. 16. (Di che ricuso il trono) **B-dúr**	No. 16. **D-dúr**
No. 17. (Che pretendi Amor tiranno) **F-dúr**	No. 17. **C-dúr**
No. 21a (Berenice che fai [recitativo]) **van**	No. 21.a **hiányzik**
No. 21b (Non partir bell'idol mio) [Aria] **van**	No. 21.b **hiányzik**
No. 21c (Perchè se tanti siete [Aria] **van, c-moll**	No. 21.c **van, d-moll**

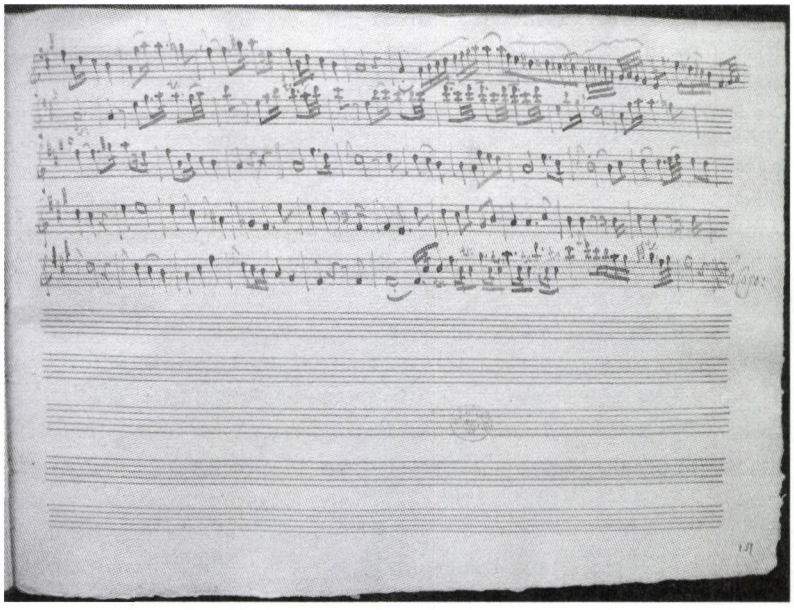
1. táblázat. Eltérések Conforto Antigono *című operájának az Esterházy-gyűjteményben őrzött partitúrája és szólamanyaga között*



3. kép. H-Bn: Ms. mus. IV. 182 a. [PART]: „N B hier geht Non temer non son piu Amante ab"

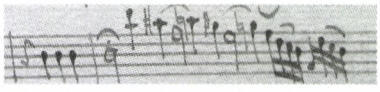
teztek, ugyanis ez a szólamanyag nem az opera színpadi változatának előadására szolgált, hanem egészen más funkciójú: az áriák kamarazenei átirata. A huszonegy ária túlnyomó része fuvola–hegedű–violone vagy két hegedű–violone triójaként, három közülük pedig fuvola, 1–2. hegedű és violone kvartettjeként áll előttünk. A prímszólam – akár fuvola, akár hegedű játszotta, – a hangszeres ritornellek dallamszólamának és az énekstimmeknek ügyes kombinációja, így a három vagy négy dallamhangszerre készült átiratok alkalmasak az áriák zenei anyagának

tökéletes reprodukálására. Aligha lehet kétségünk afelől, hogy a vezérszólamot maga Pál Antal herceg játszotta, hiszen Hárich óta tudjuk, hogy míg öccse, a későbbi Fényes Miklós a mélyvonós hangszereket (csellót, gambát, illetve barytont) kedvelte, ő maga fuvolán és hegedűn játszott.[13] A hangszer iránti szenvedélyes vonzalmáról tanúskodik egy 1740-es kottajegyzék, mely 368 szólófuvolára írt kompozíciót sorol fel.[14] Az átiratok készítője előzékenyen megkomponálta és bejegyezte a fuvola vagy prímhegedű szólamába a herceg számára a virtuóz cadenzát, az énekesek által improvizált kadencia helyett. *(4. kép:* a legfelső és legalsó kottasorban is látható egy-egy ilyen megkomponált kadencia.)



4. kép. Megkomponált cadenzák *a H-Bn: Ms. mus. 182. b. No. 3. ária – Io non so se amor tu sei [Flautto traverso] szólamában*

Az *Antigono* huszonegy áriaátiratában a vezérszólam mindössze nyolc esetben viseli a *Flautto traverso* megjelölést (holott a kadenciák jellege másutt is fuvolára vall), máskor viszont nyilvánvalóan hegedű játszotta ezt a szólamot, amint ezt a No. 7. ária Cadenzájának kettősfogásai bizonyítják *(5. kép):*



Természetesen felmerül a kérdés, hogy akár az Esterházy-gyűjtemény *Antigono*-operájának partitúrája, akár a szólamanyag, azaz a kamarazenei átiratok szolgálhattak-e a győri kontrafaktumok *közvetlen* forrásaként? E kérdés megválaszolásához végre szemügyre kell vennünk a szólamokban fennmaradt győri kottákat.

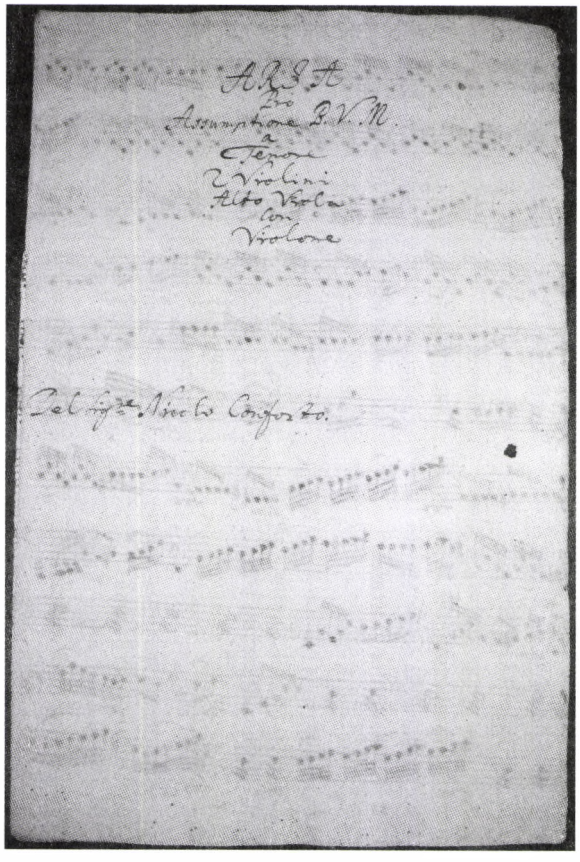
13 Hárich: i. m. *(Inventare,* HYB p, 1975) 31.

14 Pál Antal már leydeni egyetemi évei alatt is két külön zenész szolgát tartott háztartásában, akikkel együtt az Antigono-átiratokkal megegyező apparátusú kamarazenélést folytathatott. Hárich: i. m. *(Inventare,* HYB p, 1975) 31–32.

[4]

Mint említettem, Szacsvai Katalin négy kontrafaktum eredetijét azonosította az operában, egy ötödik eredetijét pedig valószínűsítette. Vizsgálataim megerősítették feltételezését, magam pedig egy hatodik darabot is azonosítottam *(2. táblázat a 94. oldalon)*.

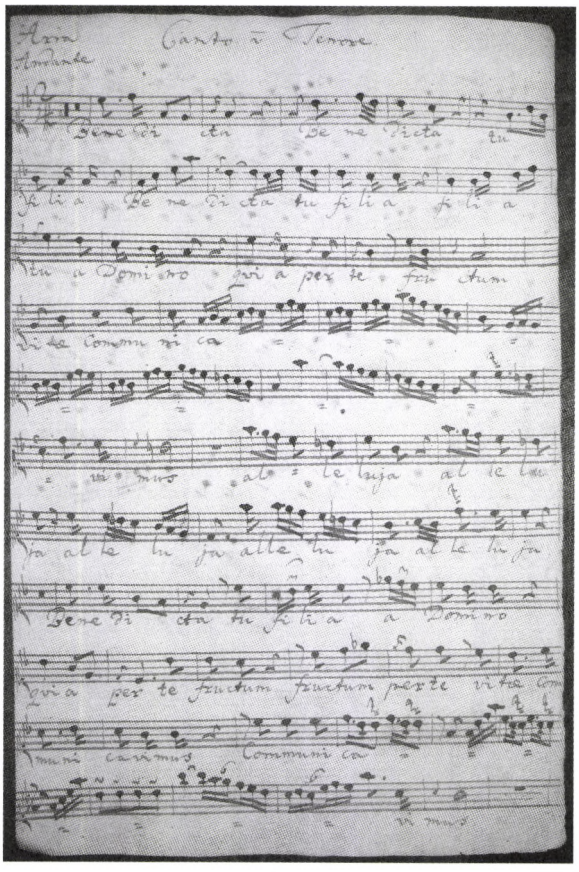
Egyetlen kontrafaktum eredetijét azonban továbbra sem sikerült megtalálni, noha a RISM online-ban fellelhető valamennyi Conforto-forrást s ezen túl két másik teljes operát tűvé tettem érte. (Annyi bizonyos, hogy ez a hetedik átirat nem az *Antigonó*ból származik.) Feltűnő, hogy az átiratok készítője jó érzékkel válogatott az áriák közül, s a három legfontosabb főszereplő Berenice *(prima donna* – szoprán), Antigono *(primo uomo* – tenor) és Demetrio (kasztrált szoprán) számaiból tallózott. Az eredeti opera cselekményében közöttük alakul ki a szerelmi háromszög. Habár Istvánffy az énekszólamot a *„Canto vel Tenore"* (azaz szoprán vagy tenor) jelöléssel látja el, az átiratok – egy kivétellel – megtartják az eredeti tétel hangfaját. Valamennyi forrásban megtalálható Istvánffy kézírása. Az énekszólamot mindig ő jegyzi le, és legtöbbször a kotta régebbi címlapja is tőle származik, mindig a *violino secondo* szólam nyitóoldalán *(6. kép alább, 7. kép a 95. oldalon)*.



6. kép. Aria / pro / Assumptione B. V. M / a / Tenore / 2 Violini / Alto Viola /con / Violone / Del Sigre Nicolo Conforto. *Belső címlap [violino secondo] és énekszólam Istvánffy Benedek kézírásával. (Az énekszólamot lásd a 7. képen, a 95. oldalon.) Győr, Richter Archívum (Székesegyházi Kottatár) C 38. (BárdosGyőr: Tematikus Katalógus 199.)*

Conforto: Antigono		*Győr (H-Gk) Richter János Archívum*		
№ Aria	Szereplő [hangfaj]	Tem. kat + jelzet	Cím, rendeltetés	Szövegkezdet, [hangfaj]
1. Di vantarsi à ben ragione	Ismene [S]			
2. A torto spergiuro	Demetrio [S]			
3. Io non so se Amor tu sei	Berenice [S]	T. K. 204; C 43, 45	Aria pro Pentecoste	Jam non dicam vos servos [S]
4. Tu m'involasti un Regno	Antigono [T]	T. K. 203; C 42	Aria pro Paschate	Mulieres quem quaeritis [S]
5. Meglio rifletti al dono	Alessandro [S]			
6. È pena troppo barbara sentirsi	Berenice [S]			
7. Contro il destin, che freme	Demetrio [S]			
8. Di due ciglia del bel sereno	Clearco [S]			
9. Sai qual'ardor m'accende	Alessandro [S]			
10. Basta così: ti cedo	Berenice [S]	T. K. 199; C 38	Aria pro Assumptione B. V. M.	Benedicta tu, filia [S]
11. Piango è ver ma non procede	Demetrio [S]	T. K. 205; C 44	Aria pro Pentecoste	Veni Sancte Spiritus [S]
12. Serno [sic!] degli astri, è gioco	Antigono [T]	T. K. 200; C 39	Aria pro Assumptione B. V .M.	Maria virgo assumpta est [T]
13. Perchè due cori insieme	Ismene [S]			
14. Sfogati, o ciel, se ancora	Antigono [T]			
15. DUETTO:	Berenice e			
Non temer, non son più amante	Demetrio [SS]			
16. Di che ricuso il trono	Antigono [T]	T. K. 201; C 40	Aria pro Assumptione B. V. M.	Pulchra es et decora [T]
17. Che pretendi Amor tiranno	Ismene [S]			
18. Guerrier che i colpi affretta	Clearco [S]			
19. Ben chè giusto a vindicarmi	Alessandro [S]			
20. Già, che morir degg'io	Demetrio [S]			
21. Ber(e)nice che fai [rec.]	Berenice [S]			
More il tuo bene [arietta]				
Perchè se tanti siete [aria]				
Továbbra is ismeretlen eredetű: T. K. 202; C 41 – Aria pro Paschate – Jam Pascha nostrum Christus est [S]				

2. táblázat. A győri kontrafaktumok forrásai Nicolò Conforto Antigonójában



7. kép

Rajta kívül egy másik, az övétől markánsan különböző kéz azonosítható. A C 38 és a C 41 jelzetű ária *violino primo* szólamát a *secondó*val összevetve láthatjuk a különbséget: az előbbi Istvánffy lendületesebb, de szabálytalanabb, míg a másik kéz szabályosabb, inkább másolóra, mint komponistára valló, rendezett írásképét mutatja *(8–9. kép a 98. oldalon)*. E kopista feltehetően azonos a külső, később készült címlapok lejegyzőjével.

[5]

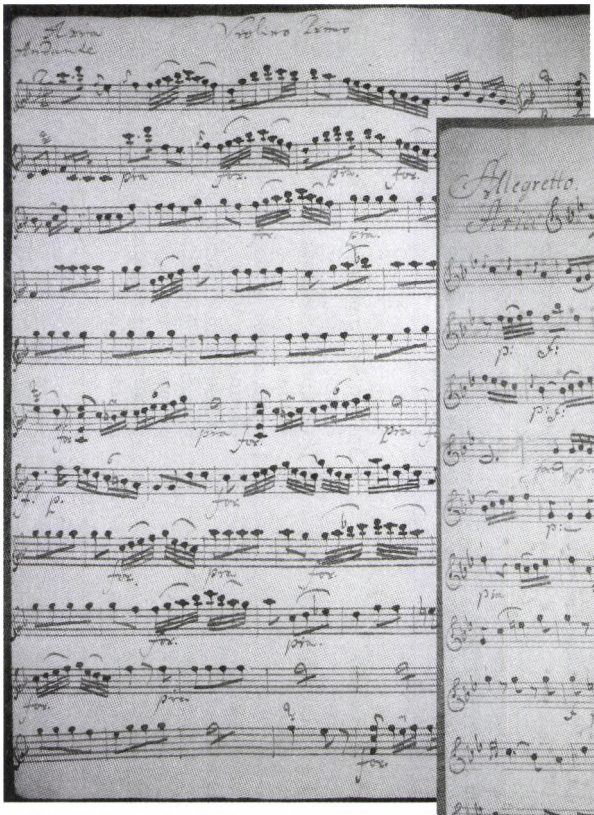
Az egyházi zenében a 18. század közepén eluralkodó szekularizált ízlést ismerve nem meglepő, hogy az opera eredetileg szerelmes vagy épp harcos szövegeihez társuló zenéje egyházi kontrafaktumok alapjául szolgál *(3/1–2. táblázat a 96–97. oldalon)*.

Szövegük szinte kivétel nélkül liturgikus (például vesperás-antifonák, a pünkösdi himnusz, a szerzetesi fogadalom vagy papszentelés – „in ordinatione Presbyteri" – szertartásának responsoriuma stb.), tehát nem szabadon költött barokk versek, amelyek ugyancsak előfordulnak Istvánffy saját kompozíciói között. (A táblá-

Conforto: Antigono			*győri kontrafaktumok*		
Aria No	szereplő [hangfaj] helye az operában	szöveg I	szöveg II	cím [a szöv. orig. liturg. funkciója]	Tem. kat. / jelzet
3.	BERENICE [S] Atto Primo	Io non so se Amor tu sei che pensar così mi fai; ma se amor fossi tu fossi mai ah nasconditi nel sen. Se di nascermi nel petto impedirti io non potei, a morirvi ignoto affetto obbligarti io voglio almen.	Jam non dicam vos servos meos sed amicos meos quia omnia cognovistis quae operatus sum in medio vestri, alleluja. Accipite Spiritum Sanctum in vobis Paraclitum, alleluja. * Spiritus Paraclitus ille est quem vobis Pater mittet et vos docebit omnia, alleluja.	Aria pro Pentecoste [Responsorium „in ordinatione Presbyteri"] János 15,15 János 14,25	T. K.204; H-GK C 43, C 45
4.	ANTIGONO [T]	Tu m'involasti un Regno, hai d'un trionfo il vanto; ma tu mi cedi intanto l'impero di quel cor. Ci esamini il sembiante, dica ognio fido amante chi più d'invidia è degno, se il vinto o il vincitor.	Mulieres quem quaeritis? Jesum Nazarenum quaeritis? Surrexit non est hic praecedet vos in Galilaeam ibi eum videbitis, alleluja. * Nolite timere, venite et videte locum ubi positus erat Dominus, alleluja.	Aria pro Paschate [Húsvéti játék, liturgikus dráma] (Máté 28,6; válogatás az evangéliumokból)	T. K.203; H-GK C 42
10.	BERENICE [S]	Basta così: ti cedo Qual mi vorrai son io; ma per pietàlo chiedo, non dimandar perchè. Tanto sul voler mio chi ti donò d'impero non osa il mio pensiero né men cercar fra sè.	Benedicta (tu), filia a Domino quia per te fructum vitae Communicavimus alleluja. * Ave Maria gratia plena intercede pro nobis ad Dominum Deum nostrum.	Aria pro Assumptione B. V. M. [Assumptio: II. Vesperás 4. antifona] [offertorium: commune festorum B. Mariae V.]	T. K.199; H-GK C 38

11.	BERENICE [S] Atto Primo	Piango, è ver; ma non procede dall' affano il pianto ognora; quando eccede ha pur talora le sue lagrime il piacer. Bagno è ver di pianto il ciglio ma permesso è al cor d'un figlio questo tenero dover.	Veni Sancte Spiritus mentes tuorum visita imple superna gratia quae tu creasti pectora, alleluja. * Per te sciamus de Patrem noscamus atque filium teque utriusque Spiritum credamus omni tempora, alleluja.	Aria pro Pentecoste [pünkösdi vesperás himnusza 1. 6. vsz.]	T. K. 205. H-Gk C 44
12.	ANTIGONO [T]	Scherno degli astri e gioco se a questo segni io sono, lasciami almen per poco, lasciami dubitar. De' numi ancor nemici pur è pietoso dono che apprendar gl'infelici si tardi a disperar.	Maria virgo assumpta est ad aethereum thalamum in quo rex Regum sedet stellato, sedet solio. * Beata es virgo Maria quae Dominum portasti, creatorem mundi.	Aria pro Assumptione B. V. M. [Assumptio II. vesperás 2. antifona]	T. K 200 H-Gk C 39
16.	BERENICE [S]	Di' che ricuso i il trono; Di' che pietà non voglio, che in carcere, che i soglio l'istesso ognor sarò. Che della sorte ormai uso agl'insulti io sono, che a vincerla imparai quando mi lusingò.	Pulchra es et decora filia Jerusalem. Terribilis ut castrorum aci es ordinata. * Diffusa est gratia in labiis tuis propterea benedixit Deus in aeternum.	Aria pro Assumptione B. V. M. Énekek éneke [Assumptio II. vesperás 5. antifona] [„szűzek miséje" graduale, offertorium; Mária Magdolna mise Alleluja versus; Szt. Anna mise communio; karácsonyi matutinum 1 nocturnus 3. antifona]	T. K. 201 H-Gk C 40

3. táblázat. Az opera-áriák és a kontrafaktum-szövegek összehasonlítása

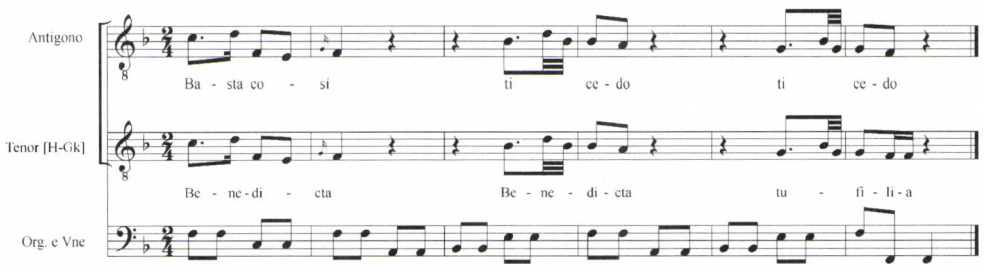


8. kép. H-Gk: C 38 Violino primo – *Istánffy Benedek kézírása*

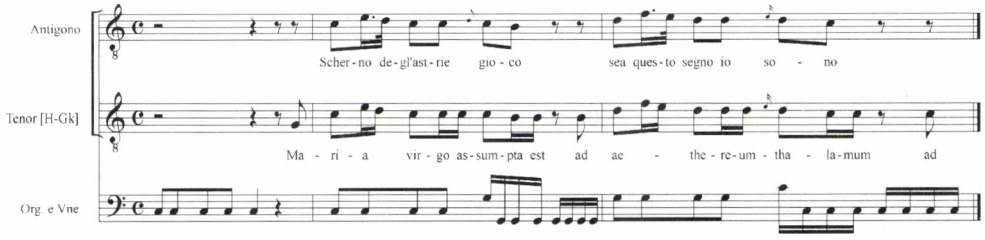
9. kép. H-Gk: C 41 Violino primo – *egy másik kéz (kopista) írása*

zatban a textusok eredeti liturgikus funkcióját és az esetleges bibliai helyét is feltüntettem.) Ugyanakkor a kor gyakorlatának fényében egyáltalán nem bizonyos, hogy a tételek a szövegüknek megfelelő liturgikus szerepkörben hangzottak el. A Mária mennybemenetelére készült kontrafaktumok szövegei például rendre az ünnep második vesperásának antifonái közül valók, mégsem kizárt, hogy nem a vesperásban, hanem az ünnep miséjében, a meglehetősen szabad szövegkezelésű offertorium, esetleg graduale funkciójában hangzottak el. Feltűnő, hogy e szentírási vagy egyéb liturgikus (főként prózai) szövegek sokkal hosszabbak az eredeti Metastasio-verseknél, s mindez nem kis feladatot adott az átirat készítőjének. Tipikus szótagszaporító eljárás a kétnyolcados zárlatok egy nyolcad-két tizenhatossá való feminin gyengítése *(1a, b, c kotta a szemközti oldalon)*.

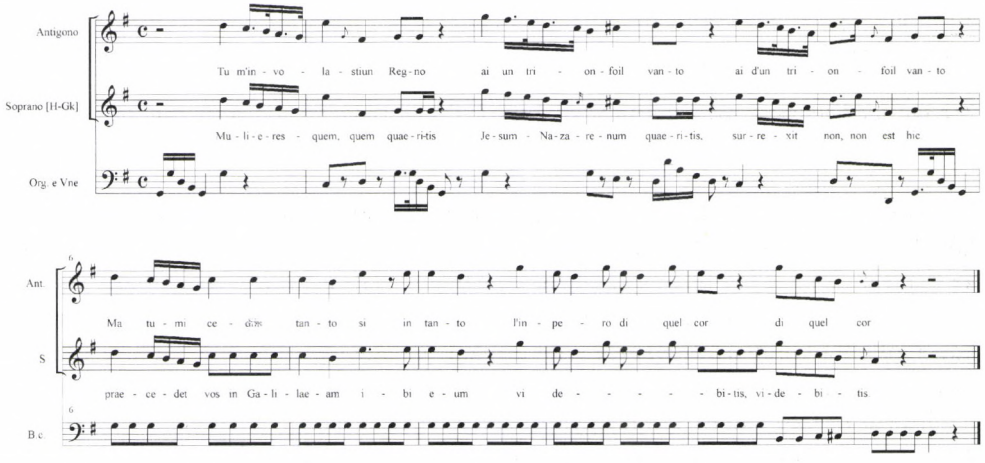
Az *1c kotta* arra a gyakori jelenségre is jó példa, hogy a kontrafaktum készítője az eredeti ária pontozott ritmusait egyenletes hangértékekké simítja. A szöveg olykor harmóniakitöltő hangszaporítást indukál: ezt mutatja a *2a kotta (a 100. oldalon – „Piango…"*, illetve *Veni, veni* szövegre készült áriakezdet) – az eredeti változatban



1a kotta. Aria di Berenice Basta così – *H-Gk: C 38 [Aria pro Assumptione]* Benedicta



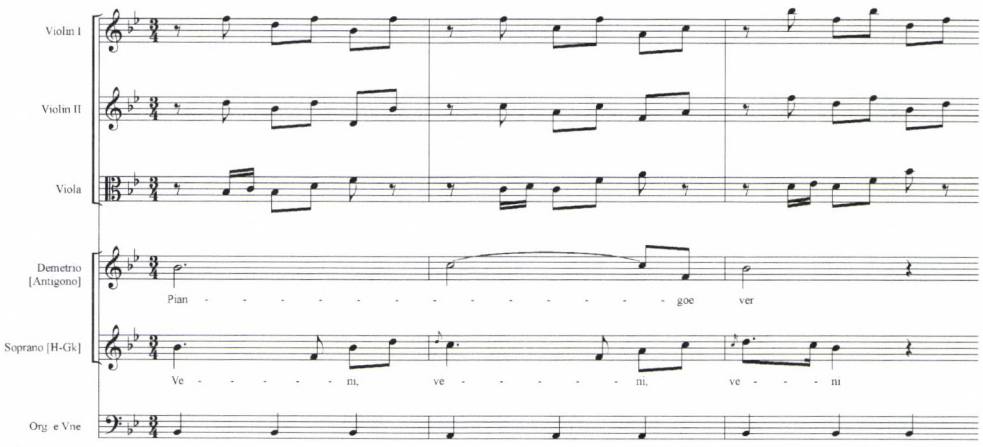
1b kotta. Aria d' Antigono Scherno degl'astri – *H-Gk: C 39 [Aria pro Assumptione]* Maria virgo



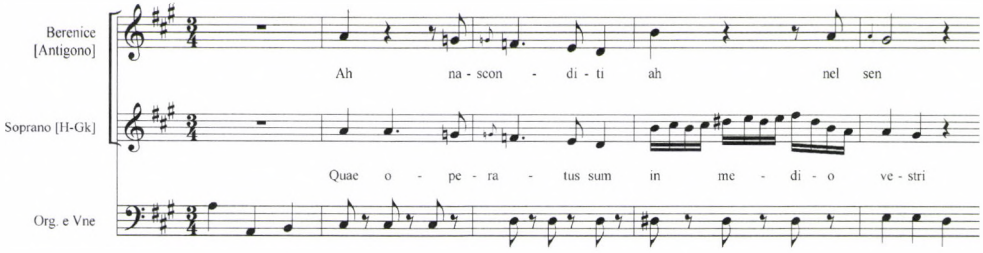
1c kotta. Aria d' Antigono Tu m'involasti un Regno – *H-Gk: C 42 [Aria pro Paschate]* Mulieres quem quaeritis

a hosszú tartott hangnak kifejezetten retorikai értéke volt. Az is előfordul, hogy a több szótag virtuóz futamok beiktatására ad alkalmat az átdolgozónak *(2b kotta a 100. oldalon)*.

Az eredetitől való eltérést a győri változatban olykor az énekesnek tett engedmény indokolja *(3. kotta a 101. oldalon)*. Az *Antigono* harcias *aria da bravurájából* készült átirat megtartja a virtuóz futamokat – melyek láttán képet alkothatunk a győri zenei együttes szólólénekesének figyelemre méltó képességeiről is –, de a magas *c*-t a kadencia előtt elkerüli. (Lásd a kottapéldában a második szisztéma utolsó előtti ütemét.)



2a kotta. Aria di Demetrio Piango, è ver; ma non procede – H-Gk: C 44 [Aria pro Pentecoste] Veni Sancte Spiritus



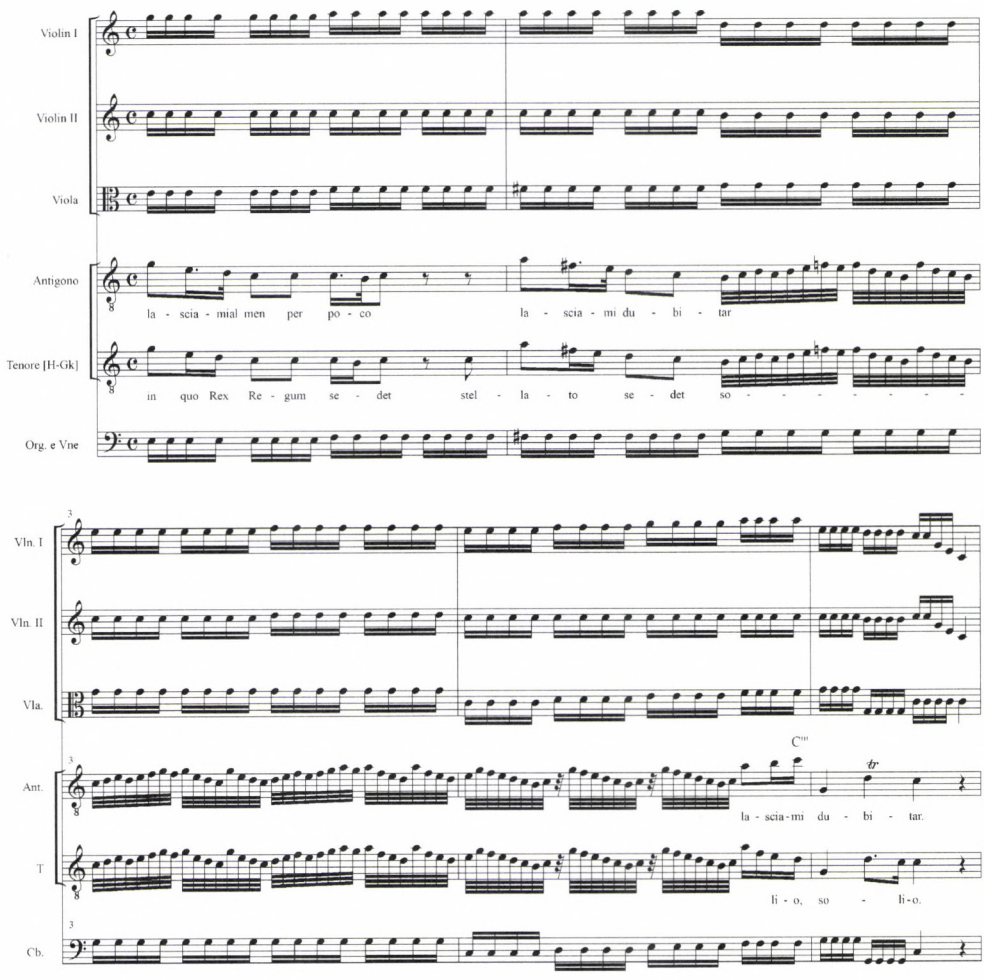
2b kotta. Aria di Berenice Io non so se Amor tu sei – H-Gk: C 43 [Aria pro Pentecoste] Jam non dicam vos servos meos

Mindezen apró filológiai különbségek seregszemléjénél jóval lényegesebb az a kérdés, hogy vajon az efféle megfigyelések elárulnak-e valamit a győri átiratok és az Esterházy-források lehetséges kapcsolatáról. A válasz szerencsére: igen.

A Mária mennybemenetelére készült, C 38-as jelzetű átirat hegedűszólamaiban Istvánffy gondosan bejegyzi a dinamikai utasításokat (lásd ismét a *8. kép*et). Emlékezzünk az első képre, mely a Esterházy-partitúrát és a nápolyi partitúrát hasonlította össze! Az Esterházy-gyűjtemény partitúrája, de a kamarazenei átirat sem tartalmaz dinamikákat, a nápolyi kotta viszont pontosan kidolgozott (lásd ismét az *1. kép*et).

Még tanulságosabb ugyanezen ária 15. üteme *(4a, b kotta a 102. oldalon)*, amelyben Istvánffy változata a hegedű szólamokban megtartja a ritornell virtuóz harminckettedfutamát, ellenben az Esterházy-gyűjtemény partitúrája és a szólamokban fennmaradt kamarazenei átirat egyaránt négy tizenhatoddá egyszerűsíti ezt az átvezető figurát. A nápolyi partitúra *(10. kép a 103. oldalon)* a virtuóz harminckettedformulát tartalmazza, a győri kontrafaktum tehát, az Esterházy-kották ellenében, ezzel a forrással egyezik meg.

Két kotta – egy lehetséges eredeti, azaz *Vorlage* és egy másolat – viszonyát legkönnyebben az döntheti el, hogyha netán valamilyen hiba, elírás fordul elő a mintá-

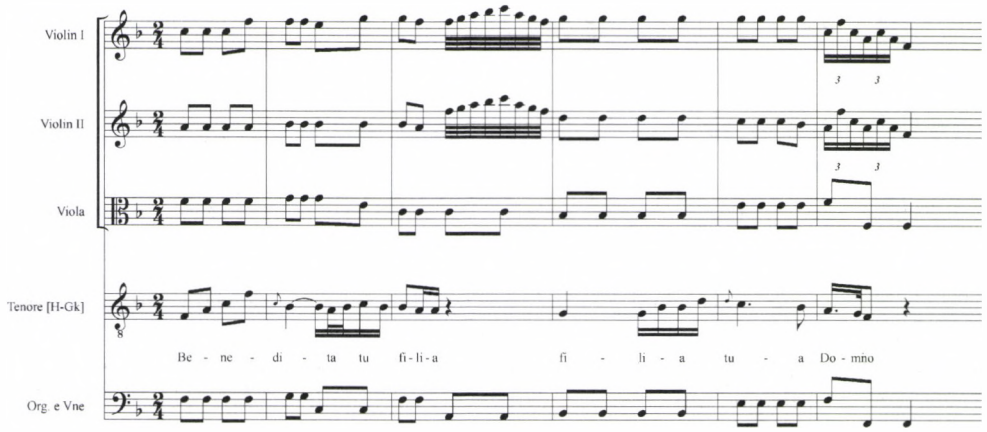


3. kotta. Aria di Antigono Scherno degli astri e gioco No.12. – H-Gk: C 39 [Aria pro Assumptione B. V. M.] Maria virgo assumpta est. A kontrafaktum elkerüli a háromvonalas C-t a kadencia előtt

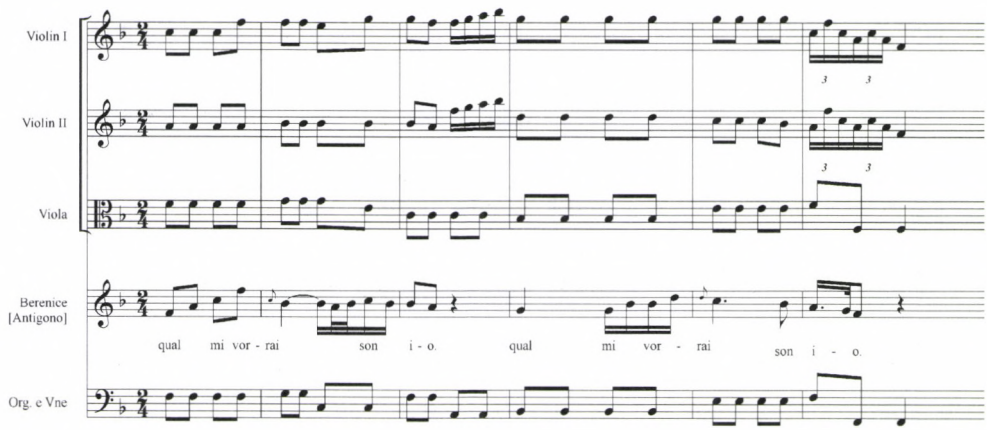
ban: hiszen ha az átiratban is felbukkan a tévedés, ez egyértelműen elárulja forrását. Az Esterházy-gyűjtemény partitúrájában is előfordul hanghiba, még pedig ugyanezen ária 54. ütemében *(5. kotta a 104. oldalon)*. A pontozott ritmusú figura csúszott el, az *e* és a két *a* hang a hibás. Az Istvánffy által lejegyzett énekszólam viszont nem követi a tévedést, hanem a helyes dallamot közli, éppúgy mint a nápolyi partitúra.[15]

Végül hadd mutassak be egyetlen esetet, amikor az Istvánffy-féle átirat a nápolyi és az Esterházy-forrásoktól egyaránt eltér. A C 40-es jegyzékszámú kotta – ismét egy harcos *Antigono*-ária, *Pulchra es et decora* kezdetű, Máriát ünneplő tétellé

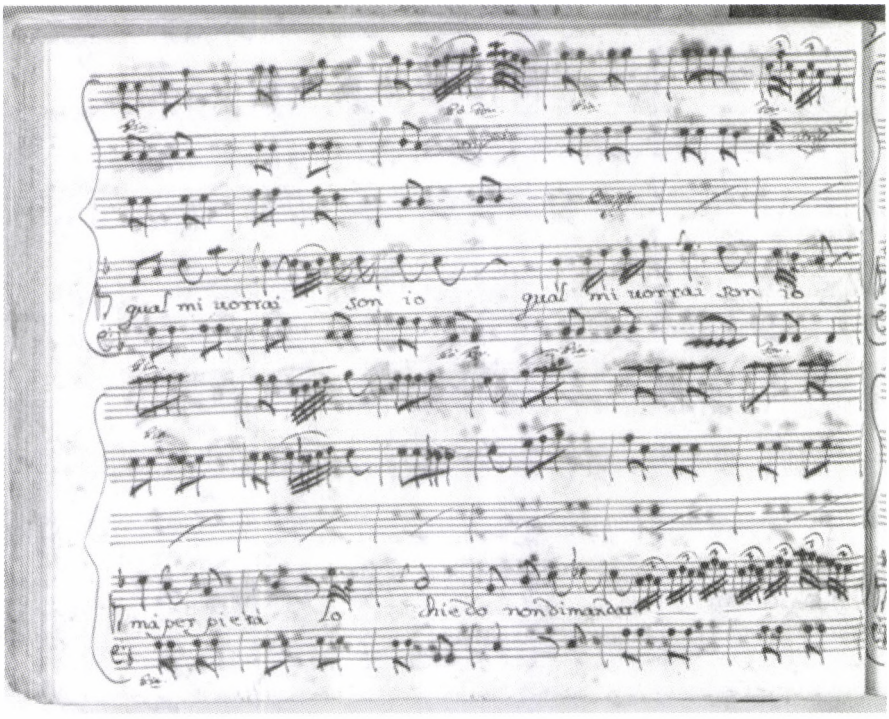
15 Meg kell jegyeznünk, hogy a kamarazenei átirat, tehát az Esterházy-szólamok *Flauto traveso o violino primo* szólama is helyes, nem veszi át a hibát.



4. kotta. A hangszeres közjáték variánsai a győri kontrafaktumban (H-Gk: C 38) és az Esterházy-gyűjtemény Antigono-forrásaiban (H-Bn: Ms. mus. IV. 182 a,b)
4a, fent Istvánffy (H-Gk); 4b, lent H-Bn



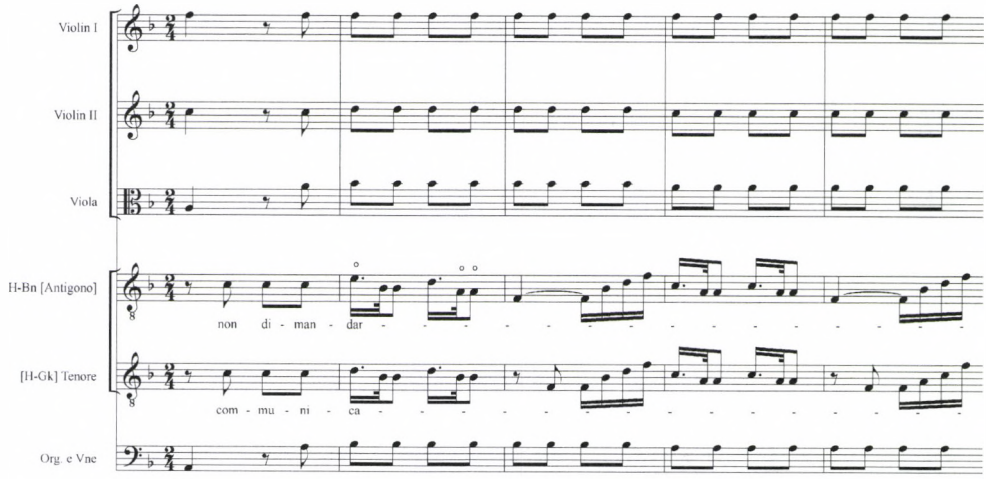
transzformálva – hatütemnyi pompás ritornellje egyedül a győri kontrafaktumban fordul elő *(6. kotta a 104. oldalon)*. A nápolyi particella, az Esterházy-partitúra és a kamarazenei átirat is azonnal az eredeti vokális rész belépésével kezdődik, ritornell nélkül. A tétel folyamán viszont a jelenség fordítottjával is találkozunk *(7. kotta a 105. oldalon)*: a győri kontrafaktum egyik ritornellrészletéhez képest a két Esterházy-forrás háromütemes betoldást tartalmaz (melyet a kottapéldán csak az 1. hegedű és a basso szólammal jeleztünk). Figyelmesebben vizsgálva kiderül, hogy ez a három ütem meglehetősen szervetlen, bőbeszédű bővítmény. Perdöntő momentumként értékelhetjük, hogy a nápolyi kézirat, mely – immár a 3. felvonásról lévén szó, csupán particellaformában hozza ezt a tételt – szintén nem tartalmazza a bővítményt *(11. kép a 106. oldalon)*, tehát Istvánffy átirata ismét a nápolyi kézirattal esik egybe, s markánsan eltér az Esterházy-forrásoktól!



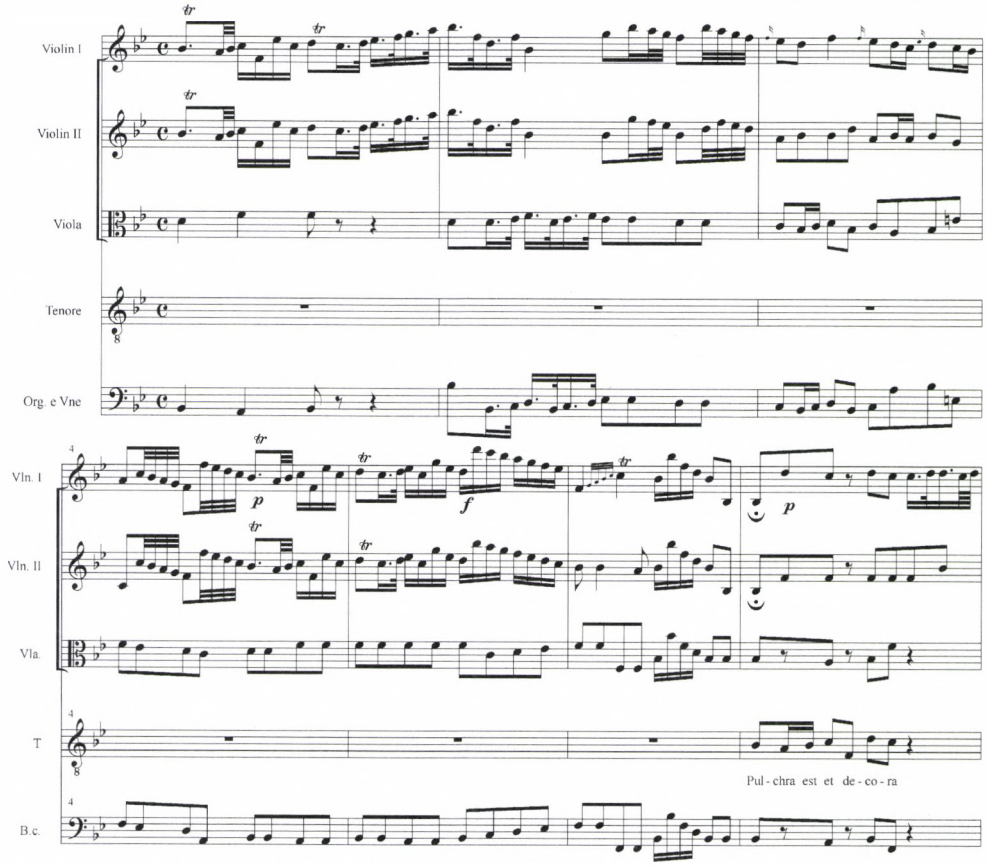
10. kép. A nápolyi partitúra (H-Gk C 38-cal egyező) harmincketted hegedű-motívuma

[6]

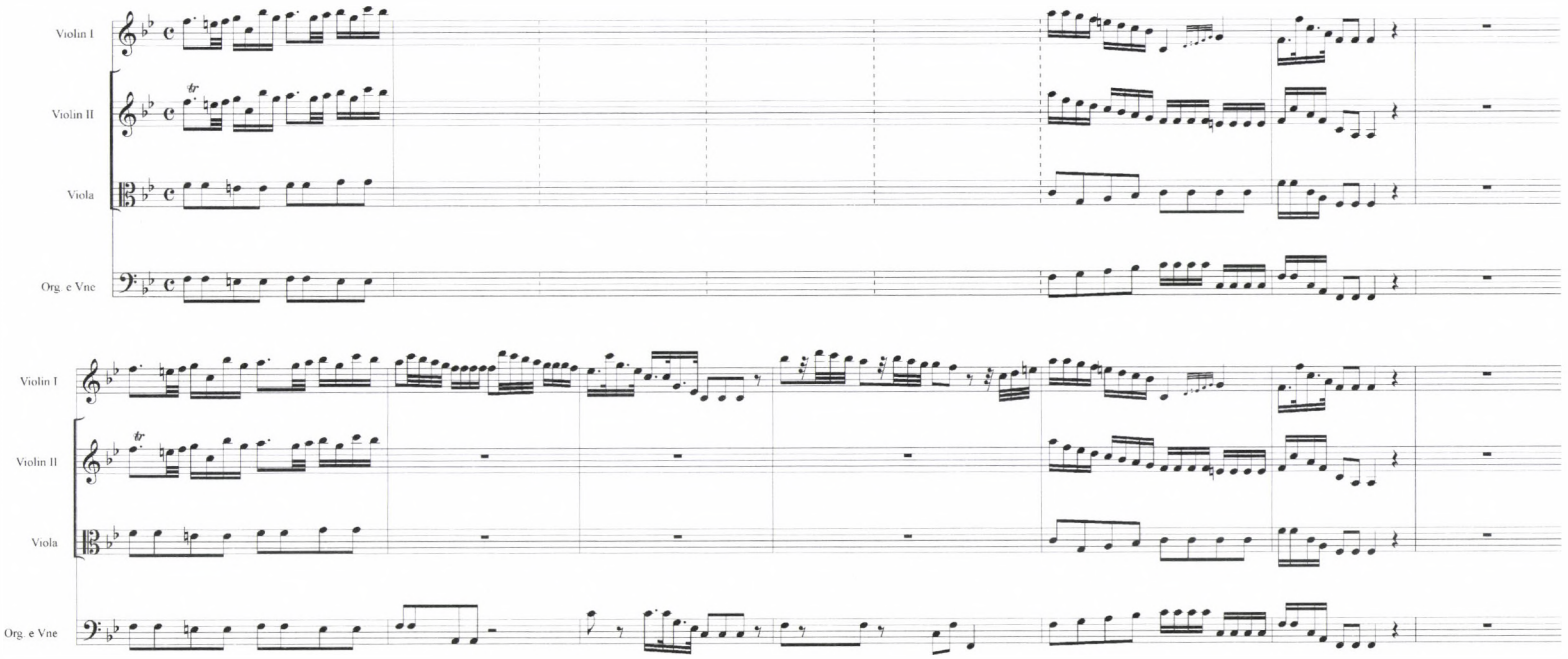
Mielőtt végképp belevesznénk a filológiai részletekbe, emeljük ki fejünket a kottákból, és kíséreljük meg megfigyeléseinket összefoglalni! A győri kontrafaktumok tüzetes vizsgálata egyértelműen arról tanúskodik, hogy ezek az átiratok nem az Esterházy-partitúra alapján készültek: hiszen abból számos fontos információ hiányzik (például dinamika), amelyet Istvánffy szólamai viszont tartalmaznak. A győri kontrafaktumok nem követik az Esterházy-partitúra esetleges hibáit sem, és a zenei szöveg eltérései esetén mindig a nápolyi San Carlóból származó partitúrával haladnak együtt – szemben az Esterházy-anyaggal. Természetesen nem állítható, hogy Istvánffy (az interneten általam véletlenül felfedezett) nápolyi kottát használta, amely vélhetően soha nem hagyta el keletkezési helyét, Nápoly városát, csupán azt, hogy kellett lennie a magyar komponista közelében egy másik forrásnak, amely az eredeti operához hívebb kottaszöveget tartalmazott – már amennyiben egy 18. századi opera esetében alkalmazható egyáltalán a „hű kottaszöveg" kifejezés. Az Esterházy-szólamanyagot, tehát a kamarazenei átiratot is bízvást kizárhatjuk a kontrafaktumok forrásai közül, hiszen a három vagy négy hangszeres szólamú letétből nem rekonstruálható ilyen hűséggel az áriák zenei anyaga, számos eltérésükről mit sem tudnak az Istvánffy-kéziratok, s ami perdöntő: az egyes áriák hangnemei is az eredetit követik és nem a kamarazenei tételek transzponált formáját.



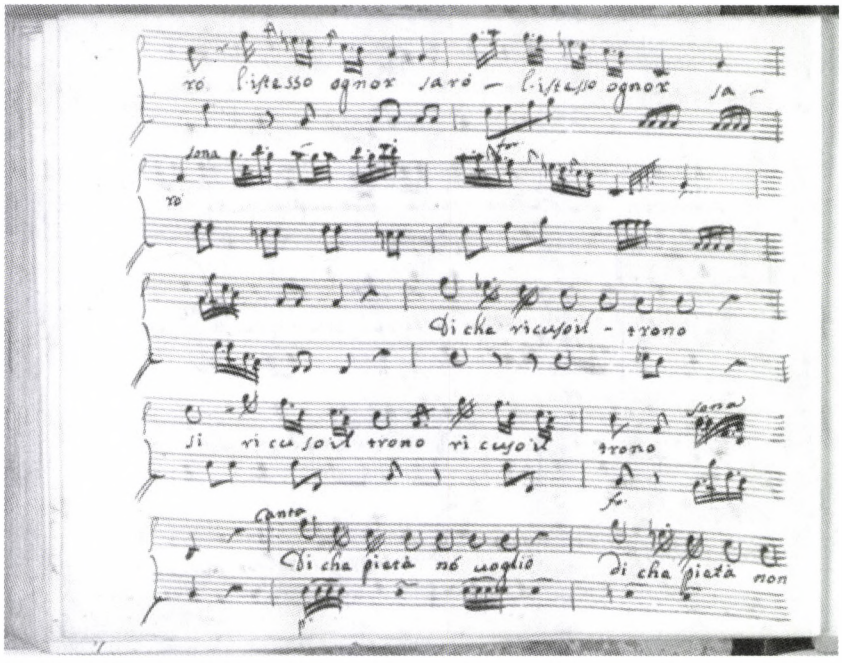
5. kotta. Hanghibák az Esterházy-partitúrában; a győri kontrafaktum helyes dallamalakja



6. kotta. H-Gk C 40 Aria pro Assumptione B. V. M. Pulchra es et decora
[= Antigono, No 16. Di' che ricuso il trono] – az Esterházy-forrásokból hiányzó ritornell



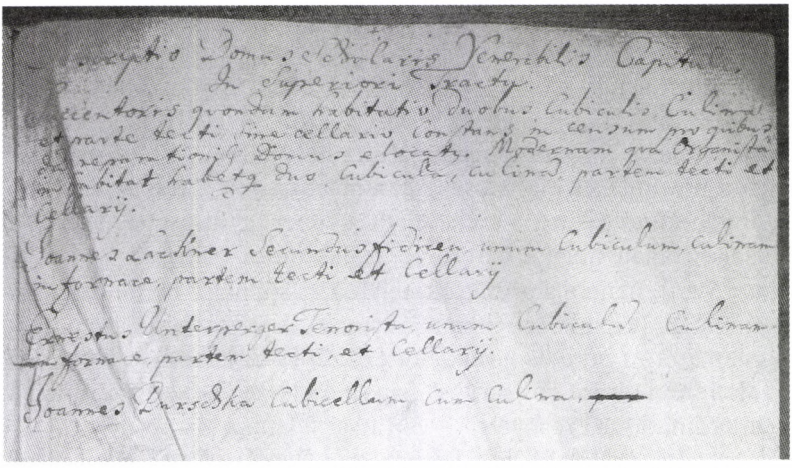
7. kotta. A győri kontrafaktumban nem szereplő, „betoldott" ütemek az Esterházy-forrásokban (No. 16 Aria, Antigono, Di' che ricuso il trono) (Felső szisztéma: H-Gk, alsó szisztéma: H-Bn).



11. kép. A nápolyi particella a győri kontrafaktummal megegyező és az Esterházy-forrásoktól eltérő rövid ritornellje a No 16. Di' che ricuso il trono *kezdetű Antigono-áriában*

De ha nem az Esterházy-udvarban fért Istvánffy a Conforto-operákhoz, akkor hol? Sas Ágnes publikációja idején még nem volt ismeretes, hogy a bécsi Nationalbibliothek zenei gyűjteménye is őriz egy Conforto-partitúrát, ezt azonban még nem volt alkalmam tanulmányozni, így származási helyét sem ismerem. Mindenesetre az Esterházy-kéziratok után ez a következő forrás, amely Istvánffy működési helyéhez földrajzilag legközelebb esik. Ugyanakkor az sem kizárható, hogy a jelenleg az Esterházy-gyűjteményben őrzött *Antigono*-partitúrán és szólamanyagon kívül más – nápolyi eredetijéhez közelebb eső – forrásban is létezett a kismartoni udvarban a Conforto-opera, amely forrás időközben megsemmisült. Ha minuciózus vizsgálatainkkal ki is zártuk a Conforto *Antigonó*jának két fennmaradt Esterházy-forrását a győri kontrafaktumok lehetséges közvetlen előképei közül, mindez nem csökkenti Sas Ágnes csaknem másfél évtizeddel korábbi felismerését: a nápolyi operatermés e sikeres darabja magyar földre érkezésének okát továbbra is a kismartoni Esterházy-udvar zenei élete s Pál Antal kottabeszerzései körül kell sejtenünk.

Elképzelhető – bár semmilyen közvetlen bizonyíték nem igazolja –, hogy a kontrafaktumokat maga Istvánffy készítette. Az átszövegezés számos zeneszerzői jellegű döntést is igényelt, például az új, más forrásban nem található ritornell esetében. A szólamanyagban az Istvánffy-írás előfordulásának igen nagy, és az idegen kéznek viszonylag csekély aránya is ezt a hipotézist erősíti. A kontrafaktumok datálásához egy érdekes körülmény szolgáltat adalékot. A C 42-es jelzetű ária belső



12. kép. A zenészek lakáshelyzetének leírása [Istvánffy kézírása] a C 42 belső borítóján

borítóján fennmaradt egy szöveges bejegyzés a zenészek lakáshelyzetéről a káptalani iskolában *(12. kép)*.[16]

Bárdos Kornél az 1750-es évekre (1752) datálta ezt a bejegyzést.[17] Véleményem szerint azonban minden kétséget kizáróan Istvánffy Benedek írásáról van szó. (Jelen keretek között nincs mód az Istváffy-írás ismertetőjegyeit részletesen tárgyalni, csak a lendületes V-betűjére, a „talpas" R-betűjére, és az egész írás jellegzetes dőlésére, duktusára hivatkozom.) Ha Istvánffy a bejegyző, akkor ezen írás legkorábbi dátuma 1766, hiszen akkor foglalta el hivatalát a győri székesegyház *succentor*aként.[18] A bejegyzésben szereplő nevek Joannes Lackner másodhegedűs, Ernestus Unterperger tenorista és Joannes Purschka 1748/51 és 1771/82 között játszottak a győri capellában, közülük 1771 után ketten már nem élnek. Istvánffy talán az 1767-es püspöki canonica visitatio előtt érezte szükségét, hogy felvázolja a zenészek lakáshelyzetét. Ehhez a dátumhoz képest a kontrafaktúra elkészülte *terminus ante quem*, hiszen a borítóra való bejegyzés készült később. (Különben a bejegyző nem kezdte volna a papírlap közepén az írást.) Mindez azt jelenti, hogy

16 „Descriptio Domus Scholaris Venerabilis Capituli / In superiori Tractij / Succentoris quondam habitatio duobus cubiculis, culina / et parte tecti sine cellario constans in censum pro quibus /da[?] reparationis domus elocatij. Modernam qua organista / inhabitat habetque duo cubicula, culinam, partem tecti et / cellarii, / Joannes Lackner secundus fidicen, unum cubiculum culinam / in fornace, partem tecti et cellarij. /Ernestus Unterperger Tenorista unum cubiculum culinam / in fornace, partem tecti et cellarii. / Joannes Purschka cubicellam cum culina, ~~par~~ ..." (A káptalani iskola leírása. A felső emeleten a succentornak valamikor két szobája, konyhája, padlásrésze volt kamra nélkül. Most mint orgonista egyúttal két szobában lakik, van konyhája, kamrája és padlásrésze. Johann Lackner másodhegedűsnek egy szobája, konyhája tűzhellyel, padlásrésze és kamrája van. Ernestus Unterberger tenoristának ugyanez. Johann Purschkának egy kisebb szobája, konyhája..."

17 Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 17–18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 56–57.

18 A „Modernam qua organista" (az újabb időkben mint orgonista) kitétel is a succentori és orgonista állást egyaránt betöltő Istvánffy saját lakásviszonyainak minimális növekedésére utalhat.

az átiratok közvetlenül Istvánffy Győrbe kerülésének ideje táján 1766/67-ben vagy kevéssel előbb keletkezhettek.

Feltűnő, hogy a hat győri Conforto-átirat közül három Mária mennybevitelének ünnepére *(Pro Assumptione B. V. M.)* készült. A győri papnevelde, a Mária mennybemeneteléről elnevezett szeminárium helyreállítását 1767-ben fejezték be. Az itt végzett növendékek első miséjüket a házikápolna 1768. január 3-án felszentelt új oltáránál mutatták be, a székesegyház zenei együttesének közreműködésével. Lehetséges tehát, hogy a három kontrafaktumot nemcsak a Mária-ünnepen (augusztus 15-én), hanem a primiciák, tehát az első misék bemutatásakor is rendszeresen előadták. (Ennek fényében talán annak is jelentőséget tulajdoníthatunk, hogy a címlap szerint pünkösdi rendeltetésű, C 43-as jelzetű győri kontrafaktumszöveg, a „Jam non dicam vos servos" papszenteléskor és szerzetesi fogadalomtételkor – „in ordinatione Presbyteri" – volt használatos.)[19]

Végül egyetlen szó arról, mit jelenthetett Conforto zenéjének megismerése Istvánffy saját zeneszerzői működése számára. Gregor Joseph Wernertől, a kiváló kontrapunktistától leginkább a *stile antico* írásmódról és a fúgaszerkesztésről tanulhatott sokat; a kismartoni mesternek azonban a dallami invenció sohasem volt az erőssége. Conforto a nápolyi iskola jeles képviselője a századközép egyik legdivatosabb seria- és buffaszerzője mint a korszerű, eleven frissességű dallamvilág hírnöke jelenhetett meg Istvánffy szakmai tájékozottságának horizontján, s jótékony vérfrissítést hozhatott a werneri iskola tapasztalataihoz. Részben tehát Confortohatásként is értékelhető az a dallami invenció és elegáns melodikus formálás, amelyet mindenekelőtt az Istvánffy-misék szólótételeiben vagy a zeneszerző offertóriumaiban (legerősebben a *Veni sancte Spiritus*ban) csodálhatunk meg. Ezek a kvalitások adnak értelmet azoknak a minuciózus filológiai vizsgálatoknak, amelyekre a fentiekben kísérletet tettem.

19 Bárdos: i. m. 73–74.

ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS

NEAPEL – EISENSTADT – GYŐR (RAAB)

Contrafacta of Arias by Nicolò Conforto in Benedek Istvánffy's Copy

In the early 1980s the Hungarian musicological research unfolded the life and work of probably the most gifted Hungarian composer of the time, Benedek Istvánffy (1733–1778), *Kapellmeister* and organist at Győr (Raab) Cathedral. So far, to our present knowledge two masses and ten minor church works survive of his oeuvre, most of them are published in score and also available on recordings. The composer's biography is insufficiently documented, showing the greatest *lacunae* with respect to his formative years. At the same time a considerable number of indirect evidence supports a hypothesis about his relationship with the Esterházy court in Eisenstadt and its *Kapellmeister* Gregor Joseph Werner.

Istvanffy copied 144 musical sources fully or in part for the music collection of the Győr Cathedral, seven of them were composed by Nicolò Conforto (1718–1793). As Ágnes Sas convincingly argues, these also refer to the Hungarian composer's relationship with the Esterházy court, given that Conforto's compositions could not be found in such a great number in Central Eastern Europe's music collections. Apart from Győr, his works were known in Eisenstadt, too: as an envoy of the Austrian Empire to Naples, Count Pál Antal Esterházy became personally acquainted with the Italian master, and he even commissioned Conforto to compose a cantata for the birthday of the Empress Maria Theresa. He also aquired some operas and other compositions by Conforto and brought them to Hungary on his return. Katalin Kim-Szacsvay recognized that the seven sources in the Győr collection are contrafacta of Conforto's opera arias. She identified the original of four contrafacta (set on liturgical texts) with arias from Conforto's *Antigono,* the only opera surviving in the Esterházy music archives. This collection preserves two sources of the opera: a score (without recitatives) and parts of an instrumental transcription of the arias for trios and quartets (flute and strings), as for the prince himself could perform the main 'voice' on flute or violin. The author has scrutinized the Esterházy score and parts and compared them to the parts of the Győr contrafacta, and, respectively, consulted with another Naples source of the opera. As a result, he states that neither the Esterházy score nor the chamber music transcription could serve as a model *(Vorlage)* of the contrafacta. There is no conclusive evidence that Istvánffy should have been the author of the contrafacta but the modern idiom of Conforto's arias had surely a palpable and beneficial influence on his own music.

Zoltán Farkas (*1964) studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and graduated in 1987. Between 1987 and 2006 he worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. From 2006 he is the director of MR3-Radio Bartók, the classical music channel of the Hungarian Radio. His scholarly interests are focused on 18th century church music and Hungarian contemporary music.

László Ferenc

NÉHAI EISIKOVITS HERMAN LIGETI-KÉZIRATAI

avagy: svájci Dille kerestetik

Dr. Eisikovits Herman – becenevén Harry vagy Hari – (1923–1994) gyermekorvos volt Kolozsvárt. Sokan ismerték, legalábbis a nevét, mivel számos ismeretterjesztő és egészséges életre nevelő cikket írt a helyi napilapba, az *Igazság*ba. Azt is tudták róla, hogy unokaöccse Eisikovits Mihály (Max, Maximilian, Miksa) zeneszerzőnek (1908–1983), aki az 1940-es évek második felében és az 1950-es években igen fontos szerepet játszott Kolozsvár zenei életében, és akinek a zenetudományos kötetei nemcsak megjelenésükkor, úttörő szerepükért voltak jelentősek, hanem ma is megkerülhetetlen szakmunkák a román zenetudományos irodalomban. Kevesebben tudhatták a doktor úrról, hogy maga is zeneértő, aki – legalábbis ifjúkorában – buzgón csellózott.

Csellójátékának érdeméért ugyan még nem került volna be neve a zenetörténeti szakirodalomba. De iskolás korában egy osztályba járt Ligeti Györggyel. Ligetit ekkor főleg a matematika és a természettudományok érdekelték, de zongorázott, és már komponálgatott is. Az ifjúkoráról megindítóan szép emlékezést író zeneszerző név szerint ugyan nem említi Eisikovitsot mint szintén zenélő pajtását, de bizonyíthatóan ő volt az, akire ez a kitétele vonatkozik: 1938 táján „fivéremmel hegedű-zongora darabokat játszottam, később triókat is egy iskolatársammal, aki csellós volt".[1]

Amikor a kilencvenes években Kele Judit a francia 5-ös csatorna számára emlékezetes dokumentumfilmet készített Ligetiről, és én ennek a filmnek szaktanácsadója lehettem, Kolozsvárt összehoztam őt Eisikovits doktor úrral is, aki bőségesen mesélt neki Ligetivel közös emlékeiről. Elbeszéléséből ugyan – amint az ilyenkor történni szokott – vajmi kevés került be a filmbe, de a Ligeti-utókor reméli, hogy Kele asszony nem dobta el a nyersanyag többi, nagyobbik részét. A zenetörténet-írást ugyanis ma már minden érdekli, ami akár csak érintőlegesen is az alkotóóriásra vonatkozik, így fiatalkori magakeresésének látszatra legjelentéktelenebb tényei is. Hogyne érdekelné egy diákkori jóbarát és kamarazene-partner emlékezéseinek minden szava!

1 „[...]spielte mit meinem Bruder Stücke für Geige und Klavier und später auch Trios mit einem Schulfreund, der Cellist war" – Ligeti György: „Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik". In: uő: *Gesammelte Schriften* II., herausgegeben von Monika Lichtenfeld. Mainz stb.: Schott, 2007, 40.

Eisikovits doktor úr nemcsak emlékeket őrzött meg Ligetivel kapcsolatban, hanem értékes dokumentumokat is. Ezek ma a lehető legalkalmasabb helyen tanulmányozhatók, a bázeli Paul Sacher Alapítványnál, amely a huszadik (és a huszonegyedik) század zenealkotásának nemcsak messze leggazdagabb gyűjtőhelye, hanem elsőrangú kutatóintézet is. Azért ültem egy hónapig a hét öt munkanapján reggeli 9-től 16,45-ig az Alapítvány egyik dolgozószobájában, hogy Ligeti kolozsvári életszakaszának itt fellelhető tanúságait faggassam. Vallottak. Nemcsak hajdani közös muzsikálásokról, hanem az ifjú Ligeti zeneszerzői szárnypróbálkozásairól is.

Az Eisikovits megőrizte kottalapokat tartalmazó világos drapp, az A4-es papírnagyságot kevéssel meghaladó méretű boríték felirata ez: recto: „P[en]tru / Ligheti George / c/o Hochschule für Musik / Harvenstender Weg 12 / 2 Hamburg 13 / Deutsche Bundes Republik"; verso: „Exp: Dr. Eisikovits Herman (Hari) / Cluj-Napoca / Str. Muscel 4 ROMĂNIA". A borítékon belül a kéziratlapokat irattartó védi. Ennek feliratai közül csak egyet idézek: „Ligheti G. / I Trio arhifantastique. – / II In memoria lui Vivaldi. – / Első előadás: K-vár, 1943, »Antal Márk« gimnáziumban. / Gyuri / Sanyi / Hari". A komponálás évét Eisikovits így adja meg: „TRIO / (~~1941~~ 1941)"; a kétszeres alá-, illetve áthúzás bizonytalanságra, tétovázásra vall. „Gyuri" és „Hari" személyazonossága felől nincsenek kételyeink. Egy, a Ligeti-hagyatékban fennmaradt Eisikovits-levélből azt is megtudjuk, ki volt „Sanyi", a hegedűs. Idézem: „... az 1942-ben komponált: »Trio archifantastique« és az »Arietta«[,] amit az »Antal Márk« gimnáziumban[1] adtunk elő Werzberger Sanyival" – írta.

Ligeti fiatalkori szerzeményeinek mindmáig legfontosabb alapkönyvészete, Friedemann Sallis monográfiája[3] a műjegyzékben 9-es sorszámmal jegyez egy *Kis zongoratrió* című, eddigelé kiadatlan zsengét. Datálása a partitúra szerint 1941–42. 1942-ben be is mutatták Kolozsvárt, és Nordwall szerint ezt volt Ligeti első nyilvánosan előadott műve.[4] Az elsőséget Ligeti is megerősíti, hangsúlyozva az esemény szűkkörű jellegét: „Egy zongoratriót is komponáltam, amelyet két iskolatársammal szűk körben bemutattam. Ez volt életem első előadott műve".[5] Partitúrája és szólamanyaga is megvan a Paul Sacher Alapítványnál. Ez a trió azonban nem az,

2 Az 1940-ben létrehozott intézmény hivatalos neve kolozsvári Zsidó Líceum (beceneve Zsidlic) volt. Alapítója, Antal Márk (1880–1942) matematikai szakíró, pedagógus, művelődéspolitikus volt, a kolozsvári zsidóság kimagaslóan jelentős személyisége. Írásaiban Ligeti hálával és tisztelettel emlegeti, de 1940-ben nem iratkozott be iskolájába. Ahová azonban rendszeresen bejárt. Az egykori „zsidlices", ma Izraelben élő dr. Schönberger Emil tanúságtétele szerint az iskola sok jó hegedűsből, egyetlen klarinétosból és egyetlen csellósból álló zenekarát is ő vezényelte. Azt is Schönberger úrtól tudtam meg, hogy Werzberger Sándor, Ligeti triópartnere nem tért vissza a deportálásból.

3 Friedemann Sallis: *An Introduction to the early works of György Ligeti*. Köln: Studio, 1996.

4 „According to Nordwall, this was Ligeti's first publicly performed work". Uott 266.

5 „Ich hatte auch ein Klaviertrio komponiert, das ich mit zwei Schulkameraden in kleinem Kreis aufführte. Das war mein erstes aufgeführtes Werk". Eckhard Roelcke: *„Träumen Sie in Farbe?" György Ligeti im Gespräch mit ...* Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2003, 39.

amelyet Eisikovits őrzött meg! Így ez a fölfedezés új címmel gazdagítja az ifjú Ligeti ismert műveinek a számát.

Több okunk is van arra, hogy az eddig ismert *Kis zongoratriót* „Második"-nak tartsuk, az Eisikovitsnak köszönhető „újat" pedig „Első"-nek. A legfőbb ok: a két mű zeneszerzői stratégiája annyira más, mintha két különböző alkotói periódust képviselnének. Az „Első"-ben a cselló kezelése „haydnos". Nemhogy önálló témabelépése nincs, de még saját kottasor sem jutott neki a partitúrában. Csak a zongora balkezét kettőzi, amelytől a szintúgy Ligeti leírta szólam itt-ott eltér ugyan, de nem lényegesen. A „Második"-ban viszont a cselló már mindvégig egyenrangú társa a hegedűnek. Ismeretes, hogy a zongoratrió történetében a cselló Mozartnál önállósult (és hogy Haydn nem követte fiatalabb kortársa példáját: az ő úttörő művei után is csak olyan triókat írt, amelyek akár cselló nélkül is megszólaltathatók). E két ifjúkori alkotásában Ligeti maga is megjárta ezt a „Haydntól Mozartig" utat. Sőt: mintha még korábbról indult volna el, amennyiben az „Első" kis zongoratrióban a hegedű szólama is hol kettőzi a zongora jobb kezét, hol alá van neki rendelve. Ki a megmondhatója, a kettő közül melyik volt Ligeti legkorábban bemutatott műve? Eisikovits följegyzései valószínűsítik, hogy az „Első". De az is biztosra vehető, hogy a Ligeti-hagyatékban fennmaradt „Második"-at is ők adták elő.

Amennyire szerények még e mindössze 28 ütemnyi műben Ligeti zeneszerzői habitusának bizonyítékai, legalább ugyanannyira feltűnik a kihívóan szellemeskedő címadás és előadói utasítás. A partitúra élén ez áll: „Trio archifantastique. / Larghetto con amore e graziosamente aliquando poco ritenuto." A hegedűszólam fölött: „Trio fantastique. à Gyuri et Harry Co. / Larghetto poco più tanto mosso e con molto maestosamente troppo tutta la forza." A csellószólam felirata: „Trio fantasmagorique. à Gyuri et Harry Co. / Larghetto con animato e tutti colla fermata a piacevole menuetti degli cornetti." Három különböző cím és három bőbeszédű előadói utasítás, mely utóbbiak egyetlen közös szava a *Larghetto*! Ki ismer hasonlót a zenetörténetben?

A partitúra egy szokványos méretű, cégjelzés nélküli kottapapír *recto*jára van írva, ceruzával, a két szólam feleakkora, spirálos hangjegyfüzetből kitépett lapokra, szintén ceruzával. A csellószólam 11. ütemét sajátságos bejegyzés kíséri: „itt oktávpárhuzam a hegedűvel! Nem kell megijedni!"

Megrökönyítő a partitúra *versó*jára írott műrészlet. Bekeretezett főcíme: „VIVALDI EMLÉKÉRE." Alcíme: „A cselló-zongora-suite főtémája. / (Elrettentő példaként)." A mindössze 6 ütemnyi részlet nem vázlatszerű. (Mindössze egy hangnyi javítás van benne.) A mű kezdete Vivaldi a-moll kéthegedűs *Concertó*jára (RV 522; op. III. no. 8) emlékeztet, de lényegesen különbözik tőle, amennyiben az a-moll hetedik foka itt nem *gisz*, hanem *g*. A dallam záróképlete is *a–g–a*. Más szóval: a dallam nem a-mollban van, hanem a-eolban, Ligeti modálissá archaizálta a Vivalditól vett tonális, vezérhangos dallamsejtet. Kétütemnyi *tutti*szerűség után a 3–5. ütemekben a cselló *solója* nyolcadlépésekkel váltakozó, „vivaldis" tizenhatodmotívumot szekventál, amelyre a zongora-balkéz két oktávval mélyebben kánonban válaszol. Az „elrettentés" főleg az első két és az utolsó ütemben hallható. Ligeti a témát záró ismétlő-

jel után meg is magyarázza: „(polytonális – csello A-ban. / zongora jobbkéz F-ben. / balkéz Cisz-ben)." Megjegyzendő, hogy ez a magyarázat csak a bevezető és a záróütemekre vonatkozik. A 3–6. ütemekben is van néhány kiütköző disszonancia, de politonalitás nincs.

Az idevágó irodalom nem jegyez Vivaldi emléke előtt hódoló Ligeti-művet. Elképzelhető, hogy az elrettentés a zeneszerzőre is megtette hatását: nem „merte" folytatni a korai stílusából messze kirívó műkezdetet, amikor pedig utóbb elsajátította a politonális-polimodális szerkesztés technikáját, ez a zenei anyag már nem volt számára aktuális. Ligeti elég sok zsengéjének a kottáját őrizte meg, köztük olyan művekét is, amelyek inkább vallanak járatlanságra, mintsem zeneszerzői oroszlánkörmökre. Ezt a műrészletet a jelek szerint nem őrizte meg. Annál nagyobb az utókor szemében Eisikovits érdeme.

A kézirat datálatlan tisztázat. Ligeti egy kottafüzetében (jelzete: „Skizzenheft [10] (1943)"; az oldalak számozatlanok) a hat ütem fogalmazványa, „munkapéldánya" is megtalálható. Itt a bizonyíték rá, hogy következtetésem helyes volt: itt ugyanis Ligeti először *gisz*-t írt második hangként a cselló szólamába, majd erélyes áthúzással semmisítette meg a módosítójelet. A címben itt nem fordul elő Vivaldi neve, de a *Csello-zongora Suite* műcím alatt ott egy tételcím is, amely viszont az Eisikovits-forrásból hiányzik: „Preludio". A fiatal Ligeti Vivaldi-vonzódását egyébként az a „Legszebb zene" című jegyzék is megerősíti, amelyet a „Notenbuch 1 (1941)" feliratú mappában találtam. Mit szeretett Ligeti 1941-ben? A zeneszerzők – Adam Drese, Praetorius, Corelli, Scarlatti, Vivaldi, Vitali, Locatelli, Pugnani, Lully – közül egyedül Vivaldi szerepel a listán három művel, és természetesen a *Concerto grosso a* is köztük van.

A hegedűre és csellóra írott, kéttételes *Ostinato* nem ismeretlen a zenetudomány előtt. Sallis nem jegyzi ugyan, de az Alapítványnak megvan a szerzői tisztázata. A cím folytatásaként Ligeti zárójeles megjegyzése áll: „zongorasuite két tétele után". A második tételt záró kettős ütemvonal után ott a dátum is, Bartók példáját követve függőlegesen, alulról fölfelé írva: „1943. Jul. 25." Ez a komponálás dátuma kell hogy legyen, nem a szerzői másolaté, amely a cím zárójeles kiegészítése szerint később keletkezhetett, akkor, amikor Ligeti elhatározta, hogy a két vonóskettős-miniatűr zenei anyagát beépíti zongoraszvitjének tételrendjébe. Az Alapítványnak megvan ez a cím nélkül hátrahagyott *Négy kis zongoradarab* is, amelybe a hegedűzongora duó két tétele első és negyedik darabként illeszkedik be, és van itt egy másik, kéttételes *Ostinato* is zongorára, amelynek első tétele második helyen áll a szvitben, másodikja viszont a „mi vonósduónk" első tétele. Ezek az újrafelhasználások tanúsítják, hogy a hegedű-cselló *Ostinato* fontos volt a fiatal zeneszerző számára. Osztom részrehajlását. A diptikon (és különösen első tétele) több mint kezdői csetlés-botlás. Nemcsak zeneszerzői szándék olvasható ki belőle, hanem zeneszerzői elhivatottság, rátermettség is.

Amit Eisikovits doktor megőrzött, a vonósduó ősbemutatójának szólamanyaga. Mit ad hozzá eddigi ismereteinkhez? Mindkét szólam címsorában ez áll: „Ostinato. Gyurinak és Harrynak. 1943. Jul. 26." Az egy napnyi dátumeltérés nem hozza

lázba a kutatót. (De azért megjegyzem: a 26-a tűnik hitelesebbnek, mivel a 25-e egy kései tisztázaton áll, ez pedig az ősbemutató kottaanyagán. Ilyen dolgokban az ember könnyebben téved utólag, mint aznap!) A dedikáció nem lep meg: már tudjuk, hogy ki „Gyuri", és ki „Harry". (Azt, hogy Ligeti sem a trió, sem e duó esetében nem az előadóknak, „Sanyinak" és Harrynak" ajánlotta a művet, hanem saját magának és csellós társának, Eisikovitsnak, csak úgy tudom értelmezni, hogy a két ajánlással kettejük barátságát kívánta megpecsételni.)

Arietta hegedűre (vagy csellóra) és zongorára. Sallis is jegyzi (20. sz.) mint a zeneszerző tulajdonában fennmaradt tisztázatot. Ligeti hagyatékából került ide, az Alapítványhoz. Keletkezésének éve Sallis szerint 1943. A kotta különös előírása, amely, bár merőben ellentmond a hagyományos előadóművészeti kánonnak, ebben az esetben természetesen betartandó: „cresc. = string. dim. = rit.". Magyarán: a hangerő növeléséhez társuljon gyorsulás, csökkentéséhez lassulás. Amit Eisikovits doktor megőrzött: ennek a partitúrának a szerző kezétől származó vonósszólama. Ugyanolyan, spirálos füzetből kitépett kottalapra van írva, mint a partitúra. Különössége, hogy a lap *rectó*ján rögzített hegedűszólam csellóváltozata ugyanannak a lapnak a *versó*ján áll. A papír minősége azonos a fönnebb ismételten említett füzetlapokéval. A duó is „Sanyi" és „Harry" közreműködésével szólalhatott meg legelőször.

Az Alapítvány birtokában levő dokumentumok fényében kiderül, hogy ez az *Arietta* harmadlagos testetöltése egy és ugyanazon zenei anyagnak. Az első megfogalmazás egy különös szépségű, négyszólamú karmű volt. Az Alapítvány leltárában *Chorlied nach Goethe* apokrif címmel szerepel. A megzenésített vers kezdete: „Willst Du immer weiter schweigen? ..." „Csupa hármashangzat"-zene, C-dúrban kezdődik, a-mollban zárul. Ami azonban a darab harmadik és negyedik sorában (9–16. ütem) történik, a legteljesebb mértékben kimeríti az „erweiterte Tonalität" fogalmát. A kéziratok mutatják, hogy Ligetinek sem sikerült a sokadik béket és kereszteket egyből kielégítően kezelnie. Itt-ott hezitált, javítgatott rajtuk, még az is előfordult, hogy javítás után visszaállította az eredetit. A darab csodálatosan egyszerű. A szólamok korálszerűen izoritmikusak, az alapritmus (egészhang-félhang) a hétszótagú sorok végén szükségszerűen módosul, a szerző akaratából azonban csak egyetlen helyen, az utolsó sor elején. Meggondolkoztató, hogy ezt a gyönyörűséges egyszerűséget Ligeti nem tartotta előnyösnek. A *Con moto* tempójelzés után ezt az előadói utasítást adta: „(az egyhangú metrumot rubato előadásmód ellensúlyozza)". Ez a mondat az első megfogalmazása annak, amit az *Ariettá*ban a crescendók és a decrescendók agogikai utasításokként való értelmezéséről írt.

Jó volna tudni, hogy ezt a mindmáig kiadatlan darabot bemutatták-e, hogy Ligeti hallotta-e, és ha igen, mikor. Tény, hogy – mintha nem elégítette volna ki a műnek ez a formája – még ugyanabban az évben újraírta. *Goethe-Lied* lett belőle. (Ez is apokrif cím.) Kétütemnyi zongorabevezetést írt elébe, a szoprán dallamát megtartotta ugyan, az összhangokat azonban zongoraszerű, negyedértékekben mozgó akkordfelbontásokként írta újra. A *Nicht schnell,* azaz nem gyorsan tempóutasítás ellentmond a kórusdarab *Con motó*jának. Az új megfogalmazásnak egy

másik mozzanata mintha kifejezetten megtagadná az eredetit. Az utolsó sor a-mollja itt dúr záróakkordban köt ki, méghozzá a dúr terc barokkos, *d–cisz–h–cisz* körülírásával. Igaz, hogy az utolsó sor szövege derűs eshetőségről szól („Denn das Glück ist immer da [Mivel a boldogság mindig itt van]"), de a költői alany éppen hogy egy olyan második személyhez szól, aki nemigen akarja a kínálkozó boldogságot elfogadni. Már csak ezért sem igazán hiteles ez a hirtelen „megvilágosodás".

Az *Arietta* ennek a dalnak a hangszeres átdolgozása. Ligeti a zongorakíséreten nem változtatott, a dallamot azonban alaposan átmódolta: az első sort kitartott hang helyettesíti, majd közeledik a hegedű az alapdallamhoz, de – a zárósort kivéve – olyan regiszterváltoztatásokkal játssza, amelyek szinte felismerhetetlenné teszik. Őszinte vagyok: szerintem a Goethe-korál nem nyert ezzel a másodszori átdolgozással.

Nordwall Ligeti-műjegyzékében[6] az 5. tétel: „Darabok csellóra és zongorára (1938–43), kézirat, elvesztek".[7] A szerző Ligetivel folytatott levelezése alapján vette fel jegyzékébe ezt a tételt. Okkal föltételezzük, hogy az ifjú Ligeti ezeket az elveszett darabokat mind Eisikovits Herman számára írta. Eisikovits irattartójában ezekből is akadt egy szerény mutatvány. Partitúrája nem maradt fenn. A hangjegyfüzetlapra tintával írott csellószólam mutatja, hogy a darab négyütemes bevezetéssel kezdődik („And.[ante] rubato") és 11 ütemnyi, *più mosso* főrésszel folytatódik, amelyet ismétlőjelek és egy *dal segno al fine* bővítenek 22 ütemnyivé. A G-dúrban kezdődő, e-mollban végződő miniatűr nem tűnik jelentősnek, de egy mozzanatára érdemes odafigyelnünk: van benne egy bőmásodos részlet, amely egy román népi-népszerű táncdallam benyomását kelti.

Összegezek. Dr. Eisikovits Hermannak köszönhetően hét kottalapon három eddig ismeretlen Ligeti-műről vehetett tudomást a kutatás. Ezek közül egynek a kottaszövege teljes („Első kis zongoratrió"), egy csak műrészlet *(Vivaldi emlékére)*, egy pedig szólam, amelynek kíséretét egyelőre nem ismerjük (csellódarab). Két további műről bukkantak fel kiegészítő információk *(Arietta, Ostinato)*.

A Ligeti-zsengéknek ez a kolozsvári lokálpatriotikus indítékú, szúrópróbaszerű vizsgálata igencsak elgondolkoztatott. A nagyszerű Ligeti-kutató, a zeneszerző bizalmasa, Ove Nordwall figyelmeztet: „Ligeti korai művét, amely zenetudományosan és zeneelméletileg, nemritkán tisztán zeneileg is mindig érdekes, csak 1957-tel kezdődő, későbbi alkotása előzményének kell tartani".[8] Bár a „nem ritkán" és a „mindig" közötti ellentmondást fogalmazási bakinak tartom, az 1957-es

6 Ove Nordwall: *György Ligeti*. Eine Monographie. Mainz: B. Schott's Söhne, 1971.

7 „Stücke für Cello und Klavier (1938–43), Ms., verschollen".

8 „Das Frühwerk Ligetis, das musikwissenschaftlich und musiktheoretisch, nicht selten auch rein musikalisch immer interessant ist, soll nur als eine Vorstufe seines späteren Schaffens ab 1957 angesehen werden". Nordwall: i. m. 185.

9 Idevágó vélekedésemet tételesen kifejtettem a *Ligeti a hídon* című tanulmányomban: *Magyar Zene* 41. (2003) 4., 361–374. Én a *Musica ricercatát* (1951–1953) tartom Ligeti *hic incipit vita nova*-alkotásának.

időhatárt pedig szűkkeblűnek,[9] alapjában egyetértek vele: igen, ezek a darabok előzmények. Ha a tudományos közbeszéd a naiv festészet mintájára „a naiv zene" fogalmát is elfogadná, azt mondanám: megvilágító példáit találhatni Ligeti zsengéi között. Mindazáltal: Nordwall szentenciája csak akkor áll, ha hozzágondoljuk természetes folytatását: „... és mint olyanok jelentősek". A „hogyan lesz a zeneszerző?" kérdése Ligetinél is megkerülhetetlen. Megengedhetetlen, hogy előbb-utóbb ne legyen Ligeti zsengéiről is egy olyan jellegű műjegyzékünk, amilyent D. Dille szentelt az ifjú Bartók műveinek.[10] Ez a „Ligeti Dilléje" természetesen egy svájci, ha lehet, bázeli zenetörténész kell, hogy legyen, mivel itt, a Paul Sacher Alapítvány széfjeiben található a kutatandó anyag messze túlnyomó többsége. Ugyanakkor előre figyelmeztetem a vállalkozó kollégát, hogy műve nem lehet jó egy megbízható magyar munkatárs folyamatos ellenőrző támogatása nélkül. Az idegen nyelvű Ligeti-irodalom legjavában is égbekiáltó tájékozatlanságról tanúskodó kitételeket olvashatni. A magyar címekben előforduló helyesírási felületességek garmadája még hagyján. De megkeseredik az ember szíve, ha olyanokat olvas érdemes tudósok tollából, hogy József Attila *Döntsd a tőkét*je németül *Fälle den Stamm* és angolul *Fell the Trunk* (mindkét kulcsszó a fatönkre utal), vagy hogy a második bécsi döntés 1941-ben volt. Van Ligetinek egy 1948-ban írott jópofa, divertimento-jellegű zenekari műve, *Mifisi la sodo* a címe. (A téma „do"-ja az f, de „b helyett" h van benne.) Az Alapítvány leltárában megjelenik a cím „fordítása" is: *Mi-fa-sol la sol-do*. Aki hozzáfűzte, nem tudhatta, hogyan szolmizált hajdan a Bárdos-növendék Ligeti.

Tudom, hogy Ligeti „nagy" művei felől tájékozott a magyar zenetudományosság. De nem ismerek magyar zenetörténészt, akiről feltételezném, hogy a zeneszerző iránti ragaszkodás és a tudományos alázat jegyében hajlandó volna erői és munkaideje javát időlegesen Ligeti ifjúkori műveinek szentelni. Nem vitás, hogy ez egy kevésbé mutatós és dicsőséges tudományos feladat, de mint aki belekóstoltam, állítom: nem kevéssé szép. Ha fiatal, szerepkereső zenetörténész volnék, én bizony belevágnék.

10 *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks. 1890–1904*, herausgegeben von Denis Dille, Budapest: Akadémai Kiadó, 1974.

Függelék

Újabb adalékok a Hat bagatell keletkezéstörténetéhez

2003-ban írtam a *Hat bagatell*ről: „A Jeney Zoltán vezette Budapesti Fúvósötös, amelynek akkoriban előszeretettel írtak a magyar zeneszerzők, 1956-ban[11] bemutatta volna, de a zenepolitikai cenzúra a *VI. bagatell*t túlságosan disszonánsnak tartotta ahhoz, hogy közönség elé kerülhessen, így az ősbemutató az *V. bagatell* Ciszdúrra oldódó d-moll hármasával zárult, ami jókora öngól volt a cenzúra részéről, mivel ez a váltás úgy szól e helyen, mint az »ámen« egy rekviem végén. A *VI.*-ban, ha halmozza is a disszonanciákat, az akkor kötelező derűt és életigenlést is megkapta volna a budapesti hallgató – és a cenzor."

Írásom itt jelent meg, még ugyanabban az évben (lásd 9. lábjegyzet). Most, hogy hosszasabban tartózkodhattam Bázelben, az ősbemutató szólamanyagát is tanulmányoztam. Megtudtam, hogy bizony nem az „ámennel" végződött a megszólaltatás. Nem csak amúgy „elmaradt" a finálé. Ligeti ugyanis eleve egy *5 bagatell* című szólamanyagot másoltatott Jeneyéknek, amelyben más a darabok sorrendje: a véglegeshez viszonyítva: II., III., IV., V., I., vagyis az előadás a C-dúr-moll darabbal végződött. Az utókor akár gyanakodhatnék is: hátha kész sem volt a finálé 1956. április 13-án. A gyanút azonban eloszlatja a szólamok forrása, a partitúra szerzői tisztázata, amely mind a hat darabot tartalmazza, az ismert sorrendben. Ligeti erre is felírta alternatív címként, hogy *5 Bagatell!* A címlap tetején pedig a két változat összehasonlító tételrendjét is megadta, a *Musica ricercata* számozásához viszonyítva: „6 tétel: 3, 5, 7, 8, 9,10 / 5 tétel: 5, 7, 8, 9, 3". 1956-ban Weissmann János (1910–1980) tájékoztatására, már Bécsben összeállított műjegyzékében, amely szintén az Alapítványnál kutatható, a „Kamarazene" műcsoportcím alatt ez áll: „5 bagatell fúvósötösre (1953) ms.". Véleményem szerint szabad ebből azt a következtetést levonnunk, hogy az öttételes változat, ha mégoly rövid volt is az élete, ha csak mindössze egyszer hangzott is el, önértékű mű, melyet a Ligeti-irodalomnak is akként kellene jegyeznie. S ha a jövőbeli Ligeti-műjegyzék az öttételes műről, amint az várható, csak mint a hattételes korábbi változatáról emlékezik meg, akkor is meg kell majd adnia az „első ősbemutató" adatait, nemcsak a dátumot, hanem a Jeney Zoltán vezette fúvósötös-együttes teljes névsorát is.

Az azóta megjelent, fennebb is idézett *Ligeti György összegyűjtött írásai* fényében az utókor árnyaltabban mérlegelheti a betiltás körülményeit is. Egy 1997-es lemez-kísérőszövegben Ligeti azt mondja: „1956 szeptemberének végén először rendezték meg az új magyar zene napjait, és a Jeney-kvintett kezdeményére végre bemutatták *Bagatell*jeimet fúvósötösre. Mindazáltal *Öt bagatell*lnek hívták őket, mivel a VI. sz. még az akkori politikai olvadás számára is túl sok kisszekundot tartalmazott: disszonanciák és kromatika »kozmopolita-népellenesek« voltak, csak

11 Ligeti 1956 szeptemberére emlékezett. A Földvári Napok műsorlapján Halász Péter 1956 tavaszára tette az eseményt. Kérésemre Breuer János volt szíves – a birtokában lévő műsorlap alapján – levélben pontosítani: a részleges bemutató 1956. április 13-án, pénteken este 8 órakor, a Zeneakadémia nagytermében, a III. Magyar Zene Hét keretében hangzott el.

1956 őszén kevésbé, mint a megelőző években."[12] Egy 1977-es írást is idézek, amelyet Ligeti 2002-ben revideált: „Akkoriban, amikor komponáltam őket, még ezek a hagyományos darabok is tilosak voltak. Bemutatásukra vagy publikálásukra nem volt lehetőség, amíg csak nem enyhült valamelyest a politikai helyzet. Amint az köztudott, 1956 nyarán, Hruscsov az év februári, titkos anti-sztálinizmus-beszéde után a diktatúra átmeneti fellazulása következett be Kelet-Európa minden kommunista országában. Így ősszel a Jeney-fúvósötössel be lehetett mutatni Budapesten *Hat bagatell*emet, mindenesetre *Öt bagatell* cím alatt – a hatodik darab még be volt tiltva halmozott kisszekundjai miatt. Totalitárius rendszerek nem szeretik a disszonanciákat."[13] E szövegekből kiviláglik, hogy az *Öt bagatell* egy kompromisszumnak köszönheti a létét. De az Ligeti kompromisszuma volt. Ha ő vállalta az *Öt bagatell*t, ne hiányozzék ez a műváltozat a majdani jegyzékből se!

12 „Ende September wurden an der Franz-Liszt-Akademie zum erstenmal Tage der neuen ungarischen Musik veranstaltet und auf Initiative des Jeney-Quintetts endlich meine Bagatellen für Bläserquintett aufgeführt. Doch hiessen sie nun *Fünf Bagatellen,* da Nr. 6 selbst für das damalige politische Tauwetter zu viele kleine Sekunden enthielt: Dissonanzen und Chromatik waren »kosmopolitisch-volksfeindlich«, nur im Herbst 1956 etwas weniger als in den vergangenen Jahren". Ligeti: i. m. II., 156.

13 „Selbst diese traditionellen Stücke waren zu der Zeit, als ich sie komponierte, verboten. Es gab keine Möglichkeit, sie aufzuführen oder publizieren, bis sich die politische Situation etwas entschärfte. Wie allgemein bekannt, trat im Sommer 1956, nach Chrustschows geheimer Anti-Stalinismus-Rede vom Feburar desselben Jahres, eine vorübergehende Lockerung der Diktatur in allen kommunistischen Ländern Osteuropas ein. Daher konnten meine *Sechs Bagatellen* im Herbst durch das Jeney-Bläserquintett in Budapest uraufgeführt werden, allerdings unter dem Titel *Fünf Bagatellen* – das sechste Stück war noch verboten wegen seiner gehäuften kleinen Sekunden. Totalitäre Systeme lieben keine Dissonanzen". Uott 160.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ

LIGETI-MANUSCRIPTS OF THE LATE HERMAN EISIKOVITS

or: a Swiss Dille wanted

Dr. Herman EISIKOVITS (1923–1994) was a paediatrician in Kolozsvár (aka Cluj, Rumania), former grammar-school classmate and friend of György Ligeti, with whom he also played chamber music as a violoncellist. In the Paul Sacher Stiftung in Basle there are not only his letters written later to Ligeti open for survey but also the music manuscripts of the composer dating from the beginning of his career which Eisikovits held onto until his old age and which had not been published earlier in the Ligeti literature. The contents of these music manuscripts include: (a) three early, previously unrecorded works of Ligeti, of which the first, the *„Small Piano Trio"* is a complete work, *„In Memoriam Vivaldi"* is a rather characteristic passage, and the third is an unnamed violoncello part of an unknown piece and (b) material supplementing two already recorded works *(Arietta, Ostinato)*. The author firmly believes that the early compositions of Ligeti, which shed light on the issue of „what makes a composer" should be studied in detail, in the spirit of Denis Dille who devoted a highly work-intensive book to Bartók's compositions that had preceded Op. 1.

In the Appendix *(New Data Complementing the Genesis of the „Six Bagatelles")* of the paper the author rectifies, based on the results of research he did in the Paul Sacher Stiftung, his earlier assumptions regarding the first performance of the composition held on 13th April 1956 under the title *„Five Bagatelles"* (Ferenc László: „Ligeti a hídon/Ligeti on the Bridge" in *Magyar Zene,* Vol. 41. 2003/4, pp. 361–374).

Ferenc László was born in 1937 in Kolozsvár (Cluj), Romania where he earned his degree at the Academy of Music in 1959 and his PhD with a thesis on Bartók in 2001. He has been teaching chamber music since 1966 (between 1970-91 he taught at the Bucharest Academy of Music, since then at the Kolozsvár Academy of Music), organology since 1994 and also musicology since 2002. The public learned his name through his prolific journalism published mostly in Hungarian but also in Romanian and (on rare occasions) in German, and through his radio and television appearances. As a musicologist he wrote several books on Bartók but his books also covered Bach, Liszt, Enescu, Kodály and Brăiloiu. He wrote essays on Telemann, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Ligeti, etc. and on the musical history of Transylvania.

Ára: 500 Ft

FD 57 21

Magyar zene

2·2009

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLVII. évfolyam, 2. szám *2009. május*

Tartalom

TANULMÁNY

123 SZIGETI MÁTÉ CSABA
A formafogalom átalakulása Anton Webern művészetében

147 FAZEKAS GERGELY
Inventio vs. dispositio
A bachi fúga és a zenei forma

163 LÁSZLÓ FERENC
Szubdomináns főtémák Mozart reprízeiben
Három elemzésvázlat

171 KOVÁCS ILONA
Egy hibrid forma:
Dohnányi A-dúr vonósnégyesének (op. 7) II. tétele

181 SOLYMOSI TARI EMŐKE
Lajtha és a menüett

193 TARI LUJZA
Bartha Dénes, a 18–19. század magyar zenéjének kutatója

RECENZIÓ

211 CSENGERY KRISTÓF
Az Építő
Bartha Dénes Emlékkönyv
Szerkesztette Gádor Ágnes és Szirányi Gábor
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008

217 PAKSA KATALIN
Zenészek, zenék, tradíció
Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzenei hagyomány
Balassi Kiadó, 2008

nka Nemzeti Kulturális Alap

2KAL INFORMATIKA

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP,
VALAMINT A 2KAL INFORMATIKA TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2009/2

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.extra.hu • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Szigeti Máté Csaba

A FORMAFOGALOM ÁTALAKULÁSA ANTON WEBERN MŰVÉSZETÉBEN

Előszó

Témaválasztásomat, a zenei forma fogalmát érintő, speciálisan a 20. század első felében körvonalazódó kérdések tárgyalását mi sem indokolná jobban, mint hogy az életmű, melynek kapcsán ezeket elővezetem, belátható terjedelmű, mindössze 31 opust számlál. Ám elemzéseim során többek közt épp arra a megállapításra jutottam, hogy az anyag formai minősége és kvantitatív tulajdonságai nem összemérhetők, még akkor sem, ha azok bizonyos esetben egymásnak eredői. Nincs ez másképp Webern műveivel kapcsolatban sem: hiába csábít a lehetőség, hogy harmincegy darab műelemzésén keresztül „valamit" a maga teljességében láttathatok, jól tudom, hogy hamis képe lenne ez a teljességnek, ugyanis ha zárójelbe tenném mindazt, amit e művek önmagukon túl felvetnek, megértésük közelébe se jutnék.

Az, ami e művek igazi nagyságát jelenti, bőven túlnő a műalkotás zárt formai keretein. Olyan történeti tapasztalat összegződik ugyanis mélységükben, amelynek alapján már nem elegendő kizárólag saját törvényszerűségeiket vizsgálnunk, fel kell tárnunk azok eredetét is. Ez azonban nem teljesíthető olcsón: azt a német zeneszerzés félévezredes történetében munkálkodó erőt kell megtapasztalnunk hozzá, amely által annak időben elváló pillanatai egy soha meg nem törő kontinuitást határoztak meg. E történet ezen erő által mentesíttetett a neutrális időktől, élte folyamatosan „fénykorát" egészen a 19. század végéig, mikor roppant nagyságának terhe alatt megkezdte nagy iramú és visszafordíthatatlan önfelszámolását. A folyamat iszonyú végkimenetelének politikai, társadalmi-kulturális vetületei mindenki számára ismertek. Ebben a kaotikus történelmi szituációban született meg az az életmű, amely utoljára, egyetlen pillanatba sűrítve tudta láttatni a mögötte álló, több évszázados fejlődéstörténetet.

Az elmúlt 60 év képtelenné tett minket, hogy Webernhez hasonlóan egészében lássuk át a megtett utat. De megkísérelhetjük a történet újraírását, alapul véve olyan általános, a különböző korok között is összefüggésben látható, ily módon azok egymáshoz kapcsolódását hűen reprezentáló kategóriákat, mint amilyen például a zenei forma. Ez esetben egy teljes *formatörténet* megírása válna szükségessé, ami nyilvánvalóan tartalmi és formai okokból adódóan sem képezheti jelen írás

tárgyát. (Pedig ennek szükségességét az is mutatja, hogy utoljára a múlt század elején jelentek meg összefoglaló erejű formatanok, amelyek ma már azért tekinthetők meglehetősen elavultaknak, mert a 20. század zenéje olyan szinten átértelmezte a formafogalmat, hogy annak fényében ma már a korábbi évszázadok formái is másfajta megközelítést kívánnak.)

Lemondok tehát arról, hogy akár a forma történetét, akár a weberni életművet a maga teljességében mutassam be. Néhány olyan darabra hívom fel csupán a figyelmet, amelyben világosan körvonalazódik egy, a forma fogalmáról alkotott újfajta elképzelés, de túl ezen az is, hogy mindez szoros összefüggésben áll a német formai tradícióval. Az elemzett darabok válogatásában az vezérelt, hogy rajtuk keresztül lehetőleg valamennyi alkotói periódus kulcskérdéseit fel tudjam vonultatni, tehát igyekeztem azokat különböző évtizedekből összeválogatni, valamint célom volt a formai kérdések különböző műfajok aspektusában való felvázolása is. Nem kap szerepet viszont írásomban egy nagyon fontos weberni műfaj, a *dal*. Ennek oka, hogy bár ez áll legszorosabb kapcsolatban a történeti előzményeivel, tárgyi ismeretem hiányosságából adódóan nem tudom kellő alapossággal felfejteni ezen összefüggéseket. (Pedig ez egy nagyon izgalmas kutatás tárgya lehetne, hiszen a dal az egyetlen olyan műfaj, amelyik Webern valamennyi alkotói periódusában meghatározó szerepet játszik, így azok a kérdések, melyeket ezúttal eltérő műfajú darabok tükrében tárgyalunk, végigvezethetők lennének egyetlen műfaj kapcsán is.)

Passacaglia, op. 1

Webern első kéziratai 1899-ből valók. 1908-ig, a zenekari *Passacaglia* születésének évéig számos dalt, kamaraművet és egy nagyzenekari darabot is komponált *(Im Sommerwind – Idyll für großes Orchester)*, ám ezek egyikét sem látta el opusszámmal. Annak okát, hogy miért pont a *Passacaglia* „nyerte el" végül szerzőjétől az op. 1. megjelölést, talán nincs is értelme keresnünk. Gyakran felmerül, hogy a megjelölés ellenére ez a darab sokkal inkább lezárt, mintsem megnyitott egy újabb korszakot a weberni életműben: benne összegződnek a Schönberg irányítása alatt folyó tanulmányévek (1904–1908) tapasztalatai, és megy végbe az a folyamat, amelynek végeredménye a visszafordíthatatlan leszámolás a későromantika hangzás- és harmóniavilágával.

Ebből a szempontból mintha a *Passacaglia* lenne az egyetlen mű, melyben valóban követhető az „új zene felé vezető út",[1] legalábbis annak weberni értelmezése. Eszerint a 19. századi német zene története voltaképp egy olyan fejlődéstörténet,

1 E megfogalmazással egy előadássorozat címére utalunk, melyet Webern 1932–33-ban tartott, és később Willi Reich adott közre *Der Weg zur neuen Musik* címen: Anton Webern: *Wege zur Neuen Musik*. Hrsg. von Willi Reich. Wien: Universal Edition A. G., 1960. Az előadásszöveg első magyar fordítása: Anton Webern: „Út az új zenéhez". In: uő: *Előadások – Levelek – Írások*. Ford.: Maurer Dóra. Budapes: Zeneműkiadó, 1965, 15–22. Jelen tanulmány a második magyar nyelvű kiadást veszi alapul: Anton Webern: *Előadások – Írások – Levelek*. Válogatta, szerkesztette, utószóval és jegyzetekkel ellátta: Wilheim András. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 7–56.

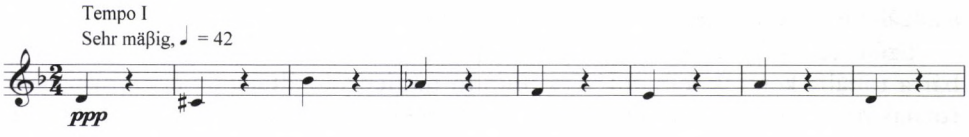
amely a tonalitás felbomlása, a „hangnem eltűnése" felé ível. E cél felé tett első lépés pedig – megint csak a szerző szavaival élve – a „kromatika meghódítása". Webern meglátása szerint ez utóbbit a hétfokúság tizenkettővé bővítése tette lehetővé. A kromatikus harmóniavilág létrejöttéhez ily módon a hagyományos – adott hangnemen belül értelmezett – akkordkészlet egyszerű megkétszereződése vezetett. (Úgy, hogy a skála hangkészletét kibővítjük az egyes fokok alterált alakjaival, majd ezekre az újonnan nyert alapokra is hangzatokat építünk.) Ennek hatására ugyan a funkciós jelentések párhuzamosan több alaphangra vonatkoztathatók, a tonalitás egyensúlyrendszere mégsem sérül (legfeljebb érzeti szinten válik bizonytalanabbá), hiszen még mindig hasonló minőségű elemek állnak működésének szolgálatában: tercekből építkező hármashangzatok.

Szélesebb körű vizsgálódások szükségszerűvé teszik azt a kiegészítést, hogy bár a tonális keretek felbomlására mutató tendenciák általános érvénnyel határoznak meg egy zenetörténeti korszakot, nem kizárólag a Webern által feltárt metódus vezetett az ismert eredmények felé. Elég, ha olyan szerzőkre gondolunk, mint Szkrjabin vagy Debussy, akik ettől merőben eltérő felismerések révén jutottak el egy bizonyos szempontok alapján közösnek mondható célhoz: egy olyan működő zenei szövet létrehozásához, amely már nem viseli magán a funkciós/tonális gondolkodásmód jegyeit. Persze ahhoz, amit előadásain keresztül Webern szándékozott kifejezésre juttatni, feleslegesnek bizonyultak az effajta hivatkozások. A rendelkezésünkre álló szövegek egy része azt sugallja, hogy ő magát – munkásságán keresztül – egy történelmen átívelő akarat beteljesítőjeként kívánta láttatni, akinek kezében összegződnek mindazok a múltbéli kulcsgondolatok, melyek összességükben egy több évszázados, töretlen fejlődés szolgálatában álltak. Ebben a fejlődésben forrottak össze a német zenetörténet egyes pillanatai egyetlen határozott irányvonallá. Talán ez is magyarázza azt, hogy a fentebb említett jelenségekre olyan szerzők példáiban mutat rá, mint Brahms, Wagner, Schönberg, ritkábban Strauss, akik korukban valamennyien a német tradíció zászlóvivőinek számítottak.

Ha Webern későbbi – a *Passacaglia* után keletkezett – opuszait vesszük szemügyre, az a benyomásunk támad, hogy még magát a szerzőt sem az az út vezette zeneszerzéstechnikájának kidolgozásához, melyről előadásaiban számot ad. (Holott ezek az előadások 1932–33-ból valók, abból az időből, amikor a szerzői eszköztár már egészében „készen állt", és a kidolgozott technikát egy fél életmű tapasztalatai támaszthatták alá.) Gyakran körvonalazódnak a beszédekben tárgyaltaktól eltérő kérdéskörök az életmű azon pontjain, ahol az elemző számára is egyértelművé válik a konvencionális keretek felszámolásának megkerülhetetlensége. Ugyanakkor sosem feledkezhetünk meg arról, hogy e helyeken szétágazó, összetett gondolati pályák végpontjai manifesztálódnak. Azok a részproblémák, kérdésfelvetések, tévutak, melyek a műalkotás végső rögzítését megelőzik, az alkotói munkának egyenrangú részei. Ennek pedig különös jelentősége lehet egy olyan elme működésében, mint Weberné, akinek a jegyzékben egymás után szerepelő műveit néha évek választják el egymástól. Bizonyos, hogy intenzív gondolkodásmódbeli átalakulások mentek végbe ezen időszakok alatt, de arról, hogy milyen konk-

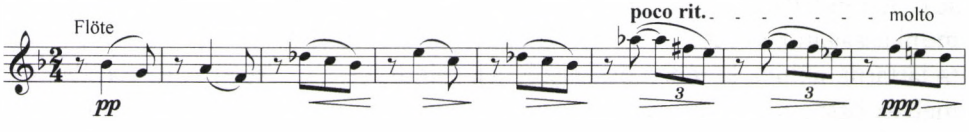
rét problémafeltevések álltak a hátterükben, a részletező szerzői leírások és fennmaradt vázlatanyagok hiányában csak kevés sejtésünk lehet.

Mind ez idáig azokat a körülményeket vizsgáltuk, melyek a hangok rendszerében megnyilvánuló törvényszerűségek átalakítását előfeltételezték. Ezzel egy időben és szoros összefüggésben megindult egy olyan változás is, mely végeredményében a zenei forma fogalmának – annak minden ízére kiterjedő – újraértelmezéséhez vezetett. Egy Weberntől származó rövid leírás, a *Passacaglia* formai koncepciójának szöveges lenyomata[2] legalábbis már erről tanúskodik: „A vonósok unisono és pizzicato mutatják be a főtémát:



1. kotta

23 változat és egy kidolgozásszerű kóda következik. Az első variáció hozza a téma alapvető harmonizálását, valamint egy ellen-témát:



2. kotta

Ezzel a darab mindkét alap-alakzata adott. Minden ezután következő ezekből lesz levezetve."

Az utóbbi mondat egy olyan formai koncepció summázata, amely nemcsak a *Passacagliá*ban, de az életmű számos további kulcsfontosságú darabjában is vezérelvként működik. Mitől újszerű ez az elv? Hiszen Webern nyilatkozataiból és a darabokon végzett elemzésekből is kiderül, hogy a formálásról alkotott elképzelései alapvetően a tradíció felől nyernek igazolást, ily módon abból táplálkoznak. Nem tévesztendő azonban szem elől, hogy ezek a történeti párhuzamok csupán néhány szerzőre korlátozódnak. Nincs értelme például a passacaglia műfaji hagyományait keresnünk az op.1 vizsgálatakor, mivel az mint műfaj meglehetősen csekély formatörténeti jelentőséggel bír. Ennek következtében gyanítható, hogy Webernt sem ez vezette az elv meghatározásához.

2 Első közlés: *Allgemeine Musikzeitung* 49 (1922), majd ennek nyomán: Rudolph Stephan: „Weberns Werke auf deutschen Tonkünstlerfesten." *Österreichische Musikzeitschrift* 27 (1972), 172.; magyar fordításban: Webern: *Előadások – Írások* ... 135.

Az *Út az új zenéhez* egyik előadásszövegéből idézünk: „Különös szerepet tölt be itt egy forma: *a variáció*... Mindig ugyanarról a törekvésről van szó: olyan zenét írni, amelyben biztosítva van a legnagyobb összefüggés. A variáció később polgárjogot nyert a szonátában, különösen Beethoven második tételeiben, de mindenekelőtt a *Kilencedik szimfónia* utolsó tételében, ahol minden a főtéma nyolcütemes periódusából ered."[3] Az utolsó mondat tökéletesen egybevág azzal az állítással, amelyet a *Passacagliához* készített feljegyzésből emeltünk ki. Ami még közelebb vezethet minket a tárgyalt formakoncepció megértéséhez, az az utalás a variációra, de különösen annak beethoveni értelmezésére.

Miért fontos e megkülönböztetés? Beethoven, munkásságán keresztül, minden addig „érvényben lévő" formafogalmat felülírt. Pontosabban újradefiniált, hiszen a variáció kapcsán is érezhetjük, hogy a fordulatot épp az hozta, hogy a kezdetben kizárólag formamodellként létező elképzelés egy ponton kilép kereteiből, és kompozíciós elvként kezd működni. (Ugyanez történik a szonátaformával is, de ez írásunk egy későbbi pontján kerül tárgyalásra.) A változás radikális voltát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy majd száz évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy pontosan átlássák annak konzekvenciáit. Bár ez időszak alatt a Beethoven-kultusz töretlen volt, és a legtöbb mű esetében nyilvánvalóan kimutatható közvetlen hatása, számos formai újítás csak a bécsi iskola szerzői által nyer újraigazolást. (Ennek oka lehet, hogy az interpretációk révén Beethoven művészete sokkal inkább egy újkori zeneesztétikát vezetett be, a konkrét művekhez kapcsolódó, „tisztán" teoretikus felismerések csak ezt követve váltak igazán érdekessé. Akkor viszont oly mértékben, hogy a Schönberg-féle és valamennyi a német zenekultúrából táplálkozó formatan e felismerésekből merít, vissza- és előremenően ezekhez képest definiál minden zenei formálást.)

Térjünk át annak tárgyalására, hogy melyek a beethoveni és weberni variációértelmezés leglényegibb kapcsolódási pontjai. Mindenekelőtt a fentebb már említett jelenség, a fogalom elvként való meghatározása. Beethoven egy idő után szakít a konvencionális értelmezéssel, mely alapján a *variáció* egy téma és annak ismételt megjelenítésein alapuló formamodell. Az ismételt megjelenítéseket (ezek a *variációk*) egy harmóniai alapváz (ez a *téma*) teszi egymással rokoníthatóvá, minden más formai paraméter (hangnem, ritmika, „karakter" stb.) bennük szabadon változhat. A valódi változás ugyanakkor – és ez teremti meg a nagyforma ritmusát – az alapanyaghoz viszonyított azonosság és eltérés mértéke. Ez a definíció számos Beethoven-mű esetében működtethető (gondoljunk csak a zongoravariációkra!), ám amint az elv érvényre jut egy másfajta formai szerkezetben (például a szonátáéban), más módon kezd hatni annak anyagkezelésére. Ami közös: egy, a mű elején álló, önmagában zárt, a nagyformát meghatározó részektől világosan különváló alapegység. Nyilvánvalóan ez veszi át a téma helyét, és bizonyos mértékig funkcióját is, hiszen tulajdonságai tovább öröklődnek az őt követő formarészek anyagában. E tulajdonságok azonban végig elsődlegesen meghatározók marad-

3 Webern: *Út az új zenéhez*, 45.

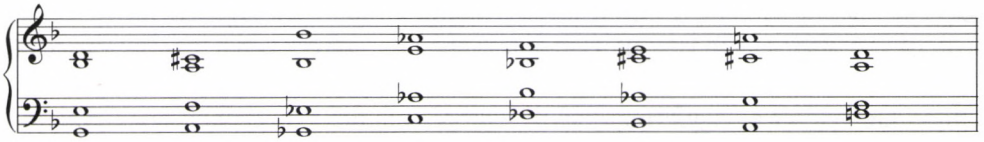
nak. Minden a műben fellelhető formai alakzat ezekre vezethető vissza, az egymástól elkülöníthető elemek közti koherenciát e szakasz összefüggésrendszere biztosítja. Ez tehát a *variáció* újkori fogalma: egy olyan formai elgondolás, mely a zenei menet valamennyi formális elemét egy előredefiniált rendszer összefüggéseinek rendeli alá. Hogy mindez deklaráltan *elv*ként hatja át az anyagkezelést, egyenes ívben vezet a szeriális gondolkodás kialakulásához.

Beethoven műveiben az imént körülírt szakaszok a formálásnak csupán egy-egy rétegét befolyásolják: az op. 57 f-moll *(Appassionata)* zongoraszonáta első tételében a ritmikai, motivikai építkezést, az op. 126 *Hat bagatell* utolsó – Esz-dúr – darabjában egy kvázi ritmikai struktúrát, az op. 95 f-moll vonósnégyes kezdő tizenegy hangjával a tétel hangnemi rendjét – hogy néhány példát említsünk a teljesség igénye nélkül. Ha beszélhetünk egyáltalán egy életműre vonatkoztatható formatörténetről, a weberninek épp az volna a „csúcsa", hogy mindezt kiterjesztette a formálás valamennyi – esetében számításba vehető – paraméterére. Világos, hogy ehhez kézenfekvő módon járult hozzá a 20-as évek felismerése, nevezetesen, hogy az első sorlefutás azáltal, hogy időbeli síkba helyeződik, és elemei felruháztatnak a hang valamennyi jellemző paraméterével, pontosan behatárol egy rendszert, az összefüggéseknek egy olyan készletét, amely az ezt követő valamennyi sorlefutás alapjául szolgálhat. Ezáltal bontakozik ki a „legnagyobb összefüggés", mely fogalommal Webern maga határozza meg saját zenéjének esztétikáját.

Bár írásunk a későbbiekben épp azt kívánja láttatni, hogy egy életmű darabjainak egymásutániságát nem szerencsés „fejlődéstörténetként" interpretálni, még akkor sem, ha akadnak kompozíciós problémák, melyek nem az adott műben, hanem egy azt követő másikban nyernek tulajdonképpeni megoldást, az mégis leszögezhető, hogy az előzőekben vázolt felismeréshez megírt és félbehagyott darabokból származó tapasztalatok hosszú sora vezette Webernt. E sor élén a *Passacaglia* áll, amely ily módon mégsem csak lezár, hanem egyben meg is nyit egy korszakot.

Már a szerzői leírásban is találtunk utalást arra vonatkozóan, hogy az op. 1 variációs szisztémája nem egyetlen alapalakzatra épül. Webern kettőt nevez meg: egy főtémát és egy ellentémát. A későbbiekben viszont utalást tesz két további anyagra is, melyek ugyancsak meghatározók lesznek a nagyforma bizonyos szakaszaira nézve; ezeket ő az ellentéma variánsaiként magyarázza. Az egyszerűség kedvéért ezen alakzatokat elemzésünkben különválasztjuk egymástól (természetesen nem hagyva figyelmen kívül szoros összefüggésüket), s ily módon négy különböző alapanyagra összpontosítva mutatjuk be a *Passacaglia* ritmikai-motivikai felépítését.

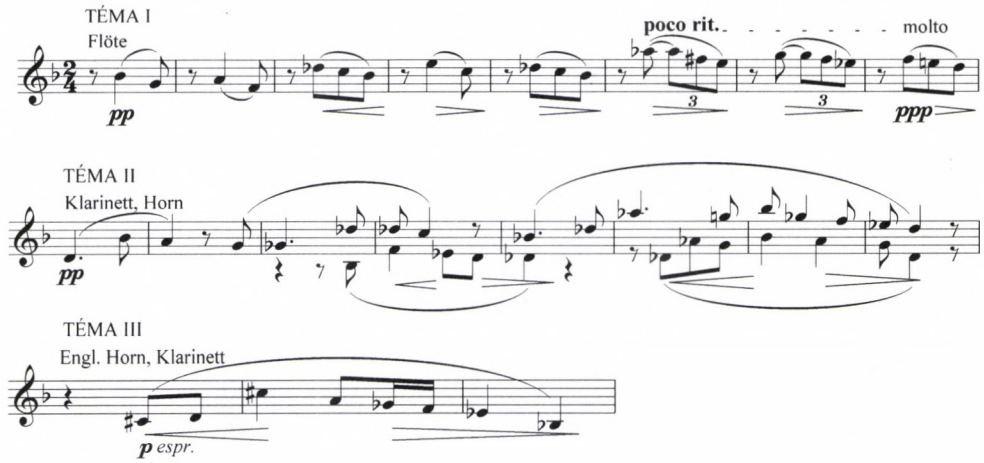
Az első anyag – vagyis a Webern által főtémaként definiált kezdő nyolc ütem – minden bizonnyal a formai elemzés legproblematikusabb része. Nem világos ugyanis, hogy a formálás mely rétegében öröklődnek tovább összefüggései, egyszerűbben kifejezve, mi az, aminek működésére hatást gyakorol. Biztosan leszögezhető, hogy nem a harmóniai bázis alapját képezi, hiszen az első variáció rögtön arról ad tanúbizonyságot, hogy nem egy visszatérő „generálbasszusról" van szó, ráadásul a harmonizálás révén még az egyes hangok is egészen más funkciós jelentést nyernek, mint amit egyszólamú megjelenésükben sugallnak.



3. kotta

(Jól látható, hogy az akkordok funkciós értelemben nem egy önmagába visszaforduló sort alkotnak, hiszen ha *d* tonalitáson belül határozzuk meg őket, az első harmónia szubdomináns, az utolsó tonikai minőségű. Ez a tulajdonság az egyik biztosítéka annak a folytonosságnak, amely a mű 31 szakaszát egyetlen nagy ívvé teszi.)

A motivika kapcsán szintén szembetűnő, hogy a 8 hang kapcsolatában fellelhető hangközrelációk alig öröklődnek tovább az alapalakzatok dallami felépítésében. (Nem véletlen, hogy Webern ellentémaként magyarázza az első, fuvolán megjelenő alakzatot.)



4. kotta

A második téma, amely a második variációban jelenik meg, bizonyos tekintetben „komplementere" az elsőnek. Ezt legerőteljesebben a hangsúlyeloszlás támasztja alá: a fuvola által exponált dallam hangcsoportjai súlytalan, a klarinétdallaméi súlyos ütemrészeken indulnak. Bár a két téma hanganyagában sok a hasonlóság, eltérők bennük azok a hangmagasságok, melyek a ritmikai tagolás által kiemelkednek. A két különböző hangsúlyeloszlás, a mozgásformák, a kiemelt hangok eltérése a tématípusok rendszerezését határozza meg a későbbiekben. Terjedelmi és formai okok miatt nem áll módunkban közölni az összes ritmikai és motivikai variánst, melyek e két alakzatból eredeztethetők, mindenesetre már a felületes elemző számára is nyilvánvalóvá válik, hogy e műben valamennyi újonnan megjelenő formai elem visszautal egy korábban már meglévőre; ezen keresztül pe-

dig egy olyan „alárendelő" struktúra rajzolódik ki, melynek legfelső szintjén csupán három alapösszefüggés áll. Ennek fényében az – első ízben a hatodik variációban megjelenő – harmadikként aposztrofált téma is az első kettőnek származéka; külön kiemelését a nagyformán belüli szerepe, valamint megjelenésének gyakorisága indokolja.

E koncepció alapvető tulajdonsága, hogy végtelen kiterjedésű forma létrehozását teszi lehetővé, hiszen a megjelenő összefüggések kölcsönhatásai további összefüggéseket szülnek, így számuk az alárendelő struktúra minden szintjén hatványozódik. Adódik a kérdés, hogy mi szab határt ennek az építkezésnek. A válasz a nagyforma tagolásában keresendő.

A variációk négy nagyegységbe csoportosulnak. Az első, expozíciószerű szakasz tizenegy variációt foglal magában. Ezeken belül rajzolódnak ki a főbb témacsoportok azon attribútumai, melyek a további feldolgozó szakaszok anyagkezelését döntő módon befolyásolják. De a kisegységek együvé tartozását nemcsak közös formai minőségük erősíti, hanem egy olyan – az anyag felett uralkodó – léptékrendszer jelenléte is, amelyik az időkezelés alapjává válik, és megoldja a struktúra végessé tételének kérdését. Egyszerű megközelítésben e rendszer a tempósíkok eltérésén alapul. Ám rövidesen kiderül, hogy nem elégséges tempósíkok kölcsönhatásairól beszélnünk, lévén, hogy a ritmikai sík elemei között is ugyanezen kölcsönhatások lelhetők föl. A tempó és ritmika tehát *egy*. Ez az oka, hogy egy bizonyos szinten túl már nincs értelme ritmusképletekről és metronómjelzésekről beszélnünk, ehelyett sokkal inkább időegységarányokról és sebesség-differenciákról. Mennyivel általánosabban körülírható egy adott műre jellemző időkezelés az utóbbi két fogalom segítségével! Hiszen ezek közös mértékegységei az időbeli szerkezet valamennyi szintjének, kezdve a legelemibb ritmikai értékek egymáshoz viszonyításától egészen a forma nagyegységekre való tagolásáig.

A közös léptékrendszer, mely a *Passacaglia* időstruktúrájának valamennyi szintjén érvényesül, már az első variációban alakot ölt. (Persze annak, hogy ez az egység a tempósíkokat rögtön a maguk pontosan érzékelhető differenciáltságában tudja felvonultatni, előfeltétele, hogy azok egy korábban már megjelölt időkeretbe ágyazódjanak. Ez pedig az a nyolcütemes „relatív" – vagyis játékidőtől függetlenül bemérhető – időegység, amelyet a főtéma jelöl meg elhangzásával, és a nagyforma tagolásában mindvégig léptékül szolgál.)

A téma és az első variáció alaptempója ♩ = 42. A bevezető nyolc ütem egyenletes negyedek és negyedértékű szünetek által tagolt anyaga – mint mondtuk – sokkal inkább időléptéket, semmint tempósíkot jelenít meg. A mérőütések ritkasága miatt a sebesség még érzeti szinten sincs jelen, ugyanis a pizzicato-megszólalások által meghatározott egység = 21 alapplüktetés nemhogy extrém lassúságot, de határozott tempóhiányt sugall. Ezzel szemben az első variációban a sebesség rögtön több rétegben is megjelenik, minek következtében nemcsak a tempóérzet kialakulásáról, hanem egy olyan arányrendszer körvonalazódásáról is beszélhetünk, amelynek alapján e rétegek nemcsak külön-külön, hanem egymáshoz képest is értelmet nyernek. A fuvolán bemutatott témában három mozgásformát különíthetünk el egymástól (mint arra már tettünk utalást, ezek mindegyike egy szinkó-

paszerű hangsúlyrendbe ágyazódik): a nyolcadok és a triolák egyenletes, valamint a kiírt lassítás révén egyenlőtlenné váló mozgásformáit. A kezdeti tempó (Sehr mäßig, ♩ = 42) és a lassítást követően előírt új tempó aránya (Mäßig bewegt, ♩ = 66) szinte hajszálpontosan megegyezik a nyolcad-triola kapcsolat arányával. (Emiatt a karmester számára is könnyedén bemérhető a tempóváltás mértéke: azt a lüktetést kell alkalmaznia a második variáció nyolcados mozgásformáira, amelyiket az első variáció – lassítás előtti – triolái határoztak meg.) Ugyanez érvényes a 11 variáció által meghatározott formarész további tempókapcsolataira is: az ötödik variációban felvett ♩ = 92 metronómjelzés épp úgy aránylik a ♩ = 66-hoz, mint utóbbi a ♩ = 42 alaplüktetéshez. Ha pedig áttekintjük a teljes formarész tempókapcsolatainak rendszerét, megállapíthatjuk, hogy azok hasonlóan rétegződnek, mint a fuvolatéma mozgásdifferenciái. Egyszerűen összefoglalva, mindkettő esetében meghatározható egy alapsebesség, amelyhez képest egységnyi növekedés (illetve a nagyforma tekintetében: növekedések) révén elérünk egy élénkebb mozgásformát, majd innen a folyamat fordított lefutásán keresztül visszatérünk az alapállapothoz. Ez a fajta szimmetria képes végül is lekerekíteni azokat az egységeket, amelyek tulajdonságaiknál fogva egyébként egy soha véget nem érő folyamattá állnának össze. Az pedig, hogy egy lüktetés egyenletességének feloldódása egy gyorsuló vagy lassuló tendenciában ilyen mértékig befolyásolja az anyag tagolását (mivel annak lefutási ideje szükségszerűen kijelöl egy zenei hosszúságot), mindvégig kiemelt szerepet játszik Webern formai gondolkodásmódjában.

Az áttekinthetőség kedvéért itt közöljük az első formarész tempórétegeinek sematikus vázát:

Tempo I	**Tempo II**		**Tempo III**	**Tempo II**	**Tempo I**
♩ = 42	♩ = 66	♩ = 92	♩ = 108	♩ = 66	♩ = 42
„allmählich steigernd zu Tempo III"					
téma + Var.1	Var. 2, 3, 4	Var. 5, 6	Var.7	Var. 8, 9, 10	Var.11

Az ezt követő, feldolgozó jellegű szakaszokban (három dúr és nyolc további moll variáció) differenciáltabb metronómszámok jelzik a több egység felett átívelő lassuló-gyorsuló irányokat. Az alap tempóegységek és a tempóváltások mértékei pontosan megfelelnek az első tizenegy variációban vázoltaknak.

Az utolsó nagyegység, amit Webern kódaként definiál, egyben egy speciális visszatérés is. Emiatt, bár a variáció alapvető formai tulajdonságaiból adódóan nem beszélhetünk modulációról, eltérő funkciójú hangnemi területekről stb., a formálást távolról mégis áthatja a szonátaelvűség. Abból a szempontból legalábbis bizonyosan, hogy különbséget tehetünk az anyag exponálása, feldolgozása és újbóli megjelenítése között; ezek alapján beszélhetünk eltérő formai minőségekről. A 24., 25. és 26. variáció lényegében a dúr hangnemű középrész anyagának molltranszformációja. Ezt követve jelzésszerűen tér vissza a 7. variáció anyaga (ez volt a dinamikai és sebességbeli növekedés csúcspontja az első formaegységben), majd két – a nyolcadik variációban megjelenő témát feldolgozó – variáció

zárja a művet. A kóda tempóegységeinek változása pontosan megegyezik az első 11 variációban megfigyeltekkel, tehát az anyag eltérésétől függetlenül ugyanaz a növekedő és ezzel szimmetrikusan csökkenő tendencia megy végbe a sebességek alakulásában.

A 24. és a 25. variáció anyagán túl a metronómjelzésében is megfelelést mutat a dúr szakasz első két variációjával: a ♩ = 42-es alaptempó az új egység elején mindkét esetben ♩ = 58-ra nő. Ezáltal új összefüggés teremtődik a tempóskála fokai közt: a ♩ = 58 ugyanis épp úgy aránylik az őt követő ♩ = 66-os, mint a ♩ = 92 a skála legfelső szintjét képező ♩ = 108-as tempóegységhez.

A hangi és időbeli paraméterek rendszerének tárgyalásán keresztül azt kívántuk láttatni, hogy már az op. 1-es *Passacagliá*ban (majdnem 20 évvel a tizenkét fokú komponálás módszerének kidolgozása előtt!) megfogalmazódik egy olyan koncepció igénye, amely kiiktat minden olyan formai elemet, amely nem egy előre definiált rendszerből származtathatóan válik a zenei menet részévé.

Miniatűrformák

Webern 1909 és 13 között írt darabjai, annak következtében, hogy közös formai problémát járnak körül, az életmű egy önálló fejezetét határozzák meg, mely fejezet önmagában tökéletesen lezártnak tekinthető. Azért tartjuk fontosnak ezt az utóbbi kiegészítést hangsúlyozni, mert a későbbi évtizedek darabjai közt bőséggel találunk példát arra, hogy bizonyos kérdésfelvetések nem oldódnak meg a mű keretein belül: vagy továbböröklődnek egy következő opusban, vagy az életművön túl is megválaszolatlanok maradnak. A miniatűrforma problematikája viszont teljes mértékben megoldódott. Ezzel természetesen nem azt állítjuk, hogy a későbbi művekben tükröződő kompozíciós gondolkodásmód részeiként ne lennének jelen az e darabok által megfogalmazott felismerések, de ha elfogadjuk, hogy valamenynyi alkotói periódus darabjai egy adott lényegi kérdés köré csoportosulnak, akkor a 10-es évek elején felmerült kérdés egyértelmű válaszra talált a „korszak" lezárását jelentő op. 11 *(Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier)* formálásában. Ez a kérdés ekképp fogalmazható meg: mi annak a redukciónak a végső foka, melynek következtében a formális elemek összefüggésrendszere a lehető legszűkebb időkeretben jelenik meg. (Világos, hogy megint nem „abszolút" időmértékről van szó: ez esetben a kérdésfelvetés értelmetlen lenne.) Ebből szükségszerűen adódik a második: mi az a minimális formális információ, amely az összefüggésrendszer alapjául szolgálhat. (Nagyon fontos, hogy már a kérdés első felében szereplő információn is összefüggést és nem alapegységet értünk: az összefüggésrendszernek már a nevében is benne van, hogy nem alapelemekből, hanem azok kölcsönhatásaiból építkezik.)

Mindkét kérdés *határhelyzetet* vizsgál. Ennek tudatában megérthető, hogy miért nem gyarapodhatott tovább az egyre szűkebb információhalmazt magukban foglaló művek sora, de ezzel együtt az is, hogy az op. 11-et megelőző darabok – saját formavilágukon belül – éppúgy megoldottak, és bár e redukciós vizsgálatnak csak részeredményei voltak, ez mit sem változtat értékükön.

A *Drei kleine Stücke* tárgyalása előtt szót kell ejtenünk a miniatűrformák történeti előzményeiről, hiszen az utókor ezek felmerülését nem kifejezetten Webern nevéhez köti. Sajnos ez idáig nem publikáltak olyan írást, amelyik a problémát átfogóbb jelleggel vizsgálná, pedig ennek létjogosultságát indokolná, hogy a miniatűrforma ideája a századelő szerzői számára egymástól független módon, mégis közel egy időben vált aktuálissá. Figyelemre méltó, hogy a szóban forgó szerzők munkássága aligha tudott függetlenedni a szonátaforma bűvkörétől, amely forma a 19. századi zene formavilágát oly általánosan határozta meg, hogy diadalmenetét követően az alternatív formálási elvek megjelenésükkel még évtizedekig váratattak magukra.

Mintha a romantikus *dal* lenne az egyetlen műfaj, amelyik kizárólag önmagára jellemző vonásait megtartva nem idomult a szonátaelvűséghez (épp ennél fogva vált lehetővé, hogy olykor egészen redukált eszközkészlettel, extrém rövidségben bontakozzék ki), ám Webern esete is nyilvánvalóvá teszi, hogy – még ha az életmű más darabjaira vonatkoztatva kulcsfontosságúak voltak is – nem ezek a vonások váltak a miniatűrformák alapjaivá. (Hiszen az utóbbi esetében nem beszélhetünk narratíváról, szövegtestről, nyelviségről, amelyek a zenei formálás szolgálatába állhatnának.) Azok a – zömében zongorára írt – darabok pedig, melyek érintetlenek maradtak a romantika „szonátalázától", ráadásul rövidségük okán (gondoljunk Chopin, Schumann bizonyos darabjaira!) kézenfekvő lenne rögtön párhuzamba állítani őket Webernnek a 10-es évek elején írt opusaival, megint csak másfajta felvetések kapcsán fogantak.

Ez is azt bizonyítja, hogy a „rövid darab" és a miniatűrforma egymással nem összemérhető kategóriák. E meghatározások mögött az időérzékelés két egészen eltérő rétege áll: míg az első esetében az anyagtól függetlenül is mérhető fizikai időt, utóbbi esetében kifejezetten az eltérő formai minőségekből adódó szubjektív időészlelést vesszük alapul. E különbségtétel megértéséhez pedig Stockhausen vezethet közelebb, aki épp egy Webern-mű, az op. 28-as *Streichquartett* második tételének kapcsán *tapasztalati időről (Erlebniszeit)*[4] beszél. A tapasztalati idő a zenei processzusban bekövetkező változások mértékének és sűrűségének függvényében változik. Az imént említett „formai minőség" tehát most némileg más értelmet nyer, mint amellyel a *Passacaglia* nagyformai elemzésében bírt: jelen esetben az észlelt összefüggések közti (minőségbeli) eltérésekre utal, azok ugyanis a formálás vonatkozásában más-más információs értékkel bírnak.

Ez alapján beszélhetünk a formális elemek sajátos hierarchiájáról, melynek élén az alakzatok állnak. Alakzat minden olyan önmagában is értelmezhető zenei alapegység, amely első megjelenésével nem kötődik már létező összefüggésrend-

[4] Karlheinz Stockhausen: „Struktur und Erlebniszeit" (Streichquartett, 2. Satz). *Die Reihe*, Band 2: *Anton Webern*. Hrsgb.: Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen. Wien: Universal Edition A. G., 1955, 69.; az angol kiadás, melyre jelen tanulmány is támaszkodik: Karlheinz Stockhausen: „Structure and Experiential Time" *Die Reihe*, Vol. 2: *Anton Webern*. Edited by Herbert Eimert and Karlheinz Stockhausen. Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company in association with Universal Edition, 1958, 64.

szerhez. Mennél több alakzat jelenik meg tehát a processzus részeként, a tapasztalati idő annál felfokozottabb, hiszen a változások, vagyis a megszokottól való eltérések mértéke és sűrűsége is magas értéket ér el ekkor. Azonban ahogy az alakzatok megjelenése tendenciózussá válik, a változás mértéke és ezen keresztül a tapasztalati idő is visszaesik.

De mi történik akkor, ha a vizsgált forma kevés alakzatból áll, ráadásul azok egy szűk időintervallumon belül építik ki összefüggésrendszerüket? (Ez a kettő nyilvánvalóan egymást feltételezi.) Mi kontrollálja ez esetben a tapasztalati időt? A választ a formális elemek hierarchiájának második szintje adja, az alakzatok transzformációié. Ezek formai minőségét az alakzat első megjelenésétől való eltérésük mértéke adja. A hasonlóságuk kritériuma könnyen definiálható egy geometriából kölcsönzött definíció segítségével: két elem hasonló, ha van olyan hasonlósági transzformáció, amely az egyiket a másikhoz rendeli. Amennyiben több ilyen transzformációt hajtunk végre egy alakzaton, az eredeti alaktól való eltérés mértéke nő. Mivel jól láthatóan ezek a műveletek hasonló megkülönböztetés lehetőségét teremtik meg a transzformált elemek közt, mint amely az alakzatok rendszerében fennállt, sejthető, hogy azok a működésükkel a tapasztalati időt is hasonló módon fogják befolyásolni: mennél újszerűbb tulajdonságokkal ruháztatnak fel a transzformációk révén, annál inkább növelik, mennél inkább az ismétlődés érzetét keltik hasonlóságuk révén, annál inkább lassítják a folyását.

A hierarchia alsóbb szintjeinek elemei pusztán ornamensek. Alapvető tulajdonságuk, hogy általuk sem az alakzatok, sem azok transzformált változatai nem gazdagodnak olyan jelentéstartalommal, amely a köztük lévő összefüggések rendszerét döntő módon befolyásolná. Webern ez idő tájt írt darabjai totálisan mentesek ezektől. A szűkre szabott zenei idők nem teszik lehetővé jelenlétüket, mivel jelenlétükkel az összefüggésrendszer kiteljesedését gátolják.

És ezzel elérkeztünk a miniatűrformák kapcsán felvetődő leglényegibb kérdéshez: mi az tulajdonképpen, ami abszolút idejüket meghatározza? Hiszen a változások mértéke és sűrűsége által kialakított időérzet-változások önmagukban nem magyarázzák a darab valós terjedelmét, mivel ugyanúgy felvetik a végtelen forma lehetőségét, mint ahogy azt a *Passacaglia* formai koncepciója vetette fel. Csak amíg ott egy előre definiált halmaz elemeiből származtatható összefüggések, itt az alakzatok és transzformációiknak végtelen számú lehetősége az, ami ellehetetleníti a fix időkeret magától értődő kiépülését. (Talán ezen a ponton az is világossá válik, hogy miért érdemelnek külön tárgyalást Webernnek a 10-es évek elején keletkezett művei. Ha a *Passacagliá*ról megállapítottuk, hogy a variációs technika folytán az összefüggések egy alárendelő struktúrát építenek ki, a miniatűrformák sajátossága egy mellérendelő struktúrába való ágyazódás, amelyben bár továbbra is szerepet kapnak azok a formai minőségben megnyilvánuló differenciák, melyek alapján a fentebb vázolt hierarchia felépül, a külön-külön vizsgált összefüggések nem egyetlen, közös gyökérből erednek.)

A miniatűrformák időbeliségének kérdését csak egy olyan – a „felszín alatt" működő – struktúra tisztázhatja, melynek törvényszerűségei nem tükröződnek közvetlenül a jelen időben percepiálható hangi és időbeli kapcsolatokban, viszont

abban a zenei menet szempontjából véve neutrális pillanatban, amikor rendszerük a maga totalitásában kiépül, az anyag egészét a teljesség érzete hatja át. Webernnek ezek a darabjai itt véget is érnek. Ahogy a formatív elemek hierarchiájából hiányoznak az ornamensek, mivel azok – és itt hadd utaljunk a szerző szavaira – a *megfoghatóság*[5] útjában állnak, éppúgy hiányoznak azok az idők, amelyek a teljességélmény elértének pillanata után is növelik a forma kiterjedését. Ehhez hasonló jelenségekben valamennyi más művészeti ág is bővelkedik; ezek mind egymást igazolják. Például ha valakinek felolvasunk egy szonettkoszorút úgy, hogy az illető nincsen tisztában a műfaj szabályrendszerével, ugyanúgy érezhetővé válik számára, hogy nincs helye 16. egységnek a szerkezetben, mert a teljességélmény „titkos összefüggések" révén épp a 15. egység végére fogant meg. És a miértek tisztázását a befogadó innentől kezdve már nem is igényli. Ez a *csoda* oltja ki azt a pánikérzést, amelyet Webern is megfogalmaz saját technikájának kapcsán az *Út a tizenkét hanggal való komponálásra*[6] utolsó előadásában: „Hogy lehet negyvennyolc formát fejben tartani? Hogy van az, hogy előbb a hetediket, aztán a negyvenötödiket veszszük, most rákot, majd megfordítást?" Ezek a kérdések az alkotó és a mű felől egyaránt választ követelnek, különben semmi értelmet, igazolást nem nyer a forma szolgálatába állított technika használata. A felszín alatt működő rendezőelvek végül az elemek közti koherenciát oly szintre emelik, hogy azok közt „több összefüggés nem lehetséges".

Az op. 11 három darabját külön-külön, eltérő strukturális rétegekre fókuszálva elemezzük, ily módon gazdagabb képet nyerünk a formális elemek rendszerezéséről, és világosabban látjuk, hogy az miként határozza meg a formai összkép kiteljesedését, ezen keresztül pedig a mű terjedelmét.

Az op. 11/1 vizsgálatának középpontjában a hangrendszer kérdése áll. Az 50-es évek Webern-analitikájában fontos helyet foglalnak el a 10-es évek opusairól (különös tekintettel az op. 9, *Sechs Bagatellen für Streichquartett* tételeiről) készült leírások, melyek kifejezetten azok hangi szervezettségére helyezik a hangsúlyt, láttatván ezzel azt, hogy a szervezettség totalitását megcélzó technika alapjai már 10 évvel a *Reihe* megjelenése előtt jelen voltak. Minderről első ízben megint csak Webern előadásából[7] értesülünk: „...körülbelül 1911-ben írtam a »Bagatellek vonósnégyesre« című darabot (op. 9), csupa rövid, kétperces darab; talán a legrövidebb zene, amit eddig írtak. Közben az volt az érzésem: ha elfogyott mind a tizenkét hang, vége a darabnak. Sokkal később jöttem rá, hogy ez a szükségszerű fejlődés egyik állomása volt. Felírtam vázlatkönyvembe a kromatikus skálát, és kihúztam belőle egyes hangokat. – Vajon miért? – Azért, mert meg voltam győződve arról, hogy ez a hang már szerepelt. Ez groteszkül és érthetetlenül hangzik, és hallatlanul nehéz is volt. – A hallás azonban tökéletes pontossággal döntötte el, hogy az

5 A legtöbb hivatkozást e fogalomra az *Út az új zenéhez* előadásszövegében találjuk. Webern: *Wege...*; magyarul: Webern: *Előadások – Írások...* 7–56.

6 Uott 79.

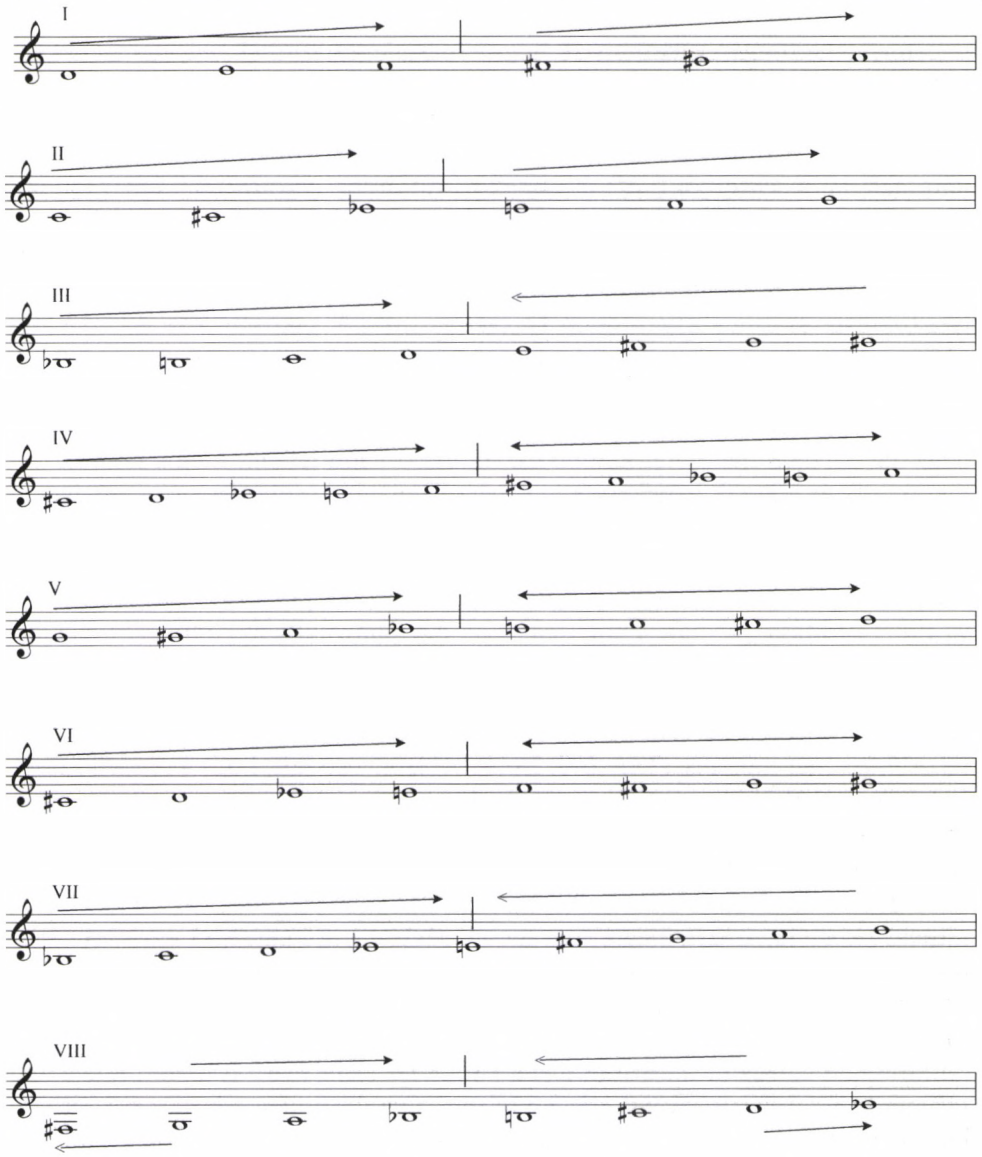
7 Uott 71.

az ember, aki noteszébe felírta a kromatikus skálát és egyes hangokat törölt belőle, *nem volt bolond*". A leírás néhány ponton – főként így, a formai problémák részletező tárgyalása után – megmosolyogtató, ugyanis az előadó kissé felületesen közelít a darabjai időbeliségét illető kérdések felé („talán a legrövidebb zene, amit eddig írtak"), és munkamódszerét is túlzottan egyszerűnek láttatja,[8] ám épp azzal, amit ezzel kapcsolatban felfed, előző megállapításainkat támasztja alá. Az eszköztár, a kromatikus skála elemeinek szisztematikus „elfogyasztása" egy olyan struktúra határait jelöli ki, amely nem befolyásolja ugyan a formai percepciót, a processzus időbeliségét annál inkább. Izgalmas kérdés a processzus időbelisége, ugyanis az önmagában nem mérhető, mennyiség nélküli. (Abban az esetben, ha pusztán hangmagasság-paraméterek bizonyos rendszer szerinti változásának menetét értjük rajta.) Csak akkor nyer konkrét időbeli jelentést, ha elemei hosszértékként realizálódnak egy időbeli struktúrában. Ami viszont fontos, és messzire menő megállapítás, hogy egy processzus önmagában, minden szerveződéstől függetlenül is feltételez egy időbeliséget. Különösen akkor, ha *sorrendiségről* beszélhetünk elemeinek rendszerében: a sorrendiség ugyanis kizárólag időbeli distanciák rendszerében juthat érvényre. Ezzel pedig ismét a *Reihe*-alapú komponálás egy kulcsproblémáját vetítettük előre.

Világos, hogy a *Sechs Bagatellen* a kromatikus skála elemeinek elfogyasztását alapjául vevő kompozíciós módszere csak a hangkészlet változását és nem a hangok zenei menetben való megjelenésének sorrendiségét szabályozza. Ez a tény vezetett arra, hogy a *Drei kleine Stücke* első darabjának hangrendszerét is a hangkészlet változásának függvényében térképezzük föl. Ennek menetét az alábbi kottapélda alapján követhetjük nyomon *(lásd az 5. kottát a szemközti oldalon)*. Az egyes sorok a különálló formaegységek hangkészletét tartalmazzák. Majdnem minden olyan hangzó folyamatot önálló formaegységnek tekintünk, mely két szünet (elválasztás) közt szólal meg. Ezek meglehetősen rövid, többnyire gesztusjellegű egységek; azok, melyeket nagyobb ívük okán zenei fráziként értelmezünk, sem haladják meg terjedelemben a hat, egymás után megszólaló hangérték által kijelölt hosszúságot.

Jól látható, hogy a hangkészlet, melynek összetétele az időbeli tagolással szinkronban változik, egy zárt összefüggés, mivel valamennyi vizsgált esetben szimmetriaelvek alapján rendeződik. Magától értetődő, hogy ezek a hangi kapcsolatok még strukturális szinten sem jelenhetnének meg, ha az időbeli rendezés nem különítené el őket egymástól. Hiszen ha megváltoztatnánk a hangok közti distanciák rendszerét, megváltozna a hangok kapcsolatának rendszere is: egész más összefüggések alapján érzékelnénk azonos vagy épp különböző csoport elemeiként az egymást követően megszólaló hangokat. Még ha túlzottan evidensnek

8 Persze e kritikai észrevételek nem lehetnek mérvadók. Egy percig sem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a forrásanyag egy lejegyzett élőbeszéd, és csak abban az esetben kritizálhatnánk érdemben a megfogalmazás módját, az előadói stílust, ha pontosan ismernénk az eredeti beszédkörnyezetet és a részt vevő közönséget.



5. kotta

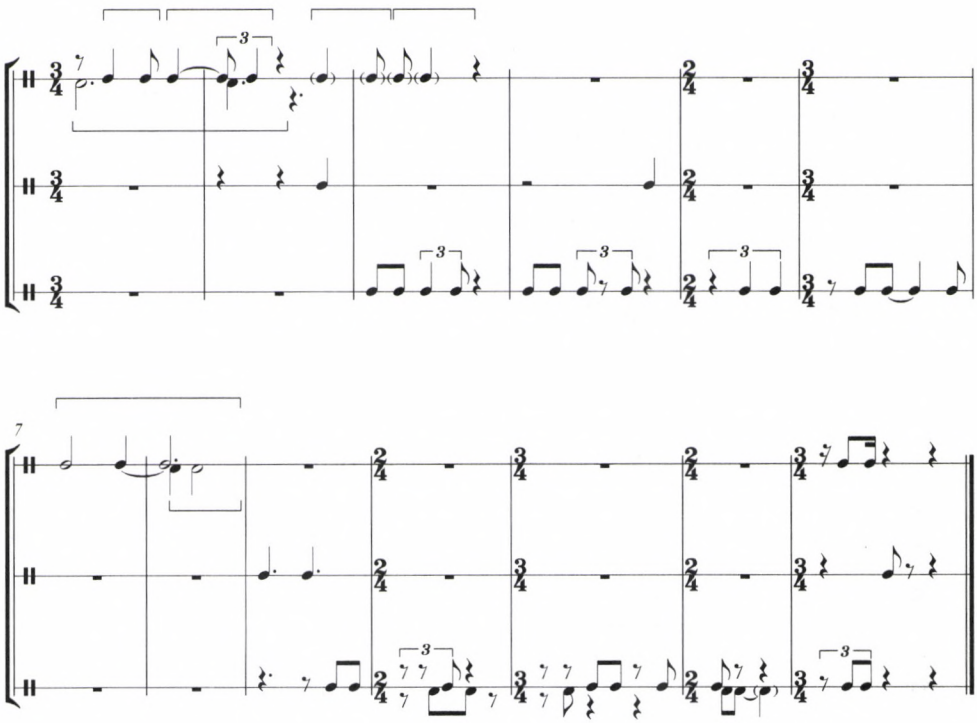
is hat e megállapítás, az mindenféleképpen levonható belőle, hogy ez a fajta formanyelv a hangi és időbeli struktúrák egymással szorosan összefüggő működését feltételezi.

Visszatérve arra a problémára, hogy mi határozza meg egy processzus nem-fizikai értelemben vett tartamát: az előző ábra alapján nyolc különböző tükörszimmetria jelenik meg a hangcsoportok összefüggésrendszerében. E nyolc megjelenési formán keresztül végigkövethetjük a hangok szimmetrikus rendeződésének va-

lamennyi lehetőségét, valamint azt, hogy e megjelenési formák milyen további – a szimmetriát nem sértő – átalakítások révén variálódhatnak. A szimmetria legegyszerűbb esete az azonos irányú és nagyságú lépések által meghatározott hangsorozatok, vagyis párhuzamos mozgások között áll fent. Az első hangcsoport egy háromelemű lépéssorból („A") és annak párhuzamos „eltolásából" („B") jön létre. „B" ebben az esetben „A" transzpozíciója. Az e művelet eredményeképp létrejött lépéssorozat továbbtranszponálható; ennek lehetőségét mutatja be a második hangcsoport. A harmadik elemei egy fokkal bonyolultabb szimmetriaelv, a tengelyes tükrözés szerint szerveződnek. Ez esetben „B" „A" ráktükre lesz. Az ezt követő három hangcsoportban olyan szimmetria tükröződik, melynek alapvető tulajdonsága, hogy „B" egyszerre transzpozíciója és ráktükre is „A"-nak. Ez az egyenlő distanciákból álló hangsorok sajátossága, például a kromatikus soré is, amelyik négy- és öthangú metszetei különböző transzpozícióit jeleníti meg a tétel negyedik, ötödik és hatodik hangkészlete. A hetedik alaphangsora nem egyenlő distanciákból épül, a szimmetrikus tükrözés eredménye (amelynek tengelye ezúttal egy középponti hang), mégis az, hogy két ellentétes irányból olvasva is megjelenik az eredeti hangközsor: „B" hagyományos olvasatban transzpozíciója, visszafelé olvasva tükörfordítása „A"-nak. Ennél már csak egy bonyolultabb elrendezés lehetséges, a nyolcadik hangcsoporté, amely két ellentétes irányú szimmetriaművelet eredményeképp jön létre. Ezzel végigjártuk az összes alapesetet. Az ennél bonyolultabb műveletek már szimmetriasértéssel járnak, ezért alkalmazásukat e forma teherbírása már nem teszi lehetővé. Ismét bebizonyosodott, hogy a rendelkezésre álló művelethalmaz valamennyi elemének végigfuttatása az anyag szerkezetén, mely voltaképp az összefüggésrendszer kiteljesedését szolgálja, megoldja a processzus tartamának kérdését.

Ugyanez áll az op. 11/2 ritmikai szerveződésére is, melynek három jól elkülöníthető rétege határozza meg az ugyancsak gesztusszerű egységek egymásra épülését, mely egységek ebben az esetben nagyobb ívű frázisokká állnak össze, feltehetően a gyors tempó (Sehr bewegt, ♩ = ca. 160) által megkövetelt és a dinamikai fokozás által is elősegített lendületes vonalvezetésből adódóan. (A dinamika a tétel tartamán keresztül lineárisan ível a *f*-től a *fff* szint felé.) E három réteg: egy időegység-arány (a szemközti oldalon közölt, a tétel ritmikai szisztémáját sematikusan ábrázoló kotta felső sora), amely a konkrét hosszaktól függetlenül mindig 1:2; egy különálló mérőütés (a kottapélda második sora), mely megint csak értékétől függetlenül megszólalásával valamennyi esetben szakaszhatárt jelöl; valamint az egybefüggő ritmikai egységek jellemző 2+3-as csoportosítása (a kottapélda harmadik sora). *(Lásd a 6. kottát a szemközti oldalon.)*

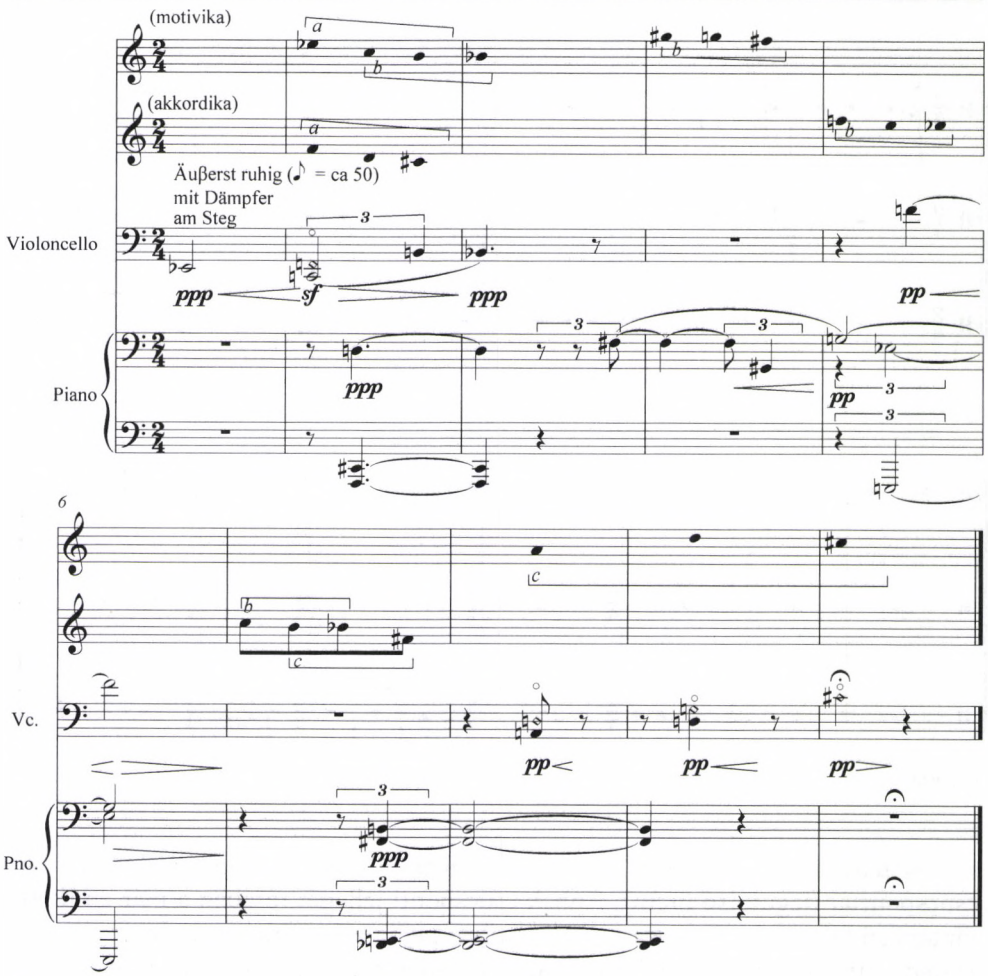
A ritmikai struktúra három alapértéke: a tizenhatod (ez csak egyetlenegyszer, az utolsó ütemben jut szerephez), a nyolcad, a tizenketted (a triolák alapegysége), a negyed, a pontozott negyed, a fél és a pontozott fél érték. Amikor az 1:2 arány az értékek skálájának minden szintjén megjelenik (az is fontos, hogy mindegyik szinten egyetlenegyszer jelenik csak meg!), a processzus a végére ért, a rendszer kiteljesedett. Itt szembetűnő, hogy a kiteljesedés pillanata – szemben az eddig elem-



6. kotta

zett struktúrákkal – nem egy neutrális pillanat: tökéletesen egybeesik a formai csúcsponttal (legutolsó ütem). Annak csúcsponti jellegét részben a már említett dinamikai fokozás tetőpontra jutása, részben pedig az eredményezi, hogy a tizenketted és tizenhatod értékek szimultán jelenléte egy olyan sűrűséget eredményez, amely ilyen tempó mellett „fizikailag" ugyan még fokozható, de a megszólalások külön időben való érzékelésének végső határát súrolja.

Az op. 11/3 a formai redukció végső határa. Nem véletlen, hogy ez zárja a tételek sorát: nemcsak a ciklikus építkezés, de az életmű e szakaszát meghatározó vizsgálódás folytatását is feleslegessé teszi: alig elképzelhető az a kiteljesedés, ami ennél szűkebb keretek közt képes megfoganni. A darab tíz üteme egy háromtagú formát foglal magában. Az első két tagban hat, a harmadikban négy hangzó/időbeli esemény játszódik le. (Ritmikai elrendezésük hasonlóságának révén, sajátos módon periodikusnak hatnak. Az első két tag terjedelemben is közel megegyezik – 3-3 ütem –, a záró tag egy taktussal hosszabb azoknál, ami miatt, függetlenül attól, hogy a tempó tényleges csökkentésére semmiféle szerzői utasítás nem utal, az utolsó ütemek anyagában a formai lépték lassulását érzékeljük.) Ez összességében 16 darab megszólalás, melyből 11 szóló hangmagasság, 5 pedig két-, három-, illetve négyszólamú együtthangzás. Ezek – vagyis a frázisok és akkordok – kölcsönhatásait tükrözi kottapéldánk *(a 7. kotta a 140. oldalon)*.



7. kotta

„Két út"

A 20-as évek közepére, mikor Webern szembetalálta magát a Schönberg által megfogalmazott (törvényekben rögzített) *tizenkét, csak egymásra vonatkoztatott hanggal való komponálás* lehetőségével, választút elé került. A technika kidolgozásához ugyanis újból definiálnia kellett a hangi és időbeli szerveződés viszonyát. Ekkorra már több ízben bebizonyosodott számára, hogy ezek működésükben egymást feltételezik. A korszak szinte valamennyi darabja eltérő választ adott e kérdésre. Ezért gyaníthatjuk, hogy a 40-es évek „utolsó" műveit (*Variationen für Orchester* op. 30 és *Zweite Kantate* op. 31) követően még számtalan egyéb alternatíva is megfogalmazást nyert volna. Ugyanakkor szembetűnő, hogy a megannyi különböző formai koncepció mögött két világosan elkülöníthető intenció munkál: az egyik a klasszikus formák újradefiniálására irányul, annak érdekében, hogy a megváltozott hangi struktúra egy ismert formai séma által meghatározott időkeretben bon-

takozzék ki, a másik pedig – szoros összefüggésben a variációs formáról elmondottakkal – a formális elemek tökéletes organizációját célozza meg.

A weberni életmű egészét vizsgálva megfigyelhetjük, hogy a klasszikus zene formai sémái hangsúlyosan csak az utolsó alkotói korszak opusaiban, vagyis a tizenkét fokú technikával íródó darabokban lelhetők fel. Ennek oka lehet, hogy az új módszer alapja, egyben e kompozíciók „őseleme", a *Reihe* nem definiál, csupán feltételez egy időbeli rendezést, aminek következtében szükségszerűvé válik egy olyan külső keret felvázolása, mely rendezi a hangzó események időbeli eloszlását. Rögtön felmerül a kérdés, hogy miként alkalmazhatók ezek a formaképletek egy olyan zenei közegben, amelyik minden alapvető tulajdonságában eltér az úgynevezett tonális-funkciós zene formanyelvétől.

Az op. 20-as *Streichtrio* című darab tételei olyan lehetséges válaszokat nyújtanak e kérdésre, amelyek nemcsak a weberni életmű vizsgálata szempontjából lehetnek érdekesek: azok a sajátosságok, amelyek a vizsgált darab formaalkotásában megmutatkoznak, fellelhetők a kor számos más szerzőjének műveiben is, így bizonyosan formatörténeti jelentőséggel bírnak.

Talán nem tévesztendő szem elől, hogy a *Streichtrio* a negyedik Webern tizenkét fokú módszerrel írt opusainak sorában, az ezt megelőző három darab mindegyike vokális mű (*Drei Volkstexte* op. 17, *Drei Lieder* op. 18, *Zwei Lieder* op. 19). Míg a dalok esetében rendelkezésre áll egy *szöveg*, amelynek sajátos, grammatikai és verstani törvényszerűségeken alapuló formálása kézenfekvő módon alakíthatja a zenei formálás menetét is, addig a tisztán instrumentális zene nem élhet ennek lehetőségével. Ezt a „hiányt" pótolandó fordult Webern a klasszikus zene jól bejáratott sémáihoz.

Az első tétel időbeli rendszerezése mögött egy hagyományos triós forma áll, melynek főrésze egy bevezető résszel bővített háromtagú formát, középrésze egy kéttagú formát foglal magába. A sorlefutások rendszere tökéletesen idomul a formai sémához: az egymásnak megfeleltethető formarészekben a sorok ugyanabban a transzpozícióban és fordításban jelennek meg. Ennek ellenére a háromtagú szerkesztésből adódó szimmetria (ABA), a formán belüli ismétlődések rendszere, a különbségtétel az „új" és a „már hallott" között, nem jutnak felszínre a hangzásban. Ennek oka egyrészről az anyag páratlan sűrűségében keresendő: a szűkre szabott időkereten belül eloszló információmennyiség olyan telítettséget indukál, amelyen már nem szűrődnek át a felszín alatti összefüggések; másrészről: bár a sorlefutások rendszerében világosan tükröződik a háromtagú szerkezet, Webern mintha szántszándékkal kerülné az ebből kínálkozó tematikus összefüggéseket. A triós forma sémája tehát egyetlen célt szolgál: a pusztán hangmagasságokra és hangközarányokra épülő struktúra relatív időbeli keretének meghatározását.

További vizsgálatokra ad alkalmat a ritmikai szerveződés, amely a 20. század számos szerzőjének kompozíciós gondolkodásában mint jelentős formateremtő elem jelenik meg. A nagyforma egyes részei jellemző mozgástípusok vagy meghatározó ritmikai képletek révén világosan elkülönülnek egymástól. Fontos hozzátennünk azonban, hogy a szóban forgó képletek egy – az egész tételt átható – ritmikai szerveződés elemei, melyek mindegyike levezethető a darab első három üte-

mének alakzataiból. Ez az első három ütem, amelyet fentebb bevezető részként határoztunk meg, egy önmagában tökéletesen zárt egység, kompozíción belüli kompozíció. (Ezt többszörösen alátámasztja az anyag tükörszimmetrikus strukturáltsága, amely természeténél fogva lekerekíti ezt az egységet.) Az ebben megnyilvánuló formálási elv egyenes továbbgondolása annak, amit korábban a *Passacagliá*ról és általában a variációról mondottunk. Mindez arra enged következtetni, hogy Webern tizenkét fokú műveiben, a *Reihén* túl, létezik egy másfajta vonatkozási rendszer is, amely az anyag számos más tulajdonságát predeterminálja.

E feltételezés magyarázza a második tétel bevezető kilenc ütemének határozott leválását a nagyformáról. A szakaszhatárt a notáció is kiemeli: bár a bevezetést követően a metrumszám és a ritmikai értékek aránya nem változik, a mérő tizenhatodról fél értékre vált. (Ennek fényében érdemes összehasonlítanunk a tétel első ütemeit a *Coda* 180. ütemében kezdődő rövid szakaszával. Bár e két hely zenei anyaga sok tekintetben hasonlóságot mutat, notációjuk egészen más formai pozíciót sugall.) E bevezető szakasz korántsem tartalmaz annyi információt a tétel egészének strukturális szerveződésére vonatkozóan, mint az előző tétel rokon egysége. Nem is annyira ritmikai alakzatokból építkezik, anyagát sokkal inkább tempódifferenciák határozzák meg, melyek együttese az alaptempó fokozásának érzetét kelti. Bár ugyanez a tendencia kimutatható a tétel más szakaszain belül is, nem válik általánossá a formai egész tekintetében, sőt, a tétel tagolását éppen az egymástól világosan elkülöníthető, az egyes szakaszokat jellemző, karakterisztikus ritmikai képletek teszik világossá.

A tagolást, az anyagok egymás mellé rendezésének logikai menetét ismét egy konvencionális formai elgondolás, a *szonátaelv* vezérli. Szándékosan nem formát említünk ezen a ponton. Beethoven óta a szonáta megszűnt egyszerű formai sémaként funkcionálni, olyannyira túlfejlődött önmagán, hogy egy ponton túl sokkal inkább kompozíciós elvként működött már, függetlenné vált a tényleges időbeli kiterjedéstől, a formarészek belső arányától és – mikor ez aktuálissá vált – a hangnemi (tonális-funkciós) viszonylatoktól is. (Annak ellenére, hogy kezdetben épp egy modulációs rend szabta meg kereteit, ily módon a hangnemiség elemi feltétele volt a működésének.)

Hozzá kell tennünk, hogy az első tétel kapcsán említett probléma a tárgyalt második esetében hatványozottabban jelentkezik: a formai elgondolás, amely egy klasszikus formai sémát alapjául véve definiálja a hangzó anyag időbeliségét, kizárólag az elemző számára válhat világossá, a forma jelen idejű percepcióját aligha befolyásolja. Minthogy ez nem kis részben a befogadhatóság határát feszegető információmennyiségből ered, a kézenfekvő, a *megfoghatóság* érdekében tett lépés a redukció: a három évvel később keletkezett, op. 22-es *Quartett* például egyértelműen a trió első tételében is felvázolt strukturális szerveződésre épít, miközben azáltal hogy a zenei anyag nagymértékben leegyszerűsödött, ezek az összefüggések sokkal világosabban megmutatkoznak, akár hallás útján is appercipiálhatók.

A formafogalom átértelmezése azon Webern-darabok esetén is szükségszerűvé válik, melyek időbeli rendezése nem egy előre felvett sémán – formamodellen – ala-

pul, hanem egy olyan formaalkotó irányelven, amelyik a legkisebb kompozíciós elemek közti összefüggésrendszerre támaszkodik. Ez az irányelv összeegyeztethetetlenné válik a klasszikus formatannal, amely a formaalkotást kizárólag mint az anyag időbeli rendszerezését definiálja. Persze az iménti állítás is pontosításra szorul, hiszen már a funkciós zene esetében is (legalább) „két dimenzióban" válik értelmezhetővé egy formakép: a hangi összetevők és az időrend kettősében.

A weberni formálás alapelemei a zenei menet jóval több faktorára kiterjednek. Fontos ugyanakkor leszögeznünk, hogy Webern kompozíciói kapcsán még csak az elemek kölcsönhatásairól és nem a teljes organizációjáról beszélhetünk. A teljes organizáció az 50-es évek szerzőinek bizonyos darabjaiban valósult meg, amelyekben egyazon rendezési elv vonatkozott a formálás valamennyi paraméterére.

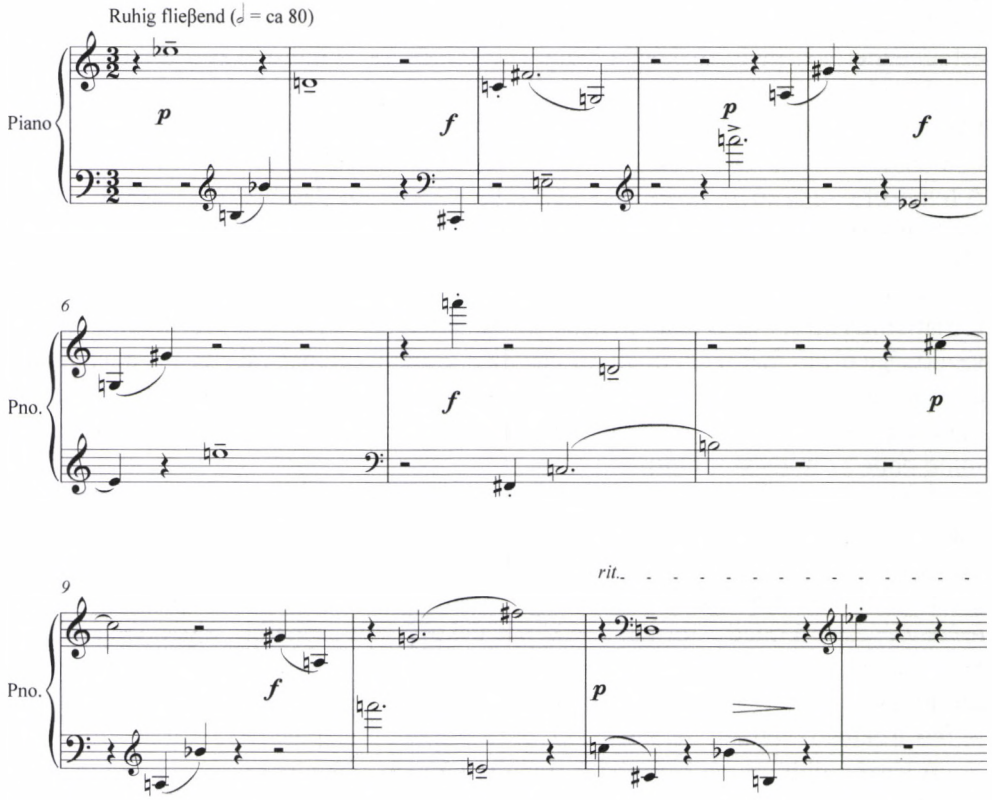
Webern kompozíciói még „mentesek" az effajta szeriális gondolkodásmód automatizmusaitól. Mégis akad néhány példa, amelyben a kompozíciós elemek szervezettsége olyan fokon áll, hogy azt egyetlen gondolatmenet választja el a *totálisan determinált zene* ideájától. (Ám ez a lépés különösen nagy súllyal bír, és nem állíthatjuk biztonsággal, hogy a weberni életmű darabjaiban fellelhető tendenciák mind ebbe az irányba mutatnak.)

A *Variationen für Klavier* (op. 27) három tétele bár egyrészről valóban arról tanúskodik, hogy ha egy struktúra működésbe lép az anyag fölött, akkor az a hozzárendelt zenei időn belül „külső kontroll" nélkül végigvezethető, mégis külön figyelmet érdemel a kompozíciók azon síkja, melyen tisztán zenei szempontok jutnak érvényre, és ami miatt a formai összkép kialakulását is „zeneibb" elgondolások vezérlik. Ez akkor válik egyértelművé, ha feltérképezzük a formai elemek teljes rendszerét, és számba vesszük a köztük létrehozott valamennyi összefüggést. (Az alábbi felsoroláshoz rendelt példák az op. 27/3 formálási alapelemei.)

A legelemibb formai kategóriák tulajdonképpen a hangparaméterek. Az op. 27 esetében négy olyan paraméterről beszélhetünk, amelyek rendszerezése meghatározó szereppel bír a formai minőség kialakításában: a hangmagasságról, az időtartamról, dinamikáról és az artikulációról. Ahogy ezek az elemek a strukturális szerveződés szintjére lépnek, kialakítanak két tágabb formai kategóriát: a hangok vonatkozási rendszerét, a *Reihét*, valamint a ritmikai elemek struktúráját. (Az időbeli rendezés révén a hangértékek már nemcsak adott hangra vonatkozó paraméterek; egymással arányíthatóvá válnak, lehetőség nyílik kombinációikra, majdnem olyan pontosan körülhatárolható rendszerbe ágyazódnak, mint a hangmagasság-viszonylatok. Ez a weberni formakoncepció egyik legdöntőbb vonása amellett, hogy igazi jelentősége csak a formai egész vizsgálatakor ismerhető fel.) Webern darabjaiban a dinamika és az artikuláció a ritmikai elemek struktúrájának alárendelt paraméterek; nem szerveződnek önálló, automatizált rendszerré, mint Messiaen vagy Boulez bizonyos műveiben.

A formai koncepció következő szintje egy olyan zenei egység, amelyik (a szó „klasszikus" formatani értelmében) a tétel egészén belül már önálló formarészként értelmezhető; darabonként eltérő, de pontosan meghatározható terjedelme (az op. 27/3 esetén 11 és fél ütem), belső tagoltsága van, és magában hordozza

azokat az elemi összefüggéseket, melyekből a tétel teljes összefüggésrendszere kibontható, levezethető. Nincs tehát „járulékos", a zenei menetbe utólag bevont kompozíciós elem, a felépítés csak az első formarész alakzataira támaszkodik.



8. kotta

A kottapéldában látható alakzatok tehát a struktúra formatív elemei. Nem időbeli lefutásokat határoznak meg, hanem csoportosításaik, transzformációik lehetőségeit vetítik előre. Az op. 27 esetében a ritmikai elemek ilyetén rendszerezése különösen érdekes jelenség. Nem túlzás azt állítani, hogy a legösszetettebb kombinációk alapjai is a ritmika legelemibb szintjének alakzatai: hangok vagy hangpárok. Négy alapvető információ olvasható le az első rész ritmikai összetételéből; e négy formatív elem alapjául szolgál minden további ritmikai szerveződésnek: (1) tartott, hosszú érték *(esz)*, rövid értékek párosításai, (2) legato *(h–b)* vagy (3) staccato *(cisz–c)*, (4) rövid és hosszú értékek párosítása *(fisz–e)*. További megjelenési formáikat szintén elemi műveletek határozzák meg: részekre bontás vagy megkettőzés, augmentáció vagy diminúció, ezen felül valamennyi csoportosítási eljárás. Talán érezhető ebből, hogy a weberni formakoncepció egyik alapja egy olyanfajta kombinatorikus gondolkodásmód, amelyik a formatani analízis egészen

új irányát szabhatja meg. A ritmikai elemek fent vázolt szervezési módja Webern szinte valamennyi darabjában felfedezhető jelenség, túl azon, hogy ennyire letisztult formájára nem találunk más példát.

Ezzel eljutottunk a strukturális szerveződés legfelső szintjére, ahol a már létező összefüggésekből még magasabb szintű összefüggések teremtődnek: a formálás valamennyi paramétere túllép elemi szintjén. A sorok látszólag szigorúan értelmezett tizenkétfokúsága a bennük, köztük kialakított összefüggések révén kimozdul kereteiből; húsz- huszonkét- vagy huszonháromfokúsággá bővül. A regiszterhasználat miatt a *Reihe* nem szomszédos elemei kerülnek kapcsolatba egymással: megszűnik ezáltal a sorrendiség hangzási réteg feletti dominanciája. A ritmikai struktúra metrikai térbe való ágyazása, valamint az ehhez idomuló tempósíkok a cezúrák sajátos rendszerét teremtik meg: kialakul a formakép, a kompozíció teljes időbeli síkja. A formakategóriák egymásra épülése külön dolgozat tárgya lehetne. (Miként válik a hangok vonatkozási rendszere időbeli jelentéssé, és hogyan tükröződnek a hangi összefüggések a ritmikai elemek struktúrájában...)

A formálás utolsó szintje az interpretáció, melyhez a notáció csak részben nyújt alátámasztást, ugyanakkor az összefüggésrendszer közel teljes ismerete lehetővé teszi a formai koncepció hű reprodukcióját az előadó számára.

Utószó

1945. szeptember 15-én, Webern halálának pillanatában valami, ami nagyságában túlmutat egyetlen alkotóegyéniség nagyságán, végérvényesen megszűnt létezni. Ez pedig a *német szellem*.

Megkerülhetetlen a kérdés, hogy lehet-e beszélni egyáltalán szellemről egy olyan hatalom árnyékában, „amely a szellemet már egyáltalán nem ismeri el önállónak, csupán céljai eszközének tekinti, s ezért nem kell félnie a vele való szembesüléstől".[9] Webern pontosan átérezte, sőt tudatában volt annak, hogy a 30'-as évek Németországában előbb-utóbb enyészetnek indul minden olyan kulturális hozadék, amelyben a német szellemiség fénykora tükröződik vissza. A náci ideológiához való vonzalma ellenére is megérezte a Birodalom által megteremtett végóra eljöttét: „Vajon meggondolják-e magukat az utolsó percben? – teszi fel a kérdést. – Ha nem, akkor odavész a szellem".[10]

Ma, az összeomlás után 60 évvel más megvilágításba kell helyeznünk a dolgokat. Az *iszonyat* persze soha nem lesz elég távoli ahhoz, hogy a német eszmetörténetről való beszéd alatt egyetlen percig is megfeledkezzünk róla (hiszen végül is ez az, amibe torkollt), de az utolsó pillanatig is ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy a klasszikus német polgári kultúra páratlan történetet írt, ami által az idők során

9 Részlet Theodor W. Adorno utószavából, melyet Walter Benjamin *Német emberek – Levélgyűjtemény* (Ford.: Berényi Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984, 150.) című könyvéhez írt. Eredetije: Walter Benjamin: *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen, ausgewählt und eingeleitet* von ~. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962.

10 Webern: *Út az új zenéhez*, 24.

több ízben Európa más kultúrái fölé emelkedhetett. Dicsőségre jutásának elemi feltétele volt egy kulturális identitás szakadatlan megléte, a kultúra őrzőinek számára pedig az elődök iránt táplált olthatatlan tisztelet és odaadás.

Webern zenéje még ebben a szellemben fogant. Az, ami zeneszerzés-iskolák terén követte őt Németországban, már kilépett ennek sugarából, és a kulturális globalizáció akkor még kimondatlanul jelen lévő terepén kezdett el működni. (Ehhez kapcsolódóan külön figyelmet érdemel a weberni recepciótörténet is, hiszen az röviddel a szerző halála után több, egészen egészen eltérő értelmezési tartományát jelölte ki zenéjének. Ennek nyomán olyan irányzatok is körvonalazódtak, melyek bár Webern zenéjére hivatkoztak, annak esztétikájával aligha azonosultak.)

ABSTRACT

MÁTÉ CSABA SZIGETI

THE CHANGING CONCEPT OF FORM IN ANTON WEBEREN'S ART

Webern's form world is examined also from the direction of the Austrian-German musical tradition and the interpretations of posterity. It leans on the legacies of past (archetypes of musical form, classical schemas in compositional thinking, influences of Beethoven's form world, tradition of the German *Lied*, etc.) and points to future schools of composition (particularly to the serialist techniques of the 50's). However, over the several obvious relations this *ouvre*, born at intersection of traditions, stands apart the continuity of history: it accumulates experiences of capacious times, therefore the rules of time and sound arrangement become independent from the age they were born in, they become timeless and universal.

Szigeti, Máté Csaba (b. 1984, Szeged) composer. Recived degree in 2008 from Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. Currently he is teaching at Zoltán Kodály Secondary School, Debrecen.

Fazekas Gergely

INVENTIO VS. DISPOSITIO*

A bachi fúga és a zenei forma

A 19–20. század fordulójának jelentős angol teoretikusa és zeneelmélet-tanára, Ebenezer Prout, a fúgáról szóló, 1891-ben megjelent kötetében a következőket írja:

> Aligha van zenei forma, amely a részletek ilyen gazdag változatosságát tenné lehetővé, mint a fúga. Túl azon, hogy minden fúgában található expozíció, középrész és zárórész, alig vagy egyáltalán nincs, ami szükségszerűen közös volna bennük. Azt kell felismernünk, hogy a fúga úgyszólván *organikusan növekszik*, anyagát pedig nagyrészt a témából, illetve a kísérő ellenpontokból kell kidolgozni.[1]

Prout könyvének megjelenése idején a zeneművekre alkalmazott organikus modell virágkorát élte, s bár a 20. század utolsó évtizedeiben nagyrészt túllépett rajta a zenetudomány,[2] némileg megváltozott alakban még Prout után száz évvel is találkozhatunk e fogalmi sémával. A *Journal of Musicology* 1990-es évfolyamában a következőket olvashatjuk David A. Sheldon fúgáról szóló tanulmányában:

> A fúga formája – valamennyi egyéb zenei műfajénál inkább – a témában rejlő lehetőségekből nő ki. Ebben az alapvető vonatkozásban a fúga különbözik a későbbi korok tagolt formáitól, ahol a forma *a priori* létezik, és a zenei eseményeket a nagyobb formai célszerűség kontextusában értékeljük.[3]

* Köszönettel tartozom a tanulmány korábbi változatához fűzött értékes megjegyzéseiért Kovács Sándornak és a Vikárius László vezette zenetudományi doktoriskola tagjainak, valamint Kerékfy Mártonnak a kottapéldák elkészítésében nyújtott segítségéért. A tanulmány a Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíj támogatásával készült.

1 „There is, probably, hardly any other form of composition in which there is so much room for variation of detail as the fugue. Beyond the fact that all fugues contain an exposition, a middle section, and a final section, there is little or nothing that they necessarily have in common. The one point to realize is, that a fugue should be, so to speak, an *organic growth*, the materials of which are to be developed mainly from the subject and its accompanying counterpoints." Ebenezer Prout: *Fugue*. London: Augener, 1891, 5.

2 Az organikus modellről lásd Ruth Solie: „The Living Work: Organicism and Musical Analysis". *19th-Century Music* 4 (1980)/2, 147–156.

3 „Far more than any other musical genre, the form of a fugue grows out of its thematic possibilities. In this most fundamental way the fugue distinguishes itself from the sectional forms of later periods, where the form has its own *a priori* existence, and every musical event must be understood in the context of a greater formal purposeness." David A. Sheldon: „The Stretto Principle: Some Thoughts on Fugue as Form". *Journal of Musicology* 8 (1990), 566.

Jóllehet mindkét idézet a „növekedés" szót használja a fúga formájának leírásakor, a fúgáról szóló 19. illetve 20. század végi gondolkozás különbségét jól mutatja, hogy míg Prout elmélete szerint az organikus növekedés a szemünk láttára – pontosabban, a fülünk hallatára – történik, addig a 20. század végi értelmezés szerint a növekedés nem időbeli, hanem logikai jellegű: a fúga formája a témában rejlő *lehetőségekből* nő ki.

Természetesen mindkét fent idézett szerző tisztában van azzal, hogy a fúga formai szempontból nem kodifikálható akként, ahogyan például a szonátaformát az 1830-as évek tájékán „bronzba öntötték". Még a szonátaforma megszilárdításában oly jelentős szerepet játszó Adolf Bernhard Marx sem képes általánosan érvényes szabályt felállítani a fúga formáját illetően. Zeneelméleti összefoglalásának 1838-as, második kötetében ugyan világosan levezeti a később Prout által is leírt formai modellt – a tonikai expozíció, a moduláló középrész és a tonikát visszahozó zárószakasz által meghatározott háromrészességet –, leírása után azonban a következőket olvashatjuk: „ekként épül fel a fúga ideális alapformája, amely, meglehet, egyetlen eddig komponált fúgában sem valósul meg teljes mértékben".[4]

Hogy a 18. századi gyakorlattól milyen messzire távolodott a 19. századi elmélet, s hogy az absztrakt formai elvek jelentőségének eltúlzása milyen torz megállapításokhoz vezethet, azt jól mutatja annak a két „elismert elméletírónak" a példája, akiket Prout említ – név nélkül – könyvének bevezetőjében: az egyikük Bachot „nem tekintette megfelelő modellnek, mert túl sok kivételt engedett meg magának", a másik pedig kijelentette, hogy „a *Wohltemperiertes Klavier*ban nincs egyetlen rendesen megírt fúga sem".[5] A fúga általánosan érvényes formamodelljének kérdése olyan jelentős elméletírókat foglalkoztatott a 19. század elejétől a 20. század első évtizedeiig, mint François-Joseph Fétis, Luigi Cherubini, Hugo Riemann vagy az említett Ebenezer Prout.[6] Koruk esztétikai alapállásának megfelelően a fúgát (is) valamiféle történelmen kívüli zenei jelenségnek tartották, ekként elemzéseikben ugyanazon górcső alá veszik Bach, Mozart, Beethoven vagy saját kortársaik fúgáit. Amikor a 20. század második felében a zeneelméleti gondolkozás hagyta magát megtermékenyíteni a történeti nézőponttól, a kései elmélet és az egykori gyakorlat kezdett valamiképpen összhangba kerülni egymással, s ettől fogva vált általánossá a nézet, hogy a fúga valójában nem forma, hanem valami más: stílus, textúra vagy puszta technika. Carl Dahlhaus a következőképpen fogalmaz:

> A fúga nem forma, hanem technika, vagy inkább technikák együttese (melyek közül egyesek – a kvintválasz és a valamennyi szólamot érintő témakidolgozás – lényeginek,

4 „So bildet sich nun eine ideale Grundform der Fuge, die möglicher Weise in keiner einzigen der bisher komponirten Fugen ganz vollständig realisirt ist." Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, pratkisch-teoretisch II.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, [5]1864, 365.

5 „...considered Bach not a good model because he allows himself too many exceptions. [...] there is not a single correctly written fugue among Bach's Forty-Eight." Prout, *Fugue*, iii.

6 François-Joseph Fétis: *Traité du contre-point & de la fugue* (Paris, 1824); Luigi Cherubini: *Cours de contrepoint et de fugue* (Paris, 1835); Hugo Riemann: *Katechismus der Fugen-Komposition* (Leipzig, 1894); Ebenezer Prout: *Fugue* (London, 1891).

mások – a kettős ellenpont, a torlasztás, a diminúció vagy augmentáció és az orgonapont – járulékosnak tekinthetők). A kísérlet, amely a fúgát formaként kívánja leírni – hangnemi területek világos megkülönböztetésével, illetve a témaexponáló és közjátékjellegű szakaszok szabályszerű váltakozásával – a fogalom leszűkítésének hibájába esik, mert a történész szükségét érzi, hogy a kisszámú „tulajdonképpeni" fúga köré csoportosítsa a nagyszámú „fúgajellegű" képződményt.[7]

Ugyanebben a szellemben jellemzi a fúgát a *Musik in Geschichte und Gegenwart* legújabb kiadásában Clemens Kühn a *Form* szócikk egyik alfejezetében, amely a *Forma és technika között* címet viseli. Jól mutatja, hogy milyen mértékig gyökerezik az absztrakt formamodelleket kidolgozó 19. századi zeneelméleti hagyományban a 20. század végi német zenetudományi gondolkozás, hogy a *Forma* szócikkben egyáltalán szükségesnek látták külön alfejezetet szentelni a fúgának.

A fúga nem „forma" abban az értelemben, ahogyan a többé-kevésbé megragadható szonátaforma az, hanem kontrapunktikus technikák minden alkalommal teljes mértékben egyéni alkalmazása – változó formai ideák szolgálatában.[8]

A fúgát kontrapunktikus technikák összességének tekintő elméletek a Bach-fúgák elemzésekor azért is tűnhetnek igen gyümölcsözőnek, mert hasonló szellemben tárgyalják a kérdést, mint a 18. századi elméletírások, mindenekelőtt a Bach-tanítvány Friedrich Wilhelm Marpurg 1753-as *Die Abhandlung von der Fuge* (Értekezés a fúgáról) című kétkötetes munkája. Marpurg a fúga öt fontos jellemzőjét vizsgálja, amelyek a kötetben elfoglalt sorrendjük szerint a következők: 1. a téma (der Führer, Hauptsatz); 2. a témaválasz (der Gefährte, Nachsatz); 3. a téma és a válasz elrendezése az egyes szólamokban (korabeli német terminológiával der Wiederschlag); 4. ellenpont (die Gegenharmonie); 5. közjáték (die Zwischenharmonie).[9]

A fúga *formája* tehát nem tartozik a legfontosabb karakterisztikumok közé, hiszen – mondhatnánk – itt maga a technika a forma: a témában rejlő kontrapunktikus lehetőségek kibontása nyomán alakul ki a zenei anyag időbeli elrendezése. Marpurg számára a témában, illetve a téma és a témaválaszok elrendezésének összefüggésében rejlik fúga lényege.

7 „Die Fuge [ist] nicht eine Form, sondern eine Technik oder ein Ensemble von Techniken (wobei einige – die Quintbeantwortung und die Durchführung des Themas durch sämtliche Stimmen – als konstitutiv und andere – der obligate Kontrapunkt, die Engführung, die Diminution oder Augmentation und der Orgelpunkt – als akzidentell gelten). Der Versuch, die Fuge als Form – mit fester Tonartendisposition und regulärem Wechsel zwischen Durchführungen und Zwischenspielen – zu bestimmen, verschuldete eine Verengung des Begriffs, durch die sich Historiker gezwungen fühlten, um eine geringe Anzahl »eigentlicher« Fugen eine Unmenge »fugenähnlicher« Gebilde zu gruppiren." Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, 174.

8 „Die [Fuge] ist nicht, wie die halbwegs faßbare Sonatensatzform, eine »Form«, sondern – im Dienste wechselnder formaler Ideen – eine jeweils gänzlich individuelle Umsetzung kontrapunktischer Satztechniken." Clemens Kühn: „Form" címszó. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 3.* Kassel: Bärenreiter, 1995, 633.

9 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge.* Berlin, 1753, 17–18. (Hasonmás kiadás: Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970).

> Minél rövidebb a téma, annál többször hozható vissza a fúga folyamán. És minél többször jelenik meg a téma, annál jobb a fúga. A rövidebb téma érthető, könnyű emlékezetben tartani. A hallgatót abba a kényelmes helyzetbe hozza, hogy hallás után is könnyen felfoghatja a téma terjedelmét, a különböző témaválaszok elrendezését, s így jobban megítélheti a fúga valamennyi összefüggését.[10]

Marpurg ugyanabban a szellemben tárgyalja a fúgát, s helyezi vizsgálódása középpontjába a kontrapunktikus technikák alkalmazását, miként másfél évtizeddel korábban a *Der vollkommene Capellmeister*ben Johann Mattheson, aki *theoria* és *praxis* hagyományos megkülönböztetése mentén választja le a fúga valódi megértését a zenei előadás élményéről. A következőképpen fejezi be Mattheson a fúgáról szóló leírását:

> A művészetkedvelő számára végezetül gyakorlati mintaként ajánljuk a kevés jó ellenpontművész partitúráit, akiknek munkáit nemcsak játszani kell serényen (hiszen sokan képesek egy tudós fúgát jól előadni, még sincs róla fogalmuk, mi is van benne), de szigorúan végig kell menni rajtuk, megvizsgálni és a fenti bevezetés nyomán elemzés alá vetni őket, hogy a bennük rejlő fogásokat eltanuljuk, bizonyosakat utánozzunk, és adott alapszabályainkat jól alkalmazzuk.[11]

Jellemző, hogy áttekintésében Mattheson nem beszél a fúgák közjátékairól, Marpurg pedig traktátusának összesen több mint háromszáz oldalnyi szövegéből mindössze két oldalt szentel a kérdésnek. A közjátékok – írja Marpurg – „nem lehetnek túl hosszúak, kiváltképp, ha a téma már önmagában hosszú, és nem is térhetnek vissza túl gyakran. Ezáltal ugyanis a témát akadályoznánk abban, hogy elégszer hallható legyen."[12] Vagyis Marpurg értelmezésében a közjátékok alárendelt szerepet játszanak, a tematikus szakaszok közti puszta összekötőanyagként funkcionálnak.

Értekezésének egyik leggyakrabban idézett passzusában Marpurg megkülönbözteti a szigorú és a szabad fúgát, az előbbit Bach, az utóbbit Händel nevéhez kapcsolva. Így ír a szigorú fúgáról:

---

10 „Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederhohlet werden. Je öfter sie aber wiederholet werden, desto besser ist die Fuge. Ein kurzer Satz ist faßlich, und leicht im Gedächtniße zu behalten. Hat der Zuhörer die Bequemlichkeit, den Umfang desselben leicht zu überhören, und die verschiednen Wiederschläge desselben in allen angebrachten Versetzungen, und folglich den ganzen Zusammenhang der Fuge desto eher zu beurtheilen." Uott 27–28.

11 „Wir schlagen schlißlich unsern Kunstbefliessenen die Partituren der wenigen guten Contrapunctisten zu Mustern in der Ausübung vor, deren Arbeit man fleißig nicht nur spielen (denn viele können eine erlernte Fuge gut spielen, und wissen doch kaum, worin sie bestehet) sondern genau durchgehen, untersuchen, und nach obiger Anleitung in eine Zergliederung bringen muß, damit man ihnen die Künste ablerne, solche nachahme und unsre gegebene Grund-Sätze wol anwende." Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg, 1739, 393. (Hasonmás kiadás: Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Margarete Reiman. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter Verlag, 1954; modern kiadása: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. Herausgegeben von Friederike Ramm. Kassel [stb.]: Bärenreiter Verlag, [1999].)

12 „Diese Zwischenharmonie muß nicht zu lang seyn, zumahl wenn das Thema schon an sich lang ist, und nicht zu ofte vorkommen. Es würde der Hauptsatz dadurch verhindert werden, sich genugsam hören zu lassen." Marpurg: *Abhandlung von der Fuge,* 152.

> Szigorú fúgának (fuga obligata) nevezzük azt, amikor az egész darab folyamán kizárólag a téma kerül kidolgozásra, vagyis amikor az expozíció után a téma (ha nem teljes egészében, akkor részlegesen) újra és újra belép, s így a darabban szereplő valamennyi ellenpont és közjáték a témából vagy a témaválaszt kísérő ellenszólamból származik, mégpedig olyan eszközök révén, mint a részekre bontás, az augmentáció, a diminúció, a megfordítás, és így tovább, mindez pedig az imitáció révén szilárd és koherens zenei szövetté olvad össze. Amikor egy efféle szigorú fúga hosszan kerül kidolgozásra, és megjelennek benne mindenféle egyéb fogások, az imitáció különféle fajtái, a kettős ellenpont, a kánon és a moduláció: az ilyen darabot nevezzük olaszul *Ricercaré*nak, *Ricercatá*nak, vagyis művészi fúgának, mesterfúgának.[13]

A téma nemcsak magában a kompozícióban, hanem a komponálás folyamatában is elsődleges szerepet játszik, amint arra Marpurg egy helyen maga is rámutat. Miután a témán eszközölhető különféle kontrapuntkikus eljárások tárgyalását befejezi, a következőképpen fogalmaz: „Mihelyst az imént bemutatott módon megvizsgáltuk a fúgatémát, vagy több téma esetén valamennyit, azt mondhatjuk, hogy a fúga készen van".[14] Ez a leírás megfeleltethető Mattheson elméletének, amely a kompozíciót a retorikától kölcsönzött fogalmakkal írja le.[15]

Mattheson rendszerében a retorikai fogalmak hierarchikusan elrendezett logikai sort alkotnak, amelynek élén az *inventio* (Erfindung) áll. Ez nem pusztán egy zenei ötlet kitalálására vonatkozik, miként arra az utóbbi évek legizgalmasabb Bach-analíziseit nyújtó amerikai zenetörténész, Laurence Dreyfus rámutat.[16] Anakronisztikus kifejezéssel élve: az *inventio* nem pusztán ihlet dolga. A kompozíciós munka már ebben a fázisban nélkülözhetetlen, hiszen például egy fúga esetében a téma kitalálásakor alapvető, hogy melyek azok a kontrapunktikus fogások, amelyeknek a témát alá lehet vetni. Az *inventio* nem más, mint az anyag és transzformációinak összessége, s mivel valamennyi transzformáció nem jeleníthető meg egyszerre a hangzó zenében, valamiképpen el kell őket rendezni az időben. Ezt az időbeli elrendezést nevezi Mattheson *dispositió*nak. A kompozí-

13 „Eine strenge Fuge, *fuga obligata*, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts anderm als dem Hauptsatze gearbeitet wird, d. i. wo derselbe nach der ersten Durchführung, wo nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein kömmt, und wo folglich aus dem Hauptsatze oder der bey der ersten Wiederhohlung desselben dem Gefährten entgegen gesetzten harmonie alle übrigen Gegenharmonien und Zwischensätze vermittelst der Zergliederung, Vergrößerung, Verkleinerung, der unterschiednen Bewegung u. d. g. hergenommen, diese aber vermittelst der Nachahmung in einer bündigen und gründlichen Harmonie unter sich verknüpfet werden. Wenn eine solche strenge Fuge weitläuftig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerley übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons, und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit vergesellschaftet werden: so nennet man ein solches Stück alsdenn mit einem italienischen Nahmen ein *Ricercare*, *Ricercata* eine Kunstfuge, eine Meisterfuge." Uott, 19–20.

14 „Hat man nunmehr nach itzt gezeigter Art den Fugensatz, oder, wenn es mehrere sind, alle beyde untersuchet: so ist, so zu sagen, die Fuge schon gemacht." Uott 120.

15 Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*, 121–122., illetve 235–244.

16 Laurence Dreyfus: *Bach and the patterns of invention*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1996, 1–10.

ciós munkában – logikailag legalábbis – ezután következik a zenei anyag kidolgozása, vagyis az időben elrendezett *inventiók* közötti zenei tér kitöltése, az *elaboratio*, végül pedig az elkészült tétel „polírozása", a *decoratio*. Az *inventio–dispositio–elaboratio* hármasságát Mattheson így foglalja össze: „A találékonyság tüzet és szellemet; az elrendezés rendet és mértéket; a kimunkálás hidegvért és megfontoltságot kíván."[17]

A fúga tehát az a műfaj, amelyben – a matthesoni terminológiával élve – az *inventio* messze fontosabb szerepet játszik a *dispositiónál*, mint más műfajokban. Ahogy Laurence Dreyfus fogalmaz:

> Mattheson számára a fúga legfőbb értéke a benne felismerhető technikákban és eszközökben rejlett, ami alapvetően különbözik a tánctételek értékelésétől, ahol a kellemet és a bájt becsülték, vagy a vokális műfajokénál, ahol a szöveg megzenésítése az elsődleges.[18]

A korabeli kontextusban tűnik tehát igazán különösnek az az Ulrich Siegele által tett felfedezés, hogy a *Wohltemperiertes Klavier*ban a fúgáknak éppen a felére a polifon műfajokban nélkülözhetetlen kettős ellenponton kívül semmiféle kontrapunktikus technika nem jellemző.[19] A *Wohltemperiertes Klavier* két kötetében éppen tizenkét olyan fúgát találunk, amelyben a tématorlasztás, a tükörfordítás, az augmentáció vagy a diminúció eszközei megjelennek, s éppen tizenkét olyan fúga szerepel, amelyben a téma érintetlen marad az efféle zeneszerzői fogásoktól.[20] Siegele amellett érvel, hogy két formakoncepció körvonalai sejlenek fel itt: az egyikben a zenei forma a kontrapunktikus technikák nyomán jön létre, a másik esetben azonban a közjátékok és a tematikus szakaszok váltakozásával a zenei forma kialakítása egyenrangú szerepet játszik a téma kitalálásával. E két formakoncepcióról maga Bach is nyilatkozott, miként arra Marpurg egyik 1760-as levele utal:

> Magam hallottam egy alkalommal, amikor Lipcsében tartózkodtam, és bizonyos dolgokat megbeszéltem vele a fúgákat illetően, hogy egy öreg és dolgos ellenpontművész darabjait száraznak és merevnek nevezte, egy újabb és nem kevésbé jeles ellenpontművész néhány fúgáját pedig, abban a formában, ahogyan klavírra feldolgozta, tudálékosnak – az előzőt azért, mert a komponista folyton az alaptémához tér vissza mindenfajta változta-

17 „Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maase; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit." Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, 241.

18 „For Mattheson, a central value in fugue lay in recognizing its techniques and devices, which differed from, say, the value of dance genres, treasured for their grace and charm, or of vocal genres, in which the setting of the text was paramount." Dreyfus: *Bach and the patterns of invention*, 141.

19 Ulrich Siegele: „Von zwei Kulturen der Fuge. Ritornellform und kontrapunktische Definition im Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach". *Musik und Ästhetik* 10 (2006)/40, 63–69. Elméletének bővebb kifejtését lásd: Uő: „Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers". In: Siegbert Rampe (Hrsg.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I: Tradition–Entstehung–Funktion–Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*. München: Musikverlag Katzbichler, 2002, 321–471.

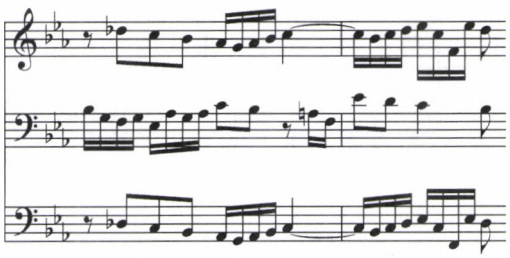
20 A *Wohltemperiertes Klavier* két kötetében a kontrapunktikus technikákat alkalmazó fúgák a következők: 1. kötet: C, c♯, d, d♯, e, F, f♯, G, g, a, b, H; 2. kötet: c, C♯, c♯, D, d, E♭, d♯, E, f♯, g, g♯, b. Hiányoznak efféle kontrapunktikus technikák a következő fúgákból: 1. kötet: c, C♯, D, E♭, E, f, F♯, A♭, g♯, A, B, h; 2. kötet: C, e, F, f, F♯, G, A♭, A, a, B, H, h.

tás nélkül, az utóbbit azért, mert legalábbis a tárgyalt fúgáiban nem mutatott elég érdeklődést, hogy a témába új életet leheljen a közjátékok segítségével.[21]

A „kontrapunktikus" formakoncepcióval szemben áll tehát a közjátékoknak fontos szerepet szánó elképzelés, amelyben mintha annak lehetnénk tanúi, hogy *inventio* és *dispositio* egyenrangúvá válik egymással, amennyiben a kompozíciós munka során a zenei anyagok időbeli elrendezése semmivel sem kíván kevesebb „találékonyságot", mint a téma és különféle transzformációinak kigondolása.

Az alábbiakban két fúgán kívánom demonstrálni, hogy ez utóbbi formaelv miként működik a gyakorlatban. Elemzésem tárgya a *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének Esz-dúr fúgája (BWV 852) és a II. kötet Fisz-dúr fúgája (BWV 882).

Az Esz-dúr fúga a korabeli definíció szerint kettősfúgának minősül, mivel a témához kapcsolódó kontraszubjektum a témával kettős ellenpontot alkot.[22] A tételben ez az egyetlen kontrapunktikus fogás, amely a témát érinti (*1. kotta*).



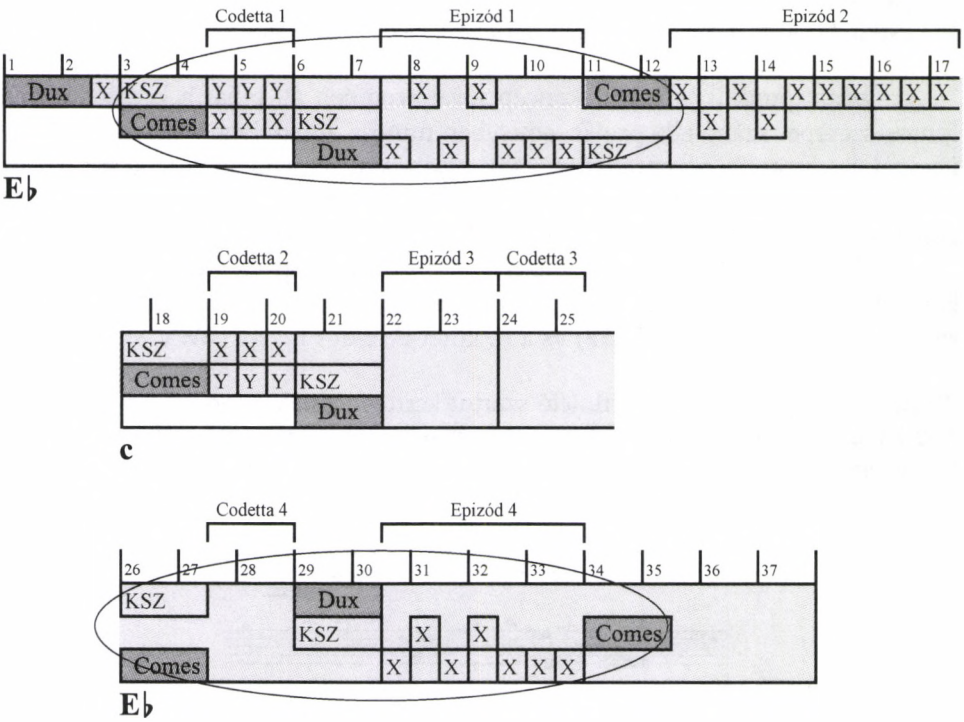
1. kotta. A témával kettős ellenpontot alkotó kontraszubjektum az Esz-dúr fúgában

A témával közel egyenrangú szerepet játszik a darabban az először a második ütem második felében megjelenő akkordfelbontásos motívum (X-szel jelölve az *1. ábrán, a 154. oldalon*), amely nemcsak az epizódokat határozza meg, hanem összekötő anyagként – 20. századi terminológiával codettaként – is funkcionál a témaexpozíciókon belül, így például a 3–4. ütemben megszólaló *comes* és a 6–7. ütemben megszólaló újabb *dux* között.[23]

21 „Ich habe ihn selbst einsmals, als ich bey meinem Aufenthalte in Leipzig mich über gewisse Materien, welche die Fuge betrafen, mit ihm besprach, die Arbeiten eines alten mühsamen Contrapunktisten für trocken und hölzern, und gewisse Fugen eines neuern nicht weniger großen Contrapunktisten, in der Gestalt nämlich, in welcher sie aufs Clavier appliciret sind, für pedantisch erklären hören, weil jener immer bey seinem Hauptsatze, ohne einige Veränderung, bleibt; dieser aber, wenigstens in den Fugen, wovon die Rede war, nicht Feuer genug gezeiget hatte, das Thema durch Zwischenspiele aufs neue zu beleben." Hans Joachim Schulze (Hrsg.): *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Bach-Dokumente III.* Kassel: Bärenreiter, 1972, 144–145. [No. 701.] (A következőkben: BDIII.)

22 A „kettősfúga" 18. századi terminológiájáról lásd: Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*, Bd. I., 21. és Mattheson: *Der volkommene Capellmeister*, 427.

23 A tétel 37 ütem hosszúságú: a 9 témamegjelenés összesen 13 és fél ütemet foglal el, a félütemes „codetta" 31 alkalommal jelenik meg, vagyis 15 és fél ütemet foglal el.



1. ábra. Az Esz-dúr fúga *(BWV 852) szerkezeti felépítése.*
KSZ = kontraszubjektum. X és Y = a tétel nagy részét meghatározó akkordfelbontásos motívum és ellenszólama

A tétel három hangnemi területre osztható. A párhuzamos mollban álló második rész alaposan előkészített zárlat után következik a 17. ütem második felétől, az alaphangnemben álló harmadik terület azonban cezúra nélkül kapcsolódik a középső szakaszhoz, értelmezés kérdése, hogy hová tesszük a kezdőpontját. Valamennyi szólamban háromszor jelenik meg a téma a darab folyamán, sajátos elrendezésben. A fúgaexpozíciót (1–7. ütem) követően a 11. ütemben – még mindig az alaphangnemben – a felső szólamban hangzik el a téma, majd a c-moll zárlat után a középső és alsó szólamokban (17–21. ütem). Ez utóbbi tematikus egység sajátossága, hogy a két összetartozó témamegjelenés nem *dux–comes* sorrendben követi egymást, hanem megfordítva. A mollba transzponált *comes* (17–18. ütem) után ráadásul ugyanaz a másfél ütemes codetta következik, amellyel az expozícióban találkozhattunk. Bár a moll transzpozíció és a codetta szólamcseréje miatt hallás után nem mindjárt egyértelmű, a 17–21. ütem „szó szerinti" transzpozíciója a 3–7. ütemnek. És bár a következő két – ugyancsak összetartozó – témabelépés között más tematikájú codetta jelenik meg, nem véletlen, hogy a témabelépések *comes–dux* sorrendben követik egymást, s hogy a codetta az előzőkhöz hasonlóan itt is másfél ütem hosszúságú (26–30. ütem). A téma és a válasz efféle elrendezése az egyes szólamokban – vagyis a „Wiederschlag", ahogyan Marpurg hivatkozik

rá – s ezek egymással való összefüggése *(lásd az 1. ábrát, szemközt)* nyilvánvalóan nem függ a témában rejlő kontrapunktikus lehetőségektől, és a zenei forma tudatos kialakításának zeneszerzői szándéka rejlik mögötte.

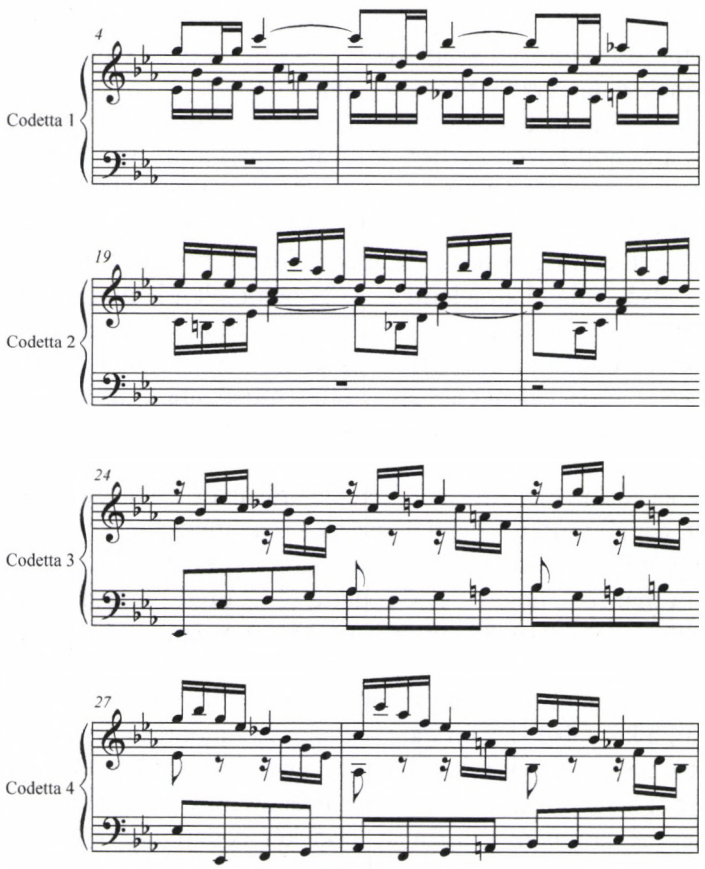
Nemcsak a két Esz-dúrban álló *comes–dux* témaegyüttes kapcsolódik szorosan egymáshoz és a c-moll középrészhez: a darab végén a 30–35. ütemben a 7–10. ütem epizódja is megismétlődik az azt követő *comes* témabelépéssel együtt, vagyis a 3. ütemet követő majd' tíz ütemes zenei egység visszatér a darab végén (lásd a két bekeretezett egységet az 1. ábrán). Tekintettel arra, hogy a 26. ütemben a *comes* az alsó szólamban jelentkezik, és nemcsak a kontraszubjektum szól fölötte – miként a 3–4. ütemben –, hanem egy közbülső szólam is, és mivel a *dux*ot követő epizód némileg „át van hangszerelve", a zenei anyag újbóli megjelenése nem ölt visszatérés jelleget abban az értelemben, ahogy az a *da capo* formára vagy a 18. század második felének zenei építkezését meghatározó szonátaelvre jellemző.

Hogy a zenei forma kialakítása az Esz-dúr fúgában Bach számára elsődleges szempont volt, azt jól mutatja, hogy nemcsak a témamegjelenéseket tervezte meg gondosan, hanem a nem-tematikus szakaszokat, vagyis az epizódokat és codettákat is. Szó esett már róla, hogy az első codetta (4–5. ütem) származékának tekinthető a második codetta (19–20. ütem): utóbbi nem más, mint az előbbi moll transzpozíciója szólamcserével. A 27–28. ütemben megszólaló codetta ugyan más harmóniai sémát követ, mint az előző kettő, s velük ellentétben nem két-, hanem háromszólamú, a két felső szólam hármashangzat-felbontású anyaga azonban rokona a második codetta felső szólamának, és ugyanazt a funkciót tölti be, mint az elődei: a *comes*t és a *dux*ot kapcsolja össze másfél ütemnyi időtartam alatt. Az utolsó codetta ugyanakkor nem csupán az első két codettához kötődik, hiszen a 24–25. ütem majdhogynem „szó szerinti" ismétlésének tekinthető *(2. kotta a 156. oldalon)*.

Karol Berger mutat rá legújabb könyvében, hogy egy adott téma különféle változatainak időbeli elrendezése és az őket összekötő logikai rend nem szükségképpen kapcsolódik egymáshoz.[24] Az Esz-dúr fúga négy „codettája" ugyan a 2. *kotta* szerinti sorrendben jelenik meg a darabban, logikailag azonban az elsőből származik a második, a másodikból a negyedik s a negyedikből a harmadik.

A codetták elrendezéséhez hasonlóan – egy kivételével – az epizódok sem puszta kötőanyagként funkcionálnak, hanem a zenei forma kialakításában is meghatározó szerepet játszanak, így felépítésük sem esetleges, hanem tudatos tervezés eredménye. A fúgaexpozíciót követő három és fél ütemes epizód (7–10. ütem), amelynek meghatározó anyaga a codettából ismert akkordfelbontásos motívum, még további két alkalommal tér vissza a tétel folyamán: a 12. ütemtől egy kvinttel lejjebb transzponálva ismétlődik (két, c-mollba moduláló ütemmel kiegészítve), a 30. ütemtől pedig az alaphangnemben, lényegileg változatlanul, némileg

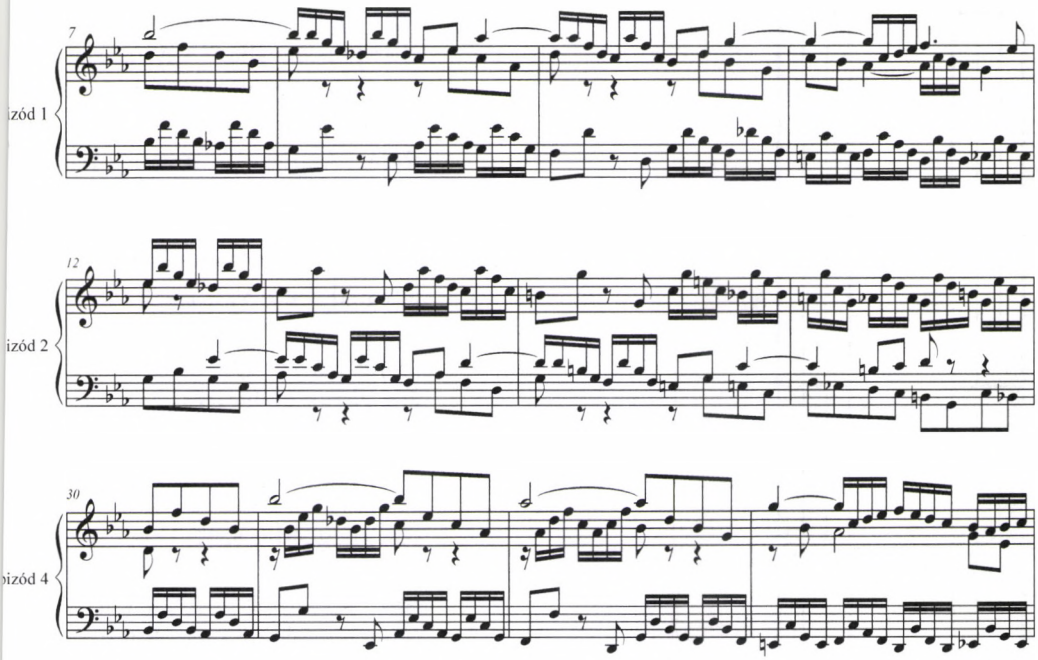
24 Karol Berger: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity.* Los Angeles: California University Press, 2008, 95–101.



2. kotta. A négy „codetta" az Esz-dúr fúgában

„áthangszerelt" formában jelenik meg. Noha az epizód ritmikai és dallami profilja kevésbé karakteres, mint a témáé, figyelemre méltó, hogy a három szólam hármas ellenpontot alkot egymással. Aligha meglepő, hogy mindhárom megjelenésekor más és más permutációban jelentkezik a hármas ellenpont *(lásd a 3. kottát a szemközti oldalon)*.

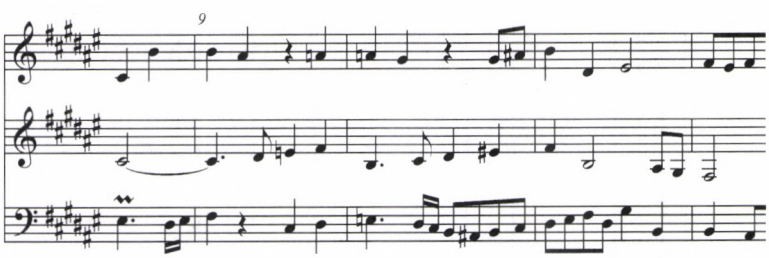
Miként az a fenti áttekintésből látható, az Esz-dúr fúgában a codetták és az epizódok kialakítása is legalább annyi „tüzet és szellemet" kívánt, mint a témáé, vagyis az *inventio* kompozíciós munkája mindhárom zenei anyagot hasonlóképpen érinti. Az utolsó három zárlati ütemen kívül mindössze egyetlen rövid szakasz található a darabban, amely puszta töltelékanyagként funkcionál: a 22–23. ütem témafejet használó, szekvenciázó közjátéka, a harmadik epizód. Elmosódik tehát a határ *inventio* és *dispositio* között, hiszen szemben a „kontrapunktikus formakoncepciójú" fúgákkal, amelyekben a témán eszközölt polifon fogásokhoz képest az epizódok – ha egyáltalán vannak – másodlagos szerepet játszanak, itt az egyes epizódok megalkotása a tétel formai felépítésének figyelembevételével történt: a hár-



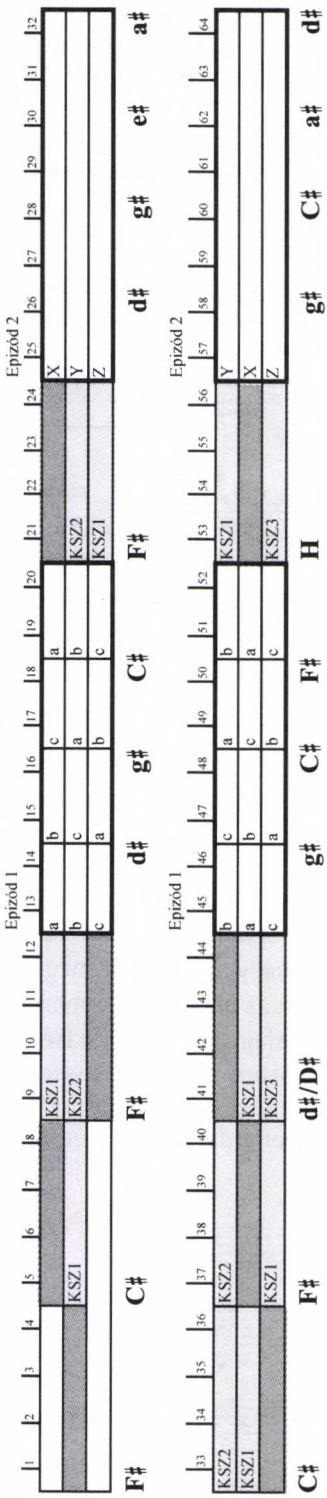
3. kotta. Az Esz-dúr fúga *1., 2. és 4. epizódja*

mas ellenpontra alkalmas közjátékok *inventiója* teszi lehetővé, hogy ezek az epizódok többször is megjelenjenek a tétel folyamán.

A *Wohltemperiertes Klavier* második kötetének Fisz-dúr fúgája ugyancsak arra szolgáltat példát, hogy a zenei forma kérdése meghatározó szerepet játszhat a bachi fúgaszerkesztésben. A három szólamban a téma összesen tizenegyszer jelenik meg, minden alkalommal változtatás nélkül, a tétel elején és végén az alaphangnemben és a dominánson, a tétel közepén más fokokon is. A témát kétfajta ellenpont „kíséri" (lásd a *4. kotta* két felső szólamát): az 1. kontraszubjektum – kromatikusan ereszkedő motívum – minden alkalommal ugyanúgy jelenik meg, a 2. kontraszubjektum alakja kevésbé szilárd, de a körvonalai mindig jól kivehetők. A két kontra-



4. kotta. A Fisz-dúr fúga *témája, fölötte a két kontraszubjektummal*

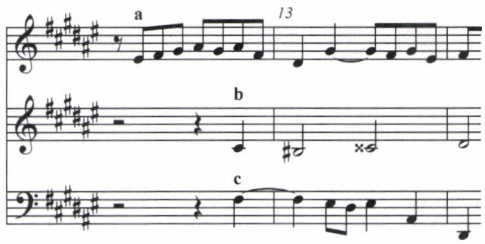


2. ábra. A Fisz-dúr fúga (BWV 882) szerkezeti felépítése. KSZ = kontraszubjektum. a, b, c = az 1. epizód zenei szövetét kiadó három motívum (lásd az 5. kottát). X, Y, Z = a 2. epizód anyaga: a két felső szólam (X, Y) a második megszólaláskor helyet cserél

szubjektum és a téma hármas ellenpontot alkot egymással, bármilyen permutációban megszólaltathatók egymás alatt és fölött. Az Esz-dúr fúgához hasonlóan a többszörös ellenpont alkalmazásán kívül Bach semmiféle kontrapunktikus eljárásnak nem veti alá a témáját, a tétel formája azonban majdhogynem geometrikus szigorral van kialakítva.

Miként a 2. *ábrán* látható, a témaexponáló szakaszokat négyszer szakítja meg közjáték, mégpedig szabályos rendszer szerint. Miután mindhárom szólamban megjelent a téma, nyolcütemes, intenzív polifóniájú epizód következik, majd megszólal a téma a szopránban, és egy másik, triószonáta-textúrájú anyagot hordozó, ugyancsak nyolcütemes közjáték kezdődik. Ami eddig történt, az kevéssé meglepő, ekkor azonban megismétlődik az első 32 ütem – szerkezetileg legalábbis: erre utal az ábra tagolása. Újabb témaexpozíciót hallunk, újra következik, transzponáltan, az első közjáték, majd egy önálló témamegjelenés után a második közjáték, ekként Bach rendkívül világos felépítésű, jóllehet az intenzív kontrapunktikus írásmód és a világos zárlatok hiánya miatt hallás után kevéssé követhető zenei formát hoz létre, amelyről aligha állítható, hogy pusztán a témában rejlő lehetőségekből nőtt volna ki.

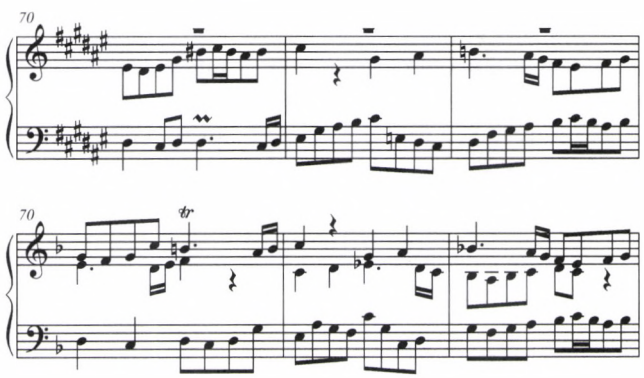
Hogy Bach számára a közjáték ebben az esetben mintha meghatározóbb volna a témánál, arra az is rámutat, hogy úgy tűnik, nagyobb munkát fektetett az 1. epizód kialakításába, mint a témáéba (*5. kotta*).



5. kotta. A Fisz-dúr fúga *első epizódjának hármas ellenpontra alkalmas anyaga. Az „a", „b" és „c" motívum permutációi a 2. ábrán láthatók.*

Az 1. közjáték háromféle zenei anyagot hordoz, s ez a háromféle zenei anyag hármas ellenpontot alkot egymással, amelynek valamennyi lehetséges permutációja megjelenik a tétel folyamán, Bach életművében kivételes módon.[25]

Egy másik különös példa is arra világít rá, hogy ezúttal Bachot nem a téma foglalkoztatta elsősorban. A 70–72. ütemben Bach kilépteti a szoprán szólamot, és az alt szólaltatja meg a témát az alsó szólam kíséretével. Ezen a ponton a *Wohltemperiertes Klavier* egyik kései másolója, a 18. század végének talán legjelentősebb ellenpontszakértője, Johann Georg Albrechtsberger háromszólamúra duzzasztja a zenei anyagot, mégpedig a tématorlasztás eszközével (*6. kotta*).[26]



6. kotta. A Fisz-dúr fúga *70–72. ütemének eredetije és az Albrechtsberger által F-dúrba transzponált, ál-strettóval „dúsított" változat.*

25 Francis Donald Tovey írja a *Kunst der Fuge* kapcsán, hogy nem ismer olyan esetet, Bach műveiben, ahol Bach a hármas ellenpont mind a hat kombinációját használja. Francis Donald Tovey: *Companion to the Art of Fugue*. London: Oxford University Press, 1931, 70–71.

26 Albrechtsberger kiemeli zeneszerzéstanában, hogy a torlasztás eszközének alkalmazása igazán a fúgák végén hatásos: *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig, 1790, 171. Az Albrechtsberger-féle változatról részletesebben lásd: Yo Tomita: „Bach Reception in Pre-Classical Vienna: Baron van Swieten's Circle Edits the Well-Tempered Clavier II". *Music & Letters* 81 (2000)/3, 364–391.

Bár a torlasztás nem érinti a teljes témát, efféle „ál-stretto" – ahogy a korszakban nevezték – Bach jó néhány fúgájában megjelenik, vagyis ha Bach fontosnak tartotta volna, hogy bemutassa a téma alkalmasságát a torlasztásra, bizonyosan élt volna vele. Azt a feltételezést pedig minden bizonnyal elvethetjük, hogy Bach ne lett volna tisztában az Albrechtsberger által felfedezett lehetőséggel, hiszen Philipp Emanuel Bach egyik kései leveléből tudjuk, hogy az idősebb Bach számára a fúgatémákban rejlő lehetőségek felismerése nem pusztán természetes volt, de nagy örömet is jelentett. Így ír Philipp Emanuel Bach:

> Amikor egy gazdag, sokszólamú fúgát hallott, azonnal tudta a téma első belépései után, hogy miféle kontrapunktikus fogások lehetségesek, s melyek azok, amelyeket kötelessége a zeneszerzőnek alkalmazni, s ilyen alkalmakkor, amikor mellette álltam, és sejtéseit megosztotta velem, örült és megbökött, amikor az elvárásai beváltak.[27]

Hogy az Esz-dúr és Fisz-dúr fúgában Bachot nem a témán eszközölhető kontrapunktikus fogások érdekelték, s hogy a *Wohltemperiertes Klavier*ban ez a fúgák felére elmondható, az arra mutat rá, hogy Bach számára – szemben Matthesonnal vagy Marpurggal – a zenei forma kialakítása, vagyis a *dispositio*, legalább olyan fontos volt, mint az ötlet kitalálása, az *inventio*.

A műfajhoz hagyományosan társított kontrapunktikus eszközök nagy részét mellőző, a közjátékokat nem puszta töltőanyagként, hanem formaképző elemként felfogó koncepció nemcsak a *Wohltemperiertes Klavier* két kötetére jellemző. Amikor az 1740-es évek elején komponált *Kunst der Fugé*t Bach élete utolsó éveiben újra elővette, a nyomtatásra való előkészítés során változtatott az eredeti koncepción, számos tételt átdolgozott, és két új contrapunctust komponált a sorozathoz: a befejezetlenül maradt négytémás fúgát, illetve a 4. contrapunctust.[28] Hogy a témát ez utóbbiban sem veti alá Bach semmiféle kontrapunktikus eljárásnak, s hogy e tételben is gondosan megtervezett közjátékokkal „lehel új életet" a témába, az jelzi, hogy Bach életművében a fúga e „második kultúrája" – miként Ulrich Siegele nevezi – nem csupán múló epizódot jelentett.

---

27 „Bey Anhörung einer starck besetzten u. vielstimmigen Fuge, wuste er bald, nach den ersten Eintritten der *Thematum*, vorherzusagen, was für *contra*puncktische Künste möglich anzubringen wären u. was der Componist auch von Rechtswegen anbringen müste, u. bey solcher Gelegenheit, wenn ich bey ihm stand, u. er seine Vermuthungen gegen mich geäußert hatte, freute er sich u. stieß mich an, als seine Erwartungen eintrafen." BDIII. 285. [No. 801.]

28 A *Kunst der Fuge* két változatáról lásd: Christoph Wolff: „The Compositional History of the Art of Fugue". In: uő: *Bach. Essays on His Life and Music.* Cambridge MA: Harvard University Press, 1993, 265–281.

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

INVENTIO VS. DISPOSITIO

Bach's fugues and the problem of musical form

Since the beginning of the 19th century several attempts have been made at defining an ideal basic form of the fugue, which, as Adolph Bernhard Marx admitted in 1834, "has possibly never quite been completely realized in any one fugue thus far composed." After the age of *Formenlehre*, in the 20th century, the fugue was increasingly considered as a genre, a texture or simply a technique as opposed to a form. It is shown in the present essay that two of the most important theoreticians of the 18th century, Johann Mattheson and Bach-disciple Wilhelm Friedrich Marpurg consider the fugue primarily as a complex of contrapuntal techniques, such as diminution, augmentation, inversion, stretto. Form is not an issue for them; or, in the words of Mattheson borrowed from rhetoric: it is the *inventio* of a fugue that matters, and not its *dispositio*. Still, relying upon Ulrich Siegele's "discovery", that in both volumes of the *Well-tempered Clavier* exactly half of the fugues lack any of the polyphonic devices mentioned above, the present essay demonstrates through the analysis of two fugues (E♭ major, BWV 852; F♯ major, BWV 882) that even in the compositional process of some of the fugues the *dispositio* (i.e. the pre-planned form) plays a role equal to that of the *inventio*.

Gergely Fazekas (1977) is a musicologist and music critic. He studied literature and philosophy at Eötvös Loránd University and musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. For a year, he studied in Paris at the Conservatoire Nationale Supérieur de Musique. In 2005 he began his PhD studies in musicology at the Liszt Academy, where he has been lecturing since 2006 on 17–18th century music history and New Musicology. His PhD thesis in preparation is about J. S. Bach's notion of musical form.

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság

2009. október 9-én és 10-én, pénteken és szombaton, az MTA Zenetudományi Intézete Bartók-termében rendezi meg

Népzene és zenetörténet

című VII. tudományos konferenciáját.

A konferencián olyan referátumok hangoznak el, amelyek különböző korszakok, zeneszerzői életművek, műcsoportok elemzésével mutatják be népzene és műzene egymásra hatását a középkortól napjainkig. Az előadók magyar és nemzetközi kontextusban értelmezik a 19. és 20. század zeneszerzőinek népzene-felfogását, valamint a 20. század második fele hazai avantgárdjának viszonyát a népzenéhez. A konferencia alkalmat teremt a hazánkban tradicionális, azaz történeti szemléletű népzenetudomány aktuális kérdéseinek tárgyalására, valamint – a transz-, illetve multidiszciplinaritás jegyében – a történeti néprajz és az irodalomtudomány kérdésfelvetéseinek vizsgálatára. Külön szekció foglalkozik a Magyarországtól távol eső tradicionális zenekultúrák jellegzetességeinek, s ezek esetleges európai párhuzamainak bemutatásával. A végleges program szeptemberben lesz olvasható a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság honlapján (www.mzzt.hu).

A konferencia program-bizottságának tagjai:
Domokos Mária, Kárpáti János, Kovalcsik Katalin, Paksa Katalin, Richter Pál, Sárosi Bálint, Somfai László, valamint a konferencia szervezői, Dalos Anna és Vikárius László.

Érdeklődni a konferencia szervezőinél, Dalos Annánál (dalos@zti.hu) és Vikárius Lászlónál (vikarius@zti.hu) lehet.

László Ferenc

SZUBDOMINÁNS FŐTÉMÁK MOZART REPRÍZEIBEN

Három elemzésvázlat

A szonátaformát köztudottan az teszi, hogy első szakaszában, amelyet a klasszikusok utókora expozíciónak hív, van egy dominánsban elhangzó második téma, amely a repríznek nevezett szakaszban a tonika-hangnemben tér vissza, az első téma pedig mindkétszer a tonika hangnemében hangzik el. (Hadd tekintsek el itt és most attól, hogy ez a szonátaelv hogyan érvényesül a moll tételekben.) Ez a szerkezet archetípusa:

expozíció			kidolgozás	repríz			kóda
I. téma	átvezetés	II. téma (+ zárótéma)		I. téma	visszavezetés	II. téma (+ zárótéma)	
T	T→D	D ———		T ———			

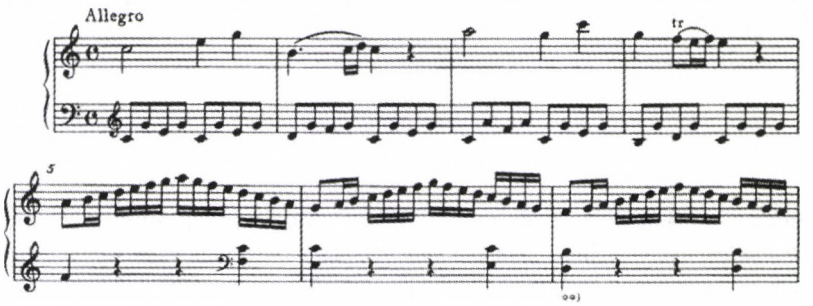
E formaszerkezetben a II. témával azonos hangnemű, de attól jellegében elkülönülő zárótéma megléte esetleges: olykor van, máskor nincs. Ugyanez bizonyos mértékben a szintúgy nem „kötelező" kódára is áll. A középrész, amelyet magyarul kidolgozásnak vagy feldolgozásnak hívunk, terminológiai szempontból problematikus, mivel a klasszikusok műveiben vannak szonátaformák, amelyekben egyáltalán nincs középrész, és az is előfordul, hogy van, de nem az expozícióban elhangzott témákból merít, hanem az előzményekhez képest merőben új zenei anyago(ka)t hoz. Haydnnál még az is előfordul, hogy az I. téma és a II. téma anyaga azonos. Ez nem kizáró körülmény, mivel a szonátaforma-elv fő kritériuma az expozíció két fő pillérének hangnemi szembenállása, amely a reprízben feloldódik, nem pedig azok anyagának a különbözősége, ellentétessége. Megjegyzendő még, hogy mindkét téma lehet többtagú témacsoport is. Ennyit a fenti képlet árnyalásául.

Amint az előbb összefoglaltakat, úgy azt is közismeretnek tartom, hogy Mozart *Sonata facile*jében (C-dúr, KV 545)[1] a forma másképpen alakul: az első téma másodjára nem a tonikában, hanem a szubdominánsban hangzik el, így a reprízben csak a második téma és a zárótéma jeleníti meg a tonikát. Íme e kivételes tétel formaképlete:

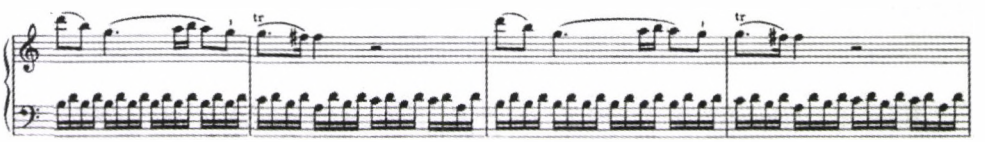
1 Az illetékesek bölcsességéből és jóvoltából Mozart teljes életműve bérmentesen elérhető az interneten (www.mozarteum.at), sőt tanulmányozás céljából onnan lemásolni is szabad. Akinek nincs keze ügyében a szonáták és az alább elemzett többi mű kottája, „szedje elő" őket a számítógépéből!

expozíció				kidolgozás	repríz			
I. téma	átvezetés	II téma	zárótéma		I. téma	visszavezetés	II téma	zárótéma
1–4	5–12	13–26	26–28	29–41	42–45	46–57	58–71	71–73
C	C_D[2]	G ———		g→d→a→C→F_D	F	F→C_D	C ———	

E forma képletes ábrázolásához magyarázatok kívánkoznak. Az első téma minimális terjedelmű: mindössze négyütemnyi.



Az átvezetés a téma továbbszövése.[3] Voltaképpen a második téma is csak négyütemnyi, és ráadásul egy mindössze kétütemes gesztus ismétléséből áll:



Ami e téma és a 26. ütem zárlata között elhangzik, szintén csak továbbszövés. Bár a 22–26. ütemeket zárófrázisnak hallhatjuk (ebben az esetben a 18–22. ütemek belső bővüléssé minősülhetnének), mivel a reprízben ezen a helyen (67–70.) az expozícióhoz képest más zenei anyag van, ez is inkább a szabad továbbszövés része, mintsem hogy a „voltaképpeni" téma lezárása volna. (Az ilyen részletező, vagylagosan is mérlegelő megjegyzéseket természetesen nem tudjuk formaképleteinkben megjeleníteni.)

A KV 406 (516b) jelzetű, c-moll *Vonósötös*[4] második, lassú tétele hasonló mód tér el a szonátaforma-archetípustól. Íme a forma képletes ábrázolása:

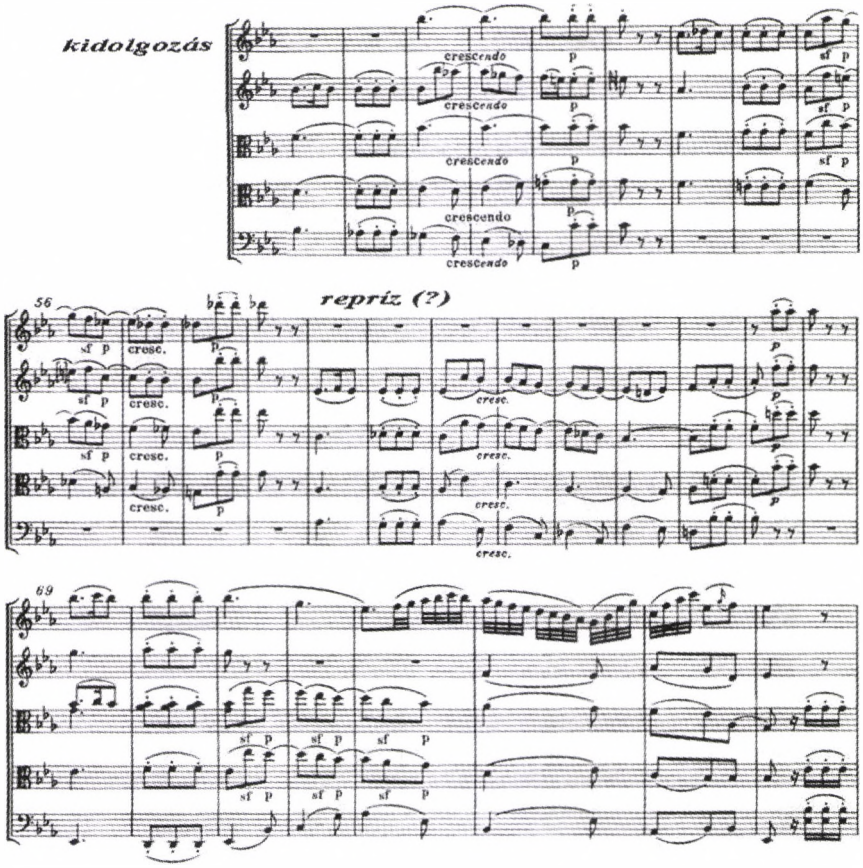
2 Ez a $_D$ itt és a következőkben arra utal, hogy az illető formaszakasz nem zárlattal végződik, hanem nyitva marad a megjelölt hangnem valamilyen domináns összhangzatán.

3 A szakszót a német zenetudomány *Fortspinnung*jának értelmében használom, amelyet a zenei terminológia hétnyelvű szótára angolra continuationnek fordít ugyan, ami elfogadható, de a többi nyelvekre développement–elaborazione értelmű fejlesztésnek, amely vitatható, sőt vitatandó szóegyeztetés. (Horst Leuchtmann [szerk.]: *Terminorum musicae index septem linguis redactus*. Budapest–Kassel stb.: Akadémiai Kiadó–Bärenreiter, 1978, 208).

4 Emlékeztetőül: ez a valószínűleg 1787-ben keletkezett mű az 1782 nyarán szerzett, KV 384a (388) jelzetű, azonos hangnemű *Fúvósszerenád* („Nacht Musique") szerzői átirata. Merő esetlegesség, hogy itt a második műváltozatára hivatkozom.

expozíció				kidolgozás	repríz			
I. téma	átvezetés	II. téma	zárótéma		I. téma	átvezetés	II. téma	zárótéma
A	B	C	D	A_{var}	A	B	C	D
1–16	17–24	24–39	39–46	47–59	60–76	77–84	84–99	100–106
Esz	Esz→B	B	———	B→f_D→Asz_D	Asz→Esz	Esz→B	B→Esz	Esz

Az expozíció négy témát sorakoztat fel: az átvezetés szerepét is periódusnyi téma tölti be (B), amelynek második frázisa modulál, és a második témától (C) is nyilvánvalóan különválik az új hangnemet megerősítő, minden hangjában diatonikus zárótéma (D). A kidolgozási rész kizárólag a főtémát idézi és szövi tovább, először B-dúrból f-moll, majd f-mollból Asz-dúr dominánsára. Ami egyedülálló: a repríz. Az első téma előtagja ugyanis a szubdominánsban, Asz-dúrban indul, és a tonika, az Esz-dúr dominánsán köt ki, amelyet egy együtemnyi belső bővülés nyomatékosít; az utótag Esz-dúrban folytatódik. Értelmezésemnek ellentmondhat az a körülmény, hogy az Asz-dúr→Esz-dúr$_D$ bővült periódust (60.–76.) az 53.–59. ütemek analógiájára a kidolgozás utolsó szakaszának is tekinthetjük. Ebben az esetben azonban el kellene fogadnunk, hogy reprízben a főtémából csak annak második tagja tér vissza, ami Mozartnál egyáltalán nem tipikus. Vagy mondjuk azt, hogy ez a 17 ütem mind a kidolgozásnak, mind az első téma reprízének része? Akárhogyan értelmezzük is, a megoldás rendhagyó.



A visszavezető téma (B) helyén csaknem hangról hangra ugyanaz az átvezetés hangzik el, amelyet az expozícióból ismerünk, s amelyik itt is a tonikából a dominánsba modulál. Így a visszamodulálás feladata kényszerűen a II. témára hárul. Összegezve ennek az egyednek a sajátosságait, megállapíthatjuk: míg a szonátaforma archetípusában a két téma mind az expozícióban, mind a reprízben tonálisan stabil, és a moduláló átvezetést kell a zeneszerzőnek a reprízben visszavezetéssé átmódolnia, ebben a reprízben mind a két téma modulál, és a visszavezetés helyén jelenik meg változatlanul az expozíció átvezetése. A négy téma közül tehát csak a D, a zárótéma illeszkedik be a Mozart kori közmegegyezés szentesítette archetípusba.

Mozartnál az ember olyan helyeken is talál szonátaformát, ahol nem várná. Egy ilyen, egészen kivételes esetet szeretnék leírni, amely – ki fog derülni – témánkba vág, és egyébként is bámulatos.

Egy másik archetípusra emlékeztetek. A rondószonáták zöme köztudottan erre az ötrészes képletre vezethető vissza:

A	B	A	B	A
T	D	T	———	

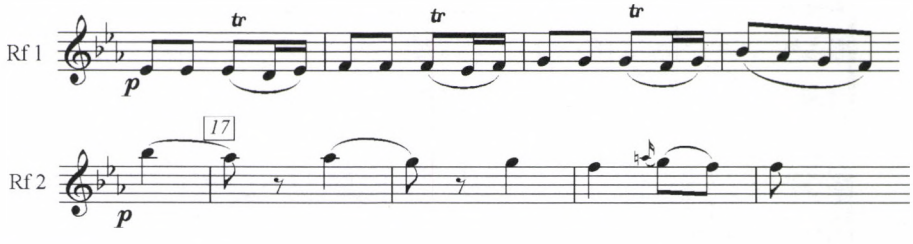
A klasszikusoknál ez igen gyakran így bővül hétrészességre:

A	B	A	C	A	B	A
T	D	T	S	T	———	

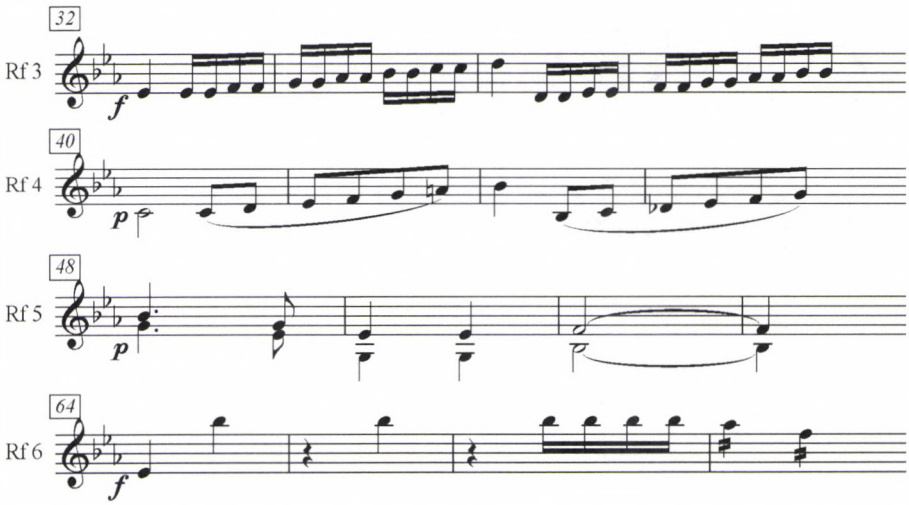
(A középső epizód köztudottan nemcsak a szubdominánsban, hanem a párhuzamos és az azonos nevű mollban is gyakori.)

Mozart Esz-dúr *Simfonia concertantéjában* (KV 364 [320d]) a rondó kétszeresen is szonátarondó, és mind a kétszer merőben másképpen, mint ahogyan tankönyveink ezt a rondószonátát magyarázzák.

A rondórefrén sokkal bonyolultabb, mintsem hogy ábránkban egy A betű képviselhetné. Nem kevesebb, mint hat tematikus anyagot különböztethetünk meg benne. Ezek: Rf1 (1–16.), Rf2 (17–32.), Rf3 (32–40.), Rf4 (40–48.), Rf5 (48–62.), Rf6 (64–79.).[5]



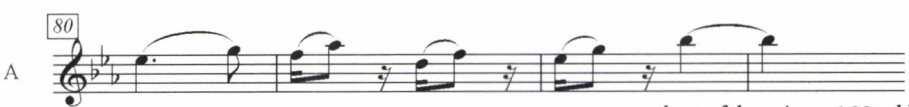
5 Megjegyzés: az Rf3 és a 40. ütemben hallott álzárlattal kezdődő Rf4 zenei alapanyaga azonos, ám kifejezésben igencsak ellentétesek egymással. Ezért különítettem el őket. De azt az olvasatot is elfogadom, hogy a kettőt egyazon betűjelképpel kellett volna a képletben feltüntetnem, mivel nemcsak ellentétesek, hanem jellegükben ellentétesek ugyan, de anyaguk ugyanaz. Így nem hat, hanem csak öt témája volna a „refrénnek".



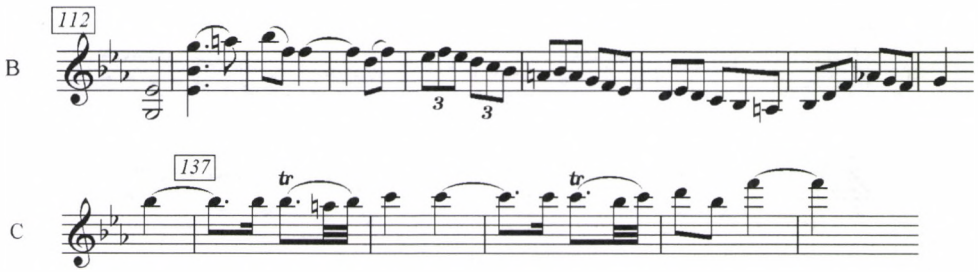
Mivel ez a gazdag témafelhozatal egy versenymű tételének az elején hangzik el, a járatos zenehallgató reflexszerűen úgy értelmezi, hogy ez az a bizonyos első, zenekari expozíció, amelyben minden formarész „a helyén" van, csak éppen hogy nincs hangnemi ellentét az első és a második téma között, mivel az majd a második expozícióban jön létre, a szólóhangszer(ek) belépése után. Várnók, hogy a második expozícióban a szólóhangszer(ek) jelentékeny közreműködésével bekövetkezzék a szonátaforma hagyományai szerinti „természetesség", eképpen:

Rf1	Rf2	Rf3 Rf4	Rf5	Rf6
I. téma		átvezetés	II. téma	zárótéma
Esz		Esz–B	B	

Mozart azonban ebben az esetben sem úgy gondolkozott, ahogyan kései, tisztelő értelmezője elvárná, nem szerzett a finálérondó helyén egy, a versenyművek első tételeit jellemző szonátaformát. Ám az A B A B A formaképletből kiindulva valami egészen újat és eredetit teremtett. Nemcsak az „A" kivételesen összetett (a „megkérdőjelező idézőjel" azt kívánja érzékeltetni, hogy amit itt hallunk, sokkal több annál, hogysem egyetlen betűvel jelölhetnénk meg). A két „B" is egyedülállóan rendhagyó. Az csak természetes, hogy a *tutti* felrakású refrénnel szemben a szólóhangszerek dominálnak bennük. Mozart meglepetése: ez a két „közjáték" nem egyéb, mint egy másik, eredeti témaanyagból építkező szonátaforma expozíciója és repríze. Az utóbbi jellegzetessége, hogy a főtéma – a *Sonata facile* rendkívüli megoldását előlegezve – nem a tonika, hanem a szubdomináns hangnemben tér benne vissza. Íme a három téma és a formaképlet, amelyben az A, a B és a C nem egy rondó refrénjét és epizódjait jelképezi, hanem egy szonátaforma témáit:



a kotta folytatása a 168. oldalon)



expozíció				repríz			
I. téma	átvezetés		II. téma	. téma	visszavezetés		II. téma
|: A :|	|: B :|	~ [6]	|: C :|	|:A:|	| :B: |	~	|:C:|
80–110	112–128	128–136	137–152	247–277	279–295	295–303	304–319
Esz		Esz→B	B	Asz		Asz→Esz	Esz→esz

A képlet magyarázatokra szorul. Ismereteim szerint egyedülálló jelenség, hogy Mozart minden témát megismétel. Ez a kettősverseny sajátos igényeinek megfelelő, Mozart zseniális műfajérzékenységére való megoldás: az A és a B esetében a témákat mind a két szólóhangszer eljátssza, egyik a másik után, mégpedig úgy, hogy a hegedű kezdeményez, majd a szerepcsere révén a brácsa jut vezető szerephez; a C-ben a brácsa alsó oktávkánonban követi a hegedűt, és az ismétlés itt nem vezet szerepcseréhez. (Ez utóbbi esetben az ismétlés azért indokolt, mert anélkül a hegedű-propostát négyütemnyi eltéréssel követő brácsa-riposta a témának csak a felét játszaná el, ami ellenkeznék a két egyenlő rangú hangszert érvényesítő kettősverseny szellemével.)

Az átvezetés első része (amelyből nemcsak a témakezdet, hanem kilenc ütem látható a megelőző ábrán) periodizáló téma. Esz-dúr akkorddal kezdődik, de már második ütemétől a célhangnemben, B-dúrban van. Abban is marad, ám csak a 119. ütemig, amikor váratlanul visszamodulál Esz-dúrba. Ugyanez történik akkor is, amikor a témát a szólóbrácsa megismétli, azzal a különbséggel, hogy másodszorra a téma szabad továbbszövésbe torkollik, amely megerősíti az új hangnemet. Akár úgy is mondhatnók: az átvezető téma 9 + 9 üteme csak ízlelgeti a domináns hangnemet, és annak ugyancsak 9 ütemnyi továbbfűzése a valóságos átvezetés.

Ennek az összetettségében páratlan, feldúsított A B A B A rondónak a második közjátéka: az óriásrondóba beépített szonátaforma repríze. Sajátossága, hogy előlegezi a *Sonata facile*ből ismerős megoldást: a főtéma a szubdominánsban hangzik el. A visszavezető téma is abból indul ki, és oda tér vissza, és a voltaképpeni visszavezetést ez alkalommal is a B téma továbbszövése teszi. (Feltűnő ritkaság benne a II. téma váratlan kitérése az azonos nevű mollba.)

6 Betűképletes elemzéseimben a tilde (~) olyan formaszakaszokat jelképez, amelyeknek nem tulajdoníthatunk tematikus jelentőséget. Leggyakrabban „Fortspinnung" jellegű folytatásai, továbbszövései a megelőző témának.

Ezt a rondóba illeszkedő szonátaformát, amely ismereteim szerint egyedülálló Mozart életművében, így lehet a két formatípus közös képletébe tömöríteni:

Refr. I	„1. közjáték"				Refr. II	„2. közjáték"				Refr. III
Rf1–6					Rf1–3					Rf1–6
	Expozíció					Repríz				
	I. téma	átv.	II. téma			I. téma	visszav.	II. téma		
	A	B	C	~		A	B	C	~	
1–79	80–110	112–136	137–152	152–204	204–245	247–277	279–303	304–319	320–343	343–491
Esz		Esz→B	B		Esz	Asz	Asz→Esz	Esz		

E kis dolgozat célja az, hogy rámutasson: a *Sonata facile* reprízének szubdomináns főtémája nem egyedülálló jelenség Mozartnál. Három különböző műfajból (kettősverseny, fúvósszerenád/vonósötös, zongoraszonáta), három más és más évjáratból (1779, 1782, 1788) elemeztem egy-egy megvilágító példát, amelyek ráadásul három különböző tételtípust képviselnek (első tétel, lassú tétel, finálé-rondó). Ha nem az ismert esetből indultam volna ki, hanem a művek keletkezésének időrendjéből, kitetszett volna, hogy az a formai megoldás, amellyel Mozart 1779 és 1782 egy-egy remekművében élt, 1788-ban, a zongoraszonátában jutott föl a tökély magaslatára. E megvilágító példák elemzése során nem mellesleg mutattam rá egyéb formai leleményekre is, amelyek újólag kimutatják, hogy Mozart, a klaszszikus stílus mestere örömest és zseniálisan rendhagyóskodott. Mai divatszóval: a zenealkotói másképp gondolkodás is a vérében volt.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ

SUBDOMINANT MAIN THEMES IN MOZART'S REPRISES

Three draft analyses

It is a well known fact that the first two movements of *Sonate facile* (1788) have an irregular sonata form: in the reprise the first theme returns in the subdominant key instead of the tonic key. The author mentions two more examples to this form, the slow movement of *Wind Serenade/String Quintette* in c-minor (1782/1787) and the finale of the *Sinfonia concertante* in E-flat major (1779). The latter is a uniquely complex development of the A B A B A formula. "A" recites six different themes, of which Mozart could even have created a separate sonata form. At the same time, the two "B"-s are the exposition and reprise of another, original and separate sonata form. Therefore, this movement is an exceptional amalgamate of the "rondo principle" and of the "sonata principle" which is rather different from the "rondo sonata" described in textbooks.

Ferenc László was born in 1937 in Kolozsvár (Cluj), Romania where he earned his degree at the Academy of Music in 1959 and his PhD with a thesis on Bartók in 2001. He has been teaching chamber music since 1966 (between 1970–91 he taught at the Bucharest Academy of Music, since then at the Kolozsvár Academy of Music), organology since 1994 and also musicology since 2002. The public learned his name through his prolific journalism published mostly in Hungarian but also in Romanian and (on rare occasions) in German, and through his radio and television appearances. As a musicologist he wrote several books on Bartók but his books also covered Bach, Liszt, Enescu, Kodály and Brăiloiu. He wrote essays on Telemann, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Ligeti, etc. and on the musical history of Transylvania.

Kovács Ilona

EGY HIBRID FORMA: DOHNÁNYI *A-DÚR VONÓSNÉGYES*ÉNEK (OP. 7) II. TÉTELE*

Mikor Dohnányi Ernő 1899 szeptemberében, kevesebb mint egy év leforgása alatt immár harmadszor indult Angliába, nemcsak zongoraművészként, hanem komponistaként is komoly előkészületeket tett a szigetország meghódítására. London már akkoriban is a világon az egyik legfontosabb zenei központ volt, ahol ha valakit elfogadtak, ha valaki sikereket aratott, az bízvást remélhette, hogy máshol is megnyílnak előtte a világ nagy hangversenytermei. A közelgő első amerikai út előtt nemcsak a zongoraművész, hanem a zeneszerző számára is fontosak voltak az angol lapok kedvező recenziói. Három új művel a tarsolyában érkezett: az *e-moll zongoraverseny* (op. 5) háromtételes változatával, melyet még csak egyszer (Budapesten) játszott el közönség előtt,[1] a nemrég befejezett *A-dúr vonósnégyes*sel (op. 7) és a készülő op. 8-as *csellószonáta*val, londoni ősbemutatót tervezve a két utóbbinak. Mindhárom – variációs tételt is tartalmazó – mű fontos állomás Dohnányi œuvre-jében.[2] Különlegességet mindegyikben találunk, a forma szempontjából azonban vitathatatlanul az *A-dúr kvartett* a legizgalmasabb, amelyiknek egyedi II. tétele nemcsak Dohnányi életművében, hanem – Dohnányi műveinek egyik kiváló méltatója, Donald Francis Tovey szerint – az egyetemes zenetörténetben is újdonság.[3] Ugyanis a zeneszerző ebben a tételben két hagyományos formát – variációs és triós formát – olvasztott össze. A II. tétel témáját a *fakszimile (180. oldal)*, szerkezetét az *1. táblázat* mutatja (a 172. oldalon):

---

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében elhangzott előadás szerkesztett változata. A fakszimile közlési jogáért az Országos Széchényi Könyvtárnak tartozom köszönettel.

1 Az *e-moll zongoraverseny* bemutatója 1899. január 11-én volt Budapesten, Hans Richter vezényletével. Dohnányi az 1899-es őszi turnén – szintén Richterrel – október 23-án Londonban, október 26-án Manchesterben és október 27-én Bradfordban játszotta a művet.

2 A variálás kiváló kifejezési eszköz volt zeneszerzői virtuozitásának megmutatására, nem véletlen tehát, hogy a variáció Dohnányi ifjúkori műveitől a legutolsó befejezett kompozícióig a legváltozatosabb hangszer-összeállításokban az életmű minden korszakában jelen van.

3 „... the form, with its burden in the tonic major, is quite new." Donald Francis Tovey: „Ernst von Dohnányi" címszó. In: *Cyclopedic Survey of Chamber Music*. Ed.: Walter Willson Cobbett. London: Oxford University Press, 1963, Vol. 1. 327–331, ide: 328.

A			B	A	
téma + refrén	1. var.+ refrén	2. var.+ refrén	TRIO	3. var.+ refrén	4. var. + refrén
cisz Desz	cisz Desz	cisz Desz	fisz/A	cisz Desz	cisz Desz

1. táblázat. A II. tétel szerkezete

A téma négyszer négyütemes tagolása jól nyomon követhető a folyamatfogalmazvány lejegyzésében: minden sor külön szisztémában kezdődik. Az $a-a^{var}-b-c$ képletű, cisz-mollból induló dallam a második sor végére a párhuzamos E-dúrba érkezik, majd a harmadik sor közepétől ismét *cisz* tonalitásba fordul.

A témát és a variációkat lekerekítő – általam refrénnek nevezett – nyolcütemes mottószerű szakasz további variáció a variációban: motivikája a téma első két ütemét ismétli.[4] A kétszer négy ütem szintén variációs viszonyban van egymással, s még a legkisebb egységek, a kétütemes motívumok molekuláris szintje is egyazon zenei gondolat háromféle ($a-a^1-a-a^2$) megjelenítése.

A téma és a refrén tonalitása minore/maggiore kapcsolatban áll egymással. A kezdő cisz-mollt a refrén Desz-dúrja váltja, mintegy teljesítve a klasszikus variációkban gyakori dúr–moll hangnemváltást.

Az első két variáció a végtelenül lecsupaszított téma felékesített változatait mutatja be,[5] s a variációkat követő refrének második tagjai is a díszített témaalakoknak megfelelően változnak, tehát a refrén második tagja (az utolsó négy ütem) aszerint variálódik, amint a zeneszerző az eredeti témaalakot díszítette.[6]

A Trio (*1. kotta a szemközti oldalon,* N próbajel) 7+7 ütemes aszimmetrikus tagolású periódussal indul, amelynek tonalitására leginkább a *talányos* jelző illik. Az első tag indítása mintha A-dúrt sugallna, de a zene csakhamar fisz-moll felé kanyarodik, és a 7. ütem végi kadencia már nem hagy kétséget a fisz tonalitás felől.[7] A második hét ütem dúr akkorddal zár, de az *aiszt* inkább pikárdiai tercnek, mintsem Fisz-dúrnak érezzük.

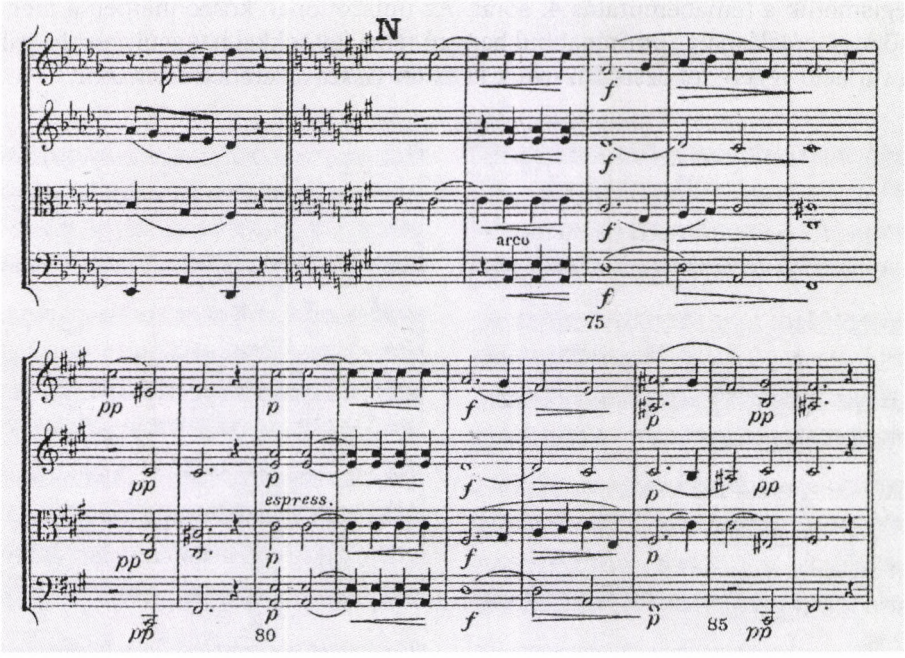
A folytatás öt és fél ütemes új motívumának első üteme a téma daktilusritmusára utal vissza, szorosabb tematikus kapcsolat nélkül, majd a triót indító motí-

4 A tétel szerkezete a középkori angol *carol*t is felidézi, mely a *burden–verse* váltakozására épül. A kettő közti lényeges különbség, hogy a *carol*okat a refrénszerű *burden*ek indítják, amelyiket a strófák követnek, míg itt fordított a sorrend. Az angol világi zenéről bővebben: Howard M. Brown: *A reneszánsz zenéje*. Ford.: Karasszon Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 35–37.

5 Arnold Schoenberg tanítványai számára a variációírás legfontosabb kritériumaként jelölte meg a lehető legegyszerűbb téma megtalálását, mivel csak így érthető meg a variációs mű lényegi vonása, s így lehet a későbbiekben jól megmunkálható alapanyagul használni. Arnold Schoenberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 180.

6 A 3. variáció utáni refrén megegyezik az 1. variáció utánival, noha a variációk különbözőek, a 4. variáció utáni refrén második tagja pedig egyben a mű befejezése is, így ennek megfelelően változik. A refrén első lejegyzése (az *fakszimile* ötödik szisztémájában) kiváló példája Dohnányi gyorsírásszerű lejegyzésének. Ismétlőjellel utal az első és második négy ütem közötti azonosságra, az eltéréseket zárójelben jelöli. Az ütemek beszámozása előre mutat: a következendő refrének változatlanul elhangzó ütemeit a zeneszerző a továbbiakban megszámozott ütemekkel jelöli.

7 A tonalitás az 1. tétel indításánál is ingadozik az első ütemekben a fisz-moll és az A-dúr között.



1. kotta. A Trio d+d¹ formarésze (73–86. ütem)

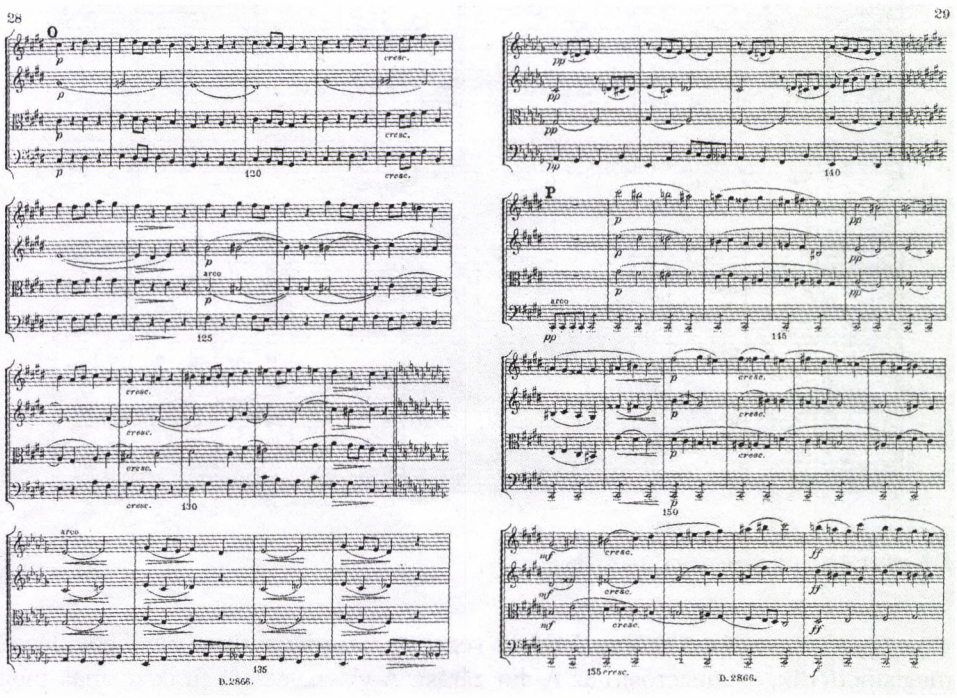
vum egy újabb variánsa ezúttal A-dúrba vezet. A második szakasz némi bővüléssel megismétlődik, és megerősíti az A-dúr zárást. A visszavezetés funkciójának megfelelően nemcsak összeköti a triót és a 3. variációt, hanem egyúttal a tétel eredeti cisz-moll tonalitását is előkészíti.

d	d¹	e	d²	e²	d²	visszavezetés	[3. var.]
7	7	5½	½5½	7½ (bővülés)	½5½	4½ ütem	
A/fisz	fisz	fisz	A	fisz	A		[cisz]

2. táblázat. A Trió szerkezete

A Trió után következő 3. variációban (2. *kotta a 174. oldalon,* O próbajel) – mintegy emlékeztetőül a variáció folyamába beékelt idegen zenei anyag után – újra megismétlődik a téma: az első nyolc ütemben uniszónó hangzik fel az I. hegedűn, a brácsán és a csellón, míg a II. hegedű *cantus firmus*hoz hasonlatosan interpretálja a téma bemutatásakor még pizzicato megszólaltatott belső szólamot. Az *arco* és *pizzicato* játékmód egyidejű alkalmazása a szólamkiemelés eszköze: míg a témabemutatásnál az I. hegedű dallamának hosszú tenutói álltak szemben a másik három hangszer pizzicatokíséretével, addig a 3. variációban a korábbi belső szólam lép elő dallammá. Először a brácsa bontja meg az uniszónót a 125. ütemben (a II. hegedű szólamához csatlakozva így két azonos anyagot játszó páros alakul ki), majd három ütemmel később mind a négy szólam önállóvá válik, és változatlanul

megismétlik a témabemutatás 4. sorát. Az uniszónónak köszönhetően a még az első megszólalásnál is puritánabbul hangzó téma így sokkal hangsúlyosabbá válik, s a variáció végére fokozatosan nyílik ki és tér vissza az eredeti formához.



2. kotta. A II. tétel 3. variációja a refrénnel és a 4. variáció kezdete

Ilyen előzmények után a 4. variáció lezúduló kromatikája még nagyobb kontrasztot képez (2. *kotta,* P próbajel). Nemcsak az előző variációtól különül el szignifikánsan az utolsó, hanem a variáción belül is éles ellentétek ütköznek egymással. E szakasz kezdetén a szélső szólamok közt (I. hegedű–cselló) négyoktávnyi szakadék tátong, amely fokozatosan szelídül nem egészen kétoktávnyira. A cselló egész variációt betöltő statikus *cisz* orgonapontja szintén kontrasztot alkot a kvartett többi szólamának kirobbanó energiájával, végül a befejezés funkcióját is betöltő, szünetekkel meg-megszakított utolsó refrénben talál megnyugvást. A szellemes zárórefrént Tovey Haydn tréfáihoz hasonlította.[8]

Hasonló formák a Dohnányi-œuvre-ben

A fent leírt összetett forma Dohnányi „találmánya", egyedülálló és különleges, mely az életműben először az *A-dúr vonósnégyes* II. tételében jelent meg. Az œuvre későbbi szakaszában is mindössze három közeli rokonát találjuk, többet nem. Be-

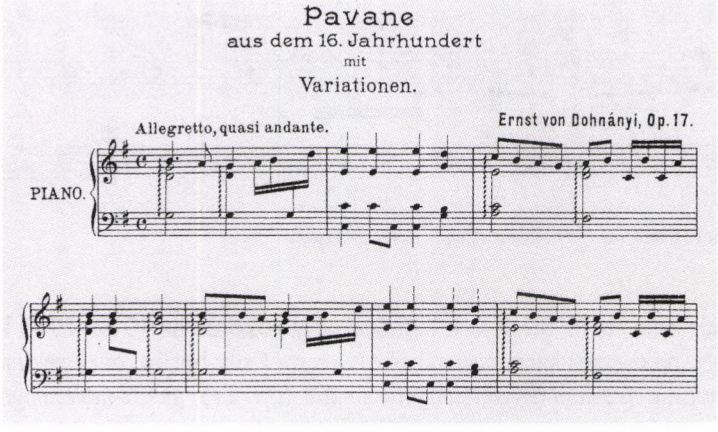
8 Tovey: *Ernst von Dohnányi,* 328.

ható vizsgálat után is csak kevés olyan tétel fedezhető fel ezeken kívül a többi Dohnányi-kompozícióban, melyek bizonyos szempontból hasonlóak, és távoli kapcsolatot mutatnak e különös formaszerkezettel.

A még Dohnányi zeneakadémiai tanulmányai idején komponált *d-moll menüett*[9] (OSZK, Ms. Mus. 3.275) hagyományos háromtagú forma, melyben a *B* rész két triót foglal magában. A kézirat tanúsága szerint kizárólag a második trió megfogalmazásával volt problémája az ifjú zeneszerzőjelöltnek, éppen azzal a tételrésszel, amelyik témafeldolgozásában, dramaturgiájában és a tételrészek összekötésében mutat közösséget az op. 7 II. tételével. Mivel a *d-moll menüett*en belül Dohnányi a 2. trióval dolgozott a legtöbbet, lehetséges, hogy ezért jobban belevéződött az emlékezetébe ennek a tételrésznek a *zenei struktúrája*, s így bizonyos értelemben előtanulmányként szolgált az *A-dúr vonósnégyes* II. tételéhez.

A kvartetthez időben legközelebb álló mű, a *b-moll szonáta* (op. 8) 4. (variációs) tétele a téma szerkezetében mutat hasonlóságot az op. 7 variációs-triós tételével. Mindkettő 4+4+4+4-es tagolású, s mindkettő a harmadik sorban éri el a dallamvonal csúcsát. E sor kezdetének ritmikája pedig feltűnően hasonlít a vonósnégyes témáját meghatározó daktilus ritmusára.[10] A két tétel közötti további összekötőkapocs, hogy a cselló témabemutatása után a zongora a népdalok mintájára, mintegy refrénszerűen megismétli a téma 3–4. sorát. Ezzel a lekerekítéssel – távolról rímelve és rövid ideig ugyan, de – felidézi az op. 7 variációs tételének témáját követő *refrénes szerkezet ideáját*.

Az 1907-ben komponált *Humoreszkek szvit formában* (op. 17) vizsgálódásunk szempontjából a legfontosabb, a *tételszerkezet* tekintetében kínál párhuzamot az op. 7 II. tételével. Az öt tételből álló mű középső, III. tétele egy 16. századi *Pavane*-dallamot feldolgozó variációs tétel *(3. kotta)*.

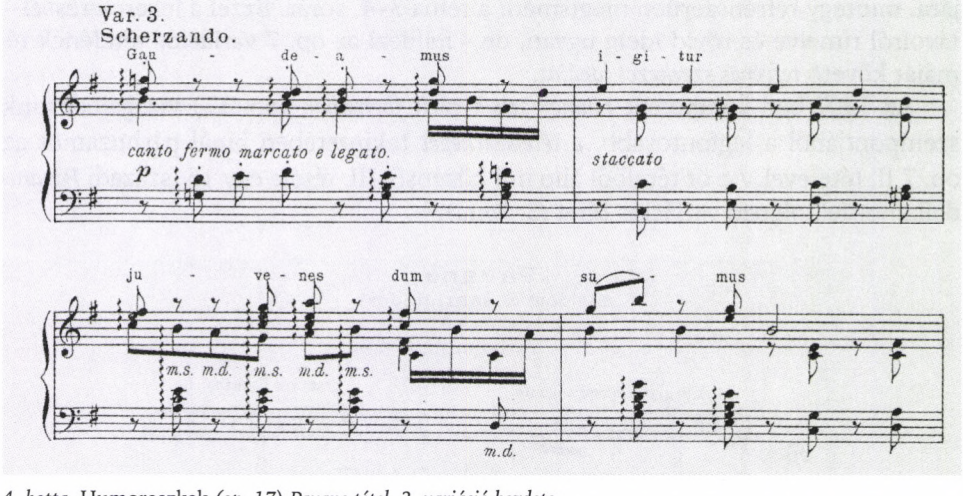


3. kotta. A Pavane kezdete

9 A kézirat szerzői datálása: *1894. okt. 4.*

10 Igaz, hogy az op. 7-ben a legmagasabb hang, az a^2 már a 2. sorban megszólal, de a dallamot (a terjedelemhez képest) tartósan magas fekvésben a 2. sor emelkedése után, a harmadik sorban halljuk.

Az öt variációból álló tétel közepén, a *Scherzando*[11] feliratú harmadik variációban *(4. kotta)* a témával egyidejűleg a jól ismert, latin nyelvű *Gaudeamus igitur* hangzik fel. Dohnányi zeneszerzői bravúrként egyidejűleg szólaltatja meg, és következetesen vezeti a variáció végéig a két dallamot: a darab diszkantjában szól a diákdal, és ugyancsak a jobb kézben, többnyire az alt szólamban a pavane dallama.[12] A Gaudeamus felidézésével a 3. variáció elkülönül az előtte és utána levő két-két variációtól – csakúgy, mint az *A-dúr vonósnégyes* II. tételének triója, melyet szintén variációs tételek ölelnek körül. A Pavane tétel a közös szerkezet ellenére abban különbözik az *A-dúr vonósnégyes* II. tételétől, hogy a kvartett középrészében megszakad a variációk sora, míg a *Humoreszkek* 3. variációjában *nem*. Mégis, a Gaudeamus-téma megjelenésével más lesz a harmadik variáció szerepe. Az abszolút szimmetriatengely közepén elhelyezkedő tételrész kvázi *B* részként értelmezhető, éppúgy, mint a vonósnégyes Trió szakasza. Annak, hogy a darab központi helyén egy régi diákdallam csendül fel, szimbolikus üzenete lehet: bár ajánlása nincsen a darabnak, minden bizonnyal iskolás éveire emlékezett a zeneszerző. Az op. 13-as *Winterreigen*nek – melynek több tételét is egykori barátainak ajánlotta – folytatását, ha úgy tetszik, ikertestvérét találtuk meg a *Humoreszkek*ben.



4. kotta. Humoreszkek *(op. 17) Pavane tétel, 3. variáció kezdete*

Az *A-dúr kvartett* II. tételének legközelebbi rokonai az 1912–1915 közötti időszakban (a zeneszerzés szempontjából oly termékeny berlini évek utolsó időszakában) komponált *cisz-moll hegedű-zongoraszonáta* (op. 21), az *esz-moll zongorás-kvintett*

11 A *Humoreszkek*en belül a *Scherzando* előadási jellel Dohnányi még jobban kiemeli az eddigi gondosan megtervezett szimmetriát a humor, a zenei tréfa továbbhatványozásával.

12 A 2. és 6. ütemben az e^2-n egyesül a két dallam. A 3. variációt követően, a tétel 4–5. változatában az eredeti G-dúr hangnemet elhagyva h-minore/H-maggiore hangnemben fejeződik be a tétel. A vonósnégyes II. tételében a középpontban, a Trio részben van a hangnemváltás.

(op. 26) és a *d-moll hegedűverseny* (op. 27), melyeknek szintén a II. tételük összetett variációs-triós forma. Ezek rendkívül hasonlóak ahhoz a sajátosan összetett – variációs-triós – formához, amelyet első ízben az *A-dúr vonósnégyes* (op. 7) II. tételében ismertünk meg.

Máskor is szembetűnő Dohnányi komponista oeuvre-jében, hogy egy rövid időszakon belül többször is kísérletezett ugyanazzal a formai-tematikus újítással. A fent említett három mű egymáshoz közeli időszakban keletkezett, mindháromban közös, hogy II. tétele összetett variációs forma, hogy a nyitótétel főtémája mintegy „elköszön" az utolsó tételben, és hogy a kezdőtétel más témái (témacsoportjai) a nyitótételt követő tételekben is visszatérnek. A három közeli rokon közül az op. 26-os *esz-moll zongorás kvintett* II. tételét mutatom be.

Esz-moll zongorás kvintett (op. 26)

Dohnányi nagyra tartotta ezt a művét, sokkal többre, mint a híresebb és gyakrabban játszott (op. 1-es) *c-moll kvintett*et: Így ír:

> Rendszerint nem a legnépszerűbb műveim a kedvenceim. Egy alkotás az írójának úgyszólván gyermeke. És nagyon gyakran az a legkedvesebb gyermeke, mely voltaképp mások szemében mostoha. Így például mindenfelé első Quintettemet játsszák, az a népszerű. Pedig én sokkal többre becsülöm a második Quintettemet és nagyon örültem, hogy Edinburghban azt adhattam elő. És ebben, azaz ezen művem értékelésében egyetértett velem a nagy zenekritikus, Tovey is, ki ezt a művet könyvében olyan szépen jellemezte.[13]

Tovey a következő szavakkal vezette be a mű elemzését:

> Érett mesterművek rangsorba állítása a leghasztalanabb dolog, azonban az op. 26-os esz-moll zongorás kvintett minden bizonnyal még akkor is a legmegkapóbb Dohnányi művei közül, ha a zenekari műveit is beleszámítjuk.[14]
>
> „With mature masterpieces a class-list in order of merit is the most futile impertinence, but this is certainly the most immediately impressive of Dohnányi's works, even if we include his orchestral music."

13 „My students sometimes ask me to say which is my „favorite" among my compositions. I have none. I am most proud of my Cantus Vitae; on this cantata I had been working for long years, collecting the material, waiting until my thoughts grew mature for it. Then there is my Second Symphony. [...] This work I consider the most monumental of all I have created, and I know this is the one which fully expresses my way of thinking, the principles by which I live. But there are others that I prefer above the ones that may have become more popular with the public. Thus I prefer my second Quintet above the first, and was pleased that I could perform it in Edinburgh at the Festival there, four years ago." Ernst von Dohnányi: *Message to Posterity from Ernst von Dohnányi*. Jacksonville, FL: H. & W. B. Drew, 1960, 26. Az angol szövegnek nem szó szerinti magyar fordítása: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr/Donau Druckerei, 1962, 29.

14 Tovey: *Ernst von Dohnányi*, 330.

15 „Ernst von Dohnányi, the distinguished Hungarian composer and pianist, scored another personal triumph–in both capacities–at his second festival concert, in the Freemasons' Hall yesterday fore-

(folytatása a következő oldalon)

Mikor exodusa után, 1956-ban Dohnányi újra és (utoljára) visszatért Európába, hogy az Edinburgh Fesztiválon három hangversenyen saját műveit játssza, különös jelentős és fontos üzenetértéke volt annak, hogy egyetlen kamarahangversenyére 1956. augusztus 23-ára az op. 26-ot választotta. A kritikák egyetértettek a zeneszerző választásával, és nemcsak a ragyogó előadást méltatták, hanem a mű szépségét is.[15]

Az *esz-moll kvintett* tele van meglepetésekkel, az egész művet átjáró formai, texturális, hangszeridiomatikus és tematikus újításokkal. Dohnányi tagadni látszik e művében mindent, ami hagyományosnak tekinthető, és a forma hajlékonyan alkalmazkodik a zenei történésekhez. A mű minden tételében nyomon követhető James Webster Bramhs műveivel kapcsolatos meghatározása, amennyiben a „totális szervezettség" lép szövetségre a mindent átható funkcióbeli és formai kettősséggel.[16]

---

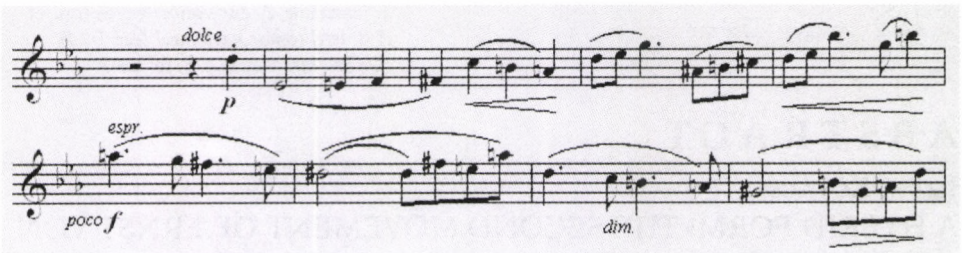
noon, when his Quintet in E flat minor for Piano and Strings, Op. 26, was the prime attraction in the two-work programme. The piano quintet literature is limited, but were it much less so the Dohnanyi would still command a place of honour with its rugged melodies and harmonies, its contrapunctal ingenuity, and a formal mastery that keeps the argument close-knit, cogent, and dramatically convincing." (Dohnányi Ernő, a kiváló magyar zeneszerző és zongorista újabb személyes győzelmet ért el – mindkét minőségében – második fesztiválbeli hangversenyén, a Freemason Hallban tegnap kora délután, mikor is az ő op. 26-os esz-moll zongorás kvintettje volt a fő attrakció a két műsorszámból álló hangversenyen. A zongorakvintett-irodalom korlátozott, de még ha sokkal kevésbé lenne így, Dohnányi akkor is dísztribünt követelne magának szaggatott dallamvonalaival, kontrapunktikus leleményességével és mesteri formáival, ami az érvelést szorosan összefüggővé, ellenállhatatlanná és drámaian meggyőzővé teszi.) „A Triumph for Dohnanyi. Brilliant Quintet". *The Glasgow Herald*, Aug. 24, 1956. – „It is delightful, elegant playing and confident, comfortable music [...], if it can be described in general terms as Brahmsian, it is not derivative but living in its own right." (Elbűvölő, elegáns játék, és magabiztos, kellemes zene [...], ha általánosságban Brahms-nyomdokain haladónak írható is le, nem származékos, hanem saját jogon élő.) „Composer-Executant". *The Times*, Aug. 24, 1956. – „One heard, with delight and astonishment, the glory of sound flowing from fingers which were famous long before most–even of the middle-aged–in the audience were born." (Örömmel és csodálattal hallottuk a hangzás dicsőségét áradni azokból az ujjakból, melyek már jóval az előtt híresek voltak, mint mielőtt a középkorú közönség nagyobb része megszületett volna.) „Dohnanyi (79) The Great Youngster". *Scottish Daily Mail*, Aug. 24, 1956. – „Especially noteworthy were the exquisite tone-colours obtained by the composer at the keyboard." (Különösképpen jelentősek voltak a zeneszerző által megszólaltatott pompás hangszínek.) „Dohnanyi Sparkles". *Evening Dispatch*, Aug. 24, 1956. – „This was an excellent playing and lovely music, rich in invention and emotional experience. If sometimes one is reminded of Rachmaninoff it is on the understanding that Rachmaninoff is to Dohnányi as porridge with sugar is to porridge with salt." (Kiváló előadás és nagyszerű zene volt, invencióban és érzelmi tapasztalatokban gazdag. Ha néha Rachmaninovra emlékeztetett, csak azzal a feltétellel, hogy Rachmaninov úgy aránylik Dohnányihoz, mint a cukros kása a sóshoz.)" D. G. *The Scotsman*, Aug. 24, 1956. – „He was playing, with the New Edinburgh Quartet, another work of his own, the E flat minor piano quintet. Although written in 1919, this music closely resembles that of Brahms in style, feeling and idiom." (A New Edinburgh Vonósnégyessel játszott, egy másik művét, az esz-moll zongoraötöst. Habár a mű 1919-ben keletkezett, ez a zene stílusban, érzetben és nyelvezetében nagyon hasonlít Brahms stílusára.) „Brahms-like Quintet. Attractive Work". *Daily Telegraph and Morning Post*, Aug. 24, 1956.

16 James Webster: „The General and the Particular in Brahms's Later Sonata Forms". in George S. Bozarth (szerk.): *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Claredon Press, 1990, 50.

A különleges szonátaformájú nyitótételt egy – ha lehet – még több talánnyal teli II. tétel követi. Tudjuk, hogy Dohnányi először egy *gyászindulós* II. tételt tervezett, de ezt az ötletét szokatlanul későn, a tisztázat leírásakor végül is elvetette. Helyette a szerényen csak *Intermezzo* alcímet viselő tétel hivatott betölteni a saroktételek közötti összekötő szerepet. E tétel sajátos formai szerkezete *(3. táblázat)* az *1. vonósnégyes* (op. 7) II. tételének formáját idézi. Hasonlóan összetett a forma, variáció és triós forma fúziója, mi több, a 3. variáció megszakításával – benne az I. tétel melléktémájának visszaidézésével *(5. kotta)* és a 2. variáció reminiszcenciájával – intermezzo az Intermezzóban.

Téma	1. var.	2. var.	3. var.	**I. tétel, melléktéma**	**2. var. reminiszc.**	3. var. (folyt.)	4. var.	5. var.	A téma visszaidézése
Allegretto	—	Presto	Rubato e capriccioso	**Tempo del primo pezzo**	**Presto**	Vivace	Tempo I, Allegretto	——	———
3/4	3/4	2/4	6/8	¢	**2/4**	6/8	3/4	¢	3/4

3. táblázat. Az esz-moll zongorás-kvintett *(op. 26) II. tételének szerkezeti váza*

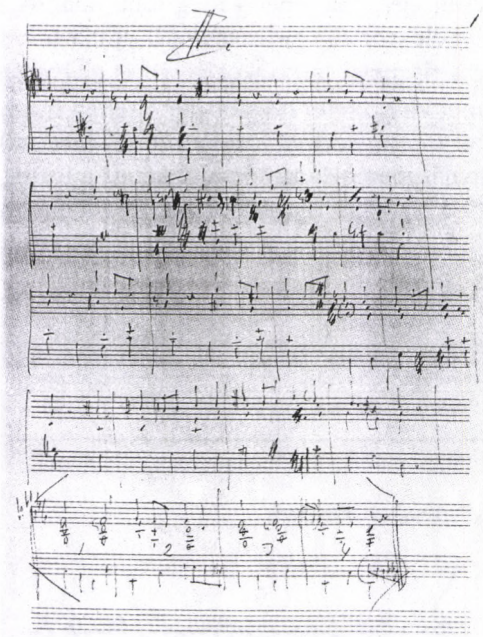


5. kotta. Az esz-moll zongorás-kvintett *(op. 26) I. tételének melléktémája*

Felvetődhet a kérdés, hogy 1915 után miért nem volt folytatása az életműben ennek a kivételes formának. A lehetséges választ talán a nyolcvanéves Dohnányi egyik nyilatkozata adja: „Ha írok valamit, teljesen elmerülök benne. Ha elkészültem vele, új kihívásokat keresek." „When I am writing something, I am very interested in it. When it is done, I lose interest in it – looking forward to new ones."[17]

Dohnányi ezzel a szerkezettel elérte és elmondta, amit fontosnak tartott. Életének hátralévő részében bizonyára ezért nem írt többet ebben az érdekes, kihívásokat rejtő, ugyanakkor rendkívül izgalmas hibrid formában.

17 „»Work Hard«, Says 80-Year-Old Ernst Dohnanyi". *The Summer Flambeau*, 1957. július 26. (OSZK, Dohnányi-hagyaték.)



1. fakszimile, A-dúr vonósnégyes (op. 7)
A II. tétel témája a refrénnel (def. 1-24)
(OSZK, Ms. Mus. 3.275, fol. 25r)

ABSTRACT

ILONA KOVÁCS

A HYBRID FORM: THE SECOND MOVEMENT OF ERNST VON DOHNÁNYI'S *STRING QUARTET* IN A MAJOR (OP. 7)

The form of the second movement of the *String Quartet* in A major, Op. 7 is original not only in Dohnányi's œuvre but in music history in general, as well. This new musical idea is a fusion of two traditional forms: a variation and a ternary form. The theme of the movement is followed by four variations, but at the end of the second one there is an unexpected break: a contrasting Trio-like section comes in between and the flow of variations continues only after it finishes. This unique structure is analysed in detail for the first time in present study. Relying on analyses of Dohnányi's compositions, this study traces similar formal characteristics in other works of the composer too. Finally, the article provides with an example for this hybrid form in one of its three closest relatives: the second movement of the Piano Quintet in E flat minor, Op. 26.

Ilona Kovács graduated as a musicologist from the Ferenc Liszt Academy of Music Budapest, in 1995. She also holds a piano teacher and a music producer degree. In 2002–2003 she attended the PhD Program in the same institution. She has written studies about Dohnányi, a monograph about the Hungarian composer Zoltán Pongrácz (Budapest: Mágus, 2004) and articles, reviews and interviews in music journals. This study is based on primary sources in the National Széchényi Library (Budapest) and will be incorporated into her PhD dissertation.

Solymosi Tari Emőke

LAJTHA ÉS A MENÜETT*

...[korunk] a zeneszerzőket szereti csupán két táborba csoportosítani, mondván, hogy az egyikbe a maradiak, a múltba-nézők, a másikba a jövőbe mutatók, az újítók tartoznak. Századunk általában az utóbbiakat becsüli. Megköveteli, hogy senki se hasonlítson elődeire [...]. Pedig a zenetörténetben érdekes példákat találhatunk arra, hogy a legnagyobbak nem mindig mutattak a jövőbe, hanem igenis a múltba néztek vissza.[1]

Az előadás mottóját Lajtha László egy 1943-ban megjelent írásából választottam. A „múltba nézés" jegyében Lajtha ekkor már több menüettet is komponált. E tételek egy olyan vonulatot alkotnak, amelyik a 20. század első felében minden bizonyal példa nélkül áll. Mert rögtön le is szögezhetjük: Lajtha azon mesterek közé tartozik, akik szám szerint a legtöbb menüettet írták abban a korban, amikor e táncfajta (illetve hangszeres tételtípus) fénykora már másfél évszázada letűnt.

Azt, hogy Lajtha számára – elsősorban a párizsi Schola Cantorumban végzett tanulmányai hatására – alapvetően fontos volt a kapcsolódás a zenetörténet korábbi korszakaihoz, és hogy különösen a 17–18. századi nyugat-európai zenéhez mennyire vonzódott, igyekeztem több oldalról bemutatni korábbi dolgozataimban.[2] Lajtha azt vallotta, hogy újat alkotni csak úgy lehet, hogy közben szervesen

* A „Tisztelgés Lajtha László emléke előtt. Zenetudományi konferencia és hangverseny a zeneszerző születésének 115. és halálának 45. évfordulója alkalmából" című, a Lajtha László Alapítvány és a Hagyományok Háza által 2008. február 16-án megrendezett eseményen az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében elhangzott konferencia-előadás. – Ezúton mondok köszönetet Dr. Lajtha Ildikónak, a zeneszerző jogörökösének és hagyatéka gondozójának, hogy hozzájárult a Hagyományok Házában őrzött kották részleteinek közléséhez.

1 Lajtha László: „Liszt és a modern zene." *Magyar Csillag* III/8, (1943. április) 480–486. Az írás ugyancsak megjelent: *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992, 260–266. Az idézet helye: 260. (A kötet tévesen adja meg a cikk megjelenési helyeként a *Nyugat* 1940-es évfolyamát.)

2 „»A szeretet és a szépség szigete«. Adalékok Lajtha László művészetének 17–18. századi inspirációjához." *Magyar Zene* 2003/3 (XLI.), 327–336.; „A párizsi Schola Cantorum követe. Lajtha László, a Nemzeti Zenede tanára. I. rész". *Parlando* 2007(XLIX.), 4. 35–44. „A párizsi Schola Cantorum követe. Lajtha László, a Nemzeti Zenede tanára. II. rész." *Parlando* 2007 (XLIX.), 5. 16–23. *„...magam titkos szobája". Lajtha László* A kék kalap *című vígoperájának keletkezéstörténete, esztétikai vonatkozásai, zenetörténeti kapcsolódásai.* Budapest: Hagyományok Háza, 2007.; „Commedia dell'arte és bábjáték. Az »irrealitás-élmény« Lajtha *Capriccio* című balettjében." *Magyar Zene* 2008 (XLVI.), 1. 97–108.

kapcsolódunk a régihez. A régihez, amely egyúttal az igazi emberit is jelentette számára. 1954-ben így fogalmazott:

> Ha van valami új abban a szerepben, amelyet a muzsika történetében vállalni szeretnék, akkor [...] az, hogy visszavinni a sok „izmus" után a muzsikát a humanizmus területére. Nagy gesztusok, u. n. mélységek nélkül való emberi emberhez, amilyen volt a muzsika Haydn és Mozart kezeiben.[3]

Ezúttal azt vizsgáltam az életműben, hogy a Lajtha-menüettek meglepően nagy száma magyarázható-e csupán azzal, hogy a kor neoklasszikus irányzata – a többi barokk tánc mellett – ezt a tételtípust is divattá tette. Hogy most csak néhány példát említsünk, több menüettet írt Lajtha Schola Cantorum-béli tanára, Vincent d'Indy, és a komponista által a legnagyobb példaadók között számon tartott Debussy, Ravel és Bartók is, de egyikük sem annyit és annyiféle műfajban, mint Lajtha. Például Ravel *Antik menüettje* (Menuet antique, 1895), *Szonatinája* (1903–05), a Haydn nevére komponált menüett (*Menuet sur le nom d'Haydn*, 1909) és a *Couperin sírja* (Le tombeau de Couperin, 1917) mind zongoramű, igaz, közülük többet átírt zenekarra, ahogyan (1918-ban) meghangszerelte Chabrier menüettjét, a *Menuet pompeux*-t is. Ha Lajthánál csak azokat a tételeket, vagy műrészleteket számoljuk, amelyek címében vagy előadási utasításában szerepel a francia *menuet* szó, akkor is 7 műből álló listát kapunk, de ehhez mindenképpen hozzá kell vennünk egy „rejtőzködő" menüettet: a *VI. szimfónia* III. (Allegretto grazioso) tételét. Ráadásul e tételek vagy műrészletek a legkülönbözőbb műfajokban találhatók: fuvola-zongoraduóban, vonósnégyesekben és hárfakvintettben éppúgy, mint zenekari művekben, balettben vagy operában *(lásd a táblázatot szemközt)*.

Persze ha ismerjük a mester esztétikai elveit, mindezen nem is csodálkozhatunk. Lajtha menüettszeretetére több magyarázat is kínálkozik. Hangsúlyozottan a francia forradalom előtti zenéhez vonzódott, márpedig a menüett éppen az a tánc, amely az *ancien régime*-et jelképezte, és a francia forradalom után át is adta vezető helyét a valcernak. Mind írásaiból, mind például Erdélyi Zsuzsanna visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Lajtha Beethoven zenéjét – ha nagyságát el is fogadta – vulgárisnak találta. Felvetődhet bennünk, hogy a menüett mellett való kiállás egyúttal elfordulás attól a Beethoventől, aki mintegy „leváltotta" és scherzóval helyettesítette a menüettet.[4] Lajtha leveleit olvasva feltűnhet, hogy az elegancia mekkora érték volt számára. 1954-ben például ezt írja:

> Azt mondják, elegáns vagyok. Nem veszik észre, hogy evvel a legnagyobb dicséretet mondták. Igaz, Beethoven nem elegáns. De Mozart az. [...] Elegáns az, aki minden mondanivalóhoz annyit használ fel, amennyit kell, és az elegánsság a művész legnagyobb ereje, mert a legkisebb erőfeszítéssel éri el a legnagyobb eredményt.[5]

A menüett pedig az a tánc, amelyet az elegancia egyik jelképének tartunk.

---

3 Lajtha László levele fiaihoz, 1954. december 25. (A Lajtha-levelezést a budapesti Hagyományok Háza őrzi.)

4 Fontos megjegyeznünk, hogy a fiatal Beethoven nagyszámú menüettet komponált, 12-es, illetve 6-os sorozatokban.

5 Fiaihoz, 1954. december 25.

Lajtha László menüettjei

Marionnettes Suite de quatre pièces pour flûte, violon, alto, violoncelle, harpe Op. 26	1937	szvit hárfás kvintettre, 4 tétel	III. tétel *Menuet royal*
Symphonie „Les Soli" Op. 33	1941	szimfónia vónószenekarra, hárfára és ütőkre, 4 tétel	II. tétel *Gilles. Hommage à Watteau. Comme un menuet*
Capriccio Farce dansée en un acte Op. 39	1944	balett (farce dansée), 1 felvonás, 14 tétel	VII. tétel *Menuet et Musette. La leçon d'amour* (Szerelmi lecke)
Le Chapeau bleu (A kék kalap) Opéra-bouffe en deux actes Op. 51	1948-50 (hangszerelés: 1963-ig)[6]	vígopera, 2 felvonás	Menüett az I. felvonás elején *(„Menuet")* és a II. felvonásban
Septième quatuor (VII. kvartett) Op. 49	1950	vonósnégyes, 4 tétel	III. tétel *Menuet. Quasi allegro, grazioso*
Neuvième quatuor (IX. kvartett) Op. 57	1953	vonósnégyes, 4 tétel	III. tétel *Menuet. Allegretto*
Sixième symphonie (VI. szimfónia) Op. 61	1955	szimfónia, 4 tétel	III. tétel *Allegretto grazioso*
Sonate en concert pour flûte et piano Op. 64	1958	koncertszonáta fuvolára és zongorára, 4 tétel	III. tétel *Menuet mélancolique*

E különös múltba révedések az érett Lajtha huszonegy esztendejét fogják át, 1937-től kezdve egészen 1958-ig. A menüettek egyenletes időbeli eloszlása azt mutatja, hogy Lajtha tudatában e tánc-, illetve tételtípus állandóan jelenlévő művészi kifejezőeszköz volt. Ugyanakkor feltűnő, hogy a darabok nagyobb része (5 mű) éppen az 1950-es években, a nélkülözések, az elhallgattatás idején (ahogy Lajtha fogalmaz egyik miséje címében: „in diebus tribulationis", a gyötrődés napjaiban) keletkezett, amikor Lajtha oly fájdalmasan kényszerült nélkülözni szeretett Párizsát, tekintve, hogy az 1947/48-ban filmzeneírás okán Londonban töltött esztendő után politikai okokból tizennégy éven át nem kapott útlevelet.[7] Amikor a kommunista kultúrpolitikának kellett volna megfelelni, és amikor sokan nem merték visszautasítani a tömegdalok írására szóló felkéréseket, a megalkuvásra nem hajlandó Lajtha sorra írta a maga arisztokratikus menüettjeit. A nosztalgia és a belső menekülés mellett volt ebben tehát egyfajta politikai véleménynyilvánítás is.

6 A hangszerelést Farkas Ferenc fejezte be 1985-ben.

7 1957-ben Koppenhágába utazhatott egy konferenciára – ez volt az egyetlen kivétel.

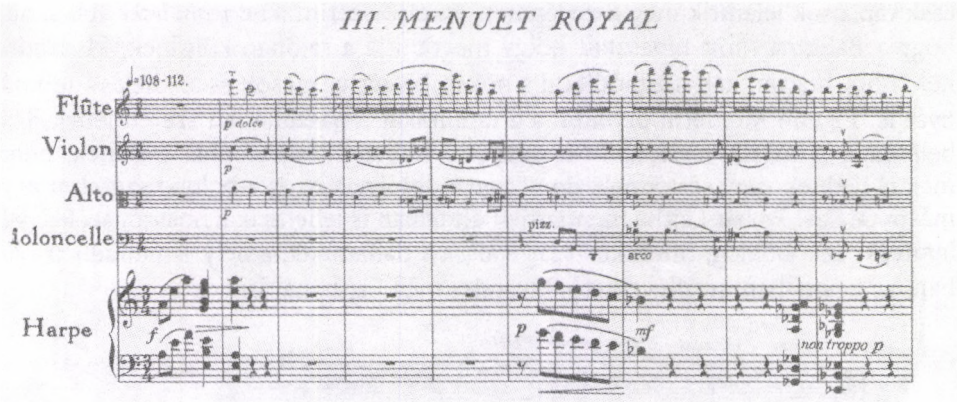
Egészen különleges e sorozat indulása. Az első Lajtha-menüettet az Op. 26-os, *Marionnettes* (Marionettek) című, tipikusan franciás hangszerelésű hárfáskvintettben találjuk meg. E kamaramű ugyan gyors–lassú–menütt–gyors tételfelépítésű, de mégsem a klasszikus szonátaciklusok utóda, hanem – alcíme szerint is – szvit. Olyan, mintha a szerző egy balett vagy még inkább egy bábjáték zenéjéből állította volna össze. A közelmúltban végzett kutatásaim[8] során fedeztem fel azt az izgalmas összefüggést, hogy Lajtha éppen abban az évben, 1937-ben írta a *Marionnettes* című darabját, amikor a párizsi világkiállításon tizenkét külföldi és tíz francia bábos társulat mutatkozott be, nagyszabású bábkiállítás volt, és a magyar Blattner Géza Arc en Ciel (Szivárvány) nevű bábszínháza Madách *Az ember tragédiájának* bábos előadásával elnyerte a világkiállítás aranyérmét. A bábos téma tehát nem véletlenül jutott eszébe a bábjátékot amúgy is kedvelő szerzőnek. Az első tétel címe: *Marche des trois pantins* azaz *A három bábu indulója*, a harmadiké pedig *Menuet royal*, vagyis *Királyi menüett*. Könnyen lehet, hogy Lajtha művészi módon táncoló, filigrán bábokat képzelt el. Az is valószínűsíthető, hogy a zenetörténetet is tanító és persze a 17. századi francia kultúrát oly jól ismerő Lajtha nem esett abba a tévedésbe, amelybe manapság sokan: ma úgy képzelik el a menüettet, hogy azt sok pár táncolta egyszerre. Valójában ezt az igen nagy helyigényű táncot egyetlen pár táncolta, a többiek pedig nézték. Bizonyos, hogy XIV. Lajos udvarában már járták a menüettet, amelynek eredete ködbe vész: a mai tánctörténet ugyanis egyáltalán nem biztos abban, amit még mindannyian tanultunk, nevezetesen hogy a menüett egy népi táncból, a branle-ból származna.[9] Az azonban bizonyos, hogy a bálokon az első menüettet a király és a királynő táncolta. Méltóságteljes és kecses tánc volt ez, de egyáltalán nem modoros, ahogyan később – kissé gúnyosan – szerették ábrázolni. Igen erotikusnak számított: a táncosok egymásnak, egymással szemben táncolták, nem pedig a közönségnek. Először a jobb, majd a bal kezük érintkezett, és a csúcspont az volt, amikor mindkét kézzel kézen fogták egymást. Lehet, hogy Lajtha erre az eredeti menüettre gondolt, amikor a *Királyi menüett* címet adta e tételnek? Ráadásul a menüettet kezdő úgynevezett *révérence*, azaz bókolás helyét is megkomponálta: az első ütemben csak a hárfa akkordjai szólnak, mintegy a *révérence* kíséreteként, és csak a második ütemben indul a dallam *(lásd az 1. kottát szemközt)*.

A *Le chapeau bleu* (A kék kalap) című, 1948 és 1950 között komponált vígopera hangszerelésén Lajtha egészen a haláláig dolgozott. Egy 1962-es levelében leírja, hogy befejezte Florinette menüettjét.[10] Nos, Florinette-hez kapcsolódva nem találunk *Menuet* kiírást a kottában, de nyilvánvaló, hogy Lajtha csak a II. felvonás egy valóban menüettlejtésű részletére gondolhatott, amelyben Florinette énekel, és amelynek nyitóüteméhez a szerző gondosan odaírta: *avec des révérences*. Flori-

8 Lásd: Solymosi Tari Emőke: „Commedia dell'arte...", 97–108.

9 A cáfolatot lásd többek között: Kovács Gábor: *Barokk táncok*. Budapest: Garabonciás Alapítvány, 1999, 27–28.

10 Feleségéhez, 1962. augusztus 4.



1. kotta. Marionnettes *(Op. 26) – részlet a III. tételből (Menuet royal)*

nette, a szobalány ugyanis bókol úrnője előtt, de mivel a zene menüett, ez egyúttal a tánchoz tartozó *révérence*-ként is értelmezhető.

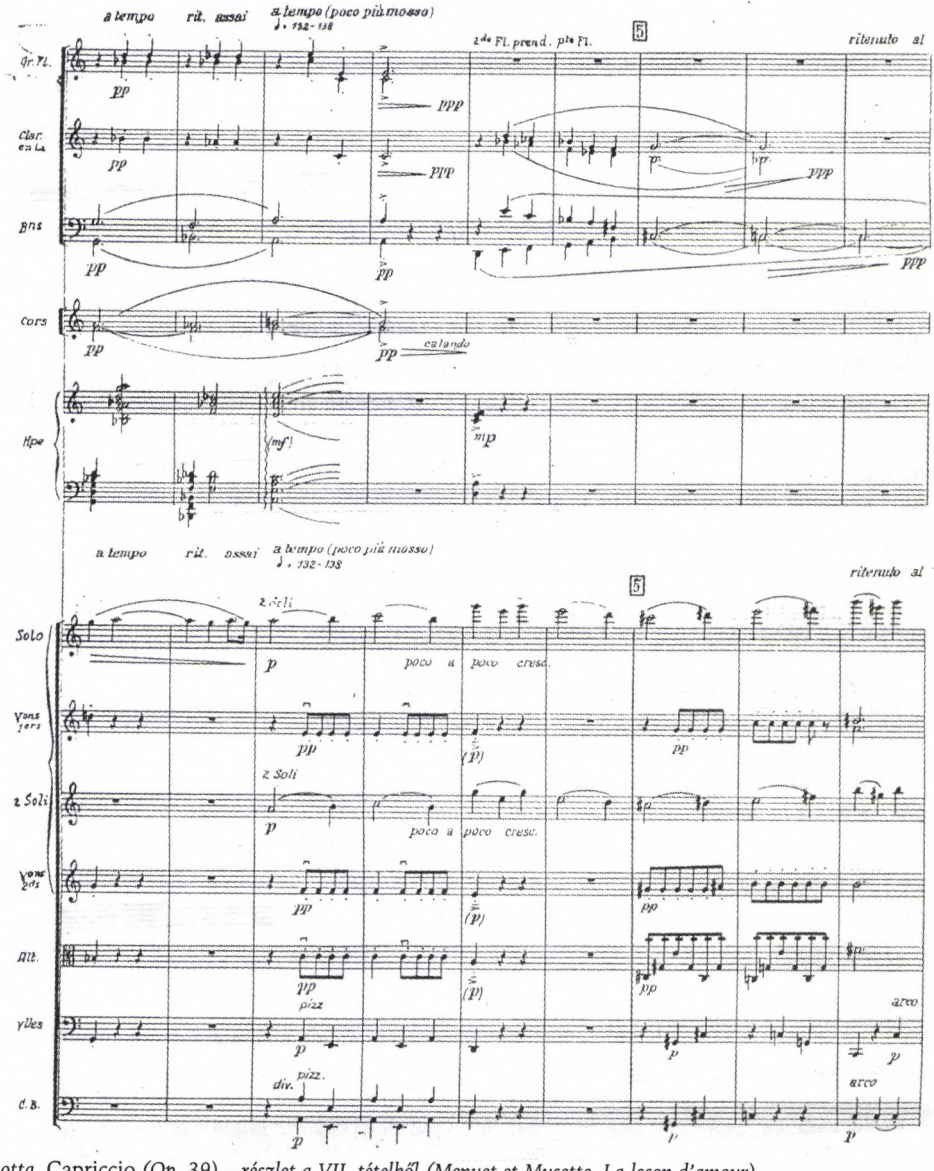
Érdemes megvizsgálni, hogy milyen funkciókban találunk menüettet Lajthánál. A legegyszerűbb eset az, amikor a menüett egy klasszikus négytételes, gyors–lassú–menüett–gyors felépítésű ciklus harmadik tételeként jelenik meg, szabályos triós formában. Ilyen az 1950-ben komponált *VII.* és az 1953-as keltezésű *IX. kvartett*, de ilyen az 1955-ben keletkezett *VI. szimfónia* is.[11] A legtisztább klasszikus menüettforma kétségtelenül a *VII. kvartett*ban található, ahol Lajtha – kivételes módon – még a *Trio* címet is odaírja a tétel középrészéhez, és ahol a menüett valóban hangról hangra tér vissza. A mesternél persze sokkal gyakoribb, hogy a visszatérő menüett erősen variált az először megjelenő verzióhoz képest. (Lajtha életművében különben is igen ritka, hogy a visszatérés hangról hangra történjék. A visszaemlékezésekből az is kiderül, hogy a szerző kifejezetten viszolygott attól, hogy egy zenei anyagot pontosan visszaidézzen.)[12]

Nyilvánvalóan egészen más a menüett funkciója színpadi zene esetében. Az 1944-ben a bombázások közepette az óvóhelyen komponált *Capriccio* – lévén balett – a táncosok által megjelenített cselekmény aláfestésére szolgál. A VII. tétel, melynek címe *Menuet et Musette*, alcíme pedig *La leçon d'amour*, azaz *Szerelmi lecke*, fokozottan érvényre juttatja e tánc erotikus jellegét. A Lajtha-levelezésből és magából az életműből is tudjuk, hogy az erotikus témák mennyire vonzották a szerzőt. A szóban forgó tétel cselekménye kétféle lehet, ugyanis a *Capricció*nak két verziója van: egy olyan, amelyben beszélő szereplő is van, és egy olyan, amelyben

11 A kilenc Lajtha-szimfónia között csak két olyan van, amely a klasszikus négytételes formában íródott: a *VI.* (Op. 61, 1955) és a *VIII.* (Op. 66, 1959).

12 Henry Barraud, Lajtha zeneszerző-barátja például elmondta, hogy Lajtha arra intette: „Ne csináljon soha olyat, amit egy másoló is meg tud tenni!" Lásd: Solymosi Tari Emőke: „Franciaország szerelmese. 115 éve született Lajtha László (1892–1963)". *Zene Zene Tánc*, 2007/4, 17–18., az idézet helye: 18.

csak táncosok jelenítik meg a történetet. Az első szerint a *Szerelmi lecke* abban áll, hogy a Balerina mint tapasztalt hölgy megtanítja a rajongó költőnek, Mezzetinnek, hogy hogyan kell meghódítani a nőket, beleértve a csók és az ölelés tudományát is. Ezután Mezzetin bemutatja a tanultakat tapasztalatlan szerelmének, Isabelle-nek. A másik verzióban Mezzetin és Isabelle kergetőznek, évődnek, néha meg is ijednek vagy sértődnek, de a vége a dolognak itt is a boldog szerelmi egymásra találás. És bár Lajtha menüettjeit általában is jellemzik a hosszú, széles dallamívek, az a boldog, himnikus szárnyalása a dallamnak, amely e menüett triójában, a *Musette*-ben megfigyelhető, kivételes még Lajthánál is.



2. kotta. Capriccio *(Op. 39) – részlet a VII. tételből (Menuet et Musette. La leçon d'amour)*

A *Capriccio* menüettje formailag is speciális, ugyanis itt Lajtha ahhoz a barokk kori gyakorlathoz tér vissza, amikor a menüett triójaként egy másik táncot, általában bourrée-t iktattak be. Lajtha a dudabasszussal kísért musette-et választja e célra. A musette szó jelenti többek között a franciáknál oly kedvelt dudát, és a XIV. és XV. Lajos udvarában divatos táncot. A választás Couperinre, Rameau-ra, és J. S. Bachra is utalhat, hiszen ők is írtak musette-eket.

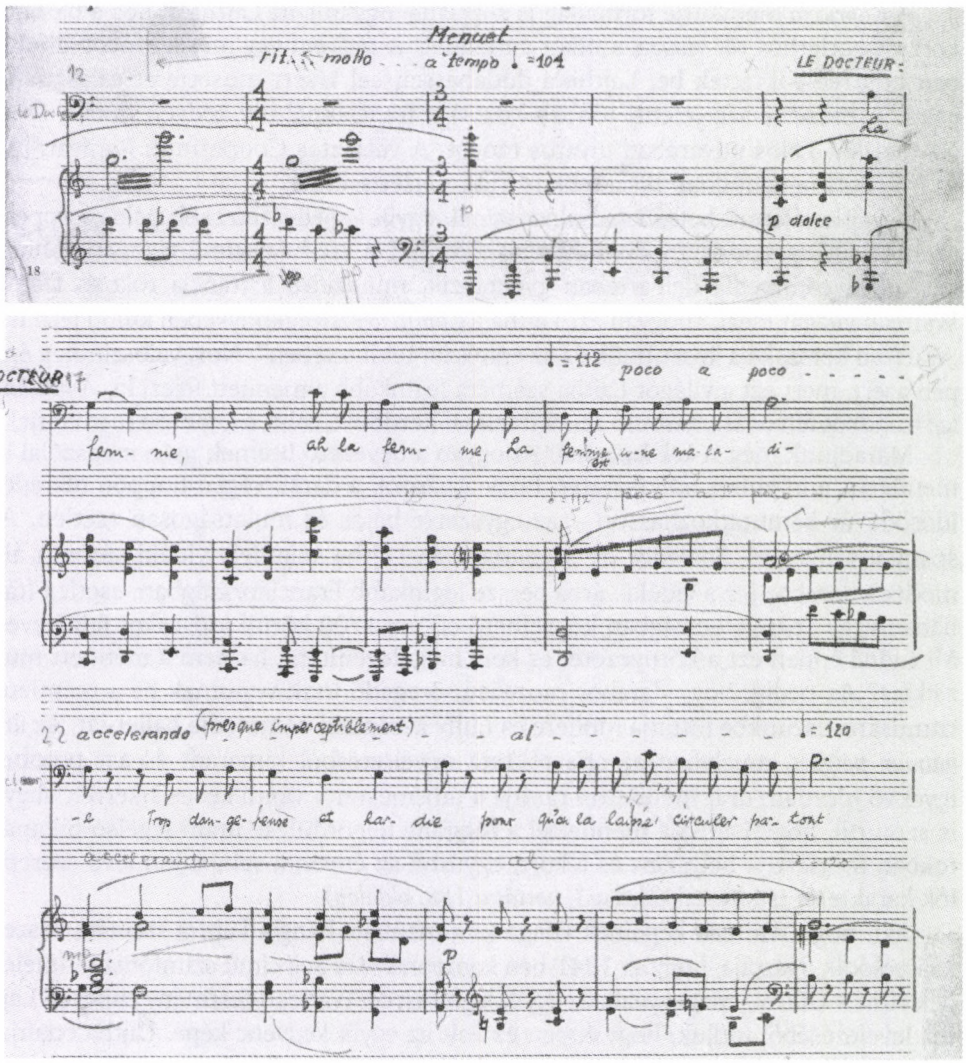
A Lajtha-életmű belső kapcsolódásainak egyik legjellegzetesebb példája éppen az 1944-es *Capriccio* és a 4 évvel később elkezdett *A kék kalap* című vígopera. Mindkét mű a commedia dell'artéban gyökerezik, mindkettő a francia rokokó festő, Watteau világát idézi, ahogyan ezt Lajtha a *Capriccio* szövegkönyvében külön jelzi is: „Watteau korszaka a kosztümök és az építészet tekintetében". Nos, valószínűleg éppen azért, mert ezt a világot Lajtha számára leginkább a menüett fejezi ki, *A kék kalap* mindkét felvonása hasonló zenei frázissal kezdődik, mint a *Capriccio* menüettje!

Maradjunk még *A kék kalap*nál! Ahogyan a bevezető ütemek után megszólal a menüett – ami ahhoz ad kíséretet, hogy a három, a darab végén hoppon maradó idősödő úr bemutatkozhasson –, az egyszerre bájos és mulatságosan esetlen. A spanyol szövegíró, Salvador de Madariaga és Lajtha valamely vidéki városba álmodta a darabot (ez a vidéki város persze leginkább Franciaországban, esetleg Itáliában vagy Spanyolországban képzelhető el), az 1700 körüli időszakot felidézve. Mi tudná éppen ezt a környezetet és kort megeleveníteni, ha nem a menüett muzsikája? Az pedig, hogy darabos mozgású, öregedő urak vonulnak be a menüett ritmusára, eszünkbe juttatja Molière és Lully kacagtató commedie ballet-ját, *Az úrhatnám polgár*t, amelyben az arisztokrata neveltetésből kimaradt és azt pótolni igyekvő Jourdain urat menüettre tanítja a táncmester – vajmi kevés sikerrel. Vagyis azon túl, hogy Lajtha a menüettel a függöny felgördülése utáni legelső pillanatokban megfesti a helyszínt és a kort, egyúttal az éppen a színpadon lévő szereplők karakterét is kifejezi *(lásd a 3. kottát a 188. oldalon)*.

Azt, hogy Watteau képeinek világa és a menüett hangja Lajtha számára összekapcsolódik, igazolja, hogy az 1941-ben komponált *Les Soli* című szimfónia II. tételének címe – Gilles – megegyezik az egyik leghíresebb Watteau-festmény címével. Lajtha levelezéséből tudjuk, hogy éppen ez volt az egyik kedvenc képe. Lajtha odaírja még a tételhez: *Hommage à Watteau*, az előadási utasítás pedig: *Comme un menuet*.[13]

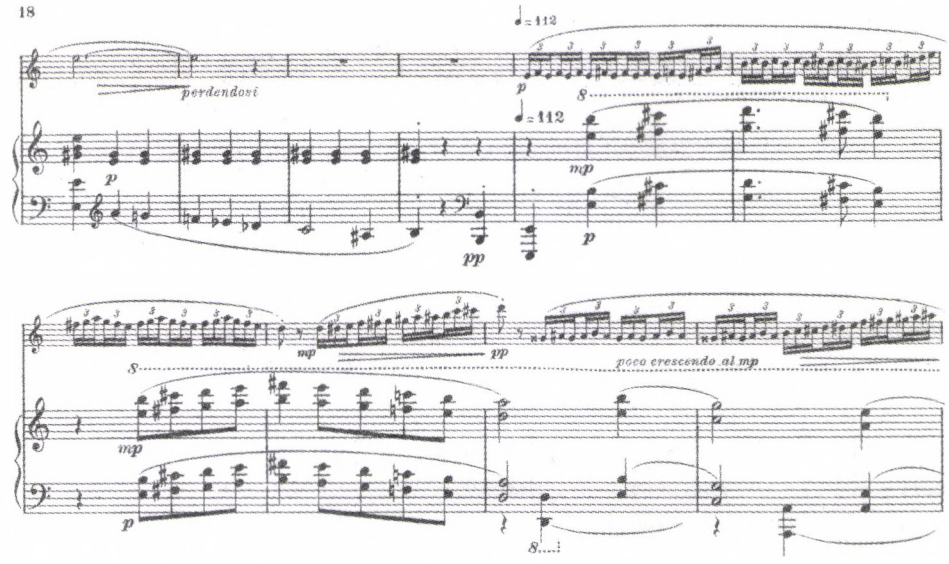
Visszatérve a funkció kérdéséhez: a műfaj támasztotta követelmények miatt különös átváltozáson esik át az Op. 64-es, 1958-ban fuvolára és zongorára írott koncertszonáta is. A négytételes, klasszikus tételrendű, versenyműjellegű darab *Melankolikus menüett*je triós formájú (erősen variált visszatéréssel), ám a kecses – és szintén *révérence*-szal indított – menüett után a trióban a fuvola – a műfaj virtuóz igényeinek megfelelően – valósággal elszabadul, messzire távolodva a 17–18. századi világtól *(lásd a 4. kottát a 189. oldalon)*.

13 Még a *Gilles*-nél is kedvesebb volt a szerzőnek a *L'embarquement pour l'île de Cythère*, vagyis *Indulás Kitéra szigetére*. Az '50-es években ez a festmény jelképezte saját menekülési vágyát a szomorú realitásból egy álombéli világba.

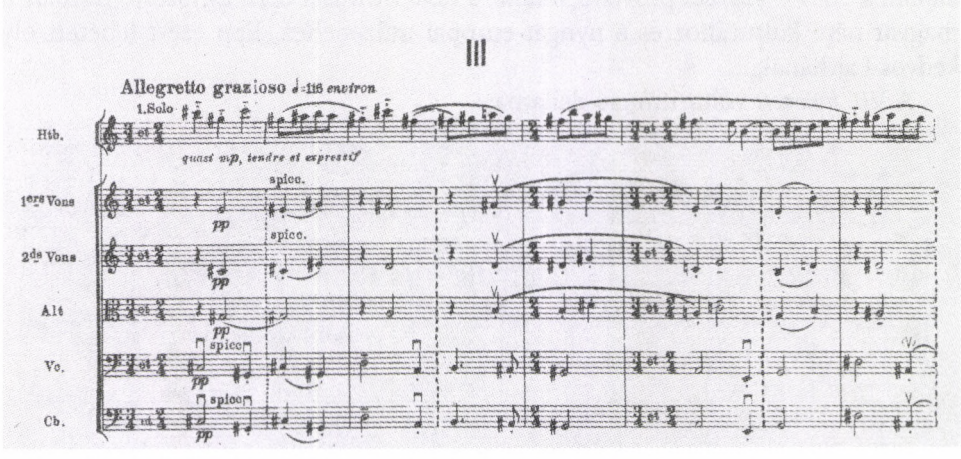


3. kotta. Le chapeau bleu *(Op. 51) – részlet az I. felvonásból („Menuet")*

Általában úgy gondoljuk, hogy egy menüett kizárólag 3/4-es ütemben íródhat, vagyis hogy ez az ütemmutató elválaszthatatlan e tánctípustól. Az ütemmutatók gyakori váltogatása a Lajtha-oeuvre egészére jellemző, és ez alól persze a menüett sem jelent kivételt. Tekintve, hogy a menüett egy lépéssora mindig két ütem, azaz 6 negyed alatt zajlik le, a legkorábbi menüettlejegyzések között is lehet találni olyat, amely praktikus módon 6/4-ben van leírva. Lajtha általában tartja magát a 3/4-hez, de azt is kedveli, hogy a metrum sűrű változtatásával egyfajta lebegést hozzon létre. 3/4 és 2/4 váltakozása jellemzi például a *VI. szimfónia* menüettjét *(lásd a 5. kottát a 189. oldalon)*.



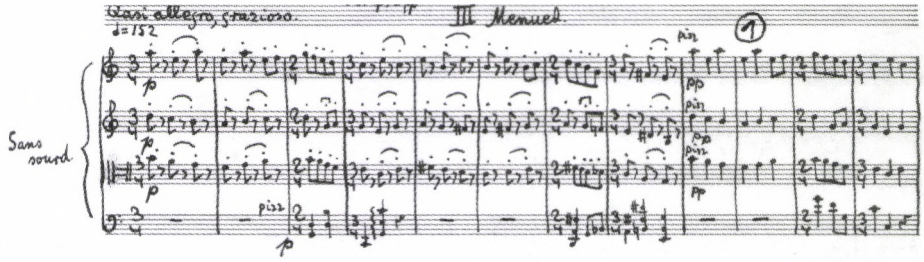
4. kotta. Sonate en concert *(Op. 64) – részlet a III. tételből (Menuet mélancolique)*



5. kotta. VI. szimfónia *(Op. 61) – részlet a III. tételből (Allegretto grazioso)*

Előfordul olyan is, hogy akár egy hosszabb, 6 ütemes szakaszt 4/4-ben ír le. Talán egy híres előkép, Haydn *Oxford szimfóniája* menüettjének mintájára Lajtha szeret azzal játszani, hogy bár tartja magát a 3/4-hez, olyan zenei anyagot komponál, amely ez ellen hat, és a hallgató 2/4-ben próbálja értelmezni. Ilyen, amikor két hangmagasságot váltogat, például a *Fuvola-zongora koncertszonátá*ban vagy a *IX. kvartett*ben. Ez a 2/4-es billegés a 3/4-ben leírt zenében még olyan esetben is gyakori, amikor a 3/4-et néha a kiírás szerint is felváltja a 2/4. Ilyen billegő témájú, ráadásul váltakozó ütemmutatójú például a *VII. kvartett* menüettje, ahol a hang-

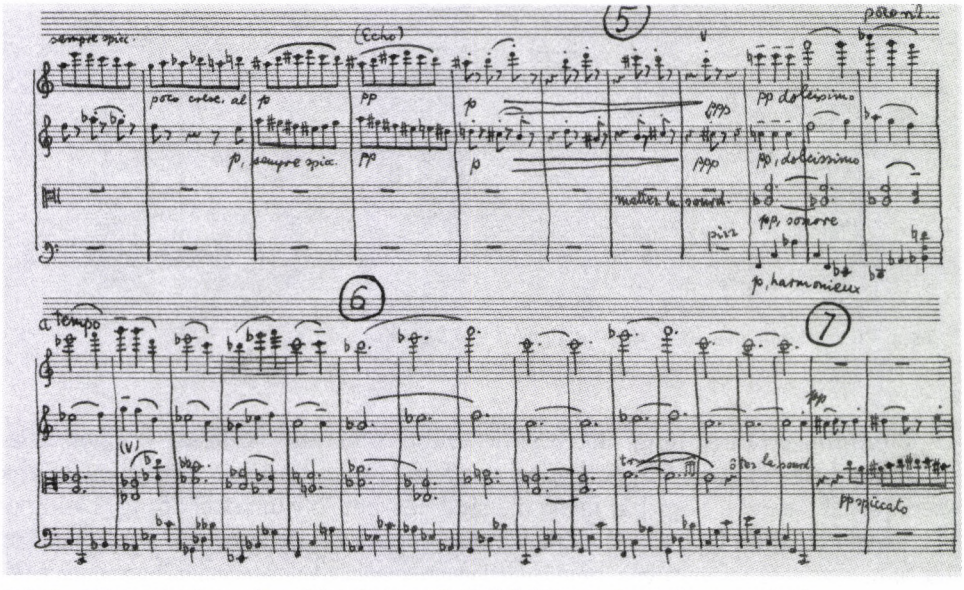
zást még pikánsabbá teszi, hogy a csellószólam éppen a kétnegyedes ütemekben lép be:



6. kotta. VII. vonósnégyes *(Op. 49) – részlet a III. tételből (Menuet. Quasi allegro, grazioso)*

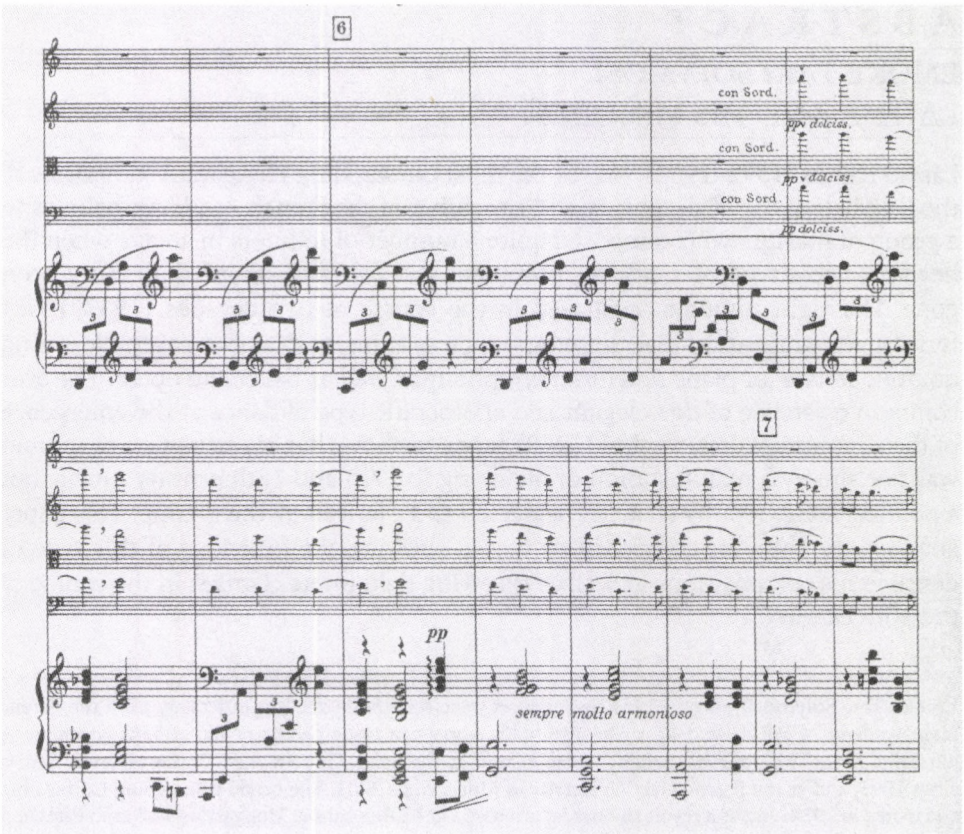
Hadd mutassak be végül egy dallamalkotási jellegzetességet. A menüettek középrészében Lajtha szeret éneklő témát alkalmazni, amelyik kontrasztál az inkább lépegető főrésszel. E trióbéli melódiák között határozott rokonság figyelhető meg. A *Marionnettes* középrészének dallama rokon a *VII. vonósnégyes* triójának dallamával, sőt utóbbiból fejthető meg az előbbi. A *VII. kvartett*ben az *Elment a két lány virágot szedni* dallama magyar népzenei idézetnek is tekinthető, de tudjuk jól, hogy e dallam a 16–17. századi provence-i tánc, a *volta* ritmusát őrzi. Egyszerre tartozik a magyar népi kultúrához és a nyugat-európai műzenéhez. Épp ezért lehetett oly kedves Lajthának.

A *VII. kvartett* voltaritmusú dallama:



7. kotta. VII. vonósnégyes *(Op. 49) – részlet a III. tételből (Menuet. Quasi allegro, grazioso)*

A *Marionnettes* triójának dallamát *(8. kotta)* lásd a szemközti oldalon:



8. kotta. Marionnettes *(Op. 26) – részlet a III. tételből (Menuet royal)*

Hadd idézzek végül Lajtha egy előadásából, amelyet egy Firenzében megrendezett nemzetközi konferencián tartott: „Az új nemzedék feladata a szintézis, nem pedig a bármi áron való előretörés."[14] Lajthánál kivételes mesterségbeli tudás és zenetörténeti tájékozottság tette lehetővé a régihez való szoros kapcsolódást, és éppen ez segítette abban, hogy egészen egyedi, új zeneszerzői nyelvet alakítson ki. A menüettek csoportja is erre ad példát.

14 „A közönség és a mai zene." Lajtha László előadása. II. Nemzetközi Zenei Kongresszus (Maggio Musicale), Firenze, 1937. In: *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, 255–259. Az idézet helye: 259.

ABSTRACT

EMŐKE TARI SOLYMOSI
LAJTHA AND HIS MINUETS

László Lajtha (1892–1963), one of the most outstanding Hungarian composers of the first half of the 20th century and a member of the French Academy, belongs to a group of masters who composed quite a number of minuets in an age when the heyday of this type of dance or movement had for one and a half century been gone. His eight minuets composed in the course of two decades (1937–1958) form an integral part of diverse genres, such as suite for chamber ensemble, string quartet, sonata for piano and flute, symphony as well as ballet and opera. The ever common existence of this elegant and aristocratic type of dance at the emergence of the communist dictatorship (1948) tends to show that his attraction to minuet was not simply a manifestation of his liking to 17th and 18th century music, but a political statement by an artist neglected and silenced by the regime. This paper analyses the minuets composed by Lajtha showing the functions of this type of dance in his compositions as well as throwing light on its changes in the course of the 20th century.

Emőke Tari Solymosi, born in 1961 in Budapest, received her degree in musicology from the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest. She also holds degrees in piano pedagogy and arts management. A journalist since 1987, she has taught music history at the Saint King Stephen Conservatory of Music since 1995, and at the Ferenc Liszt University of Music since 2001. She began researching Lajtha's life and works in 1988, and as a result she has lectured on Lajtha throughout Hungary as well as in Paris and Vienna. She has directed programs about him for Hungarian radio and television, written numerous studies, articles and liner notes about his music, and is responsible for the internet database of his oeuvre. The results of her recent research into Lajtha's opera was published at the end of 2007: Solymosi Tari, Emőke: *"...my secret room". The origin of the opera buffa* The blue hat *by László Lajtha, its aesthetic relations and music history connections.* Budapest: Hagyományok Háza (Hungarian Heritage House), 2007.

Tari Lujza

BARTHA DÉNES, A 18–19. SZÁZAD MAGYAR ZENÉJÉNEK KUTATÓJA*

Nem gyakran akad olyan tanár, akik tanítványai előtt térde veti magát és égnek emelt szemmel, összetett kézzel könyörög. Nekünk ilyen tanárunk volt Bartha Dénes. Jó évfolyam voltunk, nem volt szükség efféle figyelemfelkeltő eszközökre. A térdre esés csupán Mozart kiváló emberismeretét volt hivatva bemutatni. Bartha a *Figaro házassága* utolsó felvonásának jól ismert jelenetét kívánta a lehető leghívebb módon érzékeltetni, a gróf áriáját énekelve: „Contessa, perdono...". (A dallam német műzenei, népzenei körét először Walter Wiora vázolta föl,[1] további német típusváltozatait a *Melodietypen des Deutschen Volksgesanges* sorozatban a *Vierzeiler*ek közt találjuk meg.[2] Magyar dallamtípus-változatát többek között Tóth István kéziratából ismerjük: „Ne sírj kérlek mind hiába".[3])

Bartha Dénes a zongorázást, éneklést, szavalást, gesztust egyaránt használta a jobb megértés érdekében. Mintha színpadot varázsolt volna a szemünk elé, amikor a bécsi klasszicizmus operafináléit hatalmas karcsapások közepette valahogy így jellemezte pergő nyelvvel: „a végén mindenki kimegy a színpadra, és dúrban üvölt". 1967 őszétől zeneakadémiai tanulmányaim első két évének meghatározó élménye az első amerikai vendégprofesszori útjáról (1964–1966) akkor hazatért

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián a Régi Zeneakadémia Kamaratermében elhangzott előadás.

1 Walter Wiora: *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*. Kassel: Hinnenthal, 1957, 224., 10. kotta.

2 *Melodietypen des deutschen Volksgesanges*. Band 2.: Vierzeiler. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs herausgegeben von Hartmut Braun und Wiegand Stief. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1978, (A továbbiakban MDV Bd. 2.), 4/VII-1-3-3 típus, 75. oldal.

3 Tóth István 1832–43. 147. sz. 77. lap. Lásd: *Kis Kún Filepszállási Orgonista Kántor TÓTH ISTVÁN által le kótázott Áriák és Dallok verseikkel 1832*. MTA Könyvtár Kézirattára (a továbbiakban: MTAKK) Rui 8-r. 63. Tóth gyűjteményéről lásd Paksa Katalin: „Magyar népzenekutatás a 19. században". In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 9. Budapest: MTA ZTI, 1988, 20–21.; Tari Lujza: „A megváltozó hagyomány Tóth István dallamgyűjteménye alapján". In: *Folklorisztika 2000-ben*. Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára I–II. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 2000, 456–468. – Ebbe a variánskörbe tartozik az Arany János által „E zöld fának árnyékában" szöveggel feljegyzett dallam is, melyet Arany „a 20-as évekből" valónak jelzett. Lásd Kodály Zoltán–Gyulai Ágost (közr.): *Arany János népdalgyűjteménye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952, 35. sz. Német variánsait lásd: MDV Bd. 2. l. 4/VII-1-4-1-/III, 77. oldal és 4/VII-3-4-1/I, 83. oldal.

Bartha Dénes zenetörténet-tanítása. (Abban az időben, már 1961 óta a Nemzetközi Zenetudományi Társaság elnökségének tagja volt.) Ma is előttem van a hetente ismétlődő jelenet: az óra kezdetét várjuk a II. emeleti 18-as teremben. Egyszer csak kivágódik az ajtó, megjelenik Bartha tanár úr, mindkét hóna alatt hatalmas könyv-, kotta- és lemezköteggel, és már az ajtóban ott folytatja mondandóját, ahol egy héttel korábban abbahagyta. Sebes járásánál, robbanékonyságánál csak sziporkázó szellemességét, hatalmas tudását, kiváló memóriáját, remek humorát, emberismeretét és mélységes humánumát csodáltuk jobban.

Népzenei érdeklődésemnek köszönhetően engem az is lenyűgözött benne, hogy hatalmas népzenei ismerettel rendelkezett, s nemcsak a magyar népzene terén. Haydn, Mozart kapcsán tőle hallottam először *Gassenhauer*ről, *Schnadahüpfl*ről, más alkalommal a duda műzenét átitató szerepéről és Palóczi Horváth Ádámról. Tőle hallottam Curt Sachsról és Erich von Hornbostelről is, nem tudva, hogy mindketten tanárai voltak a berlini egyetemen. Zenetörténet óráin a népzene és műzene a konzervatóriumi zeneirodalom-órákon addig sosem tapasztalt természetes összhangban voltak egymással. E diszciplínák egykori és kortársi kutatóinak neve is olyan természetes módon forgott nála az adott témákhoz kapcsolódva, mintha valamennyi növendék zenetörténésznek készült volna.

Bartha Dénes sokoldalú munkásságának egyik központi témáját jelentik a 18–19. századi énekelt magyar versek forrásait illető vizsgálódásai az első, 1932-es és 1935-ös tanulmányoktól az 1953-as Pálóczi Horváth Ádám-kötetig, mely mintegy összegzi Bartha ilyen kutatásait.

Zeneakadémista koromban nem tudtam erről az európai szemléletű, összehasonlító szöveg- és dallamtörténeti vonatkozású könyvéről. A szorosan vett zenetörténeti könyvein és a szerkesztésében megjelent Zenei Lexikonon kívül ebben az időben csak néhány munkáját[4] ismertem, azokat is csak meglehetősen felületesen. Nem tudtam arról sem, mennyit köszönhetett Bartha Dénesnek a népzenetudomány már a Pálóczi-kötet megjelenése előtt is. Nemcsak a Pátria lemezek tudományos megmentése és pedagógiai célú propagálása mellett érvelt, ő volt a Magyar Népzene Tára I. és III. kötetének egyik lektora is.[5] Az 1950-es évek elején – miközben tanít a Zeneakadémián, a Főiskola Zenetudományi Tanszékének létrehozásán fáradozik, dolgozik az 1951-ben megalakult Zenetudományi Bizottságban, Szabolcsi Bencével szerkeszti a *Zenetudományi Tanulmányok* köteteit – az 1953-ban megjelent *Ötödfélszáz énekek*et készíti elő kiadásra.

4 Bartha Dénes: *A jánoshidai avarkori kettőssíp*. Budapest: Történeti Múzeum, 1934; uő: *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770–1800)*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1935.

5 A *Magyar Népzene Tára* I.: Gyermekjátékok. Szerk.: Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951; *A Magyar Népzene Tára* III.: A Lakodalom. S. a. r.: Kiss Lajos. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955; – Külföldön is propagálta a magyar népzenét és népzenetudományt, lásd „Untersuchungen zur Ungarischen Volksmusik I." *Archiv für Musikwissenschaft* 6 (1941), 1.

A háború utáni újrakezdés időszakában három egymást követő évben négy jelentős – és igen sok előzetes aprómunkát kívánó – népzenei, illetve közzenei munka jelenik meg. 1951-ben az MNT említett I. kötete, majd 1953-ban II. kötete,[6] 1952-ben Kodály Zoltán és Gyulai Ágost Arany János népdalgyűjteményét közreadó könyve, 1953-ban pedig Bartha Dénes és Kiss József forráskiadása, az *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből*, közhasználatú nevén: „a Pálóczi", illetve „az Ötödfélszáz".[7]

E kötetre hivatkozva szeretnék tisztelegni egykori tanárom emléke előtt, néhány új adattal megerősítve megfigyeléseit a magyar és német dalterméséből, illetve a verbunkos zene témaköréből. A ma már nehezen hozzáférhető *Ötödfélszáz énekek* (tanulmányunkban rövidítése: ÖÉ) sorszámai mellett a Pálóczi dallam-feljegyzéseiből *Énekes Poézis* (rövidítése ÉP) címmel készült válogatás sorszámait is megadjuk (amennyiben a dallamot e válogatott, újabb kiadás tartalmazza).[8]

A Pálóczi-kötet – amely az egyes dalokon keresztül a közköltészet-népköltészet, közdal-népdal stiláris, verstani, formai viszonyát és a dalok eredetét vizsgálja, s melyet a zenekutatókon kívül az irodalmárok és szövegfolkloristák is inkább Bartha, semmint a szerzőtárs Kiss József nevén emlegetnek[9] – azóta is mérce. Egyrészt alapvető összehasonlító anyagként szolgál a korszakból származó és későbbi gyűjteményekhez, a népzene 18. századi írott forrásaihoz, a 18–19. század fordulóján jelentkező stílusváltási folyamathoz, másrészt mércét és mintát jelent a kiadásmódot illetően. A primitív kottaírással fennmaradt dallamok Bartha által készített gondos dallamátírásai, sokszor megfejtései, metrikai, ritmikai és prozódiai értelmezései, nem utolsó sorban pedig a dallamok mű- és népzenei variánsainak, szövegkörnyezetének igen sokoldalú és precíz bemutatásai fölülmúlhatatlanok.

A Pálóczi-kötetben különösen jellemző Barthának a zenetörténet és népzene szoros összetartozására figyelő munkamódszere; az, ahogyan hatalmas anyagismeret birtokában párhuzamba állítja a dallamokat. Az összehasonlításnál a leg-

6 A *Magyar Népzene Tára* II.: Jeles napok. Szerk.: Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.

7 *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* Kritikai kiadás, jegyzetekkel. S. a. r.: Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953. (A továbbiakban: ÖÉ.)

8 *Énekes Poézis. Válogatás Pálóczi Horváth Ádám 1813. évi kéziratos dalgyűjteményéből.* Válogatta Katona Tamás. Szakmailag ellenőrizte, az utószót és a szövegre vonatkozó jegyzeteket írta Küllős Imola. A zenei részt gondozta és a dallamokra vonatkozó jegyzeteket írta Domokos Mária. Budapest: Magyar Helikon, 1979. (A továbbiakban: ÉP.)

9 Így például Voigt Vilmos: „Azt az anyagot, amelyet Szabolcsi Bence és Bartha Dénes nyomán »a XVIII. század zenéje« névvel illetik, voltaképpen csak az 1780-as évektől kezdődő melodiáriumokban találjuk, amelyek igazán megszakítatlanul folytatódnak a XIX. században, mint például Pálóczi Horváth Ádám 1813-as Ötödfélszáz énekek, vagy akár Tóth István 1832-es Áriák és Dallok c. gyűjteményeiben." Voigt Vilmos: „A megváltozó hagyomány (A XVIII. század képének megértéséhez)". In: *A megváltozott hagyomány. Tanulmányok a XVIII. századról. Folklór, irodalom, művelődés a XVIII. században.* Szerk.: Hopp Lajos, Küllős Imola, Voigt Vilmos. Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet XVIII. Századi Osztály–ELTE Folklore Tanszék, 1988, 7–37. – Legutóbb Küllős Imola hangsúlyozta, mennyire sokoldalúan és máig érvényesen jellemezte Bartha a népköltészet forrásaihoz is anyagot adó 18–19. századi közköltészeti verskészletet. Lásd Küllős Imola: *Közköltészet és népköltészet. A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szüzsé- és motívumtörténeti vizsgálata.* Budapest: L'Harmattan, 2004, 17–18.

újabb publikált hazai és külföldi zenetörténeti, népzenei eredményekre és más forrásanyagokra támaszkodik. A Kodály szellemi irányítása alatt álló szakmai közmegegyezésnek köszönhetően a Magyar Tudományos Akadémia már 1952-ben hangsúlyozhatta a zenetudományon belül megszilárdult elvi álláspontot, miszerint „a magyar zenetörténet forrásait és dokumentumait csak az élő magyar népzenével való kapcsolatukban tudjuk igazán megérteni és feltárni. Nagyterjedelmű forráskiadványaink mindegyike ezen az elvi alapon épült".[10] Mit ért volna azonban a szép elv, ha a munka megvalósítására nincs olyan felkészült kutató, mint amilyen – az ezért a munkájáért a zenetudományi kandidátusi címet is elnyert – Bartha Dénes volt! A Pálóczi-kötettel kapcsolatban 1952-ben büszkén jelenthette az Akadémia:

> Módszertani tekintetben számottevő haladás mutatkozik az 1935. évben, ugyancsak a Magyar Tudományos Akadémia kiadásában megjelent Bartha: A XVIII. sz. magyar dallamai c. kiadvánnyal szemben, amely az élő népzenének még csak nyomtatásban megjelent anyagát vonta az összehasonlítás körébe. Az összehasonlított anyag köre most kibővült a kiadatlan népzenei gyűjtés sokezernyi dallamával.[11]

Az *Ötödfélszáz énekek* egyes dallamaihoz pontosan adatolt és a legfrissebb gyűjteséket is felhasználó jegyzetek tartoznak, legalább 5-6000 magyar és egyéb európai népzenei adat, amelyek mellett Bartha műzenei és egyéb történeti forrásokra, valamint szövegvariánsokra is hivatkozik. Egyedülálló teljesítmény, különösen ha tekintetbe vesszük, hogy ebben az időszakban a magyar népzenei példák nem voltak még összkiadásokban hozzáférhetők, a Népzenekutató Csoport gyűjteményében az anyag még nem volt a mai stílus- és típusrend formájában rendszerezve.

Ennek fényében különösen nagyra értékelhetjük azt az eljárását, hogy az ÖÉ 391. „Lám megmondám rózsám" (*Pajkos huszár*)[12] – a Szűcs Marisról szóló balladatípus[13] egyik dallamának – változatait a kötet négy különböző gyűjteményből, a népzenében később megszokottá vált módon egymás alatt lekottázva közli.[14] „Igen elterjedt népi dallam" – írja, gondosan megadva a ballada szövegének és dallamának a kiadás időpontjáig ismerhető első közléseit. Nem kerüli el a figyelmét egy hangszeres változat sem: hivatkozik Németh János (Szentirmay Elemér) *Sárga liliom* című, 1870-ben szöveg nélkül kiadott csárdásdallamára, s jelzi, hogy a feldolgozásban szereplő szótagszámképlet a nép közt „Ha nem szeretnélek, fel sem keresnélek" szöveggel használatos. Ma hozzátehetjük még: a dallam e szöveggel

10 A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1952, 412.

11 Uott.

12 Az ÖÉ-gyűjteményben közölt dallamokra sorszámaikkal, a hozzájuk fűzött jegyzetekre zárójelbe tett lapszámmal hivatkozom. Idézőjelben a dallamok szövegének kezdősora szerepel, utána zárójelben, dőlt betűvel Pálóczi Horváth által adott címe. Ugyanígy szerepelnek az ÉP dallamai is. Pálóczi gyűjteményében ugyanaz a cím néha más-más dallammal is előfordul. Példa erre a *Pajkos huszár* cím, mely az ÉP 92 alatt egy „Adjon Isten jó szerencsét" kezdetű énekhez tartozik.

13 Az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Típusrendjében a régi stíluson belül a 12.01210/5 típuscsoport.

14 ÖÉ (715.)

különösen a Palóc vidéken volt honos, ahol „Most gondold meg rózsám elejit-utójját" szöveggel lakodalmas funkcióban is használták.[15] Az MTA Zenetudományi Intézete egész népzenei gyűjteményében egyetlen felvétel van hangszeres együttessel (ugyancsak a Palóc vidékről), ami nem áll arányban a dallam egykori népszerűségével és elterjedtségével.[16]

Személyisége, megbízhatósága lehetővé tette Bartha számára, hogy olyan adatokba is betekintsen, amelyek nem voltak a Népzenekutató Csoport adattárában. Jó példa erre az a Kodály által gyűjtött és lejegyzett *Seprőtánc* című hangszeres táncdallam, melyet Bartha a Pálóczi-kötet 286. számú „Csaknem elájultam..." *(Német corrivalis)* dallamához változatként mutat be a négy népi variáns egyikeként. Kodály hangszeres gyűjtésének támlapjait a lakásán tartotta, Bartha tehát azt az anyagot is megvizsgálhatta. Kodály két dallamváltozatban gyűjtötte Bars megyében a virtuóz, eszközös férfitánchoz kapcsolódó dallamot, közülük Bartha a Pálóczi feljegyzéséhez közelebb álló *Seprűtánc*ot közölte.[17] Itt bemutatjuk a *Szalmatánc* című másik dallamváltozatot is.[18] Ennek 2. része azonos Pálóczi dallamával.[19] *(Az 1. kottát lásd a 198. oldalon.)*

A 18–19. század közhasználatú dalaiból Kodály Arany János feljegyzéseihez írt jegyzetein kívül Bartha adott először részletes ismertetést a korszak leggyakrabban közkézen forgó dallamairól, mint például:

„Gerliceként nyögdécselek" (ÖÉ 139/a),
„Erdőkön, mezőkön járó" (*Ráró*, ÖÉ 205, ÉP 85),
„Nem kell nékem hosszú, vékony..." (*Gunárnyak*, ÖÉ 406,[20] ÉP 200),
„Ahol megy egy kislyán" (*Lektikás kapitány*, az „Elmehetsz drága madár" típus, ÖÉ 281, a 2., 1814 utáni változat),
„Egyetlen kegyetlen" (*A szeretettjétül eltiltódott*, „A leány gyöngyvirág" típus, ÖÉ 72),
„A szerelem szárnyan jár" (*Édes rabság*, a „Kicsiny falu fehér ház" típus, ÖÉ 101),
„Hóld! mely szépen világitsz te...." (*A tiszta hóldhoz*, ÖÉ 203, az ÖÉ 144),

15 Ilyen Rajeczky Benjamin 1969. december 5-i pásztói gyűjtésében az AP 6708/b2. Előadó: Szabó János 68. é.

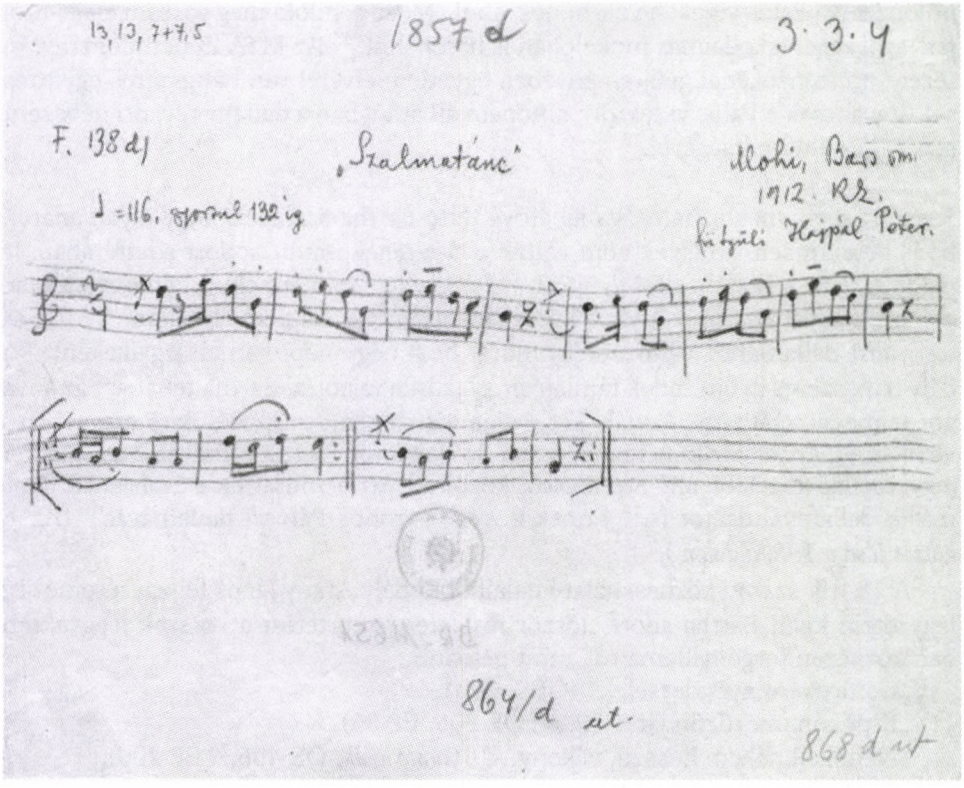
16 Borsai Ilona gyűjtötte Pásztón Lassú csárdásként (AP 4927/b) 1963-ban a Kállay Bertalan által vezetett cigánybandától, melyet Lajtha László 1951–53 közt többször szerepeltetett a rádióban. Hanglemezen lásd: *„Pásztó fëlëtt kerek az ég allya". Pásztó népzenei emlékei.* Szerk.: Tari Lujza. Pásztó: kiadja a várossá nyilvánítás 600. éves évfordulójára Pásztó Város Önkormányzata, 2007, CD 29/1.

17 ÖÉ (656.) – A Kodály által gyűjtött dallam kottában közölve: Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója.* Budapest: Balassi Kiadó, 2001, 157.; az eredeti fonográffelvétel közölve: *Magyar népzene Kodály Zoltán fonográffelvételeiből.* Szerk.: Tari Lujza. Hungaroton Classic HCD 18254–55, 2002, CD II. 45. sz.

18 A dallam kottában közölve: Tari: *Kodály Zoltán...* 158.

19 MTA ZTI Népzenei Archívum BR 11.651.

20 A korszak kéziratos anyagai közt leginkább „Természeti édes ösztön" szövegkezdettel feljegyzett dallamról népzenei összefüggésben lásd Tari Lujza: „Újabb adatok Pálóczi Horváth Ádám dalaihoz". In: *Magyar Zene* XXX. (1989) 1., 25–40.



1. kotta

„Balszerencse!...hát valaha..." ad notam jelzettel),
„Megholt feleségem" (a „Pávás lány" típus ÖÉ 256 változata: ÉP 83.),
„Fejér korsó, fejér bor" (*Fejér boros tus*, a „Kiszáradt a bodzafa, haj" típus, ÖÉ 354),
„Mit láttatok én szemeim! mit?" (*A Mars metamorphosissa Győr alatt*, a „Kakas a szemeten..." típus, ÖÉ 53),
„Ez a pohár bujdossék" (*Kerengő tus*, ÖÉ 341, ÉP 162),
„Kies hegyek! szelíd erdők!" (*A megpáratlanúlt pár*, a „Zöld erdőben sík mezőben sétál egy madár" típus, ÖÉ 80),
„Béborúla, már elmúla" (*Gyere be rózsám!*, 2. része: „Gyere be rózsám, gyere be", a „Csicseri borsó" típus, ÖÉ 253, ÉP 111),
„Csípd meg bogár" (*Bogár és tetű*, ÖÉ 390, ÉP 193),
„Jer haza vitéz pajtásom!" (*Haza-mars a győri futás után*, a „Nem adnálak száz petákért" típus, ÖÉ 38 ÉP 17),
„Mit keressz? Ki vagy?" (*Fridrik és Lajos*, ÖÉ 27), „Jön Napoleon hadával" (*A szép királyné Pétersburgban*, ÖÉ 29), „Igaz, hogy a Zalavölgye sok berekkel van tele" (*Szala hala, Szala rákja*, ÖÉ 238), – mindhárom a „Bundás Getzi házasodni régen akart már" típusba tartozik,

„Fillis kezét valami megsértette (*A szerelemféltő Fillis*, a „Bodrog partján nevelkedett tulipán" típus, ÖÉ 82),
„Nem vagyok én betetereteretereteg" (*Kató ángyom*, a „Kincsem Kató ángyogyorogyorogyogyom" típus, ÖÉ 289, ÉP 137) stb.

Az utolsó három ének azok közül való, amelyeknek egyaránt van énekelt és hangszeres változata, s melyekhez ma már számos új és újonnan begyűjtött népzenei változatot és a Pálóczi-kötet megjelenése óta feltárt írott forrásanyagot társíthatunk. A kevés, de reményt keltő korabeli írott dallamadat birtokában Bartha nemegyszer fogalmazott ehhez hasonlóan: „Nem lehetetlen, hogy az 1790–1800 körüli bécsi kiadású táncok eddig kiadatlan anyagából Horváth Ádám teljes dallamának is előkerül majd a hangszeres változata."[21]

Pálóczi 1. darabja, a régi hajdútáncok emlékét őrző „Menj el, menj el, szegény magyar" (*Menőke Budárúl Bécsbe*) vokális táncdallam kapcsán hat szövegváltozatot és egy Lajtha által bemutatott népzenei változatot fölsorolva így írt: „Feltehetjük..., hogy Horváth, aki a régi énekeknek nemcsak dallamát, hanem szövegét is nagyrabecsülte és igyekezett menteni, *szövegtelen táncnóta formájában ismerhette*, hallhatta *a dallamot;*" különben felhasználta volna a régi szövegeket is, mint máskor tette.[22] „Hangszeres *mollváltozatot* dallamunkhoz legrégebben az 1800 körül Bécsben megjelent magyar táncok sorozatában találunk: ... (E bécsi kiadású régi magyar táncok zenei anyaga még kiadatlan és nehezen hozzáférhető; könnyen meglehet, hogy bennük e dallamnak még több hangszeres változata is lappanghat.)"[23] Papp Géza, Domokos Pál Péter és mások kutatásainak köszönhetően ma már több korabeli hangszeres dallamváltozatot ismerünk, akárcsak a „Fillis kezét valami megsértette" (ÖÉ 82) variánsaként bemutatásra kerülő „Bodrog partján nevelkedett tulipán" kezdetű ének esetében is.[24] A „Bodrog partján ...." melódiája nemcsak a bukovinai székelyek egyik kedvelt táncdallama, amit Bartha is említ – sőt kiváló hegedűsüket, Gáspár Jánost is megnevezi[25] –, hanem megvan többek között a Galántai táncok közt,[26] a 22. *originelle ungarische Nationaltänze* 3. füzetében,[27] valamint a Bartha által is hivatkozott horvát, szerb, szlovák népzenei anyagban.[28]

Számos egykorú, illetve 19. századi forrást, valamint gazdag népzenei változatot említ a „De mit töröm fejemet?" kezdetű énekhez (ÖÉ 233), annak „Ni! mit gondolt nékem is" kezdetű változatánál (ÖÉ 88, további változat „Szűz szivem! hát vétek-e?" ÖÉ 98). „Szövegtelen tánc-nóta" változataként a 22 *originelle ungarische*

21 ÖÉ (534.)
22 ÖÉ (500.)
23 ÖÉ (501.)
24 Változata: „Korcsmárosné kápolnája a pince" *(Hamis rovás)* ÉP 104.
25 ÖÉ (548.)
26 Papp Géza: „Hungarian Dances 1784–1810". Budapest: MTA ZTI, 1986, Musicalia Danubiana 7. 25. [= 120] sz.
27 Uott, 2. [= 169] sz.
28 ÖÉ (548.)

Nationaltänze I. füzete egyik dallamát jelzi.[29] Korabeli nyomtatott kottakiadványokból Major Ervin, Bónis Ferenc és Papp Géza közölt különböző változatokat,[30] egy hangszeres népi változatot pedig 1978-ban Kodály hangszeres gyűjtésének első bemutatásakor adhattunk közre bukovinai gyűjtéséből.[31]

Már Bartánál is gazdagon van dokumentálva az „Akinek most kedve nincs" (ÖÉ 344, *Tus*, illetve az ÉP 164 *Víg-dombi tus*), főleg hangszeres zeneként, korai verbunkosként forgott dallam, amelyhez mára még több új változat csatlakozik.[32] A „Nehéz tudni célját végét" (*Egy férjhezmenésit megbánt asszony*, ÖÉ 84; az ÉP 37 alatt ugyanez *Kurvák fortélyai* címmel) „Siralmas életem, bánom cselekedetem" szövegű változatát (ÉP 36) Bartha már korábbi, 18. századi forrásból is közölte.[33] A Bartha kutatása után és a nyomán előkerült új adatok alapján kitűnt, a „Nehéz tudni..." dallamát a következő évtizedekben inkább „Kalapom szememre vágom" szöveggel énekelték. Dessewffy Virginia grófnő, aki 1844-ban és 1846-ban maga is küldött be részben kottás dallamokat a szóbeli hagyományból a Magyar Tudományos Akadémiára, így tudósította erről az akadémiai népdalszerkesztő Erdélyi Jánost: a Kalapom szememre vágom szöveget „Szerdahelyi színésztől tanúltam ő tán jobban tudja a textust". „Bartay András mostani magyarszinház (sic) igazgató által néhány ev (sic) előtt kiadott 16. Népdal közt van ezen textus' melódiája .... azért hát én lenem (sic) kótáztam ezen 102.dik dal' melódiáját valamint a'többi 16.ot sem, mellyeket Bartay úr nyomtatásban kiadott, 's mellyek textusát is ott fellehet (sic) találni." E dalra „... egy asszonyok elleni dal van rá költve melly így kezdődik: Nehéz tudni czélját végét..."[34] E szöveggel jegyezte föl a dalt Mátray (Rothkrepf) Gábor 1828–29 körüli népdalgyűjteményében,[35] s így közölte Erdélyi János a *Népdalok és Mondák* második kötetében a gúnydalok közt.[36]

A Pozsony megyei Jóka hagyományában – mint a Csallóközben, Szigetközben és általában a Kisalföld nyugati részén, Pozsony vonzáskörzetében – több olyan dallam őrződött meg, amely a 18–19. század korai verbunkos és egyéb zenéjének sajátos lenyomata. Köztük van e dallam is, melyre ott *A barátoké* címmel verbunkot táncolnak, s amelyet a néptánc- és népzenekutatás jól feltárt.[37]

Pálóczi „Adj egy csókot rózsám! kettőt adok érte" szövegkezdettel (*Hideg ruha, de édes*; ÖÉ 104, ÉP 45) jegyezte föl azt a táncdallamot, melyet Kájoni *Ötödik tánc hatodon* című darabja, illetve *Apor Lázár tánca*ként tartunk nyilván. Bartha Mátray 1828-as Hunnia-beli közléséből[38] idézi a dallam legrégibb nyomtatott változatát. Jegyzetei közt itt viszonylag kevés a népi változat, de utal egy Zólyom megyei szlovák variánsra[39] és megjegyzi: „Második fele (a 3.-4. dallamsor) mint román táncdal (bătută) közismert a román nyelvterületen (Kodály Z. közlése)."[40] A Mátray publikációja óta a 19. században nyomtatásban gyakran megjelent dallamot[41] valóban különösen Nyugat-Erdély, valamint a környezetében élő románság hangszeres népzenéje őrizte meg, bár a Szilágyságból farsangi táncdallamként vokális változatok is ismertek.[42] A Délnyugat-erdélyi románok Căuşer, Căluşerul táncnévvel, a magyarok főleg Pontozó, Legényes stb. néven játsszák férfitánchoz.[43]

Viszonylag kevés még a népi adat az *Ötödfélszáz énekek* „Azért adtam egy garast" (ÖÉ 395, ÉP 196 *Egy garas ára*) dalánál is. Viszont Bartha közli egy korábbi válto-

zatát a Pataki Dallamtárból (1798.) és közel korabeli feljegyzéseit.[44] A magát „gömöri fi"-nek nevező Mindszenty Dániel 1832-es kottás gyűjteményében[45] Gömör megyei helynevekkel (Lice, Gice, Süvete, Murány, Jolsva)[46] rögzítette a dalla-

29 *22 originelle ungarische Nationaltänze* I. Nr. 9. Wien: Chemische Druckerey, 1790–1800 k. – Megállapítja, hogy a dallam első felének jellegzetes ritmusképlete (7+7+4) más dallammal megvan a szlovák anyagban, s hivatkozik a *Slovenské Spevy* (I–II., ed. Ladislav Galko. Bratislava: Editio Opus, 1972) II. kötete 632. sz. dallamára, lásd ÖÉ 88 (555.) – A szlovák dallamot lásd: *Slovenské l'udové piesne II.* Red.: Alica Elscheková, Oskár Elschek [Bartók Béla 1923-as előszavával]. Bratislava: Vydavatel'stvo Slovenskoj Akadémie Vied, 1970, 632.

30 Major Ervin: „Népdal és verbunkos. Adalékok néhány verbunkos-dallamunk népdal-eredetéhez". In: *Zenetudományi Tanulmányok* I.: Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 221–240. A szóban forgó dallam ebben: 237–240.; Bónis Ferenc: „Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből". In: *Zenetudományi Tanulmányok* I., 697–732. A szóban forgó dallam ebben: 719.; Papp: *Hungarian Dances...* 340. – Megjegyzendő, hogy nemcsak teljes dallamváltozatok akadnak. Esetenként a „De mit töröm..." egy-egy részlete bukkan fel valamely hangszeres darabban. Ilyen például a *„Galántai táncok", Ausgesuchte ungarische Nationaltänze* sorozat 18. darabja, melynek 17–24. üteme azonos a „De mit töröm..." első részével. Lásd Papp: *Hungarian Dances...* 18. [= 113] sz.

31 Tari Lujza: „Kodály hangszeres gyűjtése". In: *Magyar Zene* XIX. (1978) 2., 184–196. A szóban forgó dallam ebben: 192.; újabb kiadása: Tari: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* 206. kotta; az eredeti fonográffelvétel kiadása: *Magyar népzene Kodály Zoltán fonográffelvételeiből,* CD II. 38a.

32 ÖÉ (689.) – Az újabb adatok összefoglalása Tari Lujza: *„Különbb féle magyar Nóták..." a 19. század elejéről.* Budapest: Balassi Kiadó, 1998, 22–24.

33 Lásd Bartha: *A XVIII. század magyar dallamai,* 49. sz.

34 *Dessewffy Virginia Népdal Gyűjteménye 1844–46.* MTAKK Irodalom 82 206/54.

35 Mátray Gábor (Nép)dalgyűjteménye MTAKK EA 2969 [23. lap].

36 Erdélyi János: *Népdalok és Mondák* II. Pest, 1847, 442. sz. 239. lap. Erdélyi ugyane kötetben az „Ifjú varjú keresztről..." szövegváltozatot is közreadta: 448. sz.

37 A „Barátoké"-verbunkról lásd Fügedi János–Takács András: *A Bertóké és társai. Jóka falu hagyományos táncai.* Dunaszerdahely–Budapest: Csemadok Területi Választmánya–MTA ZTI, 2005, 29., 36. (Gyurcsó István Alapítvány könyvek 34.); Domokos Mária–Paksa Katalin: „A népdal a 18. században". *Magyar Zene* XLVI. (2007) 2., 127–128. Jelen tanulmány eredeti, felolvasott formájában elhangzott továbbá egy énekes és egy hangszeres változat: „Némely ember azt gondolja" (AP 12.987/g, gyűjtötte Tari Lujza, 1983), „A barátoké, verbunk" (AP 13.487/f, gyűjtötte Halmos István és Halmos Béla, 1984). Utóbbi kottáját közölte Domokos–Paksa: *A népdal a 18. században,* 6b kotta.

38 Hunnia II. 6. lap., lásd ÖÉ 104 (561.). – A fentebb említett kéziratban Mátray „Gyere ki, gyere be, gyere velem hálni" szöveggel jegyezte föl (MTAKK EA 2969 [14. lap]). Rajeczky Benjamin Pálóczi feljegyzésénél korábbi Apor Lázár-típusú dallamot mutatott ki a gyöngyösi pásztormisékben (1767, Dona nobis). Lásd Rajeczky Benjamin: „A gyöngyösi pásztormisék (1767)". In: *Zenetudományi Tanulmányok* IV. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 101.

39 Az általa említettnél még közelebbi szlovák változat egy 1880-as feljegyzés alapján: *Slovenské Spevy* I., 160. sz.

40 ÖÉ (561.)

41 Ozoray György: *Rajta csárdás* 1. Friss. Pest: é. n. – Bartay Ede: *50 legkedveltebb népies csárdás* 34. No. 46. Pest: (1850 körül). – Konkoly-Thege Miklós: *Dínom-dánom csárdás.* Pest: (1844 körül).

42 Almási István: *Szilágysági magyar népzene.* Bukarest: Kriterion, 1979, 234.

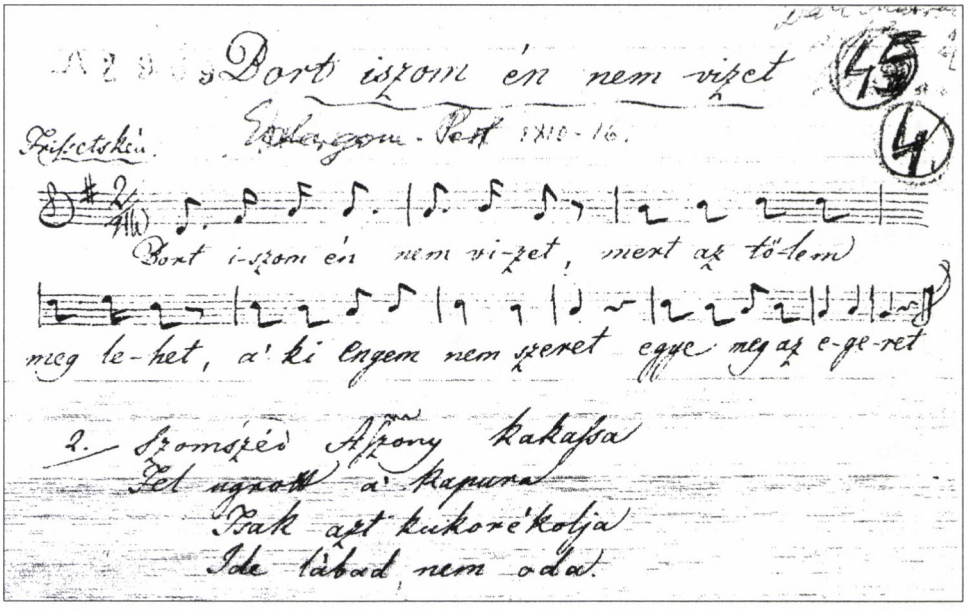
43 Ilyen Căluşerul az MTA ZTI Népzenei Archívumában: AP 8219/a: Csombord (Alsó-Fehér m.) Viorel Varga hegedű, 33 é., Aurél Varga brácsa 30 é., Tarti (?) Aurél bőgő 26 é. Gyűjtő: Falvay Károly 1966. november. Hasonló adat más címmel: „Pontozó" vagy: „Verbunk maghiar" AP 8225/c Lőrincréve (Alsó-Fehér m.) Molnár Zsigmond hegedű 31 é. Gyűjtő: Falvay Károly–Karsay Zsigmond 1966, XI.

44 ÖÉ (718–719.)

45 Mindszenty Dániel: „Nemzeti Dalgyűjtemény. Ajándékul a' barátság 'és szeretetnek 1832." szöveggyűjteményéhez mellékelt levél MTAKK Rui Irodalom 8r 206/56a.

mot. Mátray Esztergom és Pest megyei elterjedtséget is jelzett az 1828–29 körüli kéziratos vokális dallam-gyűjteményében található bordalszöveg-változatnál.

A népzenei gyűjtések tanúsága szerint a dallam a történelmi Felvidék alatt és a kö-



2. kotta[47]

rülötte fekvő területeken lakodalmasként maradt fenn, mely a magyar[48] és a szlovák népzenében (beleértve a magyarországi szlovákok dalkincsét is)[49] egyaránt megvan.[50]

Bartha utal rá, hogy a művelt és sokoldalú Pálóczi a dalok jegyzeteiben többször jelezte, ha valamely vokális dal hangszeres zeneként is használatban volt, vagy ő maga hangszeres dallamra húzta a szöveget. Pálóczi Horváth az „Ugy tetszik, mintha sípolna" (*Kisérő mars, arany hid,* ÖÉ 40, ÉP 18) jegyzetében például azt írta, hogy „a mértékje ollyan farkasügetésű molossus, amilyenre verbungot táncol a magyar".[51] Pálóczi verbunkosnak tartotta azt a dallamot is, melyre *Oh Ciprus!* versénél (ÖÉ 71) 1791. július 6-án nótautalással így hivatkozott a „Sínlődöm ..." kezdetű vers dallamára utalva: „B. Podmaniczky Kis Asszony kérttére egy lassu magyar Verbunkósra. 1791."[52] Az ismeretlen eredetű 18. századi műdalt[53] ma már több hangszeres változatból ismerjük, mert 1832-ig többször feljegyezték, illetve kompozíciókban felhasználták.[54] Lissznyay Julianna az 1800– 1808 közti hangszeres kéziratos gyűjteményében Csermákot jelölte meg szerzőként.[55]

Hasonló a „Himen! ég gyermeke!" (ÖÉ 56, *Menyegző*), mely Horvát szerint szintén hangszeres darab. Mint Bartha írja: „Horvát e versét (mint friss szerzeményt) 1814. augusztus 22-én megküldi Kazinczynak »Lakodalom. Lassú magyar nótára« címmel.... „Az Árion jegyzetében ezt mondja róla: »Ennek az áriája palati-

nus verbunk táncz.« Hogy Horváth milyen táncnótára gondolt, ma már nem tudjuk pontosan megállapítani. Bihari úgynevezett palatinus magyarja ... semmi közösséget nem mutat e melódiával... Népi változatot nem ismerünk."[56] Ismerjük viszont a további 19. századi feljegyzéseket: Tóth Istvánét (62/113. o.), Tompa Mihályét, (27. sz.),[57] Arany Jánosét (99. sz.)[58] és Csányi Mária Lasú (sic) Magyar című hangszeres feljegyzését.[59] E változatok a 19. sz. első felében népszerű, Arany által is leírt „Azt szokták szememre vetni" szöveggel forogtak, melynek dallamát a 19. századból többek között Brahms *II. magyar tánc*ának Vivo szakasza tartalmazza.[60] Hangszeres népzenénk egyetlen felvételen őrizte meg: a szekszárdi cigányzenészek „Bihari friss" címmel játszották.[61]

---

46 A „88 Eredeti magyar Dal. Fortepiánóra 'S mellesleg Gitár-kísérettel elkészítve Toldalékul A' nemzeti Dalgyűjteményhez Mindszenty Dániel által" (1831, MTAKK Rui Népköltés 56.). A kézirat 86. számú darabjában – mint azt az MTA ZTI Népzenei Osztályon a dallamról készült másolaton Kodály is jelzi – egy verbuválás menete van versbe szedve. Mindszenty kéziratában a vers alatt „Janik Fec" (Ferenc – talán a szerző?) neve olvasható.

47 Mátray Gábor (Nép)dalgyűjteménye [4. lap].

48 *A Magyar Népzene Tára* III/B: Lakodalom. S. a. r.: Kiss Lajos. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956, 329–337. – Elterjedtség: Abaúj-Torna, Zemplén, Ung, Máramaros megye és a Nyírség. A dallamhasználat szélső nyugati pontja Gömör, illetve Nyitra megye, de a dallam ott már jelentősen eltér. A dallamtípust lásd: „A gunárom elveszett": Dobszay László–Szendrei Janka: *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa – stílusok szerint rendezve*. I. Budapest: MTA ZTI, 1988, IV. (F) /391. 2. altípus, 842–843. Jelen tanulmány eredeti, felolvasott formájában elhangzott lakodalmas „Kontyoló" cigánybanda játékában, valamint „Hej menyecske, menyecske" szöveggel a banda prímása éneklésében Abaújszinárról (v. Abauj-Torna m.), mindkettő Tari Lujza 1994 augusztusi szlovákiai magyar népzenegyűjtéséből.

49 *Slovenské Spevy* I., 160. sz.

50 Pilisszentkereszti szlovák változat Ivan Papuček 1983-as kiadványából az MTA ZTI Népzenei Típusrendjében: 17. 206.0/2 típus.

51 ÖÉ (524.)

52 ÖÉ (541.)

53 Kiss József 1953, ÖÉ 204 (824.).

54 ÖÉ (541–542.)

55 A dallam közölve Tari Lujza: „Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye 1800". In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 12. Budapest: MTA ZTI, 1990, 33. – A korábbi irodalmi adatok (Bartha, Kodály, Bónis, Papp) összefoglalása uo. 15–16. Bartha hivatkozik Kodályra: „Kodály Z. szóbeli közlése szerint ez a hangszeres változat más XIX. századeleji kéziratokban is feltűnik." ÖÉ 71 (542.). Kodály elsősorban a *Galántai táncok*... és a *22 originelle ungarischen Nationaltänze* sorozatra gondolhatott, mert dallamuk azonos a *Galántai táncok* 18. számú és a *22 originelle*... 17. számú darabjával. (Utóbbiakat lásd Papp: *Hungarian Dances*..., *Galántai táncok*... 18. [= 113.] sz., *22 originelle*... 17. [140.] sz.).

56 ÖÉ (541–542.)

57 *Dalfüzér 1844. Tompa Mihály kéziratos, kottás népdalgyűjteménye*. Hasonmás kiadásra előkészítették és tanulmányokkal ellátták Pogány Péter és Tari Lujza. Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 1988. 16 recto.

58 Kodály egy 19. század eleji hangszeres változatot is említ, lásd: Kodály–Gyulai (közr.): *Arany János népdalgyűjteménye*, 75.

59 Lásd Tari: *„Különbb féle magyar Nóták..."*, 25. sz. (30–31.).

60 Johannes Brahms: *Ungarische Tänze für Klavier zu vier Händen* I–II. Hg. Kováts Gábor. Quellen und Originalfassung Szerző Katalin. Budapest: Editio Musica, 1990, 2. magyar tánc I. kötet 49–84. ütem.

61 MTA ZTI Népzenei Archívum AP 527/a2 Gyűjtötte: Kerényi György–Kertész Gyula 1952, lejegyezte Tari Lujza. A dallam közölve: Tari: *„Különbb féle magyar Nóták..."* 31. – Major Ervin a Pálóczi kötetről

(folytatása a következő oldalon)

Nézzük most az idegen dallamokat! A 18. századdal és 19. század első felével kapcsolatban már több magyar kutató hangsúlyozta, hogy a magyar daltermésen erőteljes nyomot hagyott a német stílusú zene. Pálóczi feljegyzései közt – mint általában a korszak többi kéziratos, kottás dallamanyagában – számos német eredetű vagy német közvetítéssel hozzánk került dal[62] és – olykor Pálóczi által is hivatkozott – hangszeres változattal rendelkező ének található. A hatás elsősorban a 3/4-es, 6/8-os ritmuson, a tempón, az újabb ízlést tükröző dúr pentachord, hexachord hangsoron[63] és a dallamvonal-vezetésen mutatható ki. A Pálóczi által leírt 3/4-es dallamoknak azonban csak egyik része mutatja az újabb hatásokat. Több dallam a korábbi európai vérkeringés áramlatainak lenyomata. Ilyen a „Légy te, nem bánom" *(Magyar felelet)* vers (ÖÉ 44, ÉP 20), melynek dallama a Zoborvidék és Csallóköz jellegzetes lakodalmi éneke: „Elment a két lány virágot szedni", illetve gyerekjátékdallama: „Kis kacsa fürdik".[64] Voltaritmusú a „Ládd-e magyar!" *(Bécsben német tánc)* is (ÖÉ 43, ÉP 19), amelynek változatát Mátray 1828–29-es kéziratában találjuk: „Kívánsz víg lenni" (21. sz.). *(Lásd a 3. kottát a 205. oldalon.)*

A „Szüntesd lelkem siralmidat" (*Kutyaször a marás ellen* ÖÉ 159, ÉP 71 – változata: *A ciklops* ÖÉ 109, ÉP 47, a dallam 2. része) 3/4-es dallama az újabb hatást mutatja, s forrásait Bartha már korábbi pataki diákdallamtárakból feltárta. Felsorolja a 18. századi melodiáriumokban található változatokat, közte a „Felix ille ..." *(Pénz isten)* tréfás diákdalt (ÖÉ 196). Ugyancsak a 159-es kotta jegyzeténél Bartha megjegyzi: „A dallamnak későbbi változatát, forrását nem ismerjük."[65] 1. sora *s, s, l, r d t, d* jellemző német népzenei zárlati fordulatához ma már társíthatunk egy változatot az újabb német dallamkiadványokból. G. Habenicht egyik népzenei forráskiadásának „Ach Jäger in den grinen *(sic)* Walde" szövegkezdetű dallama (*Jägers Aufenthalt*, 49-es sz.)[66] és Pálóczié azonos dallamtípusba tartozik *(lásd a 4. kottát a 206. oldalon)*.

A figyelmes olvasó Bartha jegyzetei közt a végtelenül szerény kutatóegyéniséget is megcsodálhatja: mindig jelzi, ha valamely adatra, zenei jelenségre Kodály, vagy

---

nagy elismeréssel szóló bírálatában többek közt e ponton hiányolja a megfelelő dallamot, bár maga is megállapítja, hogy „kétségtelenül volt egy ilyen, Bihari nevétől független táncdallamunk is...". Hivatkozik Csokonai Dorottyájának „Rá rándítja Izsák pengő muzsikáját, / 'S a' Palatinusnak elkezdi nótáját" ismert részletére is. – Major Ervin: „Pálóczi Horváth Ádám Ötödfélszáz énekei" (Az 1953-as kiadás bírálata). In: *Ethnographia* LXIV. (1953), 1–4., 441.

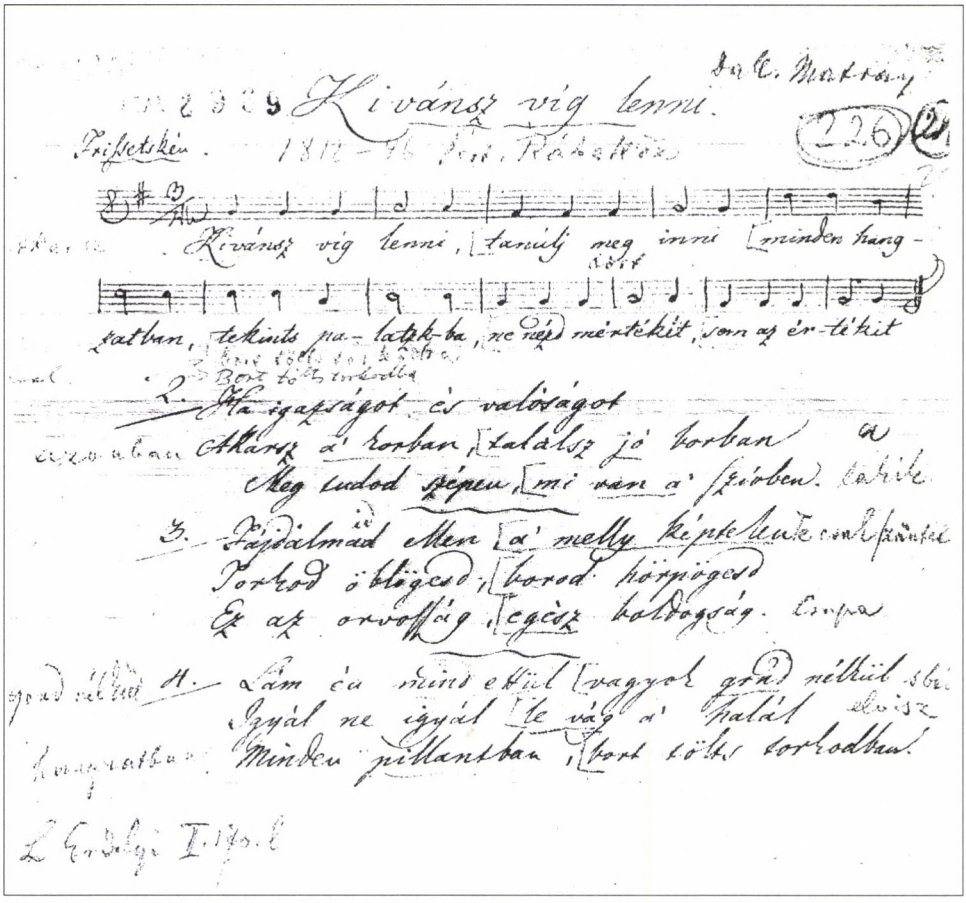
62 Kodály–Gyulai (közr.): *Arany János népdalgyűjteménye;* Bartha ÖÉ; Molnár Antal: „Nyugatias magyar dallamok a XVIII. század végén és a XIX. század első felében (Adatközlő áttekintés)". In: *Zenetudományi Tanulmányok* VI. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 103–162.; Tari Lujza: „Beiträge zur Entstehung des Volksliedbegriffes und zum deutschen Material ungarischer Notenhandschriften vom Anfang des 19. Jahrhunderts". In: *Festschrift Walter Wiora.* Hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Ruth Seiberts. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1997, 492–536.

63 Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gondolat, 1984, 259.

64 Lásd például Kodály gyűjtéséből BR 030430-01 és BR 00004-01.

65 ÖÉ (590.)

66 Gottfried Habenicht: *Liedgut und Liedleben in einem Hauerländer Dorf. Der gewährsmann Anton Köppl aus Honnehau: Lieder, Selbstzeugnis, Kommentare*. Freiburg: Johannes Künzig Institut für ostdeutsche Volkskunde, 1987, 49.



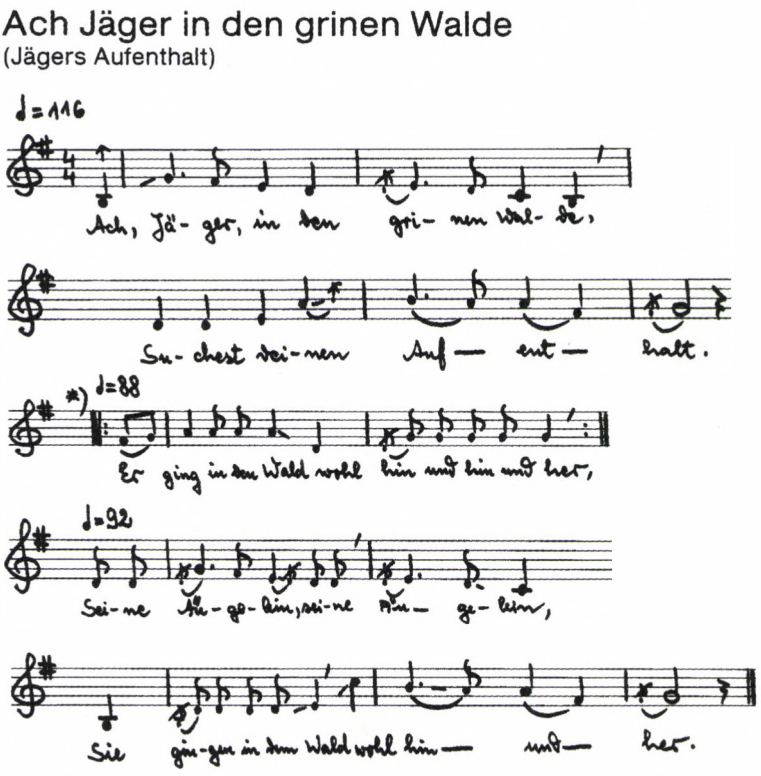
3. kotta

Szabolcsi hívta fel a figyelmét. Pálóczi hírhedt gúnyverse, a *Bécsi német így varr hímet* ének (ÖÉ 237) jegyzeteiben Kodályra hivatkozik, aki e dallam változatát a 22 *originelle ungarische Nationaltänze* I. füzetének 20. darabjával azonosította.[67] Ehhez ugyane kiadványból Bartha további változatként a 10. számot fűzi.[68] A kottaképpel kapcsolatban megjegyzi: „Horváth kótázása nyomán leginkább 6/8 ritmusban olvasnánk a dallamot; akkor a XVIII. században divatos olasz Forlana ritmusát kapjuk (Szabolcsi B. közlése)."[69] A népzenében gyakori a ritmusok kötöttből ol-

67 ÖÉ (624.)

68 22 *originelle ungarische Nationaltänze*. I. füzet 10.; Papp: *Hungarian Dances*... [=133.] sz.; ÖÉ 237. – A darab II. fele (3–4. sor) népi változata Kodály bukovinai gyűjtéséből: „Magyar" KF 277a), Istensegíts, hegedűn előadta Czurkán Miklós. Lásd Tari: *Kodály hangszeres gyűjtése*, 184–196., 193. kotta; Tari: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, 208. kotta.

69 ÖÉ (624.)



4. kotta

dottra váltása vagy fordítva; ezt évtizedek múlva a jó barát Rajeczky Benjamin fogalmazza meg *Népzenei aszimmetrikus ritmusaink kérdéséhez* című tanulmányában.[70] A *forlanát/furlanát* egyébként az olasz népzene még ma is őrzi, különösen Istriában. Szövegük műfaja nemegyszer villotta, melyről Bartha a középkori zenetörténet és népzene összefüggéseként oly szívesen magyarázott az óráin.[71]

Pálóczi Ötödfélszáz énekgyűjteményénél korábbról nem ismert a „Ha nékem szóltál volna" dallam feljegyzése (*Némának anyja sem érti szavát* ÖÉ 126, ÉP 55), de későbbről igen, például Arany Jánosnál. Bartha Kodályra hivatkozik, aki megállapította, hogy „Ritka német dallam vegyül el úgy a magyar közt, mint ez". Bartha kiegészítve a Kodály által bemutatott magyar és szlovák variánsokat, sok német

70 Rajeczky Benjamin „Népzenei aszimmetrikus ritmusaink kérdéséhez". In: *Zenetudományi Dolgozatok*, Budapest: MTA ZTI, 1978, 149–158.

71 A jelen tanulmány eredeti, felolvasott formájában elhangzott forlana: Roberto Starec: *I canti della tradizione italiana in Istria*. Brescia: I.R.C.I/Grafo, 2004, 79–82., könyvének mellékleteként megjelent CD: A 25.

változatot ad meg, közte magyarországi németet.[72] A német népdal valóban olyan mértékben elvegyült a magyar és az európai népzenében, közelebbről a tánczenében, hogy egyik altípusa egyben a Siebenschritt[73] tánc Európa-szerte jól ismert dallama *(lásd az 5. kottát a 208. oldalon)*.

Ez a németekkel való együtt élésnek köszönhetően legmélyebben a bukovinai székelyek dalhagyományába ágyazódott be és legtovább ott maradt meg.[74]

Az *Ötödfélszáz* dallamai közül „Az apostol Szent Pál szava" (*Tiszta a házasság*, ÖÉ 124) verset „Ismert vers és dallam"-ként jelzi Bartha. Megállapítja, hogy „Horváthénál régebbi feljegyzését nem ismerjük", s a német típusú magyar változatok közt bemutat egyet, melynek „dallama nem más, mint az »O, Tannenbaum« kezdetű ismert német ének átritmizált változata".[75] Ez a dallamtípus köszöntőként mélyen beleivódott a magyar hagyományba, karácsonyi illetve újévi köszöntőként pedig a szlovén és olasz népzenébe is bekerült.[76]

A „Mi legyen a házasság?" (*Férfi-gond, a néhai kis világban* ÖÉ 134, ÉP 61) dallama megvan „már a XVIII. századi diákdallamtárak egész sorában..." „Műdaltípus. A későbbi időből csak (más dallammal társult) szövegváltozatai ismertek..." „Szekvenciázó középtagja megvan a szlovák népi anyagban"– írja Bartha.[77] A dúr hexachordban mozgó ének 3. sorától a jellemzően német zenei kvint–szext, kvart–kvint, terc–kvart szekvenciával ereszkedik lefelé. E rész megvan Fr. P. Rigler magyar táncdarabjai közt (12. sz.),[78] sőt egy változata a *11. Hongrois* 9. számú darabja. Az ilyen egyszerű motívumismétléses dúr hexachord szekvenciázó szakaszok még az egyébként archaikusnak tartott területeken is (mint például Szék) át- meg átjárják hangszeres népzenénket. A két 19. századi feljegyzéshez népi változatot is állíthatunk Lajtha soproni gyűjtéséből. Pálóczi feljegyzése és a *Kopogós friss*[79] című darab egyben előlegzi a mulatónótaként később kedveltté vált „Nem, nem, nem, ... nem megyünk mi innen el, míg minket a házigazda furkósbottal ki nem ver" dallamát.[80]

Összegezve az elmondottakat: a kutatás adott időszakában a Pálóczi-kötetet a legavatottabb kutató készítette el. Barthát a hasonló dallamanyagokkal való korábbi

72 ÖÉ (573–574.) – Tóth változata oktávról szekvenciázva ereszkedik le, amely, mint írja, megvan több 18. századi dallamban, főleg szentenekekben. Ugyanott egy Szabolcsitól kapott adatra, egy 1739-es ritka német forrásra is hivatkozik.

73 A dallamtípust lásd MDV Bd. 2. 4/VII-1-3-1 típus, 75.

74 A dallamtípust lásd uott, 4/1-3-5-1/II. típus, 131.

75 Tari Lujza: „Német eredetű dallamok a bukovinai székely (hangszeres) népzenében". In: *Ethnographia* 110. (1999), 2., 265–280., 1. dallamcsoport.

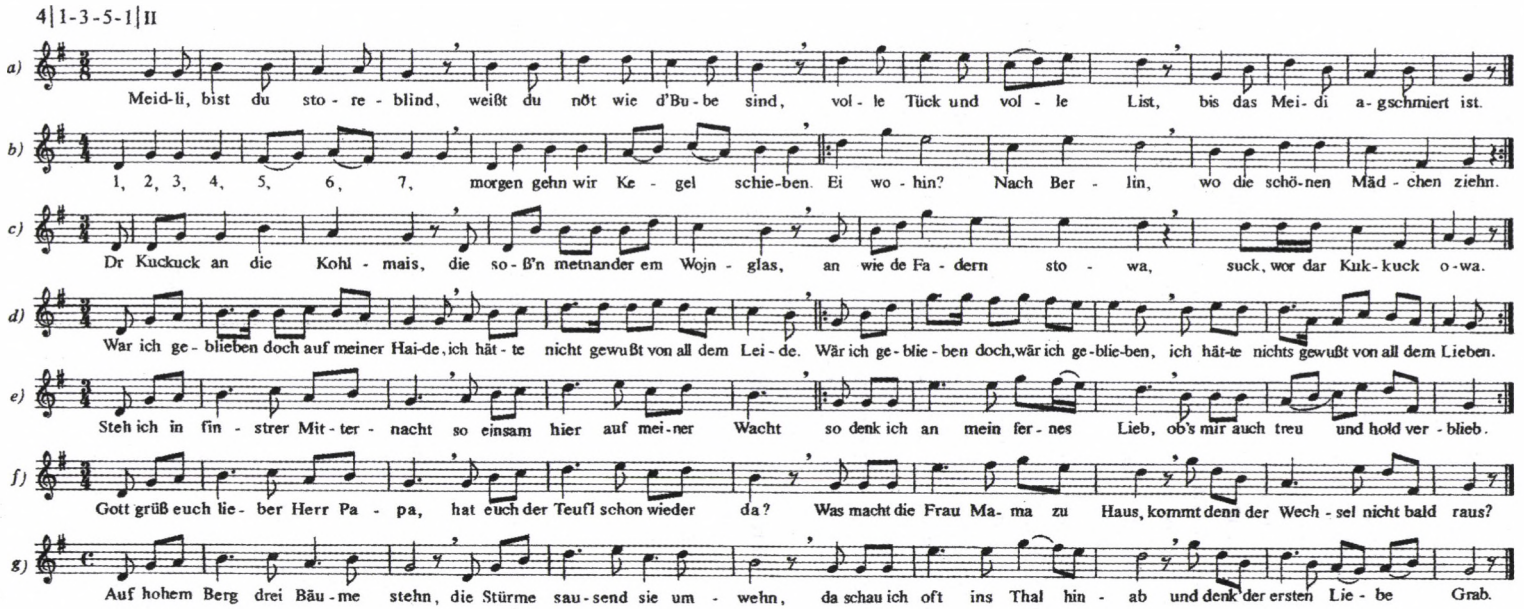
76 ÖÉ (571.)

77 Olaszországban, leginkább északon, főleg Ferrara környékén újévköszöntőként éneklik és játsszák. Lásd: *Gente d'identitá Veneta. Bon Santo an. Canti tradizionali del periodo natalizio*. Vol. 1.: Collana „Occasioni e tradizioni" La collana é curata da Gianluigi Secco. Sorimar Mix 001/6. CD 6. sz.

78 ÖÉ (580.) – A hivatkozott szlovák dallam: *Slovenské Spevy* I., 739. sz.

79 Papp: *Hungarian Dances...*, Rigler: *12 ungarische Tänze* 12. [=42.] sz.

80 Tendl Pál cimbalmos prímás és három tagú bandája. Sopron. Gyűjtő: Lajtha László 1952. szeptember 16. (Pátria népzenei lemezsorozat, Gr 158/Ac).



5. kotta[81]

81 A variánskörbe tartozó további dallam két változata az MTA ZTI népzenei adattárában: AP. 12. 986/e2: „Fölmászott a nyúl a fára" (gyűjtő: Tari Lujza 1983, Jóka) és AP 13. 489/c2 *Sétapolka* (gyűjtő: Halmos István, Halmos Béla 1984, Jóka).

foglalkozás bizonyára eleve vonzotta a feladathoz. Végrehajtásához azonban az ő hatalmas tudása, lelkiismeretessége, szorgalma és szerénysége kellett. A primitív kottaírással fennmaradt dallamok megfejtése, a változatok felderítése ma is lenyűgöző tudásról árulkodik. E könyv anyaga kimeríthetetlen, ugyanakkor újból és újból továbbgondolkodásra késztet. A Pálóczi-kötet olyan nélkülözhetetlen kézikönyv, amelyből ma is messze sugárzik Bartha Dénes zseniális szelleme. Ezért is emlékeznünk kell alkotójára! Indexemben lévő kézjegyén kívül féltve őrzött kincsem nekem szóló kedves dedikálása Bach-könyvében, mely több, mint emlék: intelem, hogy ne csak az ünnepi évfordulókon emlékezzünk rá!

ABSTRACT

LUJZA TARI

DÉNES BARTHA, RESEARCHER OF 18TH AND 19TH CENTURY HUNGARIAN MUSIC

Researching Hungarian singing-poems between the 18th and 19th century meant primary importance of Dénes Bartha's career. His outstanding work on this topic is his book on Ádám Pálóczi Horvát's song collection of the turn of the 18th and 19th century (published 1953, co-written by literature historian József Kiss).

Among Pálóczi's hand written notes (in primitive writing) we find many songs of old Hungarian music, item songs of German origin and instrumental versions of songs as well. The determining of melodies and the differences in rhythms from the defective transcriptions, and discovery of variants from Hungarian and European art- and folk music shows the excellence and wide knowledge of Bartha. The author of this study, being a former student of his, displays the actuality of Bartha's achievements in the topics of Hungarian and German song, and verbunkos music.

Lujza Tari (Dr, CSc born 1. Oct. 1948.) ethnomusicologist, senior researcher of Institut for Musicology (Department of Folk Music) of the Hungarian Academy of Sciences. Dozent of Ferenc Liszt University of Music Budapest. During the studies at the university (diplom: 1972 Ferenc Liszt University of Music) she worked in Ethnographic Museum Budapest and at the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences. From 1972 she works here as researcher (since 1974: Institute for Musicology of HAS). 1985–90 Scientific Secretar of the institute. CSc. degree: 1993. From 1988 member, 1996–2007 Chairman of Hungarian National Committee of ICTM. Member of other Hungarian scientifical Societies (Hungarian Kodály Society i.g.). Main research-field: folk musical instruments, instrumental folk- and traditional music, 19th century (whithin the verbunkos, tarogato and Gypsy musicians), research history, connections between art- and folk music, literature and music (i.g. 19th century, Kodály, Weiner, Bartók, Jenő Takács). Field works: nearly every part of the Hungarian language territory (Hungarian minorities in Austria, Slovakia and Roumania within). Besides Hungarians she has collected among Germans, Roumains and in Armenia. As professor of music she teaches general history of ethnomusicology, European and Hungarian Folk Music, Transcription, and she is also a writer of folk-music training programs. She published books, edited written source materials (notes), recorded authentic folk music and studies.

RECENZIÓ

Csengery Kristóf
AZ ÉPÍTŐ

Bartha Dénes Emlékkönyv
Szerkesztette Gádor Ágnes és Szirányi Gábor
A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tudományos Közleményei, 6.
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008

Mielőtt magát a könyvet tárgyalná, a kritika első bekezdésének ezúttal a könyv megjelenéséhez kerettel szolgáló sorozatról kell szólnia. *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tudományos Közleményei* korábban öt kötetet tártak az olvasó elé. A témák sokfélesége láttán feltételezhető: aki Magyarországon valamilyen formában kapcsolatban áll a zenetudománnyal, az elmúlt évtizedek során legalább egyet biztosan haszonnal forgatott e munkák közül. Legismertebbé – témája és a vállalkozás nagysága folytán – talán Kroó György *Szabolcsi Bence*-monográfiája vált, de a maga területén értékesnek számított a zeneakadémiai Liszt-hagyatékot feldolgozó, *Eckhardt Mária* szerkesztette két kötet, a *Weiner-tanulmányok*at tartalmazó, *Batta András* gondozta gyűjtemény, illetve a *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből* címet viselő, *Kárpáti János* által sajtó alá rendezett könyv. (Kárpáti, a Zeneakadémia Központi Könyvtárának időközben nyugalomba vonult igazgatója volt egyébként a teljes hajdani sorozat kezdeményezője és szerkesztője.) E publikációs fórum azonban mintegy másfél évtizede bezárult. Annál nagyobb öröm, hogy most, a gazdaság fenyegető gondjai idején, a Zeneakadémia rekonstrukciójának előestéjén minden akadályozó körülmény ellenére ismét megnyílik, és a Bartha-emlékkönyvet követően remélhetőleg még számos újabb kötettel gyarapodik majd. Mindennek jelentőségét csak az láthatja tisztán, aki figyelembe veszi, hogy 1990 után – a tervszerű és intézményes hazai zenei könyvkiadás megszűntével – Magyarországon a zenetudományi publikáció lehetősége drámaian lecsökkent.

2008. október 2-án ünnepelte a hazai muzikológia Bartha Dénes születésének centenáriumát. Az alkalom előtt a *Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság* rendezésében (*Dalos Anna* és *Vikárius László* kezdeményezése nyomán és szervezésében) kétnapos tudományos ülésszak tisztelgett, s a *Bartha Dénes Emlékkönyv* sajtóbemutatóját is ekkorra időzítette a kötet két szerkesztője, *Gádor Ágnes* és *Szirányi Gábor*. A mutatókkal együtt 389 oldalas könyv törzsét együttesen alkotja két terjedelmes anyagcsoport. Az első nagy fejezet – *Bartha Dénes tanári munkássága zeneakadémiai dokumentumok tükrében* (17–156.) – tartalmazza mindazon hivatalos és

nem hivatalos leveleket, jegyzőkönyveket, kérvényeket és határozatokat, amelyek a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem irattárában máig fennmaradtak és Bartha Dénessel kapcsolatosak. A legelső dokumentum dátuma 1933. december 23., a 137.-é 1976. június 15. – Bartha 45 esztendős zeneakadémiai alkalmazásának idejét tehát megközelítőleg fedik e feljegyzések. A másik korpusz sokkal szűkebb intervallumot érint, de terjedelmesebb. Bartha Dénes számtalan egyéb munkája mellett 1939 és 1944 között zenekritikusként és különféle egyéb műfajú zenei cikkek írójaként egy nagy múltú napilap, a német nyelvű *Pester Lloyd* munkatársaként is dolgozott: *„A budapesti közönséget nagyon elkényeztették" – Válogatás Bartha Dénes Pester Lloyd-beli zenekritikáiból* címmel az Emlékkönyv második nagy fejezete közel kétszáz oldalon (187–378.) e magyarul kötetben még soha meg nem jelent anyagból kínál bőséges mutatványt, javarészt *Gádor Ágnes*, kisebb részben *Breuer János* fordításában. A *Pester Lloyd*-kritikák válogatását Breuer eredetileg 1988 októberében, a Muzsika hasábjain, Bartha 80. születésnapja tiszteletére megjelent írásának aktualizált változata vezeti be *(A modern zenekritika forrásánál – Bartha Dénes 100. születésnapjára)*. Breuer a tőle jól ismert olvasmányos, közvetlen stílusban adatokkal-konkrétumokkal bőségesen részletezett képet fest a korról, a lapról, és mindenekelőtt a zenekritikus Bartha Dénesről, akit mindeddig ebben a minőségében ismertünk legkevésbé. A két nagy anyagot, a zeneakadémiai irattári dokumentumok gyűjteményét és a kritikaválogatást Wilheim András két munkája választja el: egy műjegyzék *(Bartha Dénes tudományos munkásságának bibliográfiája)* és ennek bevezetéseképpen egy értékelő dolgozat *(Bartha Dénes zenetudományi munkássága)*.

Az Előszót *Batta András*, a könyvet megjelentető Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem rektora írta. Akad benne egy passzus, amely e helyt is figyelmet érdemel. A magyar zenetudomány szakmai közössége számára közhely ugyan, ebben a kötetben azonban csak Batta állítja párba egymással a modern magyar muzikológia kezdetének két paradigmatikus alakját, Szabolcsi Bencét és Bartha Dénest, jelezvén, hogy e két (s ezt már az olvasó teheti hozzá: gondolkodásmódjában-munkamódszerében ellentétes tudós-archetípusokat, a képes beszédhez vonzódó elméletalkotót és a pozitivista adatközlőt megtestesítő) markáns egyéniség pedagógiai munkája nyomán jellegzetes Szabolcsi- és Bartha-tanítványok nevelkedtek. Batta meg is nevezi a két legjelentősebbet: Kroó Györgyöt és Somfai Lászlót. Ez az első pont, ahol a recenzensnek hiányérzetről kell beszámolnia: hasznos lett volna az *Emlékkönyv* részeként egy Bartha-tudósportrét olvasni. S ha már a hiányérzeteknél tartunk, még kettő: szintén örömteli lett volna, ha a kötet közöl egy írást Bartha családi gyökereiről és németországi tanulóéveiről – rendkívüli munkabírását, morális tartását, humánumát látva az olvasót érdekelni kezdi, honnan táplálkozik, milyen alapokra épül mindez. Ugyanígy hiánypótló lett volna végre egyszer a szóbeszéden túl hiteles dokumentumokon alapuló, elemző bekezdéseket olvasni arról is, mennyiben feleltek meg Bartha Dénes várakozásainak az amerikai vendégprofesszori évek, s mennyiben volt mindez Budapesthez képest (a növendékanyag színvonalát, felkészültségét, valamint a közvetlen tudományos környezetet tekintve) szükségszerűen vállalt kompromisszum. És ha kompromisszum volt, Bartha miért látta helyesnek, hogy az adott helyzetben ezt az utat járja? Érdekes és tisztá-

zó szerepű lehetett volna egy dolgozatot olvasni minderről – ez a harmadik, s egyben utolsó szempont, amely alapján az Emlékkönyv kiegészíthető lett volna.

Ám ami helyet kapott a kötetben, az sem kevés. Az irattári dokumentumanyag például a maga szárazságával nagyon is drámaian rajzol történelmi és zenetörténeti hátteret, sőt a személyes sors is kibontakozik belőle. Megállapíthatjuk, hogy Bartha szinte kizárólag nehéz időszakokban tanított a Zeneakadémián – amikor a „könnyű évek" elkezdődhettek volna (a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején), áttette székhelyét az Egyesült Államokba. Az iratok megmutatják, hogyan vándorol előre a harmincas-negyvenes években a „tisztviselők rangsorában" és a „fizetési osztályok" között. Látjuk, milyen tárgyakat tanít, olvassuk különböző külföldi tanulmány- és előadóutak érdekében szabadságért írt folyamodványait. Megtaláljuk kényszerű nyilatkozatát arról, hogy sem ő, sem családtagjai „nem voltak tagjai az izraelita hitfelekezetnek". Néhány oldallal később már az Igazoló Bizottság határozatában látjuk – az igazoltak listáján – a nevét. Az iratanyag a maga műfajaival ezután is hű lenyomatát adja az egymást követő – mindig más és más okból megpróbáltatásszerű – periódusok: a koalíciós időszak, a Rákosi-korszak, az 1956-os forradalom, majd az ezt követő évek, végül a kádári konszolidáció eseményeinek és hangulatának. Ami eltökélt *cantus firmus*ként minden élethelyzetben kitartóan jelen van, az Bartha Dénes százféleképpen megmutatkozó konstruktivitása, gyakorlatiasan kezdeményező és építkező szelleme. Uralkodjék bármilyen rezsim, ő végezni kívánja a maga helyén a maga feladatát, és ezt a jelek szerint rendkívüli kedvvel, teherbírással és találékonysággal teszi. Mindig meglátja, mi az, ami a zeneélet szűkebb vagy tágabb közösségének hasznos, és ennek megfelelően fogalmaz meg ötleteket és tesz javaslatokat, legyen szó „Zenetörténeti példatár" (későbbi címén: *A zenetörténet antológiája)* írásáról, saját értékes lemezgyűjteményének felkínálásáról a Zeneakadémia számára, zenei ismeretterjesztő sorozatok koncepciójának kidolgozásáról vagy éppen a ma is működő zenetudományi tanszék megalapításáról. Bartha Dénes indítványoz, tervez, épít – nem magának: a Köznek – és a dokumentumok arról tanúskodnak, hogy ezt önzetlen örömmel teszi. Jóakaratú, gáncstalan, és példamutatóan szerény. Túl sok köszönetet – szintén az iratok tanúsága szerint – nem kap mindezért. Szabolcsi Bencét kétszer tüntetik ki Kossuth-díjjal – őt egyszer sem. Szabolcsi akadémikus lesz – Bartha Dénes nem. Megkapja viszont a Munka Érdemrend arany fokozatát – ami egyetlen fillér anyagi elismeréssel sem jár. Amikor 1961 novemberében, egy zeneakadémiai értekezleten a jegyzőkönyv szerint „szenvedélyes hangon pertraktálja amerikai tapasztalatait, mely[ek] szerint ott a zenetörténet-tanárok tanársegédekkel rendelkeznek, akik a jegyzeteket írják – nem szólva arról, hogy fizetésük jóval magasabb, mint az övé", a jelenlévő Szabó Ferenc igazgató megjegyzi: „nem kötelező" [a Zeneakadémián tanítani]. Ekképp a dokumentumok az amerikai évek előzményeit is kirajzolják, ha nem is részletes, de elégséges információt nyújtva. A vendégtanárság idejéből származó levelezés pedig – miközben persze kétségtelenül jelzi a muzikológus örvendetesen növekvő nemzetközi hírnevét és elismertségét – szomorú egyhangúságot áraszt: Bartha újra és újra szabadsága meghosszabbítását kéri, amit újra és újra megkap, ám közben minduntalan harcolnia kell a honi slendriánsággal

és bürokráciával. Nyugdíjjárulékát elfelejtik fizetni, illetményét elmulasztják fölemelni, a Nemzetközi Koncertiroda „impresszálási díj" címén évi 1.000 dollárját rabolja el, hetvenhez közeledve anyagi bizonytalanság és tisztázatlan lakáshelyzet az osztályrésze – így búcsúzunk tőle az utolsó dokumentumok egyikében. 1978-ban azután a Kulturális Minisztérium Színház-, Zene- és Táncművészeti Főosztálya fontolóra veszi, hogy Bartha Dénes *másodszor is* kapja meg a Munka Érdemrend arany fokozatát. Az irat alján záradék szerepel: „javaslatunk *csak nyugalomba vonulása esetén érvényes!*"

A *Pester Lloyd*-kritikákból közölt bőséges válogatás sokkal szívderítőbb olvasmány – pedig az írások keletkezésének ideje alkalmasint a 20. század legsötétebb fél évtizede: a második világháború. Bartha Dénes 1939 és 1944 között dolgozik a lapnál. Ő a vezető zenekritikus, beszámolóiban sorra megjelennek a kor nagy előadóművészei, Mengelbergtől Ansermet-n át a fiatal Lovro von Matačićig és Herbert von Karajanig, Walter Giesekingtől Wilhelm Kempffig, a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyestől Végh Sándorig. Napilaphoz mérten gyakorta maguk a kritikák is elismerésre méltón terjedelmesek, de ezeken kívül Bartha olykor kisebb tanulmányokat is publikál a *Pester Lloyd* hasábjain: megemlékezik az immár Amerikában élő Bartók 60. születésnapjáról, Muszorgszkij halálának évfordulójáról, Mozart- és Rossini-tanulmányt ír, magyar népzenei gramofonfelvételekről értekezik, sőt ha úgy találja helyesnek, mozgósító szándékú cikket fogalmaz a Régi Zeneakadémia épülete körül tapasztalható áldatlan állapotok láttán, szorgalmazva, hogy a történelmi múltú ház legyen újra a magyar muzsika otthona. Jelen van az Operaház bemutatóin, legyen szó a törzsrepertoár: Mozart, Verdi, Wagner műveinek premierjeiről, vagy a kor újdonságairól Richard Strausstól Zandonaiig. És természetesen nyomatékos figyelemmel kíséri az új magyar zene minden megszólalását, a maguk rangján értékelve a Bartók- és Kodály-oeuvre egy-egy új alkotásának bemutatkozását, de méltányosan és az újnak-értékesnek kijáró biztatással fogadva minden kvalitásos hazai zenét Kósa Györgytől Veress Sándoron át Viski Jánosig. Felfedező hangon ír az ifjú Fricsay Ferencről, pontos képet rajzol Ferencsik János művészetéről, tolla nyomán hitelesen bontakozik ki a hazai zeneélet nagy formátumú allround alakjának, Dohnányinak előadói szerepe is. Kritikáiból az világlik ki, hogy a hangverseny-repertoár talán otthonosabb terület számára, mint a drámai zene – operai megfigyelései is érvényesek, de talán köznapibbak és kevésbé a műfaj lényegében gyökereznek, mint amikor zongoraszonátáról, vonósnégyesről vagy szimfóniáról ír.

A Bartha-kritikák alapvető jellegzetessége, hogy beszédmódjuk elegánsan közvetlen, ám mégsem a „magas irodalmi igény" jegyében fogant. Másképp: a szerző nem stílusbravúrokkal óhajt jeleskedni, hanem a „szolgálattevő zenekritika" műfaját művelve mindig valamilyen konkrét cél, ügy érdekében érvel, egy fontosnak vélt gondolat közérthető kifejtésén fáradozik. Ugyanazt a lankadatlan használni akarást látjuk működni itt, mint a zeneakadémiai irattár dokumentumaiban. És még valami: mesteri, ahogyan Bartha Dénes az előadóművészi interpretációk elemző bírálatának alapjaként és hátteréként magától értődő természetességgel mozgósítja óriási zenetörténeti tudását, a stílus- és műfajelemzés szakszerű meg-

állapításait. Az erkölcsi tartáson és a progresszió mindenkori és mindenáron való pártfogásán túl talán ez lehet kritikai oeuvre-jének legfőbb értéke: a következetesség, mellyel napról napra megmutatja, hogy az elméleti tudás igenis hasznosítható a gyakorlat aprópénzeként. Ettől válnak a Bartha-kritikák kivételesen sűrűvé és tartalmassá: az érzékletes tárgyszerűségtől, amelyhez hasonlót a fiatalabb generációk legfeljebb Kroó György rádiós kritikáit hallgatva tapasztalhattak (azzal a különbséggel persze, hogy Kroónál mindig jelen volt a poétikus fogalmazás igénye, Bartha azonban szemérmesen visszafogott prózában ír). Nyilván bölcs és helyes döntés volt a tudós részéről, hogy a kritikusi tevékenységgel utóbb felhagyott, idejét teljességgel a kutatómunkának és a pedagógiának szentelve – más kérdés, hogy a nagyközönség számára óriási haszonnal járt volna, ha élete végéig műveli az átlagemberrel is kapcsolatot tartó zenei ismeretterjesztés e legnépszerűbb műfaját.

Gádor Ágnes és Szirányi Gábor a Bevezetőben ezt írja: „az iratokat szöveghűen, de mai helyesírással adjuk közre." Az ortográfiai korszerűsítés az olvasói tapasztalat szerint korántsem mindig történt meg teljes következetességgel. Szintén a bevezetőben áll: „a nyilvánvaló íráshibákat hallgatólagosan javítottuk." E téren is bőven mutatkozik hiányosság a kötet lapjain. Értékes a dokumentumokban felbukkanó személyekhez kapcsolt jegyzetanyag, de az adatok közlésének módja nem mindenütt egységes. A kötetet ezen kívül itt-ott sajtóhibák szeplőzik – kicsivel talán több van belőlük, mint amennyi fölött jóakaratúan átsiklik a megértő tekintet. Egy szó mint száz: nem ártott volna a színvonalnak még egy korrektúra. Ettől eltekintve azonban a *Bartha Dénes Emlékkönyv* a magyar zenetudomány jelentős nyeresége.

Paksa Katalin

ZENÉSZEK, ZENÉK, TRADÍCIÓ

Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzenei hagyomány
Balassi Kiadó, 2008

Sárosi Bálint a legismertebb népzenekutatók egyike. *Zenei anyanyelvünk* című sorozata egykor a rádióhallgatók széles táborát nyerte meg a népzene ügyének. Előadásai – azonos címmel – később könyv alakban több kiadásban is megjelentek, és a közönség ezeket is szívesen fogadta. Nagy érdeklődéssel olvastuk kiváló stílusban megfogalmazott gondolatait a különféle, de mégis összetartozó témákról, amelyek összességükben teljes és színes képet rajzoltak népzenénk egészéről. (Gondolat Kiadó, 1973; 2. kiadás Planétás, 2003; *Folk Music. Hungarian Musical Idiom.* Corvina, 1986; *Volksmusik. Das ungarische Erbe.* Corvina, 1990.)

Fő kutatási területe azonban kétségtelenül a hangszeres zene világa. Ő végezte el a magyar népi hangszerek rendszerezését és átfogó tudományos leírását (*Die Volksmusikinstrumente Ungarns.* Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1967; *Hangszerek a magyar néphagyományban.* Planétás Kiadó, 1998). Könyvet írt a cigányzenészekről, és ezzel döntően járult hozzá sokat és régóta vitatott szerepük tisztázásához (*Cigányzene...* Gondolat Kiadó, 1971). Nemrégiben dokumentumkötetet tett közzé a cigányzenekar 18–19. századi múltjáról (*A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében 1776–1903.* Nap Kiadó, 2004). *A hangszeres magyar népzene* című könyve 1996-ban jelent meg a Püski Kiadónál és ez a közvetlen előzménye annak a könyvnek, amely recenziónk tárgya.

Egy ilyen nagy és szerteágazó téma kidolgozásához és összefoglalásához hosszú évtizedeken át folyó kutatásokra van szükség. Jól példázza ezt egy régi személyes emlékem. Húsz évvel ezelőtt történt, hogy Sárosi Bálint felkereste lakásomon Jagamas Jánost, a híres erdélyi népzenetudóst, akinek magyarországi tartózkodása idejére minisztériumi támogatást szerzett. Miután átadta az összeget, János bácsi kérésére beszámolt éppen folyó kutatásairól. Elmondta, hogy a hangszeres magyar népzene vizsgálata során, melyet már régóta végez, most jelentős, új állomáshoz érkezett: ráébredt, hogy nem a dallamstrófa, hanem a *sorpárok* analízise visz közelebb a lényeg megragadásához, és anyagát eszerint rendezi át. A rendezés alapelvének elméleti tisztázása után – melyet Sárosi Bálint e kijelentésében megfogalmazott – a gyakorlati megvalósítás mikéntjét bizonyára még többször is módosította. Mindenesetre a Püski Kiadónál megjelent könyvével, amelyet a megoldatlan technikai szerkesztés mellett számos értelemzavaró sajtóhiba is csúfított, nem

volt megelégedve. De talán e hiányosságoknak is köszönhető, hogy tárgyának ismételt továbbgondolására vállalkozott. Így és ezért készült el a Balassi Kiadónál 2008 végén megjelent könyve: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány* címmel.

A szöveg tagolását – olykor alcímek beiktatásával is – áttekinthetőbbé tette, a dallamkészletről szóló fejezetet teljes egészében átdolgozta, és megváltoztatta a Példatár kottáinak elrendezését: a forma szerinti osztályozást a történeti osztályozással váltotta föl. A kották számát némileg – mint írja, „mondanivalójának megfelelő mértékére" – csökkentette, amit a magam részéről sajnálok, de a tudósi önfegyelem mindenképpen tiszteletre méltó, és biztos arányérzékről tanúskodik. Sárosi Bálint ebben a tekintetben is Kodály egyik legkiválóbb tanítványa. Amit a mestere születésének 125. évfordulója alkalmából rendezett nemzetközi konferencián a Kodály-írások tömör, világos stílusáról tartott előadásában elmondott, lényegében vonatkoztatható őrá, magára is.

Sárosi Bálint témáját a lehető legnagyobb körültekintéssel és komplex megközelítésben dolgozta fel. Munkájában néprajzi-antropológiai-történeti módszer ötvöződik a zenei analízis és rendszerezés módszerével. Saját közvetlen gyűjtőtapasztalataira építhetett, de teljes egészében figyelembe vette más gyűjtők hangszeres anyagát is, és mindezt egybevetette, kiegészítette kottás történeti forrásokkal.

Az autentikus paraszti hagyomány és a hivatásos zenélés viszonyát mindjárt a bevezetésben tisztázza. Megtudjuk tőle, hogy milyen ember a hivatásos zenész, miként vélekedik róla közönsége, és hogyan bánik vele, milyen alkalmakkor veszi igénybe a szolgálatát, és hogy mi a cigányzenészek szerepe a magyar zenei hagyomány alakításában. Ezeket a legmagasabb tudományos igénnyel, mégis olvasmányosan megírt fejezeteket a zenében járatlan olvasó figyelmébe is bátran ajánlhatom, mint ahogy erősen remélem, hogy a könyv idegen nyelvű kiadása révén a nemzetközi tudomány köreit és a külföldi közönséget is elérik. Tehát a kötetet idegen nyelven is publikálni kellene.

A könyv tartalmának részletes ismertetése meghaladná e recenzió kereteit. Néhány gondolatra azonban mindenképpen utalni szeretnék a dallamkészletet tárgyaló második részből is. A tánczene a tánccal együtt gyorsabban követi a nemzetközi divatot, mint a szöveges dallam. Rendszerezéséhez nem használható a vokális dallamokra kialakított bartóki régi és új stílus kategóriája. Sárosi Bálint meggyőző érveléssel és jól kiválasztott kottapéldákkal bizonyítja, hogy két réteg mégis megkülönböztethető, ha „nem is tudjuk őket egymástól élesen elhatárolni". Egyik a „nagyobbrészt dudán játszott hajdani tánczene: *dudaörökség*. A másik a falusi cigányzenészek hegedűjén mintegy két évszázad óta formálódó újabb tánczene, melyet *verbunkosörökség*nek nevezhetünk."

A zenei építkezés legkisebb eleme az *ütempár*. „Az ütempáros maradványok nagy többségét leginkább a dudazenéhez kapcsolható régi réteg őrzi." Viszonylag nagy számban fordulnak elő a 16–18. században lejegyzett hangszeres dallamemlékek között, sőt helyet kaphatnak a verbunkosmelodikában is. Nagyobb egység a *sorpár*, melynek jelentősége meghaladja a strófaformáét a hangszeres népzenében! Ez a felismerés olyan fontos, hogy a rendszerezés alapjául szolgál: a Példatár kottái a sorpár középkadenciája, vagyis a dallamok első sorai záróhangjának emelkedő

sorrendjében követik egymást. A sorpár- és strófaszerkezetű darabokat a szerző együtt tárgyalja, mert a rokon dallamok így egymás közelében maradnak. A zenei szerveződés belső – olykor bonyolult – összefüggéseit aprólékos és ugyanakkor a lényeget kiemelő analízissel világítja meg. Gondolatmenetének követését segíti, hogy elemzéseihez egyszerű (illetőleg egyszerűsített) lejegyzéseket/részleteket használ – valamennyit azonos g^1 finálisra transzponálva. (Itt említem meg, hogy az eredeti záróhangot nem hangjeggyel, hanem betűvel jelzi, ami ügyes, helykímélő megoldás.)

A könyv utolsó részének fejezeteiből megtudjuk, hogy mit jelent a cigányzenészek esetében az improvizáció, hogy rögtönzés és formulaszerűség együttesen van jelen a táncdallamok megszólaltatásánál. Sárosi Bálint azt is elmagyarázza az olvasónak, hogy „A zenésznek okosan kell gazdálkodnia a dallamokkal, ha a megszakítás nélküli hosszú táncciklusokat, a teljes lakodalmat vagy bált változatosan akarja végigmuzsikálni... Ezért kell a dallamok ismétlései közé közjátékot játszani, több dallamból nagyobb improvizált egységet [...] formálni, és ahol lehet, magukat a dallamokat is hosszabbítani." A tánczenei szerepből következik tehát a dallamhosszabbítás igénye, mely különféle módokon valósul meg, és a vokális dallamokra is hatást gyakorolhat. Így jönnek létre az úgynevezett *jaj-nóták*, melyeket a szerző szerint „célszerű [...] elsősorban hangszeres oldalról megközelíteni". Ami a kíséretet illeti, ott a ritmikai szerep a döntő a harmóniaival szemben, hiszen „táncosnak is, dallamjátszó zenésznek is a tempótartás a legfontosabb".

A könyvet jól használható mutatók teszik teljessé. A tartalom gazdagsága a név- és helynévmutató nagyságán is lemérhető, a tárgymutató pedig szinte egy miniatűr zenei lexikon. A Példatár kezelését sorszerkezet- és az *első* sorok záróhangján alapuló kadenciamutató segíti.

Köszönet illeti a Balassi Kiadó igazgatóját, Soóky Andreát, a kiadás feladatának vállalásáért és példaszerű teljesítéséért. A könyv gondos műszaki szerkesztését Harcsár Magda végezte el, a tartalomhoz méltó, ízléses borítót Szák András tervezte. A kottagrafika Pálóczy Krisztina munkája, megérdemelte volna, hogy az ő nevét is feltüntessék. Jó minőségűek a könyv végén közölt fotók, többségüket maga a szerző készítette az 1960–70-es években. Olvasóként hálás vagyok azért a döntésért, hogy a jegyzetek nem az egyes fejezetek végén, hanem az illető lap alján szerepelnek.

Végül Sárosi Bálintnak szeretnék köszönetet mondani, hogy megírta a könyvét, mely nemcsak meghatározó jelentőségű, de inspiráló is a hangszeres népzene kutatására vállalkozó következő nemzedékeknek.

Ára: 500 Ft

Magyar zene

3·2009

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XLVII. évfolyam, 3. szám *2009. augusztus*

Tartalom

TANULMÁNY

223 FAZEKAS GERGELY
Improvizatív és tervezett zenei forma
Szabályok és stratégiák Vivaldi és J. S. Bach concertóiban

239 ECKHARDT MÁRIA
Edvard Grieg műveinek megjelenése
a magyar zenei életben (1877–1907)

261 BOZÓ PÉTER
„Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung"
Széljegyzetek Liszt Beethoven-recepciójához

283 PÉTERI LÓRÁNT
„Isteni kockavetések"
Mahler 2. szimfóniája scherzójának formájáról

297 IGNÁCZ ÁDÁM
A megtalált idő
Idő-szemlélet Alekszandr Szkrjabin
op. 74 no.1-es Prelűdjében

311 SZIGETI MÁTÉ CSABA
Hangrendszer és idősíkok kapcsolata
Anton Webern op. 28-as Vonósnégyesében

ZENE ÉS IRODALOM

321 LENGYEL RÉKA
Francesco Petrarca a zene élvezetéről

RECENZIÓ

335 HAMBURGER KLÁRA
Serge Gut újra Liszt zenéjéről
SERGE GUT: Franz Liszt: les éléments du langage musical Paris: Éd. Aug. Zurfluh, 2008.

nka
Nemzeti Kulturális Alap

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2009/3

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.extra.hu • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNY

Fazekas Gergely

IMPROVIZATÍV ÉS TERVEZETT ZENEI FORMA*

Szabályok és stratégiák Vivaldi és J. S. Bach concertóiban

Wilhelm Joseph von Wasielewski, a 19. század második felének egyik meghatározó német hegedűművésze és tanára írja a következőket 1869-ben megjelent hangszertörténetében:

> Egy olyan művészi szellem, mint Joh. Seb. Bach, azt a ritka előjogot élvezi, hogy bármit, amivel pályája során találkozik, hasznosíthat a művészet számára. Az olaszokat minden bizonnyal olyan alaposan tanulmányozta, amennyire csak arra egy német képes lehet, s mások mellett Vivalditól megtanulta, miképpen kell „olasz modorban" concertókat írni. Ebből persze csak aprópénz származott számára. Kevéssé érthető, hogy milyen szándék vezette Bachot arra, hogy Vivaldi kontójára mulasson, hiszen oly mély a szakadék kettejük között. Elég összevetni a Vivaldi-concertókat Bach feldolgozásaival, és láthatjuk, mivé lettek az itáliai szerző puszta csontvázai. Mintha valamiféle varázserő egy nyomorúságos füves mezőt gyönyörű virágos rétté változtatna.[1]

Abban a korszakban, amikor a művészi eredetiség eszméje erősen meghatározta az esztétikai ítéleteket, különösen pedig abban a kultúrában, amelyik Bachot, a „német kultúrhéroszt"[2] életre hívta, a fenti álláspont nem volt kivételesnek tekinthető. Bach halálának centenáriumán, 1850-ben megalakult Lipcsében a Bach Gesellschaft, hogy módszeresen felkutassák a fennmaradt Bach-műveket, s ennek

* Az Erasmus Kollégium „A zenén innen és túl" címmel megrendezett II. zenetudományi konferenciáján a Bölcsészettudományi Kar „I" épület Bence-termében 2009. május 22-én elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata. A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

1 „Ein Kunstgeist wie Joh. Seb. Bach genießt das seltene Vorrecht, alles auf seiner Laufbahn ihm Begegnende sich anzueignen, um es für die Kunst zu ververthen. Er hat die Italiener sicherlich so gut studirt, wie irgend ein Deutscher, und unter anderen auch von Vivaldi gelernt, wie man Concerte im »italienischen Styl« schreiben müsse. Freilich sind durch die Umprägung erst Münzen von Gehalt entstanden. Es kann hier um so weniger die Absicht vorliegen, einen Bach auf Kosten Vivaldi's zu feiern, je tiefer die Kluft ist, welche beide Männer von einander trennt. Man vergleiche indessen einmal Vivaldi'sche Concerte mit den Bach'schen Bearbeitungen und sehe, was aus dem dürren Skelett des italienischen Componisten geworden ist. Wahrlich, wie durch Zauberkraft ist hier ein kümmerlich begrüntes Grasbeet in ein gefälliges Blumenstück verwandelt." – Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Die Violine und ihre Meister*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, ²1883, 106.

2 E jelenség tömör összefoglalását lásd: Michael Heinemann–Hans-Joachim Hinrichsen: „Der »deutsche« Bach". In: uők (szerk.): *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2.: *1850–1900*. Laaber: Laaber Verlag, 1999, 11–28.

köszönhető, hogy bő száz év után Vivaldi lappangó művei közül néhány újra hozzáférhetővé vált. A 19. század közepére előkerült Bach huszonkét, billentyűs hangszerre készített concerto-átirata, amelyeket kivétel nélkül Vivaldi művének tartottak, s nemcsak a lipcsei Peters kiadó 1851-től kezdődő közreadásaiban szerepeltek ekként, hanem a Bach Gesellschaft összkiadásának három kötete is „Concerte nach Antonio Vivaldi" felirattal jelentette meg őket.[3]

A 19. század folyamán Vivaldi megítélését alapvetően befolyásolta, hogy a Bach-kutatás óhatatlanul torzító perspektívájából tekintettek rá. 1867-ben jelent meg az első alaposabb s a korszakra igen jellemző elemzés Bach és Vivaldi kapcsolatáról: Adolf Julius Rühlmann szentelt a kérdésnek hosszabb, három részben publikált tanulmányt a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain.[4] Az írás azt kívánta demonstrálni – miként Rühlmann fogalmaz –, „hogy Bach a Vivaldi-féle hegedűversenyek mindenfajta ismerete nélkül is éppoly nagy mestere volna a művészetnek, mint amilyennek ma látjuk",[5] vagyis Rühlmann elsődleges célja az volt, hogy bagatellizálja Vivaldi Bachra gyakorolt hatásának jelentőségét. Ezt szolgálta a tanulmányban a művek elemzése és a Vivaldi-concertók – azóta tévesnek bizonyult – kronológiájának felállítása is.[6] Rühlmann elsődleges és az írásban megnevezett célpontja Johann Nikolaus Forkel volt, aki 1802-es életrajzában először említi Vivaldit Bachhal összefüggésben.

> Johann Sebastian Bach első zeneszerzési kísérletei, mint általában minden első kísérlet, kezdetlegesek voltak. [...] A hangszeren föl-le futkározni vagy ugrálni, közben mindkét kezet teljesen kihasználni, amennyire csak az öt ujj engedi, és ezt a féktelen játékot mindaddig űzni, míg véletlenül nyugvópontra nem jut – ezek azok a művészi fogások, amelyekben minden kezdő egyforma. [...] Hamarosan kezdte úgy érezni, hogy az örökös futkározás és ugrálás nem vezet semmire, hogy rendnek, összefüggésnek, arányosságnak kell lennie a gondolatai közt, s ahhoz, hogy elérhesse ezt a célt, valamiféle útmutatásra volna szükség. Vivaldi éppen akkoriban megjelent hegedűversenyei éppen efféle útmutatást nyújtottak számára. [...] Vizsgálta bennük a gondolatok fűzését és azok egymás közötti viszonyát, modulációik változatait és még sok más részletet. A hegedűre írt, billentyűs hangszerre nem alkalmas ötletek és menetek átdolgozása során megtanulta, hogy miként kell zenében gondolkozni, így munkája végeztével nem kellett többé ujjaitól várni a gondolatokat, hanem rábízhatta őket a saját képzeletére.[7]

3 A *Bach Gesellschaft Ausgabe* 38. (1891), 42. és 43. (mindkettő 1894) kötetében jelentek meg a concerto-átiratok. A 19. századi Bach-kutatás által felfedezett Vivaldi-concertókról lásd a „The path to rediscovery" című fejezetet Michael Talbot könyvéből: *Vivaldi*. Oxford: Oxford University Press, 1993, 1–10.

4 Adolf Julius Rühlmann: „Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf Joh. Seb. Bach: Eine historische Studie." *Neue Zeitschrift für Musik* 63 (1867)/45., 46., 47., 393–397., 401–405., 413–416.

5 „... daß Bach ohne alle und jede Kenntniß der Vivaldi'schen Violinconcerte ein ebenso großer Meister der Kunst geworden wäre, als wie er jetzt vor uns dasteht." Uott 401.

6 Rühlmann 1720-ra datálja Vivaldi első nyomtatásban megjelent concertóit, vagyis akkorra, amikorra Bach versenyműveinek jelentős része már bizonyíthatóan elkészült. A concerto-átiratok történetileg hiteles datálásával kapcsolatban lásd Hans Joachim Schulze: *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*. Leipzig: Peters, 1984, 163–169.

7 „Joh. Seb. Bachs erste Versuche in der Composition waren wie alle erste Versuche mangelhaft. [...] Auf dem Instrumente auf und ab laufen oder springen, beyde Hände dabey so voll nehmen, als die

A „rend, összefüggés, arányosság" hármasa – amelyet Forkel Vivalditól eredeztet – alapvetően változtatta meg Bach kompozíciós gondolkozásának szinte valamennyi aspektusát, miután valamikor 1710 táján vagy talán már 1708–1709-ben megismerte az itáliai concertorepertoárt. Ahogy Christoph Wolff fogalmaz: „[az itáliai concertóval való] szembesülés vezetett végső soron a legerőteljesebb, legtartósabb és leginkább csak rá jellemző fejleményhez saját stílusa kiformálásának útján."[8] Bach orgonaműveiben, kantátatételeiben, concertóiban s még a fúgák közül is jó néhányban a zenei anyag kialakítását és elrendezését ettől kezdve alapvetően a ritornelloelv határozta meg.

Az alábbiakban a concerto műfajára fókuszálva Bach és Vivaldi formai gondolkozásának különbségére kívánok rámutatni, jelesül arra, hogy mennyire eltérő stratégiákat választottak a ritornelloelv alkalmazásában. Nem kívánom kijátszani Bachot Vivaldi ellenében. Nem gondolom, hogy Bach concertói bármilyen szempontból is fejlettebb stádiumát képviselnék a Vivaldi által megszilárdított – de legalábbis az ő nevéhez kötődő – ritornelloelvnek. Párhuzamosan létező, alternatív lehetőségeket felmutató, rivális stratégiaként tekintek arra, ahogyan a ritornelloelv általános, mindenki által követett szabályai Vivaldi és Bach concertóiban sajátos megvalósulási formát nyernek.

A szabály és stratégia fogalmát Leonard B. Meyer nyomán különböztetem meg egymástól. „A szabály – írja Meyer – a stilisztikai korlátok leginkább körülhatárolt szintje. A szabályok határozzák meg egy zenei stíluson belül a lehetséges kompozíciós eszközöket."[9] Ezzel szemben „a stratégia azon zeneszerzői döntések összessége, amelyekre az adott stíluson belül felállított szabályok keretei között lehetőség van. Valamennyi jellegzetes stílusra véges számú szabály jellemző, ugyanakkor meghatározatlan a száma a lehetséges stratégiáknak, amelyekben ezek a szabályok testet

---

fünf Finger erlauben wollen, und dieses wilde Wesen so lange forttreiben, bis irgend ein Ruhepunkt zufälliger Weise erhascht wird, sind die Künste, welche alle Anfänger mit einander gemein haben. [...] Er fing bald an zu fühlen, daß es mit dem ewigen Laufen und Springen nicht ausgerichtet sey, daß Ordnung, Zusammenhang und Verhältniß in die Gedanken gebracht werden müsse, und daß man zur Erreichung solcher Zwecke irgend eine Art von Anleitung bedürfe. Als eine solche Anleitung dienten ihm die damahls neu herausgekommenen Violinconcerte von Vivaldi. [...] Er studirte die Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherley andere Dinge mehr. Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen, lehrte ihn auch musikalisch denken, so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte." – Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802, 23–24. (Hasonmás kiadás: Kassel: Bärenreiter, 1999.)

8 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Ford.: Széky János. Budapest: Park, 2004, 209. – A kérdés bővebb kifejtését lásd Christoph Wolff: „Vivaldi's Compositional Art, Bach, and the Process of »Musical Thinking«". In: uő: *Bach: essays on his life and music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 72–83.

9 „Rules constitute the highest, most encompassing level of stylistic constraints. Rules specify the permissible material means of a musical style." – Leonard B. Meyer: *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, 17.

öltenek vagy megvalósulnak."[10] Bach és Vivaldi concerto-stratégiáinak megértéséhez elsőként tehát azt a kontextust kell rekonstruálni, amely a 18. század első felében a concertokomponálás fenti módon értelmezett szabályait meghatározta.

Szabályok

Valamennyi korabeli elméletíró egyetért abban, hogy a concerto egyik legfontosabb jellegzetessége a tutti-szóló váltakozás.[11] A műfaj legelső definícióinak egyike Johann Mattheson 1713-as *Das Neu-Eröffnete Orchestre* című írásában található, s a következőképpen hangzik: „[A concertók] hegedűre komponált dolgok, amelyek úgy vannak megírva, hogy valamely szólam időről időre előtérbe lép, és versenyezni kezd a többi szólammal."[12] Gyakorlatilag szóról szóra veszi át a mattheson meghatározást Johann Walther 1732-es zenei lexikonja,[13] s hasonló szellemben fogalmaz Jean-Jacques Rousseau is 1768-ban megjelent zenei szótárában: „[A concerto] olyan darab, melyben a nagy zenekaron megszólaló kezdés után egy bizonyos hangszer időről időre egyedül játszik, egyszerű kísérettel; és a darab ekként folytatódik, váltakozva a szólóhangszer és az együtt játszó zenekar között."[14]

A tutti-szóló váltakozás szabálya nemcsak a concerto műfajára jellemző kétféle textúrát határozza meg (zenekari tutti vs. egyszerű kíséretű szóló), hanem megkülönbözteti egymástól a szólista, illetve az őt kísérő együttes zenei anyagát is. A hangszeres versenyművel kapcsolatban ismereteim szerint Johann Adolph Scheibe használja elsőként a „ritornello" kifejezést. Egy 1739-es cikkében következőket írja:

> A concerto, amelyben csak egyetlen vezérszólam található, a következőképpen épül fel. A hangszerek, amelyek a concertáló szólamot kísérik, [...] elsőként általában a concerto legfőbb témáját játsszák, és a vezérszólam ekkor vagy hallgat, vagy velük játszik, aho-

10 „Strategies are compositional choices made within the possibilities established by the rules of the style. For any specific style ther is a finite number of rules, but there is an indefinite number of possible strategies for realizing or instantiating such rules." – Uott 20.

11 Tanulmányomban a „concerto" kifejezést természetesen a szólista (vagy szólisták) és a vele (vagy velük) szembenálló (vagy együttműködő) együttesre írott hangszeres darabra, vagyis a hétköznapi értelemben vett versenyműre használom. A kifejezés jelentésekben rendkívül gazdag történetét illetően lásd David D. Boyden alapvető tanulmányát: „When is a concerto not a concerto?". *The Musical Quarterly* 43 (1957)/2., 220–232., illetve az új Grove-lexikon „Concerto" szócikkét: http://grovemusic.com.

12 „Violin Sachen, die also gesetzet sind, daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervorthut und mit den andern Stimmen gleichsam um di Wette spielet genommen." – Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: Schiller, 1713, 174. (Hasonmás kiadás: Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2002.)

13 „Violin-Sachen, die also gesetzt sind, daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervor thut, auch mit den andern gleich in die Wette spielet." – Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig: Deer, 1732, 179. (Hasonmás kiadás: Kassel: Bärenreiter, 1953.)

14 „Une Pièce faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Choeur." – Jean-Jacques Rousseau: „Dictionnaire de musique", tome II. In: *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, tome XIII. Paris: Dalibon, 1768, 112. A kötet első kiadásának fakszimiléje teljes terjedelmében elérhető az interneten a http://google.books.com oldalon.

gyan a zeneszerző jónak látja. Ez, ahogy mondani szokás, a ritornello. Amikor befejeződik, végre belép maga a szólista. Megismételheti a témát, amelyet a ritornello játszott az imént, vagy belekezdhet valami egészen új témába.[15]

Meghatározó jellegzetessége a 18. század eleji concertónak a zenei anyag világos felosztása ritornellóra, amely a nevének megfelelően többször is megjelenik a tétel folyamán valamilyen alakban,[16] illetve az epizódra, amely állhat tematikus kapcsolatban a ritornellóval, de lehet tőle teljesen független is. Johann Joachim Quantz 1752-ben megjelent fuvolaiskolájának „Miként ítéltessen meg egy muzsikus és valamely zene?" című zárófejezetében[17] a hangszeres kompozíciók tárgyalását a concertóval kezdi, s valamennyi egyéb műfajnál bővebben beszél róla. Tizenhét pontban taglalja, hogy mi a feltétele egy concerto nyitótételének, s az első pont mindjárt „egy fenséges, minden szólamában jól kidolgozott ritornello".[18] Jelzi a jelentőségét a quantzi concerto-koncepcióban, hogy a tizenhét pont közül az első kilenc kizárólag a ritornellóval foglalkozik.

A zenei forma és a tutti-szóló váltakozás szempontjából meghatározó a negyedik és a nyolcadik pont:

> 4) A ritornello legjobb gondolatai elválaszthatók egymástól, és a szólókba vagy a szólók közé lehet vegyíteni őket.[19]
>
> 8) Ügyelni kell a ritornello megfelelő hosszúságára. Legalább két fő részből kell állnia. A másodikat ezek közül, mivel a tétel végén vissza fog térni, a legszebb és legmagasztosabb gondolatokkal kell felruházni.[20]

A ritornello tehát egymásról leválasztható zenei egységekből áll, amelyek külön vagy együtt visszatérhetnek a tétel folyamán. Eszerint a dallam nem valamiféle organikus egész, hanem kisebb egységek olyan ideiglenes elrendezése, amely a zeneszerző tetszése szerint újraalakítható a tétel folyamán. A zenei anyag efféle

15 „Ein Concert, in welchem nur eine Concertstimme befindlich ist, wird aber folgendermaßen eingerichtet. Die Instrumente, welche der Concertstimme zur Begleitung zugegeben werden, [...] gehen insgemein mit dem Hauptsatze des Concerts voraus, und die Concertstimme kann entweder inzwischen schweigen, oder auch mitspielen, nachdem es nämlich der Componist für gut hält. Das ist nun gleichsam das Ritornell. Nachdem dieses nun zu Ende: so tritt endlich die Concertstimme selbst ins besondere ein. Sie kann aber entweder mit dem wiederholten Hauptsatze, den das Ritornell zuvor gespielet hat, oder auch mit einem ganz neuen Satzen anfangen." – Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musicus*. Leipzig: Breitkopf, 1745, 631–632. (Hasonmás kiadás: Hildesheim: Olms Verlag, 1970.)

16 Az olasz „ritornello" a „visszatérés" szó kicsinyítő képzővel ellátott formája.

17 „Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey?" – Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Voß, 1752, 275–334. A kötet első kiadásának fakszimiléje teljes terjedelmében elérhető az interneten: http://archive.org/details/JohannJoachimQuantzVersuchEinerAnweisungDieFlöteTraversiereZu

18 „Ein prächtiges und mit allen Stimmen wohl ausgearbeitetes Ritornell." – Uott 295.

19 „Die besten Gedanken des Ritornells können zergliedert, und unter oder zwischen die Solo vermischet werden." – Uott.

20 „Im Ritornell muß man eine proportionirliche Länge beobachten. Es muß dasselbe wenigstens aus zweenen Haupttheilen bestehen. Der zweyte Theil davon, muß, weil man ihn am Ende des Satzes wiederholet, und damit schließet, mit den schönsten und prächtigsten Gedanken ausgekleidet werden." – Uott 296.

moduláris felépítése kezeskedik a hangszeres zenében addig ismeretlen koherenciájú nagyobb szabású formáért, s éppen ez volt a concertostílus egyik legfőbb újdonsága, amelyre Bach a forkeli hagyomány szerint Vivaldinál talált rá, s amely oly megtermékenyítően hatott zenei gondolkozására.

Amíg Quantz a concertoformát a ritornello felől közelíti meg, addig a korszak egy másik jelentős teoretikusa, Joseph Riepel a concerto leírásakor a szólóepizódokra koncentrál. 1755-ben publikált zeneelméleti munkájában a következőket írja:

> A témát, vagy kezdő tuttit szívesen írják jó néhány ütemmel hosszabbra, hogy abból egynémely ellenszólamot itt vagy ott a szóló bekebelezzen. Egyesek erőltetik, hogy az azt követő szóló hosszabb legyen, mint az említett téma; de nem látok igazán okot arra, hogy ekkora figyelmet fordítsunk a kérdésnek. Hiszen mindez csak az első szólót érinti. A közbülső tuttik természetesen nem hosszúak, hiszen mindenki a szólóra kíváncsi, nem pedig a tuttira; az utolsó előtti tutti olykor nem több 2 vagy 3 ütemnél; mintha csak azt kiáltaná a szólónak: Éljen! Bravo! Szép! stb.[21]

Riepel nemcsak a tutti- és szólószakaszok hosszarányával kapcsolatban, hanem a concertók lehetséges modulációs terveit illetően is többnyire a modulatív epizódokra s nem az esetek túlnyomó részében harmóniailag stabil ritornellókra koncentrál. Jellemző, hogy traktátusában – szemben Quantzcal – a kezdő és záró ritornellóról nem is beszél. Számára a harmóniai terv legfontosabb vonatkozása az egyik hangnemből a másikba való mozgás, nem pedig az ezekbe a hangnemekbe való megérkezés vagy azok megerősítése. A concerto-nyitótétel modulációs irányairól szólva példaként az I–V–vi–iii–I hangnemi sort említi,[22] éppen azt, amelyet könyvének egy korábbi fejezetében a hangnemek hierarchiájának leírásakor hoz példának:

> Az iménti allegróban természetesen csupán kettő [hangnem] szerepelt, nevezetesen a C-dúr mint alaphangnem, illetve ennek kvintje, a G-dúr. Olyan ez, mint amikor az intéző és a szolgája kint dolgoznak a földeken, vagy folyamatos kérdésekkel és válaszokkal dialógust folytatnak egymással. A C-dúr az intéző, a G-dúr a szolga. [...] Az intézőnknek, aki a nagyságos báró úr birtokáért felelős a gazdaságban, ott kinn több ember is a rendelkezésére áll, nevezetesen 1) egy főszolga, 2) egy főszolgálólány, 3) egy szolgálólány, 4) egy napszámos, 5) egy mindenes lány, ezenfelül pedig segítségképpen olykor a szomszédasszonyát is be kell vonnia, akinek egy kisebb földet kell megművelnie. De az intéző mindig az első és az utolsó a munkában, s mind közül ő a legszorgalmasabb. [...] A C-dúr olyan, mint az intéző, a G-dúr a főszolgája; az a-moll a főszolgálólány; az e-moll

21 „Das Thema oder Anfangs-Tutti macht man freilich gern um mehrere Täcte länger, damit man einige Gegensätze davon hin und wieder dem Solo einverleiben könne. Das darauffolgende Solo wollen einige mit Gewalt länger haben als gedachtes Thema; ich finde aber keine wichtige Ursache, warum man allzeit gar so streng darauf Achtung geben soll. Denn es kömmt ja nicht just auf das erste Solo an. Die Mittel-Tutti werden freilich wohl gar nicht lang gemacht, allermassen sich nur das Solo hören lässt, und nicht das Tutti; ja das allerletzte Tutti bestehet manchmal nur in 2 oder 3 Täcten; gleichsam als wollte es dem Solo zuruffen: Vivat! bravo! schön! u." – Joseph Riepel: *Grundlegen zur Tonordnung insgemein.* Regensburg, 1755, 105., idézi: Scott L. Balthazar: „Intellectual History and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850". *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983)/1., 51.

22 Riepel: *Grundlegen...*, 94., uott 48–49.

a szolgálólány; az F-dúr a napszámos; a d-moll a mindenes lány; a c-moll az Esz-dúrnak a főszolgálólánya, mivel azonban olykor besegít itt, ezért [jelen esetben] őt tekinthetjük a szomszédasszonynak.[23]

A 18. századi funkciós-tonális zenei nyelv alapvető jellegzetessége – vagy szabálya – folytán valamennyi korabeli concerto a tonikán kezdődik, és abban végződik. Riepel metaforájánál maradva azt mondhatjuk, hogy a gazdaságban az intéző az egyetlen biztos pont. Ha bármilyen okból kevés a munka, akkor a főszolgán kívül mindenki munka nélkül marad: az adott concertotételben a meghatározó hangnemi csomópontok kivétel nélkül a tonikai vagy a domináns hangnemben állnak; erre példa Vivaldi RV 293-as *F-dúr concertó*jának (op. 8, no. 3, „Az ősz") zárótétele. Ha az intézőnek többekkel kell dolgoztatnia, mert sok a munka – vagyis a zeneszerző által választott modulációs paletta színesebb –, akkor megválogathatja, hogy kiket von be a munkába, s kivételes esetekben még a szomszédasszonyra is szükség lehet – amennyiben a zeneszerzői fantázia a tonikai minore hangnemet is játékba hozza.

Hogy egy 18. századi concertotételben a stílus által meghatározott szabályok keretei között milyen sokféle stratégiával élhet egy zeneszerző, azt jól példázza Simon McVeigh és Jehoash Hirshberg kutatásának egyik eredménye. Több mint nyolcszáz, 1700 és 1760 között keletkezett concerto elemzése során mintegy kétszázféle modulációs tervet találtak a vizsgált ritornelloformájú tételekben: csak Vivaldi versenyműveiben kilencvennyolcfélét.[24] S a 18. századi kompozíciós gyakorlat nemcsak a hangnemek kiválasztásában enged igen nagy szabadságot a zeneszerző számára, hanem a ritornello felépítésében, illetve a szóló és a tutti tematikus viszonyának kialakításában is. A fent idézett elméleti szövegek nyomán érdemes kísérletet tenni a concerto-komponálás szabályainak definiálására, meghatározva azokat a kompozíciós elveket, amelyek a zeneszerzői stratégiák kialakításának alapjául szolgálnak.

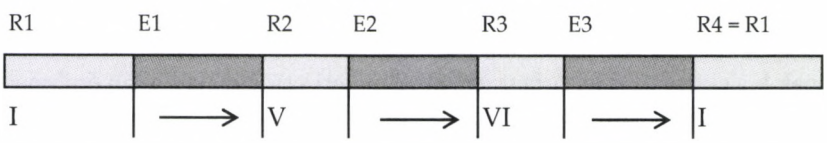
Összefoglalásként azt mondhatjuk, hogy a concertóban meghatározó szerepet játszik a texturális szempontból egymással kontrasztban álló tutti és szóló váltako-

23 „Es befinden sich bei dem vorigen Allegro freilich nur die einzigen zwei, nämlich der Grundton C, und seine Quinte G. Just als wenn z. Ex. ein Meyer, und sein Knecht auf dem Feld draussen arbeiteten, oder durch beständiges Fragen und Antworten miteinander redeten. C ist gleichsam der Meyer, und G der Knecht. [...] Unser Meyer draussen, der auf dem Landgut von dem gnädigen Hern Baron über die Hauswirthschaft bestellet ist, hat aber mehrere Leute, nämlich 1) einen Oberknecht, 2) eine Obermagd, 3) eine Untermagd, 4) einen Taglöhner, 5) eine Unterläufferin, und überdiess noch muss ihm manchmal die schwarze Gredel seine Nachbarin ein klein Stück Landes wegarbeiten helffen. Allein der Herr Meyer is allezeit der ertse und letzte zur Arbeit, und unter allen der fleissigste. [...] C ist als der Meyer, oder Grundton. G ist der Oberknecht; A mit Terz minor die Obermagd; E mit Terz minor die Untermagd; F der Taglöhner; D mit Terz minor die Unterläufferin; C mit Terz minor ist sonst die Obermagd des Eb, wie sie aber hier manchmal eben auch mithelffen kann, so wollen sie für die schwarze Gredel gelten lassen." – Riepel: *Grundlegen...*, 65–66., uott 50.

24 Lásd a „Vivaldi modulando" című fejezetet Simon McVeigh és Jehoash Hirshberg könyvében: *The Italian Solo Concerto 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History.* Woodbridge: Boydell, 2004, 108–133.

zása, s a concertoelv e két alapeleme nemcsak a felrakásban különbözik egymástól, hanem a zenei anyag tekintetében is. A szólistát kísérő együttes által megszólaltatott kezdő ritornello kisebb zenei egységekből építkezik, s ezek a „modulok" a későbbiekben tetszőleges rendben megismétlődhetnek, a tételt pedig ritornello zárja (amely lehet – de nem feltétlenül – azonos az első ritornellóval). A szólóepizódok idézhetnek a ritornellóból, vagy hozhatnak saját anyagot, a teljes tétel harmóniai rendjének egyetlen meghatározó szabálya pedig, hogy az alaphangnemben kell kezdődnie és végződnie, s hogy a domináns hangnem kitüntetett szerepet játszik benne.

Ez a szabályrendszer a concertóval foglalkozó korabeli elméletírásokból éppúgy kiolvasható, mint a kompozíciókból. Bár McVeigh és Hirshberg az általam vizsgált szerzők közül csak Quantztól idéz egyetlen rövid bekezdést,[25] a zenei repertoár általuk elvégzett, minden korábbinál átfogóbb analízise tökéletes összhangban áll az elméletírásokkal: a 18. század első felének concertói esetében elmélet és gyakorlat – úgy tűnik – nem mond ellent egymásnak. Ellentmond ugyanakkor a korabeli gondolkozásnak a ritornelloforma értelmezésére legnagyobb hatást gyakorló 20. századi elmélet, amelynek kikristályosítása Walter Kolneder nevéhez fűződik.[26] Eszerint a barokk concerto ideális vagy tipikus formája az egymással azonos kezdő és záró ritornello által keretezett, harmóniailag stabil ritornellókból és modulatív közjátékokból álló szerkezet, amely az I–V–vi–I hangnemi rend szerint épül fel (*1. ábra*).



1. ábra. A ritornello-forma „tankönyvi" modellje Walter Kolneder nyomán. R = ritornello, E = epizód. A világosabb mezők a zenekari tuttikat, a sötétebb mezők a szólókat, a nyilak a modulációt jelölik.

Kolneder modellje alighanem azért talált utat a 20. század végének szinte valamennyi formatani könyvébe, s azért határozza meg máig – afféle tankönyvi modellként – a barokk concertók formai felépítéséről szóló stúdiumokat, mert az általa felállított formaképlet egyszerűségénél és rendezettségénél fogva jól tanítható. Igaz, a taníthatóság oltárán fel kell áldozni a történeti hűséget: hiszen Kolneder egy olyan repertoár számára próbál világos és egyértelmű formai leírást kínálni, amely repertoárnak a lényege a rugalmas alakíthatóság és a változatosság. McVeigh és Hirshberg több mint nyolcszáz tételből álló mintájában egyetlenegy sem akadt, amely maradéktalanul megfelelt volna Kolneder formai sémájának.[27]

25 Uott 145.

26 Walter Kolneder: *Die Solokonzertform bei Vivaldi.* Strasbourg: P. H. Heitz, 1961. Kolneder modelljének rövid leírása magyarul is olvasható, in: uő: *Antonio Vivaldi élete és művészete.* Ford.: Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1970, 65–69.

27 McVeigh–Hirshberg: *The Italian Solo Concerto,* 300.

> Problematikus az az elképzelés, hogy a ritornellók a modulatív szólók körül „a formai építmény statikus pilléreiként" szolgálnak, s az egésznek az első és az utolsó ritornello szolgáltatja a keretet. A négy pillér, amelyek közül a bal és a jobb oldali vastagabb a két középsőnél, papíron talán jól mutat ábraként, de alapvetően értelmezi félre a zenei folyamatot. Egy ritornello formájú tétel hallgatása dinamikus élmény kell legyen, ahogy előrefelé halad az időben, egészen a visszatérésig, amelyben sokszor még tovább folyik a zenei párbeszéd.[28]

Az elkövetkezőkben két konkrét példán keresztül kívánom megvilágítani, hogy azonos hangnemű, műfajú és funkciójú tételek esetében egymástól mennyire különböző stratégiát választhat két zeneszerző. Elemzésem tárgya két E-dúr hegedűverseny, az RV 265-ös Vivaldi-concerto (op. 8, no. 12) és a BWV 1042-es Bach-versenymű nyitótétele.[29]

Stratégiák

A Vivaldi- és a Bach-concerto nyitótétele is kielégíti azt a Quantz által említett szabályt, hogy a ritornellónak „legalább két fő részből kell állnia". Eltérő stratégia szerint alakítják ki ugyanakkor a ritornellóikat, s ez hatással lesz a tétel teljes formájának jellegére is. Bach *E-dúr hegedűversenyének* ritornellója három részből épül fel, s ennek leírására tökéletesen használható a Wilhelm Fischer által 1915-ben kidolgozott terminológia. Fischer a 18. század eleji zenei anyag kialakításával kapcsolatban különbözteti meg a *Vordersatz*, a *Fortspinnung* és az *Epilog* – vagyis az „előtag, továbbszövés, lezárás" – fogalmait.[30]

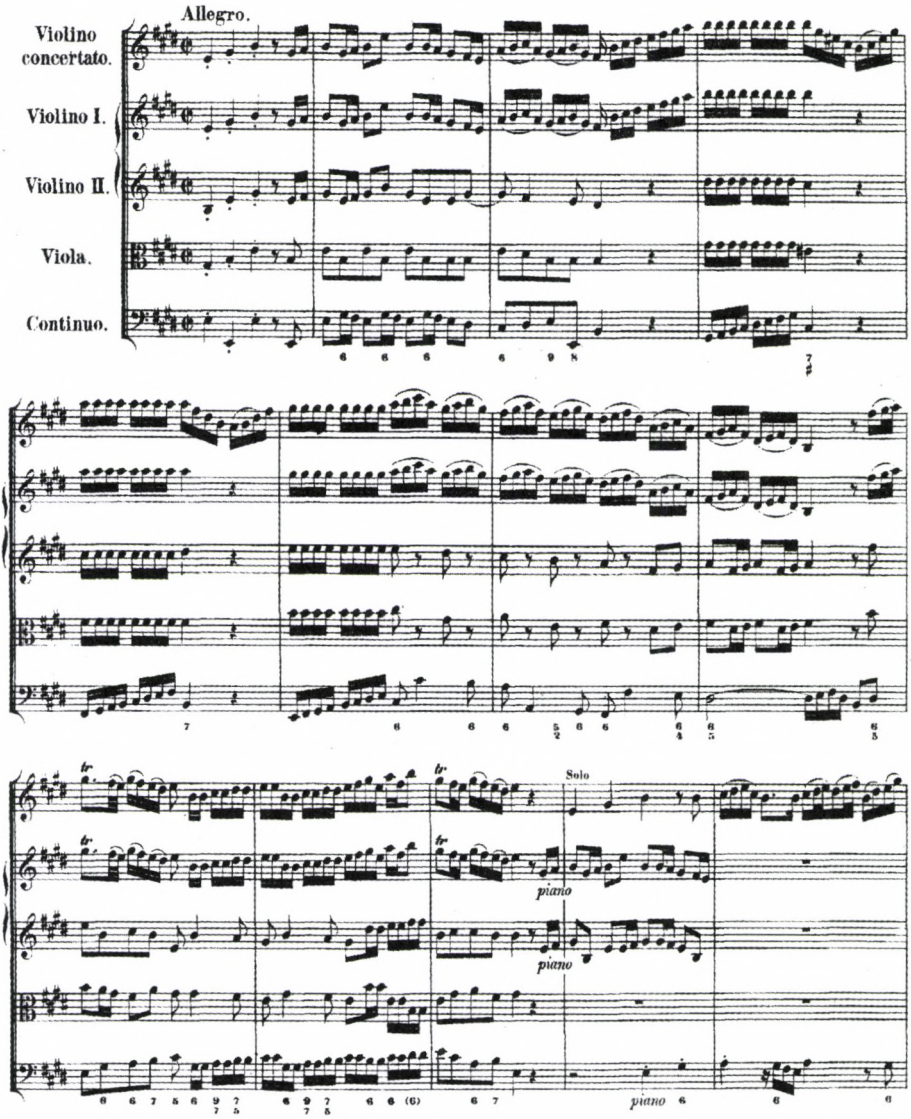
A *Vordersatz*nak az alaphangnem megszilárdítása a funkciója, többnyire nem áll másból, mint a tonikai hármashangzatot felbontó vagy azt körülíró motívum(ok)ból, a tonikától nem távolodik el, s jellemzően félzárlattal fejeződik be. Bach hegedűversenyének kezdetén a 3. ütem közepéig tart a *Vordersatz*, s két szegmensre tagolható: az 1. ütem egyszerű hármashangzat-felbontására, illetve a második ütem felütésén induló, a hármashangzat hangjait díszítő, anapesztikus lüktetésű motívumra *(1. kotta a 232. oldalon)*.

Ezt követi a *Fortspinnung* – az *1. kottá*ban a 3. ütem második felétől a 8. ütemig –, amely jellemzően egy vagy több szekvenciából áll. Jelen esetben két részre tagolható: miután az első szekvencia a 6. ütemben visszatalált a tonikai hármashangzathoz, újabb szekvencia kezdődik a 6. ütem második felétől a 8. ütem közepéig. Ek-

28 „The very idea that the ritornellos provide static 'pillars of the formal architecture' around modulatory solos, all within the frame provided by the first and last ritornellos, is problematic. A set of four pillars, the left and right thicker than the two in the middle, may look fine as a graphic design on paper, but it completely misrepresents the musical process. Listening to a ritornello form movement should be a dynamic experience moving onward through time towards the recapitulation, which itself usually continues the musical argument still further." – Uott 301.

29 Az RV 265-ös concertót Bach C-dúrba transzponálva átdolgozta csembalóra (BWV 976).

30 Wilhelm Fischer: „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils." *Studien zur Musikwissenschaft* 3 (1915), 24–84. – Tökéletes magyar megfelelő híján, s mivel az angolszász irodalomban is így szerepelnek, elemzésemben a három fogalom német eredetijét fogom használni.

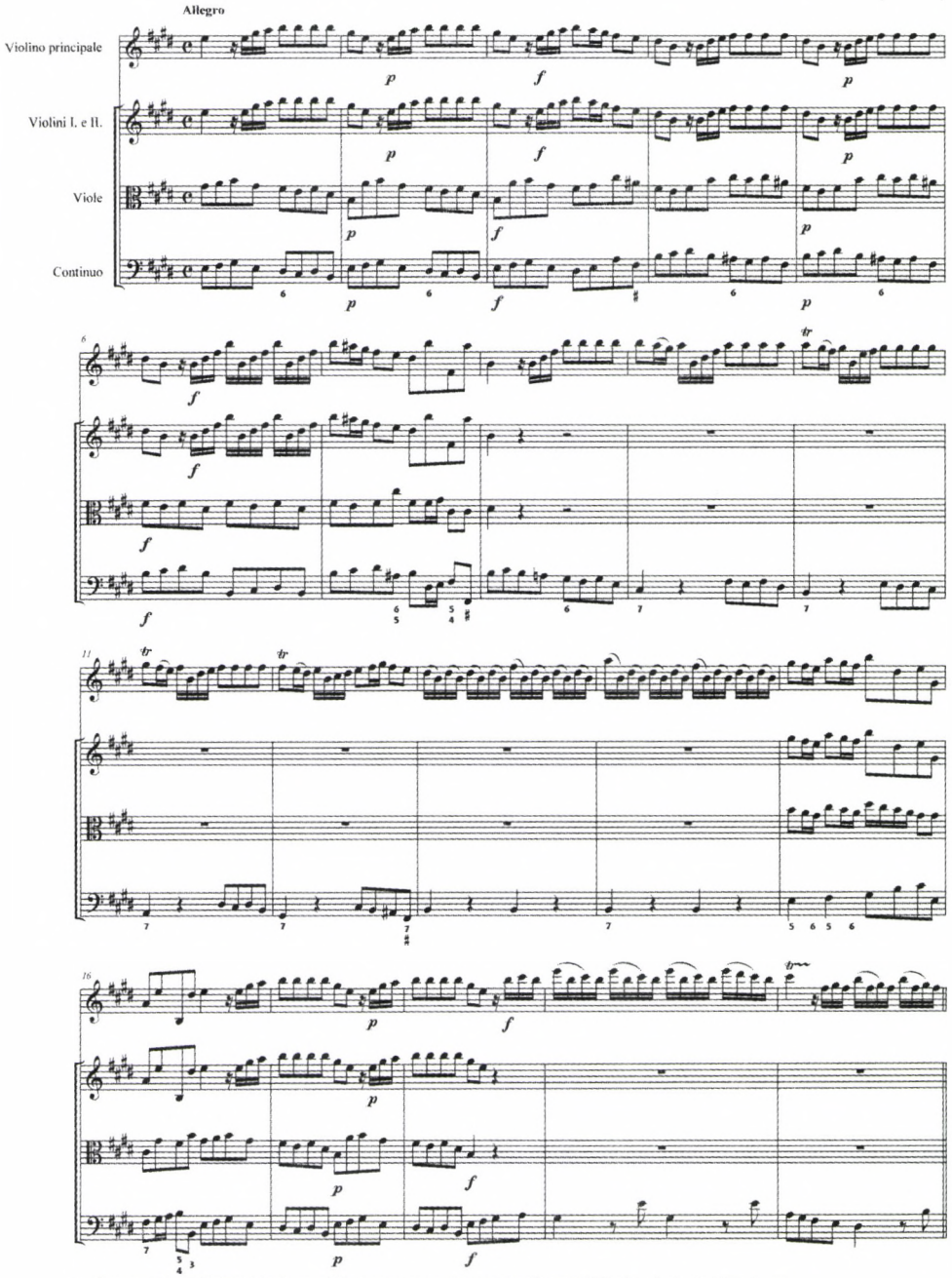


1. kotta. Bach: E-dúr hegedűverseny *(BWV 1042), 1. tétel, 1–13. ütem.*

kor kezdődik az *Epilog*, amelynek a funkciója nem több a tonikai hangnemben történő lezárásnál.

Vordersatz, Fortspinnung és *Epilog* nem különböző tematikus anyagokat jelentenek elsősorban, hanem egymást kiegészítő harmóniai funkciókat: a *Vordersatz* a tonikán indul, de a végén harmóniailag „nyitott", az *Epilog* éppen fordítva, határozottan zár le, de nincsen hangnemileg szilárd kezdete, a *Fortspinnung* pedig a kettő közötti kapocsként mind az előtte, mind az utána lévő anyagtól függ, harmóniailag nem áll meg önmagában.

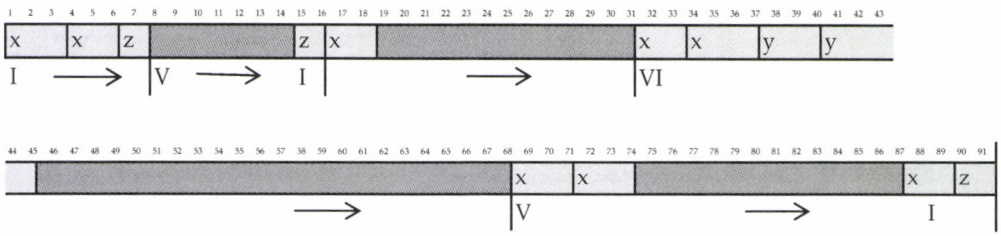
Vivaldi *E-dúr hegedűversenyének* kezdő ritornellója sokkal kevésbé világos felépítésű, mint a Bach-concertóé, de úgy is lehetne fogalmazni, hogy a többféle értelmezés lehetősége miatt izgalmasabb a bachi megoldásnál. Az első tutti felépítése rendkívül egyszerű *(2. kotta)*: az első két ütem a 4–5. ütemben a dominánsba



2. kotta. Vivaldi: E-dúr hegedűverseny, *op.8, no.12 (RV 265), 1. tétel, 1–20. ütem*

transzponálva megismétlődik, következik két zárlati ütem, majd a 8. ütemben elkezdődik az első szóló. Felmerül azonban a kérdés, hogy az első tutti valóban a teljes ritornello-e, vagy annak csak első egységét, a tulajdonképpeni *Vordersatz*ot képezi. Mert bár számos példa adódik arra, hogy egy concertóban az első ritornello modulál,[31] az RV 265-ös concerto nyitótételének első szólója funkcióját és felépítését tekintve értelmezhető *Fortspinnung*ként: szekvencián keresztül vezet vissza a dominánsból a tonikára, hogy aztán a második tuttiban megtörténjen az első tuttiban elmaradt, az *Epilog*ra jellemző tonikai lezárás (a 16. ütemben).[32]

20. század végi elvárásokat erőltetnénk a zenei anyagra, ha azzal az igénnyel lépnénk fel, hogy kategorikus választ adjunk a kérdésre, a ritornello vajon az első vagy a második tuttival fejeződik be. A 18. századi kompozíciós gondolkozáshoz közelebb áll, ha azt vizsgáljuk, hogy a ritornello efféle többértelmű kialakítása milyen konzekvenciákkal jár a tétel további részét illetően. Ha a tétel hangnemi rendjét vizsgáljuk, azt tapasztalhatjuk, hogy a korabeli konvenciókkal ellentétben nem a domináns terület az első, amely felé a zenei anyag elmodulál. Ha eltekintünk a 7. ütem H-dúr zárlatától, tekintettel arra, hogy a ritornello részeként is értelmezhető első szóló már a 8. ütemben visszatér E-dúrba, akkor az első tökéletes egészzárlatot a domináns hangnemben csak a 91 ütem hosszúságú tétel vége felé, a 68. ütemben találjuk. A tétel másik meghatározó hangneme, a cisz-moll, vagyis a riepeli „főszolgálólány" ezzel szemben egy határozott zárlatot követően már a 31. ütemben színre lép. Hogy a szólista előbb „hódítja meg" a paralel moll hangnemet, mint a dominánst, amögött jó okkal sejthetjük azt a „stratégiai döntést", hogy az V. fokot Vivaldi már az első ütemekben kijátszotta. A teljes tétel az első ritornello kétértelműségétől eltekintve a Vivaldira jellemző világossággal és szabadsággal van felépítve, tutti és szóló különbsége mindvégig egyértelmű, s a tételt a Quantz által leírt módon a kezdő ritornello második anyaga zárja le (2. *ábra*):



2. *ábra. Vivaldi* E-dúr hegedűversenyének *(RV 265) szerkezeti felépítése.*
x = Vordersatz, y = Fortspinnung, z = Epilog.
A világosabb mezők a zenekari tuttikat, a sötétebb mezők a szólókat, a nyilak a modulációt jelölik.

31 McVeigh és Hirshberg csak Vivaldinál több mint 20 példát találtak erre, lásd uők: *The Italian Solo Concerto*, 127.

32 A barokk concerto műfajáról máig az egyik legjobb összefoglalást író Arthur Hutchings így értelmezi a tétel első ritornellóját, igaz, kottapéldájából nem derül ki, hogy a 8. és a 14. ütem közötti zenei anyagot nem a zenekar, hanem a szólista játssza. Lásd: Arthur Hutchings: *The Baroque Concerto*. London: Faber, 1978, 145–146.

Amilyen világos Bach *E-dúr hegedűversenyében* a nyitótétel ritornellójának felépítése, olyannyira komplex a tétel formai felépítése. Concertók esetében rendhagyó módon a teljes tétel híven követi a *da capo áriák* formáját: az 52. ütemig tartó, tonikában lezáruló A részt intenzíven moduláló, III. fokon befejeződő B rész követi, amely után a teljes A rész megismétlődik. Bach életművében nem ez az egyetlen példa a „da capo forma" és a „ritornelloforma" egyesítésére,[33] amely bizonyos mértékig a Vivaldi-féle concerto egyik védjegyének számító lendületes formaépítkezés elvét írja felül, amennyiben az újabb és újabb hangnemek felé vezető szólók megállíthatatlan sodrása, vagyis a McVeigh és Hirshberg leírásából idézett „dinamikus élmény" itt átadja a helyét a visszatéréses formák statikus, tervezettebb formálásának. Az E-dúr Bach-hegedűverseny nyitótétele persze jóval komplexebb jelenség annál, semhogy pusztán a da capo áriához való hasonlóság említése elegendő volna a jellemzésére. Nem véletlen, hogy több jelentős 20. századi elemzőnek is beletört a bicskája.

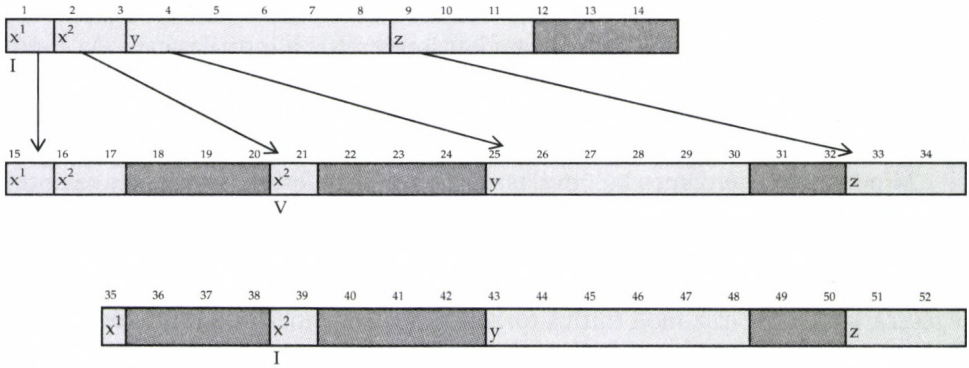
Mindenekelőtt érdemes különválasztani a két nagy formai egységet, s tekintettel arra, hogy B rész a ritornelloelv perspektívájából egyszerűbben értelmezhető, vizsgáljuk meg elsőként ezt. Az A rész záró tuttija után az 53. ütemtől kezdve hosszabb szólószakasz következik cisz-mollban, amely a 70. ütemben tökéletes egészzárlattal elért cisz-moll tuttiba torkollik. A teljes zenekaron többször megszólal a ritornello *Vordersatz* egységének első két üteme. Ezt minduntalan megakasztja a szóló, amely h-mollon keresztül A-dúrba vezeti a zenei anyagot, s itt nemcsak a *Vordersatz*, de a teljes *Fortspinnung* is megszólal. A 81. ütemtől virtuóz szólófiguráció visz tovább fisz-moll felé, majd néhány ütemnyi tuttit követően a puszta continuokísérettel magára maradt szólista kettős fogásokat játszik, s kezd visszakanyarodni a tonika felé (a 95. ütemtől). Amikor azonban a tutti a tonikában hozza az *Epilog* anyagát, a szólista váratlanul gisz-moll felé taszítja a tételt a 107. ütemben, s a középrész itt, a III. fokon zár le nem sokkal később. A középrész felépítésének fésületlensége, a szólista által diktált modulációk, illetve a zenei anyag alakulásának „dinamikus élménye" erősebben köti ezt a formarészt a Vivaldi-féle concertohagyományhoz, mint a látszólag áttekinthetetlen A rész. Nem véletlenül írta Arnold Schering a darab zsebpartitúra kiadásának előszavában, hogy a középrész során a „korábban némileg darabos felépítés nagyobb szilárdságra tesz szert, és a zenei szövet sűrűbbé válik".[34] Nemcsak Schering számára tűnik talányosnak a tétel első része: a Bach hangszeres zenéjéről szóló, 2000-ben megjelent nagyszabású összefoglalás szerzői, Siegbert Rampe és Dominik Sackmann megdöbbenten regisztrálják, hogy „a tétel, amely csupán 174 ütem, példátlan számú, összesen 24 ritornellót és 20 epizódot tartalmaz (beleszámolva a visszatérést)!"[35]

33 Lásd még az *E-dúr csembalóverseny* (BWV 1053) két szélső tételét, illetve a BWV 42-es kantáta, egykor feltehetően concerto-nyitótételként fogant bevezető sinfoniáját.

34 „Der vorher etwas zerklüftete Aufbau gewinnt größere Festigkeit und das Klanggewebe wird dichter." – Arnold Schering: „Vorwort." In: Johann Sebastian Bach: *Konzert für Violine und Streichorchester, E-dur.* Leipzig: Peters, 1929, iii.

35 „Der Satz bei nur 174 Takten die beispiellose Anzahl von insgesamt 24 Ritornellen und 20 Episoden (inklusive Da capo) enthält!" – Siegbert Rampe–Dominik Sackmann: *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation.* Kassel: Bärenreiter, 2000, 212.

A német zenetudományi irodalomban viszonylag ritka felkiáltójeles mondatot alighanem az A rész látszólag különös felépítése hívta életre. S valóban, ha pusztán a tutti-szóló váltakozást tekintjük, átláthatatlanul komplexnek tűnik a szakasz zenei anyaga. Ha azonban figyelembe vesszük a szólók közötti tuttik funkcióját, egyszerre elénk tárul a tétel első 52 ütemének rendkívül világos felépítése. Miként az a *3. ábra* elrendezéséből látszik, a tétel első nagy formaegységében nem történik más, mint hogy a ritornello háromszor lefut.



3. ábra. Bach E-dúr hegedűversenyének *(BWV 1042) nyitótételében az első 52 ütem felépítése. x = Vordersatz, y = Fortspinnung, z = Epilog. A világosabb mezők a zenekari tuttikat, a sötétebb mezők a szólókat jelölik. A nyilak a szólók közé ékelt ritornello-anyagok és a kezdő ritornello kapcsolatát jelzik.*

Először a tonikán szólal meg a teljes zenekaron, majd néhány ütemes szóló után a 15. ütemtől újra elkezdődik, ezúttal azonban a ritornello egyes szegmenseit – a *Vordersatz* két elemét, a *Fortspinnung*ot és az *Epilog*ot – a szóló kommentárjai szakítják meg. A 34. ütem H-dúr zárlata után szó szerint megismétlődik a 15–34. ütemig tartó zenei anyag, vagyis a szólókommentárokkal megtűzdelt ritornello, ezúttal az alaphangnemben.

Az *E-dúr hegedűversenyé*ben a nyitótétel A része mintha annak lenne demonstrációja, amit Bach halála után tizenhárom évvel a korszak egyik legjelentősebb francia hegedűtanára, C. R. Brijon fogalmaz meg hegedűiskolájában:

> Létezik beszéd a zenében is, nagyjából úgy, ahogyan létezik beszéd versben vagy prózában. [...] Ennek analógiájára mondhatjuk, hogy a concerto dialógus több szereplő között, akik szemben állnak egymással. A kezdő tutti teszi meg azokat az állításokat, amelyek a darab folyamán a vita tárgyát képezik; az ellentmondások, amelyek ebből fakadnak, valóságos háborút gerjesztenek a szóló és a tutti között, ami a végén az érzések és gondolatok kibékülésével zárul.[36]

Epizód és ritornello ilyen mértékig szoros kapcsolata s a forma kialakításának ennyire tudatos megtervezése igen messzire távolodik a Vivaldi-féle concertotípusra jellemző természetességtől és spontaneitástól. Ez a spontaneitás a Vivaldi-concertók egyik védjegye, az az improvizatív karakter, amely a darabok előadásától a kompozíció kialakításáig meghatározó mozzanata a műfajnak. A 18. század

eleji itáliai concertókban ritornello és epizód viszonya és egymásra következésük módja rendkívül képlékeny, s a forma kialakítása nem igényli a zeneszerző részéről a tudatos tervezést. Ezt a filológia is alátámasztja. Paul Everett a következőképpen fogalmaz az op. 8-as sorozat kapcsán:

> Vivaldi kéziratai azt mutatják, hogy jellemzően (miként számos kortársa) végigírja a tételt az elejétől a végéig, könnyedén és gyorsan, vázlatok segítsége nélkül. Amikor szóló-epizódot komponál, az új anyagot általában a többé-kevésbé állandó invenció folyamatában alakítja ki; a hangszeres figurációk típusa és mozgásformája már önmagában meghatározza azt a pontot, ahol a moduláció megtörténik, illetve a hangnemet, amely felé a zenei anyag elmozdul. Az epizódok tehát olykor majdhogynem véletlenszerűen végződnek valamely új hangnemben, és nem arról van szó, hogy kezdettől afelé irányítanák őket. Az a hangnemi séma, amely előttünk áll, nem tekinthető tehát valamiféle öntőmintának, amelybe a ritornello-formát beleöntik.[37]

Bach stratégiája talán abban különbözik a leginkább Vivaldiétól, hogy számára – az *E-dúr hegedűverseny* esetében legalábbis – a zenei forma kialakítása tudatos kompozíciós tevékenység eredménye, s nem a zeneszerző papíron végzett „improvizációjának" lenyomata. Rend, arányosság és összefüggés hármasa – a Forkel által megfogalmazott Vivaldi-örökség – Bach kezében némileg átalakul: nála a rend szigorú lesz, az arányosság kiszámított, az összefüggés sokrétű.

36 „Il en est du discours en musique, à-peu-près comme du discours en vers, ou en prose. [...] Par une suite de cette analogie, un *concerto* devient un dialogue entre divers interlocuteurs auxquels un seul fait face. Le *tutti*, par lequel il commence, expose les propositions qu'il s'agit de discuter dans le cours de la pièce; & les contradictions qui en résultent forment alors un combat musical entre le *solo* & le *tutti*; combat qui se termine par une réunion de sentimens & d'idées." – C. R. Brijon: *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. Paris, 1763, 2–3. A kötet első kiadásának fakszimiléje teljes terjedelmében elérhető az interneten: http://www.scribd.com/doc/8916822 /Reflexion-sur--la-musique-C-R-Brijon.

37 „His manuscripts show that he (like many composers of his day) typically writes a movement from beinning to end, fluently and quickly, without the aid of sketches. When composing a solo episode, he usually devises new material in a process of more or less constant invention; the type and scope of the figurations themselves tend to dictate both the point when a modulation will occur and the key that might be reached. An episode can thus end up in a new key almost by chance, rather than be directed towards it from the outset. The kind of tonal scheme we are considering cannot therefore be regarded as a pre-formed mould in which ritornello form is cast." – Paul Everett: *Vivaldi: The Four Seasons and other concertos, op. 8*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 39.

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

»EXTEMPORIZED« AND PLANNED MUSICAL FORM

Rules and strategies in concertos by Vivaldi and J.S. Bach

According to Leonard B. Meyer, "rules constitute the highest, most encompassing level of stylistic constraints" and "strategies are compositional choices made within the possibilities established by the rules of the style". Focusing on several 18th century theoretical writings by Quantz, Scheibe, Mattheson, Riepel and others, the present essay attempts at a historically adequate definition of the rules of the so-called ritornello form. The opening movements of two E-major violin concertos – Vivaldi's RV 265 (op. 3, no. 12) and J.S. Bach's BWV 1042 – are analyzed in detail to demonstrate how the same rules can generate two completely different compositional strategies: Vivaldi's dynamic, linear concerto form is contrasted with the more static, planned form of Bach's.

Gergely Fazekas (1977) is a musicologist and music critic. He studied literature and philosophy at Eötvös Loránd University and musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. For a year, he studied in Paris at the Conservatoire Nationale Supérieur de Musique. In 2005 he began his PhD studies in musicology at the Liszt Academy, where he has been lecturing since 2006 on 17–18th century music history and New Musicology. His PhD thesis in preparation is about J. S. Bach's notion of musical form.

Eckhardt Mária

EDVARD GRIEG MŰVEINEK MEGJELENÉSE A MAGYAR ZENEI ÉLETBEN (1877–1907)

> Tisztelt Uram,
> nagy örömömre szolgál, hogy elmondhatom, milyen gyönyörűséget szerzett nekem az Ön Szonátájának (op. 8) átolvasása. A mű erőteljes, meggondolt, invenciózus, kiváló zeneszerzői tehetségről tanúskodik – amelynek csak a maga természetes útját kell követnie, hogy magas rangra emelkedjék. Szeretném hinni, hogy Ön hazájában megérdemelt sikerre és bátorításra lel; egyébként ez másutt sem fog elmaradni; s ha a télen Németországba jön, szívesen látom, álljon meg egy kis időre Weimarban, hogy alaposan megismerkedhessünk.
>
> Fogadja, tisztelt Uram, nagyrabecsülésem és kiváló tiszteletem kifejezését
>
> [18]68. december 29, Róma Liszt F[erenc][1]

A legtöbb Grieg-életrajz idézi a fenti sorokat, melyeket Liszt harminckét évvel fiatalabb pályatársának, Edvard Griegnek írt, amikor az ifjú norvég zeneszerző a norvég kormányhoz itáliai ösztöndíjért folyamodva ajánlásokat gyűjtött pályázatához, és e célból eljuttatta Liszthez F-dúr, 1. hegedű-zongoraszonátáját.[2] A levelet mi is kiindulópontnak tekinthetjük a magyarországi Grieg-recepció szempontjából. Igen valószínű ugyanis, hogy Lisztnek a fiatal norvég tehetség iránti érdeklődése, mely 1870-es római találkozásuk után csak még jobban elmélyült, irányította magyar baráti körének figyelmét is az addig még ismeretlen komponistára. Jelképesnek tekinthető, hogy az első Grieg-mű, melynek magyarországi előadásáról adatot találtam, a Lisztnek dedikált op. 20 *Foran Sydens kloster* (*Vor der Klosterpforte*) című kantáta volt, melyet 1877. április 6-án mutatott be a Budapesti Zenekedvelők Egylete.[3]

Grieg először tizenhatéves konzervatóriumi növendék korában, az 1859-es lipcsei Tonkünstler Versammlung (zeneművész gyűlés) alkalmával látta Lisztet vezé-

1 Eredetije francia, lásd *Franz Liszt's Briefe*, 1–8., hrsg.: La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905, Bd. 2., 135–136.

2 Részletesen lásd Finn Benestad–Dag Schjelderup-Ebbe: *Evard Grieg. The Man and the Artist*. Transl. by William H. Halverson & Leland B. Sateren. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1988, 125–126.

3 Az adat Major Ervin cédulakatalógusából származik (MTA Zenetudományi Intézet). Köszönetet mondok, hogy tanulmányom elkészítésekor használhattam ezt a katalógust és az Intézet megbízásából végzett adatgyűjtés során létrehozott egyéb katalógusokat.

nyelni, és hallotta nagyobb művei közül a *Tasso* szimfonikus költeményt és az *Esztergomi misét*.[4] A két zeneszerző útja legközelebb 1865/66 fordulóján Rómában keresztezte egymást, amikor Grieg lipcsei konzervatóriumi tanulmányai befejeztével szülei jóvoltából egy hosszabb tanulmányúton vehetett részt. Ekkor ismerte meg a *Christus* oratórium I. részéből a „Stabat mater speciosa" tételt és Liszt egyik zongoraversenyét, melyekről naplófüzeteiben részletesen ír.[5] Személyes bemutatkozásra azonban csak öt évvel később került sor. Miután Liszt meleg hangú ajánlólevele segítségével Grieg állami ösztöndíjat nyert, és 1870 első felében ismét hosszabb időt tölthetett Rómában, két alkalommal is járt Lisztnél, és bemutatta neki újabb műveit: a 2., *G-dúr hegedű-zongoraszonátát* (op. 13), a *Humoreszkeket* (op. 6), a *Sørgemarsj over Rikard Nordraak* (*Gyászinduló Rikard Nordraak halálára*) című, opusszám nélküli zongoradarabját (EG 107),[6] a *Romancer og Ballader* (op. 9) dalsorozatot és az *a-moll zongoraversenyt* (op. 16). A Lisztnél tett látogatások, melyekről Grieg lelkes levelekben számolt be szüleinek,[7] életre szóló benyomást tettek rá: a Mester bátorítása különösen sokat jelentett számára. Hálája kifejezéséül ajánlotta Lisztnek 1871 nyarán komponált op. 20-as kantátáját, melynek partitúrája 1876-ban jelent meg a lipcsei E. W. Fritzsch kiadónál, német, norvég és angol szöveggel.[8] A kiadvány egy példánya, melynek a címlappal egyező sötétkék borítóján a nyomtatott ajánláson kívül kézírásos (mára már sajnos erősen elhalványult) dedikáció is szerepel, fennmaradt Liszt budapesti hagyatéki könyvtárában *(LH 2334). (1. kép a szemközti oldalon.)*

Major Ervin katalóguscéduláján a következő szöveg olvasható a magyar bemutatóról, melyre már a megjelenést követő évben sor került:

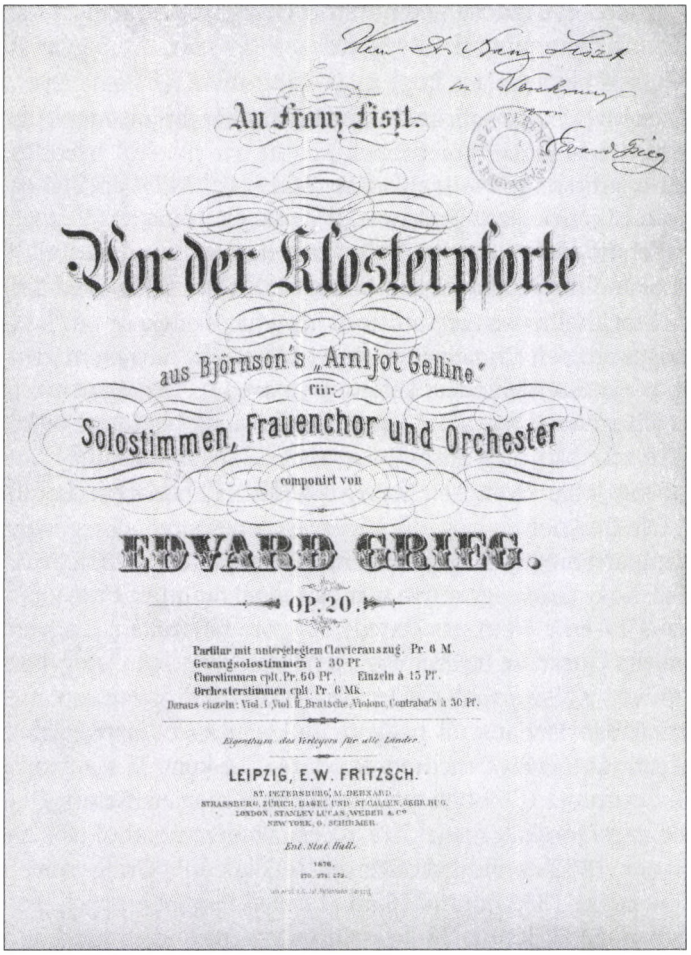
4 Patrick Dienslage szíves közlése Grieg kiadatlan feljegyzései nyomán. A koncertek 1859. június 1-jén (Stadttheater: *Tasso*) és 2-án (Thomaskirche: *Esztergomi mise*) voltak. – A Tonkünstler Versammlung programja: *Neue Zeitschrift für Musik* 1859. május 27., idézi Alan Walker: *Liszt Ferenc*, 2.: *A weimari évek*. Ford.: Rácz Judit. Budapest: Editio Musica, 1994, 486–487.

5 Edvard Grieg: *Dagbøker 1865, 1866, 1905, 1906 og 1907*. Ed.: Finn Benestad. Bergen: BOB, 1993. – A naplók eredetije: Edvard Grieg Archives, Bergen Offentlige Bibliotek / Bergen Public Library (a továbbiakban: EGAB), Griegiana. A könyvtár honlapja, melyről a Grieg-gyűjtemény valamennyi dokumentuma teljes egészében letölthető: http://www.nettbiblioteket.no/grieg-samlingen/grieg_samlingen_intro.html. – Liszt-vonatkozású bejegyzések Grieg első római tartózkodásáról: 1865. december 20. (Ettore Pinelli hegedűművész koncertjén Liszttel találkozik), 1865. december 21. (Tasso tölgyfáját látja a San Onofrio kolostor kertjében), 1866. január 4. (a Santa Maria Aracoeli templomban hallja és kemény kritikával fogadja Liszt *Stabat mater dolorosa* [helyesen: a *Stabat mater speciosa*] című kórusának gyengén sikerült bemutatóját egy férfikar előadásában, Liszt harmóniumkíséretével), 1866. január 31. (Pinelli koncertjén a Liszt-tanítvány Giovanni Sgambati Liszt egyik zongoraversenyét – valószínűleg az Esz-dúr koncertet – játssza, amely igencsak elnyeri Grieg tetszését).

6 EG: az opusszám nélküli darabok jelzése Grieg műveinek új tematikus katalógusában: Dan Fog–Kristi Grinde–Øyvind Norheim: *Edvard Grieg (1843–1907). Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis*. Frankfurt am Main–Leipzig–London–New York: Henry Litolff's Verlag–C. F. Peters, 2008.

7 1870. február 17., illetve 1870. április 9., EGAB. A találkozásokról – a levelek legfontosabb részleteinek német fordításával – lásd Hella Brock: *Edvard Grieg. Eine Biographie*. 2. überarb. Aufl. Dresden: Atlantis–Schott, 1998, 148–150.

8 Az eredeti norvég szöveg Bjørnsterne Bjørnson, a német fordítás Franz von Holstein, az angol Edmund W. Gosse munkája.



1. kép. Grieg Lisztnek ajánlott kantátája.
Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont

Grieg Edvard: „A zárda ajtajánál" zeneköltemény magánénekre, női kar- és zenekarra (uj), / irta Björnsterne Björnson, forditotta Cziglányi Béla. / A magánéneket előadja Kurzweil Janka urhölgy, egyleti tag. Lásd a Budapesti Zenekedvelők Egylete 1877. ápr. 6-i hangversenyének műsorán (1.) Vez. Káldy Gyula (Rózsavölgyi-műsorgyűjt.)

Az eredeti koncertprogram után hiába kutattam,[9] a Major által megadott szöveg azonban pontos dokumentummásolatnak tűnik. Különös, hogy a műsor csak egyetlen szólistát nevez meg, pedig az alig tízperces jelenet valójában párbeszéd a zárda főnökasszonya (mezzoszoprán) és egy zaklatott fiatal lány (szoprán) között, aki menedéket kér és kap a kolostorban. A mű szerkezete: hosszabb zenekari bevezetés után egy háromversszakos párbeszéd lényegében azonos zenei anyaggal, majd rövid zenekari közjáték után egy negyedik, variált versszak, mely a háttérben megszólaló, éteri hangvételű, majd diadalmassá váló női kar hívogató énekébe torkollik. A zenekari részek erősen kapcsolódnak a Lipcse által képviselt német stiláris hagyományhoz, szemben a szólisták párbeszédének tévedhetetlenül norvég zenei ihletettségével; a női kar modális fordulatai pedig időnként Liszt műveire (például a *Dante szimfónia* „Magnificat" kórusára) emlékeztetnek. – Nem tudjuk, milyen visszhangja volt az előadásnak (kritikát sem sikerült találnom), ho-

9 A Rózsavölgyi-műsorgyűjtemény 1961-ben feltehetőleg megsemmisült egy elektromos tűzben. Az Országos Széchényi Könyvtár Kisnyomtatványtárában sincs példány a műsorból.

gyan fogadta a közönség az első nyilvánosan bemutatott Grieg-művet, melyből az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában egy érdekes 19. századi magyar átdolgozás is található.[10] Könnyen lehetséges, hogy maga Liszt hívta fel Káldy Gyula (1838–1901), a Pesti Zenekedvelők karnagyának figyelmét a kantátára, hiszen ez az egylet tíz évvel korábbi megalakulásakor többek között azt is célul tűzte ki, hogy kezdő zeneszerzőket buzdítson műveik előadása által.[11] Az 1877. áprilisi bemutató idején, „vie trifurquée"-jének, azaz Budapest, Weimar és Róma között megosztott életének szokásos rendje szerint azonban Liszt már nem volt Budapesten.[12]

A magyar fővárosban Skandinávia zenéjét korábban leginkább csak a Svéd Női Énekkvartett képviselte: a Stockholmi Konzervatórium négy fiatal énekese 1873-tól szinte minden évben vendégszerepelt Budapesten. Egy 1874 végén megjelent kritika szerint[13] koncertjeiken különös érdeklődést keltettek „a svéd és norvég nemzeti dalok, sajátságos nemzeti jellemüknél fogva". A Grieg kantátájának bemutatóját követő esztendő, 1878 elejére azonban megerősödött az érdeklődés a skandináv muzsika iránt, amit többek között Johan Svendsen *Norvég balladájának* budapesti bemutatója (1878. január 26.), Ole Bull norvég hegedűművész és zeneszerző, Grieg nagybátyjának, Liszt régi kamarapartnerének budapesti vendégszereplése (1878. február 16.) és az a tény is fémjelez, hogy Grieg egy műve már egy zenei tanintézet műsorán is felbukkan: 1878. március 17-én a Nemzeti Zenede zongora tanszakának növendékei, Rechnitz Béla és Vojtitz Guszti az Intézet egy „zenészeti reggélyén" négykézre előadják „Grieg Ede" művét, a *„Szinfoniá"*-t.[14] Itt arról a két tételről van szó, melyet Grieg az eredeti formájában kiadatlanul hagyott ifjúkori *c-moll szimfóniájából* (EG 119) zongora négykézre átdolgozva mentett át, és op. 14-ként *To symfoniske stikker (Két szimfonikus darab)* címmel 1869-ben nyomtatásban is megjelentetett. Úgy látszik, a Nemzeti Zenede ezzel jócskán megelőzte a Zeneakadémiát, ahol először csak négy évvel később, egy 1882-es vizsgakoncerten találkozunk Grieg-művel: Nagy Ida, Erkel Ferenc növendéke 1882. június 16-án az *a-moll zongoraverseny* I. tételét játssza; a következő évben, 1883. június 28-án, szintén vizsgakoncerten ugyanő előadja a másik két tételt is, növendéktársa, Rigó Anna kíséretével.[15]

10 Eisvogel Ferenc (1862–1929) 1896. május 16-i keltezéssel a Budai Zenekör számára átírta az eredeti nagyzenekari letétet vonószenekarra, hárfára és harmóniumra (Ms. mus. 1783). Ugyanő 1899-ben egy másik Bjørnson-szövegre komponált Grieg-művet is áthangszerelt vonósokra: az op. 31-es *Landkjenninget (Landerkennung)*, melyet Grieg baritonszólóra és férfikarra komponált, orgona és fúvósok vagy nagyzenekar kíséretével (Ms. mus. 1785). Ezt a Budai Zenekör *Honralelés* címmel 1903. október 26-án elő is adta.

11 *Magyarország és a Nagyvilág*, III/41. (1867. október 12.); *Zenészeti Lapok*, VIII/2. (1867. október 13.)

12 1877. március 11-én utazott el, ezt megelőzően azonban hosszasan, 1876. október 16-tól Budapesten tartózkodott. Azt, hogy Liszt akkoriban szoros kapcsolatban állt a Pesti Zenekedvelőkkel, az is bizonyítja, hogy 1877. december 3-án ők mutatták be *Jeanne d'Arc au bûcher (Johanna a máglyán)* című zenekarkíséretes drámai jelenetét, szintén Kurzweil Janka szólójával – lásd Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 83.

13 *Zenészeti Lapok*, XIV/31. (1874. december 17.)

14 Bogisich Mihály (szerk.): *A Nemzeti Zenede Évkönyve 1877/8. iskolai évre*. Budapest: Rózsa ny., 1878, 7.

15 Az eredeti koncertműsorok a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont (LM) tulajdonában: Any. 44 és Any. 45.

A hivatalos koncertéletben is csak 1882-ben találkozunk újra jelentős Grieg-mű előadásával: a Krancsevics-vonósnégyes 1882. február 17-én bemutatja Budapesten Grieg op. 27. *g-moll vonósnégyesét* *(2. kép a 244. oldalon)*.

Bár a konzervatív európai sajtó igen lesújtóan fogadta az 1878 végén Kölnben bemutatott darabot, Liszt egy 1879-es wiesbadeni előadás után (Grieg szerint) azt nyilatkozta, hogy rég nem hallott már olyan új művet, főként vonósnégyest, amely annyira érdekelte volna, mint ez az egyedülálló és kiváló Grieg-kompozíció.[16] A magyar bemutatóról Ábrányi Kornél így írt a *Zenészeti Közlöny*ben:[17]

> Szerző műve (27. mű G-moll) nem mindennapi tehetségre vall s méltó volt a bemutatásra, midőn a vonós négyes irodalom jelenleg ugy is oly kevés harcképes ujat képes felmutatni. Grieg határozottan az uj iskola hive, amiért persze nem egy gáncsolója fog még akadni a copfosok és filiszteusok táborában. Gondolatai s azok feldolgozása inkább az orchesztrális, mint a szükebb terü vonós négyesek keretébe illik. De habár e művében nélkülözzük is a kifejezési eszközökkel való mértékletes elbánást s a gondolati kidolgozás egyöntetüségét, az eredetiséget s a képzelet költői erejét nem lehet tőle megtagadni. A Romance s Intermezzo különösen kiválik a többi rész közől s ezekben leginkább érezzük a hivatott költő magasabb szárnyalását. Az előadók nagy gondot forditottak a mű nehézségekkel telt bemutatására, amiért végül zajos tapsokat is arattak.[18]

A Krancsevics-vonósnégyes Grieg-bemutatója után hosszú ideig újra csak a felsőfokú zenei tanintézmények koncertjein és vizsgaműsorain találkozunk a norvég szerző műveivel. Főként a Nemzeti Zenede tűnik ki, amelynek növendékzenekara úttörő szerepet vállal Grieg műveinek terjesztésében. Valószínűleg nekik köszönhetjük az *a-moll zongoraverseny* első zenekaros előadását Magyarországon az intézet 1884. január 6-i díszhangversenyén, az erre vonatkozó adat azonban némileg ellentmondásos a zenedei évkönyvben: „2. Zongoraverseny (Adagio és Allegro). Grieg. Zenekarkisérettel előadja: Schölnaszt Ida, második zongorán kiséri: Székely Irén. Tanár: Székely Imre."[19] Arra gondolhatunk, hogy a Huber Károly tanár által dirigált intézeti zenekar még hiányos lehetett, és a második zongora a hiányzó szólamokat pótolta (a műsoron több „zenekar- és zongorakíséretes" szám is szerepel). Amikor azonban a Zenede 1893. április 24-én a fővárosi Vigadó nagytermében rendez nyilvános zenekari hangversenyt, az immáron Gobbi Alajos által vezényelt növendékzenekar már teljes létszámú, így joggal írhatják a műsorra

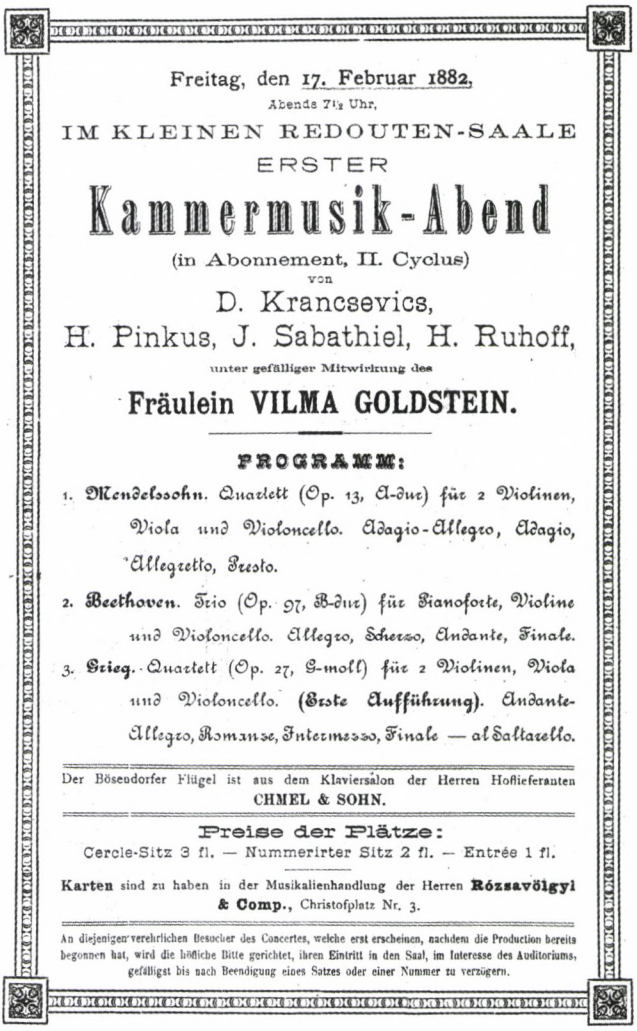
16 Benestad–Schjelderup-Ebbe: *Evard Grieg*, 221.

17 I/5. (1882. február 20.), 38–39.

18 Nem tudjuk, Ábrányi ismerte-e Eduard Hanslick igen kritikus véleményét a vonósnégyesről (idézi Dobos Kálmán: *Edvard Grieg élete és művészete*. Budapest: Akkord, 1999, 59–60.), melynek egyes elemei – a vonósnégyesekben megszokott hangzástól eltérő, helyenként zenekarszerű letét kárhoztatása, ugyanakkor a népdalszerű Románc tétel pozitív kiemelése – visszaköszönnek az ő alapvetően jóindulatú kritikájában is. A *Pesti Napló* kritikusa is elismeri a szerző tehetségét, de a vonósnégyest „igen sajátságos, kissé bizarr rhapszodikus mű"-nek tartja, és kifogásolja „kamarazenében szokatlan" hangját is. Idézi Pándi Marianne: *Száz esztendő magyar zenekritikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 207.

19 Vajdafy Emil (szerk.): *A Nemzeti Zenede évkönyve az 1883/4. iskolai évre*. Budapest: Rózsa ny., 1884, 16.

Grieg zongoraversenyének első tételénél, hogy bemutatóról van szó: „5. Zongoraverseny (A-moll, I-ső tétel, először). Grieg. Zenekarkisérettel előadja: Jakobey Kornélia. Tanárnő: Rennebaum Ágosta k. a."[20] Jó másfél évnek kell eltelnie, hogy végre a Filharmóniai Társaság zenekara is műsorra tűzze Grieg zongoraversenyét (1894. december 19., zongora: Adler Vilma, karmester: Gericke Vilmos),[21] mely ezt követően a hazai Grieg-repertoár töretlen népszerűségű darabja marad. – Ugyancsak a Nemzeti Zenede Gobbi Alajos vezényelte zenekara játszsza el Budapesten először a *Holberg szvitet* 1894. március 10-én.[22] Közvetett, homályos sajtóutalásokból tudjuk, hogy korábban, még az 1891. január 14-i hivatalos bemutatót megelőzően megpróbálkoztak már az *1. Peer Gynt szvit* előadásával is, melyet a Filharmóniai Társaság zenekara valósított meg Erkel Sándor vezényletével.[23] Ez a próbálkozás azonban, épp-



Freitag, den 17. Februar 1882,

Abends 7½ Uhr,

IM KLEINEN REDOUTEN-SAALE

ERSTER

Kammermusik-Abend

(in Abonnement, II. Cyclus)

von

D. Krancsevics,

H. Pinkus, J. Sabathiel, H. Ruhoff,

unter gefälliger Mitwirkung des

Fräulein VILMA GOLDSTEIN.

PROGRAMM:

1. Mendelssohn. Quartett (Op. 13, A-dur) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Adagio-Allegro, Adagio, Allegretto, Presto.
2. Beethoven. Trio (Op. 97, B-dur) für Pianoforte, Violine und Violoncello. Allegro, Scherzo, Andante, Finale.
3. Grieg. Quartett (Op. 27, G-moll) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. (Erste Aufführung). Andante-Allegro, Romanze, Intermezzo, Finale — al Saltarello.

Der Bösendorfer Flügel ist aus dem Klaviersalon der Herren Hoflieferanten CHMEL & SOHN.

Preise der Plätze:

Cercle-Sitz 3 fl. — Nummerirter Sitz 2 fl. — Entrée 1 fl.

Karten sind zu haben in der Musikalienhandlung der Herren **Rózsavölgyi & Comp.**, Christofplatz Nr. 3.

An diejenigen verehrlichen Besucher des Concertes, welche erst erscheinen, nachdem die Production bereits begonnen hat, wird die höfliche Bitte gerichtet, ihren Eintritt in den Saal, im Interesse des Auditoriums, gefälligst bis nach Beendigung eines Satzes oder einer Nummer zu verzögern.

2. kép. Hangversenyműsor, OSZK Kisnyomtatványtár

20 Uő (szerk.): *A Nemzeti Zenede évkönyve az 1892/93. iskolai évre.* Budapest: Rózsa ny., 1893, 11. – Rennebaum Ágota (Auguszta) tanárnő (1863–1923) korábban Liszt Ferenc tanítványa volt a Zeneakadémián.

21 Csuka Béla: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából.* Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943, Nr. 205, 115.

22 *Fra Holbergs tid. Suite i gammel stil / Aus Holbergs Zeit. Suite im alten Stil,* op. 40. vonószenekarra (1885); Vajdafy Emil (szerk.): *A Nemzeti Zenede évkönyve az 1893/94. iskolai évre.* Budapest: Rózsa ny., 1894, 14.

23 Csuka: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában,* Nr. 178., 114.

úgy, mint a Budai Zeneakadémiáé, mely szintén megelőzte a filharmóniai bemutatót, csupán „sziluettszerű" volt[24] – nem is említik a Nemzeti Zenede évkönyveinek gondosan vezetett koncertkrónikáiban. Csak 1906. december 14-éről ismerünk az *1. Peer Gynt szvit*ből hivatalosan is regisztrált előadást a Nemzeti Zenedében.[25]

Annál többször említik a zenedei krónikák Grieg kamaraműveinek előadását. Sorra került az op. 36. *a-moll cselló-zongoraszonáta* (1886. február 2), két tétel az egyik, tévesen A-dúr hangneműnek megjelölt *hegedű-zongoraszonáta*ból (feltehetően a Nr. 1. F-dúr op. 8 vagy a Nr. 2. G-dúr op. 13 – 1888. április 15), a *2. hegedűszonáta* többször is (1891. május 31. és 1893. június 24.).[26] Elhangzott egy szám (1896. március 15-én) abból a furcsa sorozatból is, amelyben Grieg egy második zongoraszólamot komponált Mozart egyes zongoraszonátáihoz.[27]

Ha tovább vizsgáljuk a Nemzeti Zenede Grieg-előadásait a zeneszerző halálának évével, 1907-tel bezárólag *(lásd az 1. Függeléket)*, számos szóló zongoraműre bukkanunk. Meglepően ritka a könnyebb karakterdarabok, például a *Lyrische Stücke* sorozat egyes tételeinek előadása, pedig Grieg valójában ezekkel vált Európa-szerte, így Magyarországon is igazán népszerűvé, ezekkel került be a polgári otthonokba, a szerényebb képességű amatőr muzsikusok repertoárjába. Ezek voltak azok, amelyek közül a *Pesti Hírlap* zenei mellékleteiben már 1888-ban közölt néhány könnyebbet (*Az őr dala, Tündértánc, Norvég népdal* – op. 12 *Lyriske stykker/ Lyrische Stücke*, Heft 1, Nr. 3, 4, 5).[28] Később több hasonlóan egyszerű Grieg-kompozíció került be Klöckner Ede 1894-ben indult, közkedvelt *Zenélő Magyarország* sorozatába is. A zenedei növendékek azonban inkább nagyobb szabású darabokat tűztek műsorra: az op. 7 *e-moll zongoraszonátát*[29] és az 1876-ban publikált *Balladát* (*Ballade in Form von Variationen über eine norwegische Melodie*, op. 24),[30] melynek egy eredeti kéziratos dedikációval ellátott példánya szintén megtalálható Liszt hagyatéki könyvtárában *(LH 2335)*.

A *Ballada* egyik legkiválóbb tolmácsolója az idős Liszt tanítványa, Eugène d'Albert (1864–1932) volt, ő mutatta be Magyarországon a darabot 1889. január 25-én *(3. kép a 247. oldalon)*.

Nem tudjuk, Liszt óráin előkerült-e valaha is a *Ballada* (Göllerich naplójegyzeteiben Grieg művei közül csak az *a-moll zongoraverseny*, illetve egy hegedű-zongora-

24 *Zenevilág*, I/6. (1891. január 20.).

25 Vajdafy Emil (szerk.): *A Nemzeti Zenede évkönyve az 1906/1907. iskolai évre.* Budapest: Rózsa ny., 1907, 8.

26 Ezt a *G-dúr szonátát* a Zenede műsorai g-mollnak jelzik, mivel a G-dúr hangnemű nyitótételt g-moll bevezetés előzi meg.

27 EG 113/1.: *F-dúr szonáta*, a KV 533+494 négykezes zongoraátdolgozása.

28 A *Norvég népdal* az 1888. november 19-i, *Az őr dala* és a *Tündértánc* az 1888. december 31-i szám melléklete (OSZK Zeneműtár Z 302.669, illetve 301.899/35).

29 1893. június 24-én Péch Aladár, 1895. június 25-én Hampel Ernőke (mindketten Tomka István növendékei) vizsgakoncerten játszották a darab II. és I. tételét (ebben a sorrendben!)

30 1892. március 2-án Barnai Sándor a Vigadóban, ugyanezen év június 22-én Schranz Margit, illetve 1895. június 25-én Fuszl Margit évzáró vizsgán adta elő.

darab előadását említi meg).[31] Azt azonban tudjuk, hogy Grieg is el volt ragadtatva attól, ahogyan d'Albert a *Balladát* játszotta:

> Volt benne finomság, volt benne elegancia, képes volt az őrjöngésig menő fokozásra. Hallanod kellett volna azt a merész, hosszú fermátát, a mély Esz-en. Talán volt egy perc is, amíg kitartotta. A hatás kolosszális volt, és akkor a régi szomorú dallamot oly lassan fejezte be, olyan csendesen és egyszerűen, hogy engem is elragadott.[32]

Lehetséges, hogy éppen az 1889. január 25-i d'Albert-koncert hatására kapott kedvet több fiatal magyar művészjelölt, hogy megbirkózzék a darab nehézségeivel. Erre vall, hogy 1892-ben nemcsak két zenedei növendék, hanem a Zeneakadémia egyik hallgatója, Duret Cecília (Chován Kálmán növendéke) is műsorra tűzte a *Balladát*.[33] Grieg művei időközben megjelentek a Zeneakadémián egyes tanárok hivatalosan megadott tananyagában is.[34] Talán nem véletlen, hogy a két Liszt-növendékből zeneakadémiai professzorrá vált zongoratanárról, Szendy Árpádról és Thomán Istvánról van szó, valamint arról a Hubay Jenőről, aki ifjú éveiben szintén szoros kapcsolatban állt Liszttel.

Hubay, mint azt Gombos László kutatásai alapján tudjuk,[35] a korai magyar Grieg-recepció egyik kulcsfigurája. Már virtuóz európai karrierje kezdetén, 1879–81 körül Párizsban találkozhatott Grieg muzsikájával, mely ekkoriban már jól ismert volt a francia fővárosban. Grieg első, op. 8 *F-dúr hegedű-zongoraszonátája* és Hubay *Romantikus szonátája* (*Sonate romantique* hegedűre és zongorára, op. 22, D-dúr) meglepő hasonlóságot mutat nemcsak az általános stílusjegyek, hanem a témák és a motivikus fejlesztés tekintetében is. Amikor d'Albert 1889 januárjában Budapesten járt, szólókoncertje előtt egy kamarahangversenyen eljátszotta Grieg op. 8 *Szonátáját* Hubayval, aki éppen ekkor készítette elő a *Sonate romantique* kiadását. Hubay mélységesen vonzódott Grieg zenéjéhez, kiváló előadója volt műveinek. Különösen azokat a darabjait csodálta, amelyeknek művészi keretei között a norvég népi jelleg anélkül is érvényesült, hogy a szerző konkrét népzenei anyagot használt volna.[36] Személyesen csak 1898-ban találkoztak először Lipcsében, s ezt követően Hubay – barátjával, tanártársával és kamarapartnerével, David Popper-

31 *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886.* Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich, von Wilhelm Jerger. Regensburg: Bosse, 1975, 35., 41., 52.

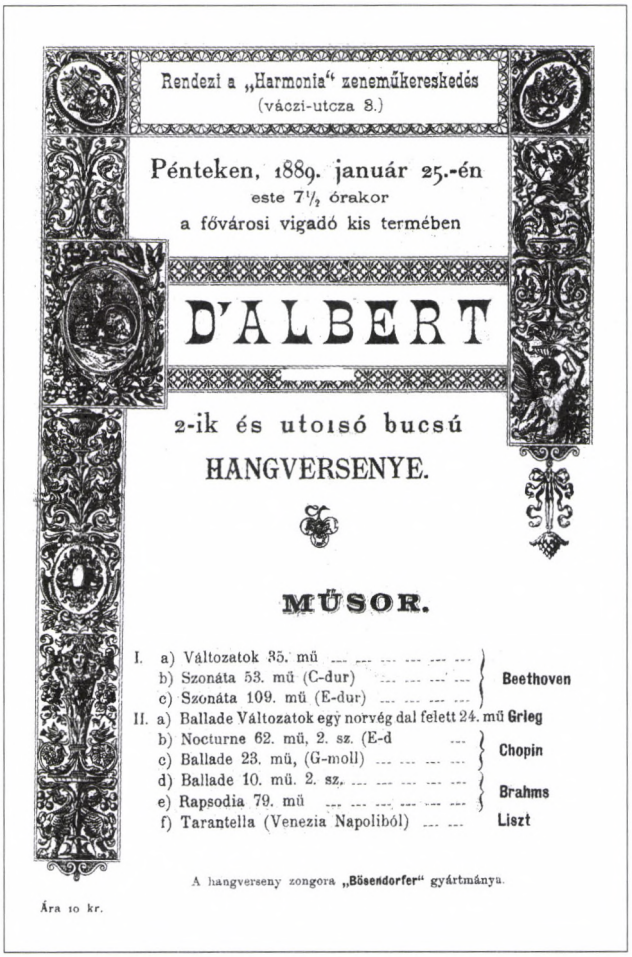
32 Grieg levele Franz Beyerhez. Idézi Dobos: *Edvard Grieg élete és művészete*, 59.

33 Az 1892. június 12-i vizsgahangversenyen, lásd Harrach József (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia Évkönyve az 1891/92. tanévről.* Budapest: Athenaeum, 1892, 58.

34 1890/91. és 1891/92. tanév, Szendy Árpád zongora főtárgy tanár anyagában: I. osztály: *Poetische Tonbilder* (op. 3); 1891/92. tanév, Thomán István zongora főtárgy tanár anyagában: IV. osztály: Grieg koncertdarabjai; 1892/93. tanév, Hubay Jenő kamarazene osztályának tananyagában: g-moll szonáta (op. 13. *G-dúr hegedű-zongoraszonáta*), lásd Harrach József (szerk.): *Az Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia Évkönyve* 1890/91, 20.; 1891/92, 21. és 23.; 1892/93, 43.

35 Hubay és Grieg szoros személyes és zenei kapcsolatának részletes bemutatása Gombos László készülő munkájának része. Köszönetet mondok a nagylelkű segítségért, amelyet Grieggel kapcsolatos kutatásaim során kaptam tőle.

36 Gombos a Hubay-örökösök által az OSZK Kézirattárában elhelyezett hagyatékban egy *Edvard Hagerup Grieg* című tanulmányvázlatot talált 1935-ből, ennek megállapítására utalunk.



Rendezi a „Harmonia" zeneműkereskedés
(váczi-utcza 8.)

Pénteken, 1889. január 25.-én
este 7½ órakor
a fővárosi vigadó kis termében

D'ALBERT

2-ik és utolsó bucsú
HANGVERSENYE.

MŰSOR.

I. a) Változatok 35. mű ... ... } Beethoven
b) Szonáta 53. mű (C-dur) ... ... }
c) Szonáta 109. mű (E-dur) ... ... }
II. a) Ballade Változatok egy norvég dal felett 24. mű Grieg
b) Nocturne 62. mű, 2. sz. (E-d ... } Chopin
c) Ballade 23. mű, (G-moll) ... ... }
d) Ballade 10. mű. 2. sz. ... ... } Brahms
e) Rapsodia 79. mű ... ... }
f) Tarantella (Venezia Napoliból) ... ... Liszt

A hangverseny zongora „Bösendorfer" gyártmánya.

Ára 10 kr.

3. kép. Koncertműsor, OSZK Kisnyomtatványtár

ral, Grieg op. 36 *a-moll cselló-zongoraszonátájának* elsőrendű tolmácsolójával[37] – mindent megtett, hogy Grieget rábírja egy magyarországi látogatásra, amely azonban Grieg többszöri igérete ellenére sohasem valósult meg.[38] Talán a személyes találkozás eredménye volt, hogy Hubay, aki a Zeneakadémián nemcsak a hegedű és a kamarazene tanára volt, hanem a zenekari gyakorlatot és a nyilvános zenekari koncerteket is vezette, 1898. június 5-én műsorra tűzte a fiatalokkal Grieg op. 34 *Két elégikus melódiáját (Szívfájdalom, Utolsó tavasz)*.[39] Ez az előadás valószínűleg magyarországi bemutatója volt az op. 33 *Vinje-dalok* 3. és 2. számából a szerző által vonószenekarra meghangszerelt, 1881-ben kiadott és rövidesen igen népszerűvé vált zenekari darabnak. 1905. április 12-én pedig (igaz, a Nemzeti Zenedéhez képest több mint tíz év késéssel) Hubay a *Holberg szvit*et is előadta az intézeti zenekarral.[40]

37 Egy 1884. januárjában adott bécsi hangversenyéről így írt a kritika: „Grieg új szonátáját csak akkor lehet elviselni, ha Popper adja elő." Idézi Stephen Deák: *David Popper.* Neptune City, N. J.: Paganiniana, 1980, 149.

38 Az ezzel kapcsolatos levelezést Gombos Lászlóval közösen szándékozunk publikálni. Tanulmányunkban részletesebben kívánunk majd foglalkozni Hubay és Grieg kapcsolatával.

39 *To elegiske melodier: Hjertesår, Våren / Zwei elegische Melodien: Herzwunden, Letzter Frühling.* Harrach József (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia Évkönyve az 1897/98-iki tanévről.* Budapest: Athenaeum, 1898, 71. – Az évkönyv csak a két tétel címét adja meg, az összefoglaló cím említése nélkül. A norvég címeket a 2. *Függelék*ben az Évkönyvből betűhíven közöljük.

40 Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia évkönyve az 1904-1905-iki tanévről.* Budapest: Athenaeum, 1905, 101.

Ha a Zeneakadémia összes növendékkoncertjének Grieg-repertoárját vizsgáljuk Grieg halála évéig (*2. Függelék*), a népszerűségi listát kezdettől fogva és mindvégig vezető *a-moll zongoraverseny* mellett feltűnő a dalok jelenléte. Bár hivatalos tananyaggá sohasem nyilvánították Grieg dalait, úgy tűnik, már az 1890-es évektől fogva elmaradhatatlan része volt a házi koncerteknek egy-egy Grieg-dal előadása, függetlenül attól, hogy Pauli Richárd, Passy-Cornet Adél, Ábrányi Emilné, Maleczky Vilmosné vagy Sík József növendékeiről volt szó. A 19. század végére Magyarországon a művelt, zeneszerető polgári otthonokban Griegnek nemcsak könnyebb zongoradarabjai, hanem dalai is általános ismertségre tettek szert (természetesen német szöveggel). Jó példa erre Schlesinger Emmának a Kodály-hagyatékban fennmaradt kéziratos dal-albuma (Kodály Múzeum, Ms. Mus. 779), melybe két Grieg-dalt (*Unter Rosen, Die Prinzessin*) is bemásolt,[41] illetve a feltehetőleg ugyancsak az ő tulajdonából származó két Peters-kiadású Grieg dal-album.[42] Schlesinger Emma kottatárában Grieg zongoraművei is bőségesen képviselve voltak: többek között a *Lyrische Stücke*, a *Ballada*, a *Holberg szvit*, saját dalok zongoraátiratai (op. 41), továbbá norvég táncok és népdalok feldolgozásai (op. 17, 35, 63, 66, 72).

Említettük, hogy a Filharmóniai Társaság zenekara csak 1891. január 14-én, a Nemzeti Zenede, illetve a Budai Zeneakadémia egy-egy kevéssé sikerült próbálkozása után adta elő az op. 46-os *1. Peer Gynt szvit*et. Grieg ezt a négy tételes szvitet 1886-ban állította össze, amikor op. 23-as *Peer Gynt* színpadi kísérőzenéjét revideálta a christianiai ősbemutatót tíz évvel követő koppenhágai bemutatóra. A partitúrát 1888. márciusában adatta ki (Leipzig, Peters). Három évvel a partitúra publikálása után az *1. Peer Gynt szvit* volt filharmonikusaink első Grieg-bemutatója, mely azonban akkora sikerrel, olyan pozitív sajtóvisszhanggal járt, hogy a szvitet még ugyanazon év decemberében újra műsorra tűzték, s a további években is gyakran elővették legjelesebb karmestereik vezényletével.[43] Nyilván ennek a lelkes fogadtatásnak tudható be, hogy a *2. Peer Gynt szvit* (op. 55) alig két hónappal a partitúra megjelenése után, 1893. március 23-án elhangzott Budapesten.[44] Fogadtatása közel sem volt olyan sikeres, mint az első szvité, de Solvejg dalát a közönség megismételtette.[45] A következő ötven év során ez a második szvit mindössze

41 *Millom Rosor*, op. 39/4, Kristofer Janson verse, J. Christensen német fordítása; *Prinsessen*, EG 133, Bjørnsterne Bjørnson verse, F. von Holstein német fordítása.

42 Köszönetet mondok Kapronyi Teréznek, aki a Kodály-hagyatékban fennmaradt valamennyi Grieg-kompozíció listáját volt szíves rendelkezésemre bocsájtani azzal a kommentárral, hogy „valószínűleg mindegyik Emma asszony kottatárából való".

43 Csuka adatai szerint az első két előadást vezénylő Erkel Sándoron kívül műsorra tűzte többek között Artur Nikisch (1895. január 16.), Kerner István (1907. november 6. és december 1.) és Dohnányi Ernő (1920. május 31. és 1921. november 27.) is.

44 Az 1891–92-ben összeállított, eredetileg négytételes, de később öt tételessé bővített *2. Peer Gynt szvit*et Grieg lipcsei kiadója, Peters 1893 januárjában publikálta; az 1893. február 7-i lipcsei bemutatót követően a szerző az ötödik tételt töröltette a kiadásból. Budapesten másfél hónappal később már a négytételes, véglegesített verzió hangzott fel.

45 A *Peer Gynt*-darabok magyarországi fogadtatásáról részletesen: Dobos: *Edvard Grieg élete és művészete*, 50–51.

két alkalommal szerepelt újra a Filharmóniai Társaság zenekarának műsorán.[46] A teljes *Peer Gynt* kísérőzene (op. 23) jóval a két szvit után, csak 1917-ben szólalt meg először Magyarországon, amikor a Magyar Színház – hazánkban elsőként – bemutatta Ibsen művét Sebestyén Károly fordításában, Dietrich Eckart színpadra alkalmazásában, Márkus László rendezésében; a zenekart Bertha István vezényelte. A június 2-i bemutatót 1917/18 folyamán nem kevesebb mint 55 előadás követte; később a színház többször is felújította a darabot, természetesen mindig Grieg kísérőzenéjével.[47] A Nemzeti Színház 1931. december 22-én játszotta először Ibsen *Peer Gynt*jét, itt Zsolt Nándor vezényelte Grieg kísérőzenéjét; s bár az 1941-es felújítástól kezdve a darabot Áprily Lajos új fordításában játszották, Grieg muzsikája változatlanul eredeti alakjában kísérte a színpadi produkciót, beleértve az 1958. február 21-i felújítást, amely nem kevesebb mint 79 előadást ért meg. Amikor 1971. október 29-én a Madách Színház is műsorra tűzte a *Peer Gynt*öt, Grieg zenéjét Fehér András „alkalmazta színpadra". Csupán a Nemzeti Színház 2002. évi, modernizált *Peer Gynt*-produkciójához komponáltattak új zenét Csemiczky Miklóssal.

A 19. század utolsó évtizedében, azt követően, hogy a Filharmóniai Társaság zenekara bemutatta a két *Peer Gynt szvit*et, Magyarországot valóságos „Grieg-láz" fogta el. A századvég erősen megosztott magyar zenei közéletében lényegében mindkét tábor számára elfogadható volt Grieg muzsikája, melyben dominált a sajátos nemzeti hangra való eredményes törekvés (ebben a vonatkozásban sokan példaképnek tekintették a magyar nemzeti stílus megteremtésének útján),[48] ugyanakkor még világosan érezhető volt a kapcsolat az európai, főként német zenei hagyománnyal. A Filharmonikusok a sikeren felbuzdulva újabb Grieg-művek magyarországi bemutatására vállalkoztak: 1894. január 26-án Nikisch vezényletével előadták az op. 42 *Bergliot* melodrámát, melyben Bjørnson szövegét Márkus Emília tolmácsolta,[49] 1897. március 24-én pedig a norvég népi szövegre komponált *Den Bergtekne / Der Bergentrückte* (op. 32) című, baritonszólóra, vonószenekarra és két kürtre kompo-

46 Dohnányi vezényelte 1920. május 31-én és 1922. február 12-én (Csuka adatai).

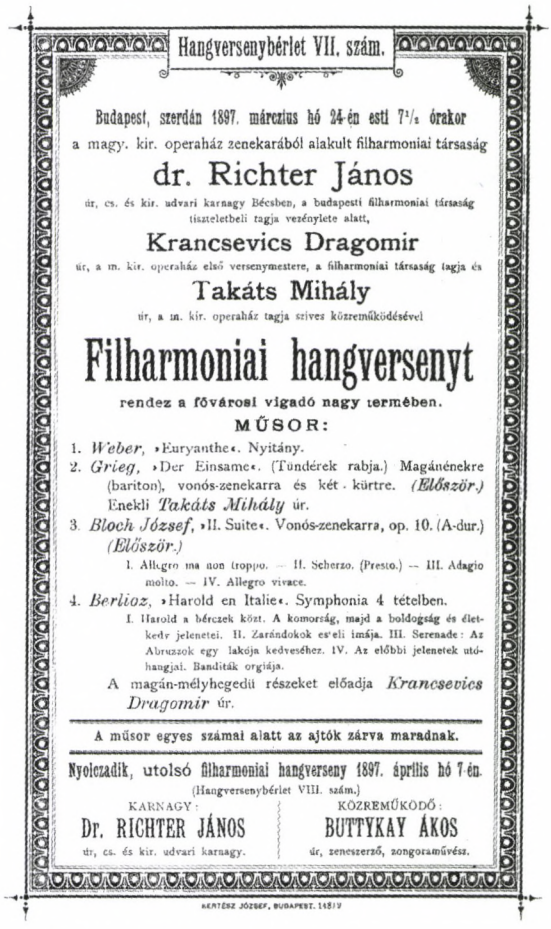
47 1920. december 22., 1925. május 29., 1926. február 5., 1928. január 24. – A színháztörténeti adatokért Somorjai Olgának, az OSZK Színháztörténeti Tár munkatársának tartozom köszönettel.

48 Bartók is utal erre 1943-ban a Harvard egyetemen tartott II. előadásában, amikor a 19. század végének magyar zenei irányzatait és törekvéseit jellemzi: „A XIX. század második felében néhány zeneszerző küzdött ugyan, hogy a magyar városi-cigány stílusból nagyobb formákat hozzon létre, de maradandó siker nélkül. Mások Wagner rajongóiul szegődtek [...] e Wagner-rajongók némelyike Wagner szolgai utánzójává torzult. [...]Más zeneszerzők Brahmshoz fordultak, és az ő stílusát utánozták, amely, bárha teljesen különbözik Wagner stílusától, jellegében ugyancsak túlságosan német, és számunkra nem szolgálhatott kiindulópontul. [...] Művelt osztályaink vezető személyiségei azonban egyre inkább sürgették a magyar zenei stílus megteremtését; olyasmi lebegett előttük, mint a cseh Smetana és Dvořák, a norvég Grieg, vagy méginkább az oroszok teljesítménye." Bartók: „Harvard-előadások" (1943), ford. Tallián Tibor, in *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, közr. Tallián Tibor /Bartók Béla Írásai 1./ Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 168. – Köszönetet mondok Vikárius Lászlónak, a Bartók Archívum igazgatójának Grieg-kutatásaim Bartókkal kapcsolatos részének segítéséért.

49 Csuka: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában*, Nr. 200., 114.; program: OSZK Kisnyomtatványtár.

nált dalt mutatták be *Der Einsame* címmel[50] *(4. kép)*.

A szólista Takács Mihály volt, a zenekart Richter János (Hans Richter, 1843–1916) vezényelte, akit Grieg már az 1880-as évek vége óta személyesen ismert,[51] és olyan kiváló karmesternek tartotta, hogy felkérte őt op. 50-es *Olav Trygvason* kísérőzenéjének londoni bemutatására: szerette volna hallani, hogyan hat a mű angol szöveggel, mielőtt beválasztotta volna annak a szerzői hangversenyének műsorába, melynek vezénylésére meghívták az Egyesült Államokba a Chicagóban rendezendő világkiállításra. 1893. január 13-án e tárgyban írt levele fennmaradt a Richter-hagyatékban, s az örökösök jóvoltából ma a győri Richter Archívumban található *(5. kép a szemközti oldalon)*.[52]



Hangversenybérlet VII. szám.

Budapest, szerdán 1897. márczius hó 24-én esti 7½ órakor
a magy. kir. operaház zenekarából alakult filharmoniai társaság

dr. Richter János

úr, cs. és kir. udvari karnagy Bécsben, a budapesti filharmoniai társaság tiszteletbeli tagja vezénylete alatt,

Krancsevics Dragomir

úr, a m. kir. operaház első versenymestere, a filharmoniai társaság tagja és

Takáts Mihály

úr, a m. kir. operaház tagja szíves közreműködésével

Filharmoniai hangversenyt

rendez a fővárosi vigadó nagy termében.

MŰSOR:

1. *Weber*, »Euryanthe«. Nyitány.
2. *Grieg*, »Der Einsame«. (Tündérek rabja.) Magánénekre (bariton), vonós-zenekarra és két kürtre. *(Először.)*
   Enekli *Takáts Mihály* úr.
3. *Bloch József*, »II. Suite«. Vonós-zenekarra, op. 10. (A-dur.) *(Először.)*
   I. Allegro ma non troppo. — II. Scherzo. (Presto.) — III. Adagio molto. — IV. Allegro vivace.
4. *Berlioz*, »Harold en Italie«. Symphonia 4 tételben.
   I. Harold a bérczek közt. A komorság, majd a boldogság és életkedv jelenetei. II. Zarándokok esteli imája. III. Serenade: Az Abruzzok egy lakója kedveséhez. IV. Az előbbi jelenetek utóhangjai. Banditák orgiája.

A magán-mélyhegedü részeket előadja *Krancsevics Dragomir* úr.

A műsor egyes számai alatt az ajtók zárva maradnak.

Nyolczadik, utolsó filharmoniai hangverseny 1897. április hó 7-én.
(Hangversenybérlet VIII. szám.)

KARNAGY: Dr. RICHTER JÁNOS úr, cs. és kir. udvari karnagy.

KÖZREMŰKÖDŐ: BUTTYKAY ÁKOS úr, zeneszerző, zongoraművész.

KENTÉSZ JÓZSEF, BUDAPEST. 1481/9

4. kép. Koncertműsor, OSZK Kisnyomtatványtár

„*Schon wieder Grieg?*" „*Már megint Grieg?*" – kezdi kérését tréfás félénkséggel. „*Grieg wird mir nie zu viel!*" „*Grieg sohasem túl sok nekem!*" – válaszolja Richter, s mindjárt meg is jelöli, hogy mikor tartózkodik majd Londonban és hány próbára lenne szükség, ha Griegnek megfelel az időpont.[53] A törékeny egészségű Grieg azonban végül is egy közbejött megbetegedése miatt mind londoni, mind chicagói útját lemondta.[54]

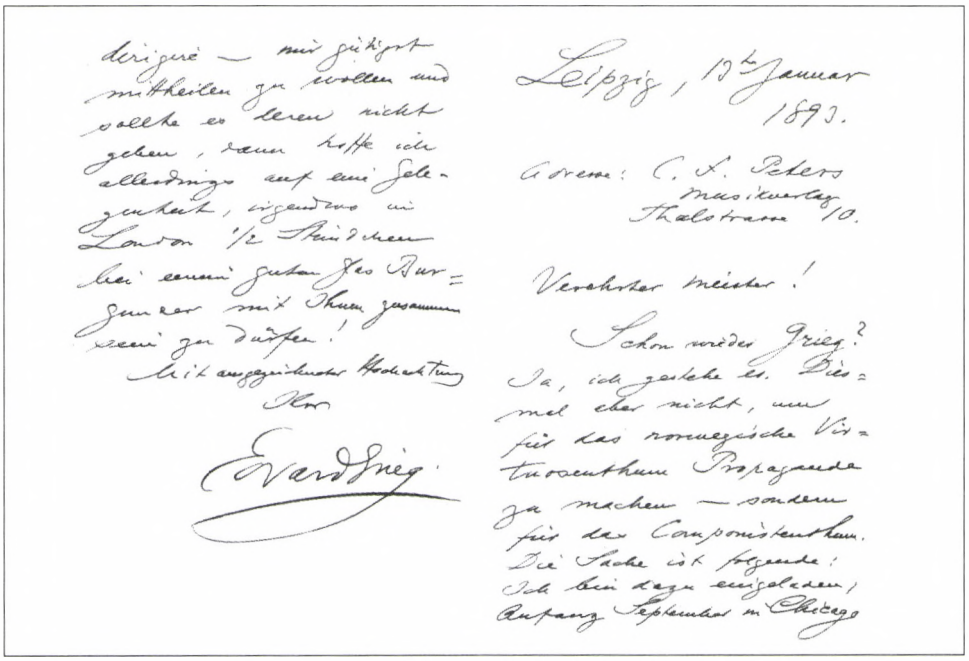
50 Csuka: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában*, Nr. 228., 115. – „A magányos férfi" a mű német alcíme volt.

51 A norvég sajtóban „karmesterzseni"-nek nevezte, lásd Christopher Fifield: *True Artist and True Friend. A Biography of Hans Richter.* Oxford: Clarendon Press, 1993, 115. – Fifield arra is többször utal, hogy Richter gyakran tűzött műsorra Angliában Grieg-műveket.

52 Köszönetet mondok Vavrinecz Veronikának, aki másolatban rendelkezésemre bocsájtotta a győri Richter Archívumban található Grieg-dokumentumokat. Edvard Grieg 2 levele és 3 névjegykártyája, valamint felesége, Nina Grieg 1 levele és 3 levelezőlapja Wolfram Dehmel, Richter egyik dédunokája ajándékaként kerültek a gyűjteménybe.

53 Levél Grieghez, 1893. január 16., EGAB.

54 Ezzel kapcsolatos Grieg másik, Richterhez intézett levele (Christiania, 1893. május 22.) a győri Richter Archívumban.



5. kép. Grieg levele Richterhez, 1893. január 13, 1. és 4. oldal. Richter Archívum, Győr

Az 1890-es évek közepének „Grieg-láza" nyilvánvalóan része volt annak az általánosan megnövekedett érdeklődésnek, amely Skandinávia iránt Magyarországon ekkoriban megnyilvánult. Érdekesen dokumentálja ezt az a német nyelvű levél, melyet Fekete József (1854–1928), a *Magyar Szalon* irodalmi és művészeti folyóirat főszerkesztője intézett 1894. június 23-án Grieghez:

> A „Magyar Szalon" magyar szépirodalmi havi folyóirat antológiát szándékozik kiadni norvég költők, írók és művészek műveiből. Az Ön „Peer Gynt"-je, „Bergliot"-ja, egyéb művei és főként az Ön dalai, melyek a valódi északi érzésvilág nagyszerű zenei megnyilatkozásai, itt túlságosan is ismertek ahhoz, hogy Ön, igen tisztelt Uram, hiányozhatnék az említett antológiából.

Fekete arra kéri a zeneszerzőt, járuljon hozzá a tervezett antológiához „akár csak egy románccal, egy dallal vagy bármivel", és meg van győződve, hogy „akármi is lesz az, bizonyára magán viseli majd az északi nagyszerűség bélyegét." [55] A lap-

55 „Die ungarische belletristische Monatsschrift »Magyar Szalon« gedenkt eine Anthologie aus Werken norwegischer Dichter, Schriftsteller und Künstler herauszugeben. Ihr »Peer Gynt«, Ihre »Bergliot«, Ihre übrigen Werke und besonders Ihre Lieder, die herrlichsten musikalischen Offenbarungen einer echt nordischen Gefühlswelt, sind hier zu sehr bekannt, als dass Sie, höchstgeehrter Herr, oben erwähnten Anthologie fernbleiben könnten. Desshalb nehme ich mir die Freiheit Sie, geehrter Herr, um einen Beitrag zu unseren Sammlungen höflichst zu ersuchen, sei es nur eine Romanze, ein Lied oder was immer. Ich bin überzeugt, dass Ihr werther Beitrag, was immer er sein wird, gewiss den Stempel nordischer Grossartigkeit an sich tragen wird." EGAB.

szerkesztő egy aláírt fényképet is kér Griegtől. A zeneszerző válaszát nem ismerjük, de nyilvánvalóan nem teljesítette a kérést. Amikor mintegy fél évvel később megjelent az antológia (a *Magyar Szalon* egy valójában nem csupán a norvég művészettel foglalkozó, hanem Skandinávia többi országának kultúrájára is kiterjesztett kötete), Griegtől nem tudtak mást közölni, mint egy jól ismert arcképet egy tablón, melyen dán, norvég és svéd írók, költők, festők között egyetlen muzsikusként szerepel.[56]

A hivatásos zenészek Magyarországon ebben az időben éppúgy lelkesedtek Grieg zenéjéért, mint a zenét tanulók, az amatőr muzsikusok és a zeneszerető nagyközönség, s ez a lelkesedés nem korlátozódott a fővárosra. Amikor a bergeni Grieg Archívum levelestárában magyar nevek után kutattam, egy kevéssé ismert csellista, Szerencsi Eduárd soraira bukkantam, aki 1895. május 11-én Kolozsvárról írt levelében szintén egy aláírt fényképet kér a zeneszerzőtől:

> Egy próbáról hazatérve, amelyen szerencsém volt az Ön csellószonátáját játszani, bátorkodom Önnek leírni csodálatomat és azt az elragadtatást, melyet mind én, mind partnernőm, Rigó Anna, a zongoraszólam előadója, éreztünk! Kezem még most is remeg az érzéstől, lelkem a tanúja, hogy Ön, Tisztelt Mester, igazi művész![57]

E meghatóan naiv írásnál figyelemre méltóbb az az öt levél, amelyeket Poldini Ede (1869–1957) zeneszerző és zongoraművész intézett Grieghez. Poldini, aki tanulmányait Budapesten a Nemzeti Zenedében Tomka Istvánnál, illetve Bécsben Eusebius Mandyczewskinél végezte, 1898. július 14-én Bécsből így ír Griegnek: „Mélyen tisztelt Mester! – Művei tanulmányozása révén az idők során személyes kapcsolat nélkül is egyre inkább mesteremnek tekintem Önt."[58] Megküldi dalait, melyek rövidesen meg fognak jelenni Hainauer (Breslau) kiadásában, és engedélyt kér, hogy azokat Griegnek ajánlhassa; ugyanakkor néhány további kompozíciójával (zongoradarabokkal) kapcsolatban is kéri a mester tanácsait. További két leveléből (1898. július 26. és augusztus 25.) az derül ki, hogy Grieg ugyan elfogadta az ajánlást, de úgy látszik, a távoli tanácsadó mester szerepét ekkor még nem vállalta. Poldini később elsősorban könnyebb műfajú színpadi műveivel vált elismert zeneszerzővé.[59] Amikor 1906 végén ezek egyikét, a három évvel korábban a budapesti Operaházban sikerrel bemutatott *Csavargó és királylány*t (német verziója:

56 *Magyar Szalon*, XXII, 911. (1894. október–1895. március); példányok: Petőfi Irodalmi Múzeum; Szabó Ervin Könyvtár Központi Könyvtára.

57 „Von einer Probe nach Hause gekehrt, an welcher ich Ihr Cello-Sonate zu spielen das Glück hatte, nehme ich mir den Muth Ihnen meine Bewunderung und das Entzücken zu beschreiben, welche sowohl ich, als meine Partnerin, Rigó Anna, die die Klavierpart machte, empfunden haben! Meine Hand zittert noch jetzt von dem Empfinden, meine Seele ist Zeuge, daß Sie, Geehrter Meister, ein wahrer Künstler sind." – A levélben említett Rigó Anna Erkel Ferenc és Liszt Ferenc növendékeként szerzett oklevelet a Zeneakadémián. EGAB.

58 „Hochverehrter Meister! – Durch Studium Ihrer Werke habe ich im Laufe der Zeit ohne persönlichen Verkehr Sie als meinen Meister verehren gelernt." EGAB.

59 *Farsangi lakodalom* című vígoperáját, melyet 1924-es budapesti bemutatója után Európa számos operaháza műsorra tűzött, legutóbb (2001-ben) a Csokonai Színház újította fel Debrecenben.

Der Vagabund und die Prinzessin) zongorakivonatban ki akarta adni, ismét távoli „Mesterének" akarta dedikálni, akitől egyúttal fényképet is kért.[60] Ezúttal nemcsak az engedélyt és a képet kapta meg, de Grieg (mint ezt Poldini következő leveléből[61] megtudjuk) kiritkai megjegyzéseket is fűzött a megküldött zenei anyaghoz, amit Poldini nagy tisztelettel fogadott, és további kiadásra váró műveinek bírálatra való megküldésével viszonzott. A kapcsolat folytatásáról nincs adatunk, amit Grieg egyre súlyosbodó betegsége és 1907. szeptember 4-én bekövetkezett halála éppen eléggé megmagyaráz.

A magyar hivatásos muzsikusok közül Dohnányi Ernőtől is őriz egy Grieghez intézett levelet a bergeni Grieg Archívum. Grieg oly nagyra becsülte Dohnányit, hogy arcképét troldhaugeni otthonában a zongora melletti falon őrizte, ahol a kép ma is látható.[62] Dohnányit koncertzongorista pályafutásának egy igen fényes és mozgalmas szakaszában, 1905 őszén Koppenhágában kamarapartnere, Lady Hallé (Wilma Neruda) hegedűművésznő mutatta be Edvard és Nina Griegnek.[63] Olyan barátság alakult ki köztük, hogy Dohnányi, a berlini Zeneművészeti Főiskola tanára Grieg kérésére kivételesen elvállalja, hogy 2-3 ingyenes magánórát ad Fridtjof Backer-Gröndahl (1885–1889) norvég zongoraművésznek.[64] „Rendszeres oktatást azonban csak áprilistól tudnék neki adni, mivel addig oly sokat utazom, hogy már azt a néhány órát is tehernek érzem, amelyet itt a főiskolán adni tudok." Reméli, rövidesen viszontlátja a Grieg házaspárt, hiszen még az év folyamán „néhányszor játszom Koppenhágában, talán Kristianiában is".[65] Grieg azonnal válaszol,[66] és biztatja Dohnányit, mindenképpen jöjjön el az „új Norvégia" fővárosába (az ország uniója Svédországgal 1905. június 7-én szűnt meg, e dátumtól számítják a független norvég állam megszületését). Dohnányi őszi norvégiai vendégszereplése alkalmával valóban ismét találkoztak, Grieg 1906. október 8-i naplóbejegyzése[67] örökíti meg elragadtatását a magyar művész első oslói hangversenye után,

60 A levél kelte: Genf, 1906. november 21. EGAB. – Poldini ismét hivatkozik rá, hogy Grieget mesterének tekinti, megemlíti a darab londoni koncertelőadását és a boroszlói színházban készülő német bemutatóját is.

61 A levél kelte: Genf, 1906. december 24. EGAB.

62 A troldhaugeni Grieg Múzeumról és gyűjteményéről bővebben: http://www.kunstmuseene.no/default.asp?enhet=troldhaugen&sp=2

63 Erről az időszakról részletesen: Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: az 1905–1909-es berlini évek". In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7.* Szerk.: Sz. Farkas Márta és Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 59–302.

64 Dohnányi levele Griegnek, Berlin, 1906. január 4. EGAB.

65 „Einen regelmässigen Unterricht könnte ich ihm jedoch erst von April an geben, da ich bis dahin so viel auf Reisen bin, dass ich die wenigen Stunden, die ich an der Hochschule hier geben kann, auch schon als Last empfinden muss. [...] In der Hoffnung, dass ich heuer wieder Gelegenheit haben werde, mit Ihnen und Ihrer verehrten Frau Gemahlin beisammen sein zu können – ich spiele einigemal in Kopenhagen, vielleicht auch in Kristiania – verbleibe ich mit herzlichen Grüssen [...]"

66 Grieg 1906. január 8-án kelt levele ma az OSZK Zeneműtárában található. Teljes szövege eredeti német nyelven és magyar fordításban, kommentárokkal: Párkainé Eckhardt Mária: „Érdekes levelek Dohnányi Ernő hagyatékából". *Magyar Zene* VIII/6. (1967. december), 613–626.

67 EGAB, Griegiana, Dagbok 1905. november 28.–1906. december 29., 112–114. Részleteit idézi Gombos: *Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója*, 72.

s a következő lapokon beszámol további együttléteikről is. Dohnányi felvette repertoárjába Grieg op. 24 *Balladáját*, de csak közvetlenül Grieg halála után tűzte először műsorra (Bergenben, 1907. október 13-án), majd ezt követően mintegy két évig igen sokat játszotta, elsősorban norvég városokban, de Budapesten (1907. december 2.) és Pozsonyban (1908. november 23.), illetve Bécsben és Münchenben is.[68]

Megkerülhetetlen a kérdés, hogyan viszonyultak a fiatal Bartók Béla és Kodály Zoltán, mint a Zeneakadémia növendékei, majd ifjú tanárai Griegheż.[69] Az eddig tárgyaltak és a Függelékben bemutatott statisztikák fényében nem kétséges, hogy sok mindent ismertek tőle, bár arról nem tudunk, hogy bármelyikük valaha is műsorra tűzött volna nyilvános koncerten Grieg-darabot. Kodálynak nem sikerült a Grieg halálát megelőző időkből semmiféle olyan megnyilatkozására bukkannom, amely arra utalt volna, hogy részletesen tanulmányozta volna a norvég zeneszerző valamely művét. A későbbiekben is inkább csak általánosságban utal Griegre, akit elsősorban a népzenéhez való viszonya miatt csodál:

> [Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi, Bach, Brahms] Ennyi nagy szellem csodálta és szőtte bele alkotásaiba a népdalt – kisebbekről nem is szólva, akik közül Grieg évekig lakott norvég parasztok közt, hogy első kézből kapja, bölcsőjében lesse meg.[70]

Bartók esetében viszont konkrétan tudjuk, hogy mely műveket hallott vagy játszott formálódó éveiben, mivel 16 éves korától listát vezetett róluk; a listán Grieg kamaraművei közül az első két hegedű-zongoraszonáta (op. 8 és 13), a cselló-zongoraszonáta (op. 36) és a *g-moll vonósnégyes* (op. 27), a zongoraművek közül a *Ballada* (op. 24), közelebbi meghatározás nélküli „kis zongoradarabok" – feltételezhetően a *Lyrische Stücke* sorozatok (*Lyriske Stykker* op. 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62, 65, 68, 71) addig megjelent füzeteinek egyes darabjai, esetleg a szintén gyakran játszott *Humoreszkek* (*Humoresker* op. 6) – szerepelnek, illetve az *a-moll zongoraverseny* (op. 16); ezenkívül ismerte Grieg *Ich liebe dich* című dalát (*Jeg elsker Dig*, op. 5/3) és hallotta az 1. *Peer Gynt szvit* (op. 46) előadását.[71] Grieg munkássága azonban

68 Lásd Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, 1. rész (1897–1921)". In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk.: Gombos László és Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 127. – Gombos László szíves közlése szerint a *Ballada* volt az egyetlen szóló zongoramű Griegtől, amelyet Dohnányi valaha is műsorra tűzött. Ugyanakkor többször közreműködött Grieg kamaraműveinek előadásában, és vezényelte is egyes zenekari műveit.

69 Bartók 1899-től 1903-ig volt a Zeneakadémia hallgatója, 1906 őszétől zongoratanára. Kodály 1900-tól 1905-ig tanult a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakán, első zeneakadémiai megbízatását mint zeneelmélet-tanár éppen Grieg halálakor, 1907 őszén kapta.

70 *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*, I.: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Közr.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1989, 230. – További hasonló, még általánosabb megnyilatkozása: Kodály Zoltán: *Visszatekintés 3*. Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 215.

71 Denijs Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks: 1890–1904*. Kassel: Bärenreiter, 1974, 243. – Idézi Lampert Vera: *„Grieg has to be taken seriously": The Influence of Grieg's Music on Béla Bartók's* For Children. Előadás az International Grieg Society „Grieg in the European context" című konferenciáján, Berlin, 2009. május 13–16. Írásos verzióját lásd: http://www.griegsociety.org/filer/1456.pdf

nyilvánvalóan csak akkor vált Bartók számára fontossá, amikor érdeklődésének homlokterébe a népzene került. A norvég Grieg-kutatók különösen kiemelik Grieg folklórfeldolgozásainak, elsősorban az op. 72 *Slåtter* sorozatnak a hatását Bartók zeneszerzői stílusának alakulására, melyet (talán kissé túlzó hangsúllyal) Bartók „barbaro" stílusának kialakulásával is összefüggésbe hoznak.[72] Egy értékes német disszertáció is született Grieg és Bartók hangszeres népzenei feldolgozásainak összehasonlításáról.[73] Legutóbb Lampert Vera a Nemzetközi Grieg Társaság berlini konferenciáján tartott előadásában igen meggyőzően bizonyította, hogy Bartók a *Gyermekeknek* sorozat megkomponálása előtt, 1908 körül (valószínűleg éppen Schlesinger Emmával együtt, az ő kottatárának felhasználásával) tanulmányozta Grieg zongorára írt könnyű népdalfeldolgozásait, melyeknek hatása kimutatható főként a szlovák kötetekben.[74] Lampert tanulmánya kiválóan összefoglalja és értelmezi azokat a tényszerű adatokat, amelyek Bartóknak Grieg zenéje és a norvég folklór iránti érdeklődésére vonatkoznak. Itt most nem kívánunk ezzel foglalkozni, hiszen ez az érdeklődés már a Grieg halála utáni időszakra esik, amely nem tárgya a jelen tanulmánynak. Az ifjú Bartók semmiképpen sem tekintette zeneszerzői ideáljának Grieget, sőt irritálta, ha vele példálóztak előtte. Erre utal egy érdekes feljegyzés Kodály hátrahagyott jegyzetei között:

> Ad Bartók. Első elismerések dicshimnusza után keserű pirulák. Gőgösen [fogadta.] („Egy bécsi firkász" – Korngold! – „Grieget ajánlotta követendő példának.")[75]

A fiatal Bartóknak ezzel a lekicsinylő mondatával élesen szemben állnak azok a sokat idézett szavak, amelyeket élete utolsó évében Doráti Antalnak mondott, aki csodálkozott, hogy Bartók Grieg *a-moll zongoraversenyét*, ezt az oly sokat játszott, szinte már elcsépelt kompozíciót tanulmányozza:[76]

> Hát... kissé „skatulyás", de a maga nemében kitűnő mű. Eredeti és őszinte. Különben is, Grieget nagyon komolyan kell venni. Ő egyike a századforduló legfontosabb komponistáinak. [...] Hát nem tudja, hogy Grieg egyike volt az elsőknek, akik lerázták nyakukról a német jármot?[77]

Ez volt Bartók utolsó értékelése Griegről, s ez meg is indokolja, miért láttuk szükségesnek összegyűjteni és közreadni azokat a történeti adatokat, amelyek művei magyarországi megismerésének és elterjedésének kezdeti időszakára vonatkoznak.

---

72 Benestad–Schjelderup-Ebbe: *Edvard Grieg*, 366–367., 369–370.

73 Peer Findeisen: *Instrumentale Folklorestilisierung bei Edvard Grieg und bei Béla Bartók*. Berlin–Bern etc. Peter Lang, 1998. /Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte Bd. 2./

74 Vera Lampert: *„Grieg has to be taken seriously"; lásd a 71. jegyzetet*

75 *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* II.: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Közr.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 296.

76 Lampert szerint ez azzal is összefüggésben lehetett, hogy éppen *III. zongoraversenyén* dolgozott.

77 Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 105; 2. kiad.: Budapest: Püski, 1995, 88.

Függelék 1.

GRIEG MŰVEINEK NYILVÁNOS ELŐADÁSAI A NEMZETI ZENEDÉBEN
(az évkönyvek adatai nyomán 1907-ig, Grieg halála évéig. V=vizsgakoncert)

1878. márc. 17.: *Szinfonia.* [op. 14 *Két szimfonikus darab* a kiadatlan *c-moll szimfónia* 2–3. tétele nyomán.] Négy kézre előadják: Rechnitz Béla és Vojtitz Guszti.
1884. jan. 6.: *Zongoraverseny* (Adagio és Allegro) [op. 16, 2–3. tétel]. Zenekarkisérettel előadja: Schölnaszt Ida, második zongorán kiséri: Székely Irén. Tanár: Székely Imre.
1886. febr. 2.: *Szonáta* (lágy A, 2. rész) zongora- és gordonkára. [op. 36. *a-moll szonáta,* 2. tétel.] Korber Aranka zongora, Popper Győző gordonka. Tanárok: Székely Imre és Szuk Lipót.
1888. ápr. 15.: *Szonáta hegedüre és zongorára* (kemény A), 2. és 3. tétel [op. 45. *A-dúr, 3. hegedű-zongoraszonáta,* 2–3. tétel.] Löffler Rezső hegedű, Fuchs Etelka zongora. Tanárok: Gobbi Alajos és Tomka István.
[1891. január 14. előtt: *1. Peer Gynt szvit* zenekarra, op. 46 – „sziluettszerű előadás" – az évkönyvek nem dokumentálják, a sajtó említi a Filharmóniai Társaság „hivatalos" bemutatója kapcsán.
1891. febr. 1.: *Lyrai darabok: 1. Halling, 2. Causa, 3. Szülőföldem, 4. Madárka, 5. Magányos vándor, 6. Pillangó.* [Részletek az op. 38 (?), op. 43 és op. 47(?) sorozatokból.] Olgyay Kálmán zongora. Tanár: Tomka István.
1891. máj. 31.: *Szonáta G-moll,* 1. tétel: Lento doloroso, Allegro vivace. [op. 13. *G-dúr, 2. hegedű-zongoraszonáta,* 1. tétel.] Gobbi Károly hegedű, Hidvéghy Ida zongora. V.
1892. márc. 2.: *Ballada G-moll* [op. 24 *Ballade in Form von Variationen über eine norwegische Volksmelodie*] Barnai Sándor zongora. Tanár: Tomka István.
1892. jún. 22.: *Ballada* [op. 24.] Schranz Margit zongora. Tanár: Khayll Antal. V.
1893. ápr. 24.: *Zongoraverseny A-moll* 1. tétel, először, zenekarkisérettel [op. 16, I.] Jakobey Kornélia zongora és a zenekari osztály növendékei. Tanár: Rennebaum Ágosta, vez.: Gobbi Alajos.
1893. jún. 24.: *Szonáta G-moll,* 1. tétel [op. 13. *G-dúr, 2. hegedű-zongoraszonáta,* I.] Payr Olga hegedű, Ipolyi Kornélia zongora. Tanár: Hubay Jenő.
1893. jún. 24.: *Szonáta* op. 7, II. és I. tétel [*e-moll zongoraszonáta*] Péch Aladár zongora. Tanár: Tomka István. V.
1893. dec. 10.: *Humoresken*: a/ Tempo di valse, b/ Tempo di menuetto, c/ Allegretto con grazia, d/ Allegro con burla [op. 6.] Schönvald Arnold zongora. Tanár: Tomka István.
1894. márc. 10.: *Holberg Suite* (Budapesten először) [op. 40.] A Nemzeti Zenede vonószenekara. Tanár: Gobbi Alajos.
1895. jún. 25.: *Szonáta* II. és I. tétel. [op. 7, *e-moll zongoraszonáta*]. Hampel Ernőke zongora. Tanár: Tomka István. V.
1895. jún. 25.: *Versenymű* I. tétel. [op. 16. *a-moll zongoraverseny* 1. tétel.] Zsengeri Etelka zongora. Kíséri [2. zongorán]: Geiszner Katica. Tanár: Tomka István. V.

1895. jún. 25.: *Ballada.* [op. 24.] Fuszl Margit zongora. Tanár: Tomka István. V.
1896. márc. 15.: Mozart–Grieg: *Szonáta F-dúr* [EG 113/1 *Klaviersonaten von Mozart mit frei hinzukomponierter Begleitung eines zweiten Klaviers*]
Zongorán négykézre: Popper Sarolta és Grosz Hedvig. Tanár: Erney József.
1896. nov. 29.: *Szeretlek* [op. 5 Nr. 3. *Jeg elsker dig/Ich liebe dich].*
Énekli: Rossi Rosina. Tanárnő: Balogh Mária.
1896. dec. 21.: *Zongoraverseny a-moll* [op. 16.] Zenekari kísérettel előadja Schönwald Arnold. Tanár: Tomka István, vez. Gobbi Alajos.
1900. febr. 28.: *Zongoraverseny a-moll* [op. 16.] Zenekarral előadja Steiner Irén. Tanár: Tomka István, vez. Gobbi Alajos.
1902. máj. 4.: *Papillon* [op. 43/1], *Au printemps* [op. 46/3.] Hlatky Ida zongora. Tanár: Erney József.
1906. dec. 14.: *Suite* [*1. Peer Gynt szvit* zenekarra, op. 46.]
Előadja a Nemzeti Zenede zenekara. Tanár és vez.: Gobbi Alajos.
1907. jún. 12.: *Szeretlek* [op. 5. Nr. 3.] Énekli: Poka Riza. V.

Függelék 2.

GRIEG MŰVEI A ZENEAKADÉMIA TANANYAGÁBAN
ÉS HANGVERSENYEIN
(a Liszt Múzeumban őrzött műsorok és az évkönyvek adatai nyomán.
1907-ig, Grieg halála évéig. V=vizsgakoncert)

1882. jún. 16.: *Versenyműi* I. tétel [op. 16. *a-moll zongoraverseny,* 1. tétel.]
Nagy Ida zongora. Tanár: Erkel Ferenc. V.
1883. jún. 28.: *Zongora-verseny* II. és III. tétele [op. 16, 2-3. tétel.]
Nagy Ida zongora, kiséret Rigó Anna [zongora].
Tanár: Erkel Ferenc [és Liszt Ferenc] V.
1890/91. tanév, Szendy Árpád zongora főtárgy tanár tananyagában:
I. oszt.: *Poetische Tonbilder* [op. 3.]
1891. ápr. 29.: *Solveigs Lied* [op. 23/2] Geyer Ida ének. Tanár: Pauli Rikhárd.
1891/92. tanév, Szendy Árpád zongora főtárgy tanár anyagában:
I. oszt.: *Poetische Tonbilder* [op. 3.] **Thomán István zongora főtárgy tanár anyagában:** IV. oszt. Grieg koncertdarabjai.
1892. jún. 12.: *Ballada* [op. 24] Duret Czeczilia zongora. Tanár: Chován Kálmán.
1892/93. tanév, Hubay Jenő kamarazene osztályának tananyagában:
g-moll szonáta [op. 13. *G-dúr hegedű-zongoraszonáta*]
1893. febr. 18.: *Norvégiai lakodalom* [op. 19/2 *Norwegischer Brautzug*?]
Popper Emma zongora. Tanár: Chován Kálmán.
1894. dec. 1.: *Solveig dala* [op. 23/2] Lamberger Henrietta ének.
Tanár: Passy-Cornet Adél.
1895. jan. 29.: *Szerelmi dal* [op. 5/3 *Jeg elsker dig/Ich liebe dich* (?)]
Spitzer Róza ének. Tanár: Passy-Cornet Adél.

1895. máj. 19.: *Versenymű (a-moll)*, I. tétel [op. 16. *Zongoraverseny*, 1. tétel] Südfeld Méta zongora, második zongorán kísér: Dohnányi Ernő. Tanár: Thomán István. V.
1895. jún. 23.: *Ifju nő koporsójánál* [op. 39/5 *Ved en ung hustrus båre/ An der Bahre einer jungen Frau.*] Lindner Lila ének. Tanár: Pauli Rikárd. V.
1896. máj. 28.: *A királyleány* [op. 41/5 *Prinsessen?*] Lindner Lila ének. Tanár Pauli Rikárd. V.
1896. nov. 26.: Grieg-dalok [közelebbi meghatározás nélkül]. Schwarz Ella ének. Tanár: Passy-Cornet Adél.
1897. márc. 27.: Grieg-dalok [közelebbi meghatározás nélkül]. Papp Valéria ének. Tanár: Pauli Rikárd.
1897. nov. 26.: Grieg-dalok [közelebbi meghatározás nélkül]. Hédervári Erzsébet ének. Tanár: Pauli Rikárd.
1898. jún. 5.: *Hjartesar* (Szívfájdalom), *Varen* (A tavasz) [op. 34 *To elegiske melodien / Zwei elegische Melodien*, magyaroroszági bemutató?] A Zeneakadémia zenekara, vez. Hubay Jenő.
1898. nov. 22.: *Solveig dala* [op. 23, Nr. 2] Grosz Adél; *Szerelmi dal* [op. 5, Nr. 3 (?)], Ransberger Etelka ének. Tanár: Passy-Cornet Adél.
1900. jan. 30.: Grieg-dalok [közelebbi meghatározás nélkül]. Sternheim Matild ének. Tanár: Maleczky Vilmosné.
1901. febr. 28.: Grieg-dalok [közelebbi meghatározás nélkül]. Kadics Szidonia ének. Tanár: Ábrányi Emilné.
1901. máj. 6.: *Zongora-verseny* (a-moll) I. tétel [op. 16, I.] Erkel Ilona zongora. Tanár: Thomán István. V.
1902. máj. 3.: *Versenymű (a-moll)*, I. tétel [op. 16, I.] Kégly Mariska zongora. Tanár: Thomán István.
1902. nov. 27.: Grieg-dalok [közelebbi meghatározás nélkül]. Maitinszky Emma ének. Tanár: Maleczky Vilmosné.
1903. máj. 25.: Grieg-dalok [közelebbi meghatározás nélkül]. Czink Irma ének. Tanár: Maleczky Vilmosné. V.
1903. nov. 24.: Grieg-dalok [közelebbi meghatározás nélkül]. Moiret Lujza ének. Tanár: Ábrányi Emilné.
1905. ápr. 12.: *Holberg-suite* op. 40. A Zeneakadémia zenekara, vez. Hubay Jenő.
1906. jan. 23.: Grieg-dalok [közelebbi meghatározás nélkül]. Bója Ilona ének. Tanár: Maleczky Vilmosné.
1906. máj. 9.: *Versenymű (a-moll)*, I. tétel [op. 16, I.] Regéczy Margit zongora. második zongorán kíséri tanára: Thomán István. V.
1906. nov. 24.: *Primula veris* [op. 26/ 4.] Huszár Károly ének. Tanár: Sik József.
1907. jan. 24.: *Primula veris* [op. 26/4.] Karczag Bella ének. Tanár: Ábrányi Emilné.
1907. márc. 16.: *Szeretlek* [op. 5/3 *Jeg elsker dig/Ich liebe dich*]. Kohn Gizella ének. Tanár: Maleczky Vilmosné.

ABSTRACT

MÁRIA ECKHARDT

THE APPEARANCE OF EDVARD GRIEG'S WORKS IN HUNGARIAN MUSICAL LIFE (1877–1907)

This article deals with the history of the appearance and spread of Grieg's works in Hungary in Grieg's life-time. The first Grieg composition performed publicly in Hungary was op. 20 *Foran Sydens kloster* (by the Association of Music Lovers in Budapest, 6th April 1877). This cantata is dedicated to Franz Liszt, whose support for the young Grieg and their various encounters are briefly surveyed in the introduction. Further Grieg compositions appeared on the concert programmes of the National Conservatory (from 1878 on) and the Academy of Music (from 1882 on). At the latter, some of Grieg's music became officially part of the curriculum in 1890/91. (Appendices 1 and 2 give a survey of the Grieg performances at these two institutions, including first Hungarian orchestral performances of the *Piano Concerto* op. 16, the *Holberg Suite* op. 40 and the *To elegiske melodien* op.34.) Grieg's chamber music reached Hungary early: in addition to performances of the violin sonatas op. 8 and op. 13 by students at the National Conservatory and the Academy of Music, where professors Jenő Hubay and David Popper were especially committed to Grieg, the *String Quartet* op. 27 was premiered in 1882 by a professional ensemble.

After the first Budapest performance of the *Ballade* op. 24 on 25th January 1889 by Liszt's pupil Eugène d'Albert, this major piano work became extremely popular among young Hungarian musicians. At about the same time, some of the *Lyriske stykker* op. 12 and other easier piano pieces were popularized by musical supplements in Hungarian journals. Grieg's lieder, frequent items in student concerts at the Academy of Music, entered Hungarian homes in the Peters editions (together with Grieg's piano music). A characteristic example is the library of Emma Schlesinger, later the wife of Kodály, now in the Kodály estate. The Orchestra of the Philharmonic Society began relatively late to include Grieg's music in its programmes, but after the overwhelming success of the *1st Peer Gynt suite* op. 46 (on 14th January 1891) they performed the *2nd Peer Gynt suite* op. 55 scarcely two months after its publication (23rd March 1893).

In 1894 Artur Nikisch and in 1897 Hans Richter, who was especially appreciated as a conductor by Grieg, also gave Hungarian first performances with this orchestra (op. 42 *Bergliot* and op. 32 *Den Bergtekne*). In the mid 1890's there was a „Grieg boom" in Hungary, as part of the special interest in Scandinavian culture. Some letters written by Hungarians to Grieg are quoted as examples from the Edvard Grieg Archives of the Bergen Public Library, among them letters from the composers Ede (Eduard) Poldini and Ernő (Ernst von) Dohnányi, Grieg's personal friend. As a conclusion, the relation of the young Kodály and Bartók to Grieg's music is discussed. Although the young Bartók knew a considerable

number of Grieg pieces, the Norwegian composer became important for him only around Grieg's death (1907) and afterwards when he began to study folk music intensively. For a detailed discussion of this topic, a recent summary by Vera Lampert is referred to.

Mária Eckhardt (1943) musicologist, choral conductor. After finishing her studies at the Liszt Ferenc Academy of Music, she worked as a librarian in the Music Department of the National Széchényi Library (1966–1973) and as a research worker in the Department of Hungarian Music at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (1973–1986). In 1984 she was commissioned by the Liszt Ferenc Academy of Music to organize the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre, of which she was director from its opening in September 1986 until May 2009. Since then, she is the chief counsellor and reseach director there. Her main field of research is the music of the 19th century, especially Franz Liszt and his circle. Her publications (in Hungarian, English, German, French) include several books, articles, catalogues, and editions. She is a board member of the Hungarian and German Liszt Societies and of the International Grieg Society.

Bozó Péter

»MEHR MALEREI ALS AUSDRUCK DER EMPFINDUNG«*

Széljegyzetek Liszt Beethoven-recepciójához

Ez a tanulmány a zeneszerző Liszt Beethovenhez való viszonyának komplexebb megértéséhez kíván hozzájárulni. Célja nem Liszt Beethoven-recepciójának kimerítő tárgyalása, ez egyébként is meghaladná egyetlen tanulmány kereteit – e tágabb témának Axel Schröter kétkötetes monográfiát szentelt a közelmúltban.[1] Munkám első része historiográfiai vizsgálódás, melyben – afféle mementó gyanánt – Franz Brendel zenetörténeti konstrukcióját, az úgynevezett „Újnémet Iskola" fogalmát és annak implikációit kívánom röviden bemutatni, különös tekintettel arra, milyen szerepet játszott Brendelnél Beethoven alakja. Írásom második részében Beethoven Lisztre gyakorolt feltételezett hatásának kérdését egy más nézőpontból veszem majd szemügyre: Liszt egy művének, az 1840-es évek közepén keletkezett *Tell Vilmos*-dalciklusnak, valamint e mű 1860-ban publikált átdolgozott változatának összevetésével mintegy Brendel téziseinek igazságát kívánom próbára tenni, azt vizsgálva, hogyan és mennyiben értelmezhető a dalciklus Liszt Beethoven-recepciójának dokumentumaként.

Historizmus és Beethoven-mítosz

A Beethoven-életmű hatástörténetét tárgyalva Carl Dahlhaus ellentmondást érzett a 19. század historizmusa és a század gondolkodását ugyancsak meghatározó Beethoven-mítosz között:

* A Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Termében elhangzott előadás bővebb változata. Írásom elkészítése során nyújtott segítségéért köszönettel tartozom Somogyi Klárának (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Régi Zenetörténeti Kutatókönyvtár), Evelyn Liepschnek (Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv), Detlef Altenburgnak (Institut für Musikwissenschaft Weimar–Jena), valamint Vikárius Lászlónak (MTA Zenetudományi Intézet, Bartók Archívum), aki nem csupán készülő doktori értekezésem témavezetőjeként járult hozzá tanulmányomhoz, hanem a zenei hatás jelenségének szentelt könyvével is inspirálta azt; lásd Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez.* Pécs: Jelenkor, 1999.

1 Axel Schröter: *„Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst" – Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption.* Sinzig: Studio, 1999. /Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hrsg.: Detlef Altenburg, Bd. 6./

A 19. századot, egy olyan historizmus időszakát, amely a múltat még megismerhetőnek tartotta „úgy, ahogyan az valójában volt", másfelől zenetörténeti korszakként egy olyan mítosz uralta, amely csak a magukat „modern"-nek aposztrofáló évtizedekben veszített fényéből: a nagyhatalmú Beethoven-mítosz, amely nem csupán hozzátartozik a zenetörténethez, hanem maga is zenetörténetet írt.[2]

„Úgy, ahogyan az valójában volt" – a 19. század múlthoz való viszonyát jellemezve Dahlhaus a korszak jeles történésze, Leopold von Ranke (1795–1886) szavait idézte. A szállóigévé lett mondás Ranke *A latin és a germán népek története 1494-től 1535-ig* című historiográfiai munkájának előszavából származik;[3] szerzőjét a modern forrásalapú történetírás egyik első német képviselőjének szokás tekinteni.[4] A historizmust mint zenetörténeti jelenséget egy másik írásában Dahlhaus egyfelől a múlt műveinek koncert- és operarepertoárbeli túlsúlyaként határozta meg, másfelől így írta le a jelenséget: egy korszak tudatát olyan művek határozzák meg, amelyeknek kontextusa időközben megszűnt létezni.[5] A historizmust megkülönböztette egyfelől a zenei gyakorlatra egyébként is jellemző hagyományőrzéstől, másfelől pedig a múlt tudományától, a történelemtől, hangsúlyozva ugyanakkor, hogy a historizmus mindkettővel összefügg.[6]

A Dahlhaus szerint egymásnak ellentmondani látszó két jelenség, a historizmus és a Beethoven-mítosz azonban mintha nagyon is összeegyeztethető lett volna egymással, adott esetben mintha egyazon eszme kísérőjelenségei lettek volna. Legalábbis erre utal az a mód, ahogyan a Beethoven-mítosz és a historizmus zenetörténetet írt az úgynevezett „Újnémet Iskola" esetében. Mint ismeretes, a terminus Franz Brendeltől származik, aki 1859-ben, a lipcsei Tonkünstler-Versammlung alkalmával tartott előadásában vitte be a köztudatba a *Neudeutsche Schule* utóbb széles körben elterjedt s a mai napig használatban lévő fogalmát – előadásának szövege utóbb nyomtatásban is napvilágot látott.[7] Brendel nyelvi leleménye a zenei haladás eszméje iránt elkötelezett muzsikusokra vonatkozó,[8] nemritkán pejoratív megjelöléseket volt hivatva felváltani, mindenekelőtt a *Zukunftsmusik* címkét:

2 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980, 62.

3 Vö. Leopold von Ranke: *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*. Leipzig: Duncker und Humblot, ²1874, VII.

4 Ernst Breisach: *Historiográfia*. Ford.: Baics Gergely. Budapest: Osiris, 2004, 239–241.

5 Carl Dahlhaus: „Geschichtliche und ästhetische Erfahrung". In: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*. Hrsg.: Walter Wiora. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969, 243.

6 Uott. – A 19. század zenei historizmusáról Dahlhaus szóban forgó munkáin és a Wiora által szerkesztett köteten kívül lásd még John Irving: „The Invention of Tradition". In: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Ed.: Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 178–212.

7 Franz Brendel: „Zur Anbahnung einer Verständigung". *Neue Zeitschrift für Musik* 50 (10. Juni 1859), 265–273.

8 A Liszt-kör haladással kapcsolatos eszméiről, valamint arról, mennyiben tekinthető Liszt a 20. századi avantgárd és modernizmus előfutárának (illetve hogy mennyiben nem), lásd John Williamson: „Progress, modernity and the concept of an avant-garde". In: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, 287–317.

> [...] a „Jövő zenéje" név [...] bár önmagában véve meglehetősen közömbösnek tűnik, mindazonáltal jelentőséget nyer azáltal, hogy egy párt jelszavává tették. Azt szeretném tehát javasolni és indítványozni, hogy vessük el ezt a nevet. Bátorkodom új nevet javasolni [...]: az Újnémet Iskolát, vagy Új Német Iskolát.[9]

Mint Herbert Schneider rámutatott, a felváltani kívánt „Zukunftsmusik" terminust Karl Gaillard használta először 1847-ben a *Berliner musikalische Zeitung*ban Berlioz zenéjével kapcsolatban; később Lobe (1852), Grillparzer (1856), Spohr (1854), Nestroy (1857) és Wagner (1861) írásaiban is találkozunk vele.[10] E fogalom mellett számos egyéb hasonló értelmű terminus is használatban volt a 19. században, mint arra ugyancsak Schneider figyelmeztet.[11] Bár a pejoratív mellékértelmű fogalmak egy része mindvégig használatban maradt a század második felében, a *Neudeutsche Schule* kifejezés gyökeret vert: mint Detlef Altenburg rámutatott,[12] Liszt maga is átvette azt weimari körének megjelölésére 1860-as végakaratában, igaz, Brendelétől kissé eltérő értelemben:

> [...] testvéri közösségünk, a *„neudeutsche Schule"* több tagjának, akikhez szívélyes ragaszkodás fűz: Hans von Bronsartnak, Peter Corneliusnak (Bécs), Eduard Lassennek (Weimar), Dr. Franz Brendelnek (Lipcse), Richard Pohlnak (Weimar), Alexander Ritternek (Schwerin), Felix Dräsekének (Drezda), Weitzmann professzornak (Berlin), Carl Tausignak (Varsóból) és néhány másnak, akiről Carolyne dönt [...].[13]

A brendeli terminus végrendeletbeli megjelenése annál inkább figyelemre méltó, mivel Liszt maga inkább a politikailag semlegesebb „új Weimar" *(nouvelle Weimar)* kifejezést használta személyével és német körével kapcsolatban, mintegy a Goethe–Schiller-szerzőpáros szellemi örököseként lépve fel, mint például d'Agoult grófnőnek írt, 1844. január 23-án kelt levelében:

> Weimar új Athén volt a boldogult Károly Ágost nagyherceg alatt, álmodjuk meg ma az új Weimar megteremtését.[14]

Ami Brendel saját koncepcióját és szóhasználatát illeti, ő hérodotoszi módon a mítoszból eredeztette a *Neudeutsche Schulét*: „Beethoven [...] a sajátosan germán

9 Brendel: *Zur Anbahnung...*, 271.

10 Vö. Herbert Schneider: „Wagner, Berlioz und die Zukunftsmusik". In: *Liszt und die Neudeutsche Schule.* Hrsg.: Detlef Altenburg. Laaber: Laaber-Verlag, 2006, 77. és 92.; vö. Richard Wagner: „Zukunftsmusik". In: uő: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. VII., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 101.

11 Schneider: i. m. 80–81.

12 Detlef Altenburg: „Die Neudeutsche Schule – eine Fiktion der Musikgeschichtsschreibung?" In: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, 12.

13 *Franz Liszt's Briefe*, 1–8., hrsg.: La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905, Bd. 5., 59.; a magyar fordítás Rácz Judit munkája; lásd Alan Walker: *Liszt Ferenc*, 2.: *A weimari évek 1848–1861*. Ford.: Rácz Judit. Budapest: Editio Musica, 1994, 532.

14 *Franz Liszt–Marie d'Agoult: Correspondance.* Éd.: Serge Gut et Jacqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001, 1078. – Hasonlóképpen fogalmazott később Liszt az 1860-as végrendelet egy másik részletében is: „Egy bizonyos időszakban [mintegy tíz évvel ezelőtt] egy új korszakot álmodtam Weimar számára, Károly Ágostéhoz hasonlót, melynek Wagner és én voltunk vezéralakjai, akárcsak egykor Goethe és Schiller". *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 5., 56.; vö. *Liszt und die Weimarer Klassik.* Hrsg.: Detlef Altenburg. Laaber: Laaber-Verlag, 1997.

északnak nyújtja kezét, és megnyitja az Újnémet Iskolát" – írta.[15] Terminusa tehát, mint Detlef Altenburg rámutatott, nem csupán egy új megnevezés bevezetését, hanem egyszersmind a zenei haladás és a beethoveni örökség kisajátítását is jelentette.[16] Bár Brendel az „Újnémet Iskolát" „az egész Beethoven utáni fejlődés"-ként határozta meg,[17] s előadásában hivatalbeli elődjét, Schumannt is mintegy az újnémetek előfutáraként említette,[18] Beethoven igazi örökösének a Wagner–Liszt–Berlioz-triumvirátust tekintette. Előadásának írásos változatában ugyan csupán az újnémetnek nevezett mesterek egyikét, Wagnert említette név szerint, mindazonáltal előzőleg a másik két „újnémet" szerző kilétére is utalt burkoltan:

> Egy ilyen megjelölés [ti. az „Újnémet Iskola"] talán meglepheti Önöket, mivel két nem német mestert [értsd: a franciául beszélő magyar Lisztet és a francia Berliozt] is ide kell sorolnunk [...]. Ami ennek a jövő zenéjét képviselő triumvirátusnak egyik tagját, Richard Wagnert illeti, az általam javasolt megnevezés helyessége nem szorul bizonyításra.[19]

Altenburg alighanem joggal feltételezi, hogy a beethoveni örökség és a zenei haladás kisajátítására irányuló kísérlet lehetett az, ami kiváltotta a Brahms és társai által megjelentetett, Liszt és köre ellen irányuló „Nyilatkozat"-ot.[20]

Brendel fő érve etnikai szempontból gyenge lábakon álló zenetörténeti konstrukciójának alátámasztására a három „újnémet"-nek nevezett szerző Beethovenhez való kötődése volt:

> Bár, ami őket illeti, már elismerést nyert, hogy kiindulópontjukat Beethoventől veszik, vagyis gyökerüket tekintve németek.[21]

Liszt és Berlioz nemzeti hovatartozása, valamint a két szerző stílusának nem németes vonásai azonban olyan tényezőt jelentettek, amely némiképp ellentmondani látszott az iskola „német" jellegének. Brendel egyfelől maga is kénytelen volt elismerni, hogy stiláris szempontból sem Liszt, sem Berlioz zenéje nem nevezhető úgymond „tisztán németnek":

> Ám éppilyen tagadhatatlan, hogy mindkettejüknél találhatunk idegen elemeket is, s ezek elsőre megkérdőjelezhetik megjelölésem helyességét; egyiküknél azt az észszerű francia

15 Brendel: *Zur Anbahnung...*, 272.

16 Altenburg: *Die Neudeutsche Schule...*, 10.; vö. uő: „Neudeutsche Schule". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 7. Hrsg.: Ludwig Finscher. Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter–Metzler, 1997, 66–75.

17 Brendel: *Zur Anbahnung...*, 272.

18 „Tudják, milyen kortörténeti konstelláció közepette látott hozzá Schumann, hogyan került sor arra, hogy a zenekritikát megújítsa, egyszersmind utat törjön egy akkoriban új művészeti irányzat számára. [...] Schumann nagy érdeme, hogy a zene új korszakát hívta életre." Uott 265. – Nem mellékes, hogy az 1859-es lipcsei Tonkünstler-Versammlungra, melyen Brendel előadása elhangzott, a Schumann által alapított *Neue Zeitschrift für Musik* fennállásának 25 éves évfordulója alkalmából került sor. A lapnak, amely ekkoriban már az „újnémetek" szócsöve volt, 1844 óta Brendel volt a főszerkesztője.

19 Uott 271.

20 Altenburg: *Die Neudeutsche Schule...*, 10.; vö. *Berliner Musik-Zeitung Echo* 10 (1860), 142.; Rácz Judit magyar fordításában lásd: Walker: *Liszt Ferenc*, 2.: *A weimari évek*, 339.

21 Brendel: *Zur Anbahnung...*, 271.

oldalt, a másiknál a délszaki hevet, a szenvedély fellángolását, dél fényét és hevét, szemben a német dísztelen bensőségességével és szívós, tömény erejével.[22]

Másrészt Brendel zenetörténeti konstrukcióját azzal támogatta meg, hogy „kimutatta", helyesebben kinyilvánította: létezik a zenetörténetben, akárcsak az irodalomtörténetben, egy „sajátosan német", valamint egy „német, olasz és francia stílus ötvözésén alapuló egyetemes" fejlődésvonal:

A zene története című munkámban kimutattam,[23] hogyan haladt nálunk egymással párhuzamosan két fejlődésvonal, egy sajátosan német, valamint egy német, olasz és francia stílus ötvözésén alapuló egyetemes. Itt Sebastian Bach, Beethoven és mások, ott Händel, Gluck, Mozart és mások. Költészetünkben is megvan ugyanez a jelenség: Tieck, Kleist és mások jellegzetesen romantikus iskolája mellett Goethe és Schiller egyetemes működése, Wieland francia modor iránti rokonszenve Klopstock tisztán német iránya mellett.[24]

A kétféle stílusirány felvázolását követően azután Brendel a következő, meglehetősen nagyvonalú érveléssel bűvölte el hallgatóságát: Liszt és Berlioz, mivel zenéjük beethoveni, azaz „valódi germán" alapokon áll, ennyiben maguk is németek volnának, még ha zenéjük „egyetemes" – értsd: stilárisan nem „sajátosan német" – is. Mert hiszen a beethoveni hagyományok követéséből Brendel szerint az következik,

[...] hogy nem csupán a szűkebb értelemben vett sajátosan németet ismerjük el a tulajdonképpeni nemzetinek, [...] hanem a valódi germán alapokat tekintjük döntőnek, függetlenül attól, hogy ami arra épült, túlnyomórészt német-e vagy egyetemes.[25]

Nem térek ki e helyütt részletesebben a brendeli elmélet, a historizmus és a Beethoven-mítosz közös eszmei alapjának vizsgálatára – Richard Taruskin az „Újnémet Iskola" fogalom jelentőségét ebből a szempontból meggyőzően mutatta be az új Grove-lexikon „nacionalizmus" szócikkében, illetve az *Oxford History of Western Music* lapjain. Brendel azon állítását, miszerint „a két művész [Liszt és Berlioz] egyike sem lett volna azzá, amivé lettek, ha nem a német szellem táplálta és erősítette volna meg őket már idejekorán",[26] Taruskin a következőképpen kommentálja:

Ez a figyelemre méltó kijelentés a nemzeti lét és nacionalizmus új felfogásáról tanúskodott, amely az 1848-as forradalmak nyomán az újhegeliánusok körében alakult ki, akiknek Brendel a szövetségese volt. A németség már nem a néphagyományban volt keresendő. Nem etnikai, hanem szellemi alapon mutatkozott németnek valaki, az emberiség élcsapatába helyezve magát. Az új felfogás nyilvánvalóan jóval nagyobb igényt támasztott,

22 Uott

23 Brendel *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* (A zene története Itáliában, Németországban, Franciaországban. A kora keresztény időszaktól a jelenkorig) című munkájára hivatkozik, amely 1852-ben jelent meg először, s átdolgozott formában 1906-ig nem kevesebb, mint nyolc további kiadást ért meg.

24 Brendel: *Zur Anbahnung...*, 272.

25 Uott

26 Uott

mint a régi. Németországot most már a hegeli értelemben vett „világtörténeti nemzetnek" tekintették, annak a nemzetnek, amely a történelem grandiózus koncepciójának végrehajtójául szolgál, s amelynek tettei a világot (legalábbis a zene világát) elkerülhetetlen sorsa felé vezetik.[27]

E helyütt eltekintek annak a kérdésnek a vizsgálatától, hogyan és miként viszonyult a bonyolult nemzeti és kulturális identitású Liszt kora német nacionalizmusához; ebben a tekintetben egy korábbi munkámhoz utalnám az olvasót.[28]

Tell Vilmos-dalok: Liszt „Pastorale-szimfóniája" zongorára, énekhang-kísérettel?

Liszt persze kétségkívül Beethoven követőjének, a német mester afféle szellemi örökösének tekintette magát – ezt tényként fogadhatjuk el, függetlenül attól, hogy vajon meggyőző-e számunkra Brendel konstrukciója és érvelése.[29] Mindazonáltal az is tény, hogy nehéz volna Liszt zenéjének valamennyi stiláris elemét a beethoveni hagyomány fényében értelmezni. Hogy mennyire nehéz, a továbbiakban ezt kívánom demonstrálni a *Tell Vilmos*-dalok elemzése révén.

A szóban forgó alkotás 1848-ban látott napvilágot a bécsi Haslinger kiadónál, s az egyik legnémetebb műfaj, a *Lied* képviselője; mi több, szövege az *Örömóda* költőjének verse.[30] Liszt darabja alpesi legelők illatát árasztja, a színhely azonban nem Németország, hanem Svájc. A három német dalból álló ciklus Schiller *Tell Vilmos*-drámájának lírai előjátékát önti zenébe: egy halászfiú, egy pásztor és egy alpesi vadász lép fel, akik egy-egy dalt énekelnek – ezeket Schiller maga is zenei előadásra szánta. A *Tell*-drámában ugyanis igen fontos szerepet kap a zene: a nyitójeleneten túl zeneszóban kulminál például a Rütli-jelenet, melynek végén a felkelő nap a dráma végkifejletét, a zsarnokság megdöntését és a szabadság győzelmét vetíti előre (az ötletet Rossini is átvette *Tell*-operájában). A harmadik felvonás kezdetén Tell fia, Walter, szintén dalt énekel, s zene kíséri a negyedik felvonás nászmenetét is, amely ismét felhangzik a Gesslerrel való konfliktus csúcspontján, továbbá

27 Richard Taruskin: „Nationalism". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed.: Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, vol. 17, 695.; vö. uő: *The Oxford History of Western Music*, vol. 3: *The Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 422. – A 19. századi német nacionalizmus szerepéről a Beethoven-mítosz kialakulásában lásd K. M. Knittel: „The construction of Beethoven." In: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, 144–148.

28 Bozó Péter: „Liszt és a német egység. A zeneszerző daltermésének történelmi kontextusához". *Muzsika* 51/11–12. (2008. november, december), 20–26., ill. 10–13.

29 Liszt már 1839-ben arról írt egyik zenei útilevelében, hogy Dante egy nap talán megtalálja zenei kifejezését „a jövő Beethovenjének" személyében; Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*. Hrsg.: Detlef Altenburg. Bd. 1: *Frühe Schriften*. Hrsg.: Rainer Kleinertz. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000, 306. – Nem nehéz kitalálnunk, hogy a *Dante-szimfónia* későbbi szerzője kit értethetett „a jövő Beethovenjén". (Bár a szóban forgó írás szerzőségével kapcsolatban kérdések merülnek fel, az említett rész azonban kétségkívül Liszt gondolkodásmódját tükrözi.)

30 Az 1848-ban publikált megfogalmazás szövege a régi Liszt-összkiadásban tanulmányozható: *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalischen Werke Franz Liszts*. Hrsg.: Franz-Liszt-Stiftung. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907–1936. Bd. VII/1, 132–155.

akkor, amikor a helytartó kileheli lelkét. A felvonás végén gyászinduló szól, az utolsó előtti jelenetben pedig alpesi kürtök fújják a „Kuhreigen"-dallamot, s a diadalmas végkicsengést is zeneszó kíséri.[31]

A Liszt által megzenésített jelenet szövege és magyar fordítása a következő:

ERSTER AUFZUG

Erste Scene

Hohes Felsenufer des Vierwaldstättersees, Schwyz gegenüber. Der See macht eine Bucht ins Land, eine Hütte ist unweit dem Ufer, Fischerknabe fährt sich in einem Kahn. Über den See hinweg sieht man die grünen Matten, Dörfer und Höfe von Schwyz im hellen Sonnenschein liegen. Zur Linken des Zuschauers zeigen sich die Spitzen des Haken, mit Wolken umgeben; zur Rechten im fernen Hintergrund sieht man die Eisgebirge. Noch ehe der Vorhang aufgeht, hört man den Kuhreihen und das harmonische Geläut der Herdenglocken, welches sich auch bei eröffneter Szene noch eine Zeitlang fortsetzt.

DER FISCHERKNABE *im Kahn: Melodie des Kuhreihens*
Es lächelt der See, er ladet zum Bade,
Der Knabe schlief ein am grünen Gestade,
Da hört er ein Klingen,
wie Flöten so süss,
Wie Stimmen der Engel
Im Paradies.
Und wie er erwachet in seliger Lust,
da spülen die Wasser ihn um die Brust,
Und es ruft aus den Tiefen:
Lieb Knabe, bist mein!
Ich locke den Schäfer,
Ich zieh ihn herein.

HIRT *auf dem Berge: Variation des Kuhreihens*
Ihr Matten lebt wohl,
Ihr sonnigen Weiden!
Der Senn muss scheiden,
Der Sommer ist hin.
Wir fahren zu Berg, wir kommen wieder,
Wenn der Kuckuck ruft, wenn erwachen die Lieder,
Wenn mit Blumen die Erde sich kleidet neu,
Wenn die Brünnlein fliessen im lieblichen Mai
Ihr Matten lebt wohl,
Ihr sonnigen Weiden!
Der Senn muss scheiden,
Der Sommer ist hin.

ALPENJÄGER *erscheint gegenüber auf der Höhe des Felsen: Zweite Variation*
Es donnern die Höhen, es zittert der Steg,
Nicht grauet dem Schützen auf schwindlichtem Weg,

ELSŐ FEVONÁS

Első szín

A Vierwaldstätti-tó magas, sziklás partja, Schwyzcel szemben. A tó öble belenyúlik a szárazföldbe, a part közepén kunyhó, halászfiú ring egy csónakban. A tavon át Schwyz napfényben ragyogó, zöldellő hegyi legelőire, falvaira és tanyáira látni. A nézőtől balra a Haken felhőövezte csúcsai láthatók, jobbra, messze háttérben, havasok. Még a függöny felgördülése előtt hallani a pásztorkürtök és a nyájak összehangzó kolompjait – ez a függöny felgördülése után is folytatódik egy ideig.

A HALÁSZFIÚ *a csónakban énekel a* tehenészdal *melódiájára*
A tó mosolyog, vize fürdeni csábit,
Fiu alszik a parton, zöldel a pázsit
És édeni szép zene
Sípszava szól,
Mint angyalok éneke,
A víz alól.
Ébreszti a boldog, mennyei íz,
De melle körül már játszik a víz.
S a mélyből a hang szól:
Jőjj szép kamaszom!
Lehúzom az alvót,
A mélybe csalom.

PÁSZTOR *a hegyen, a tehenészdal változata*
Ti napos legelők!
A mezőktől, a fáktól
Búcsúzik a pásztor,
Oda a nyár.
Búcsúzik a pásztor, vissza se térhet,
Míg nem szól a kakukk, nem ébred az ének,
A föld nem ujul ki virágaival,
A patak nem csendül, a májusi dal.
Ti napos legelők!
A mezőktől, a fáktól
Búcsúzik a pásztor,
Oda a nyár.

ALPESI VADÁSZ *megjelenik szemben, a szikla tetején, a tehenészdal második változata*
Dördülnek a bércek, reng az orom,
Nem fél a vadász fenn a sziklapadon.

31 Vö. Detlef Altenburg: „Zur dramaturgischen Funktion der Musik in Friedrich Schillers »Wilhelm Tell«". In: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag.* Hrsg.: Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, 172–178.

Er schreitet verwegen
Auf Feldern von Eis,
Da pranget kein Frühling,
Da grünet kein Reis;
Und unter den Füssen ein neblichtes Meer,
Erkennt er die Städte der Menschen nicht mehr,
Durch den Riss nur der Wolken
Erblickt er die Welt,
Tief unter den Wassern
Das grünende Feld.

Die Landschaft verändert sich, man hört ein dumpfes Krachen von den Bergen, Schatten von Wolken laufen über die Gegend.

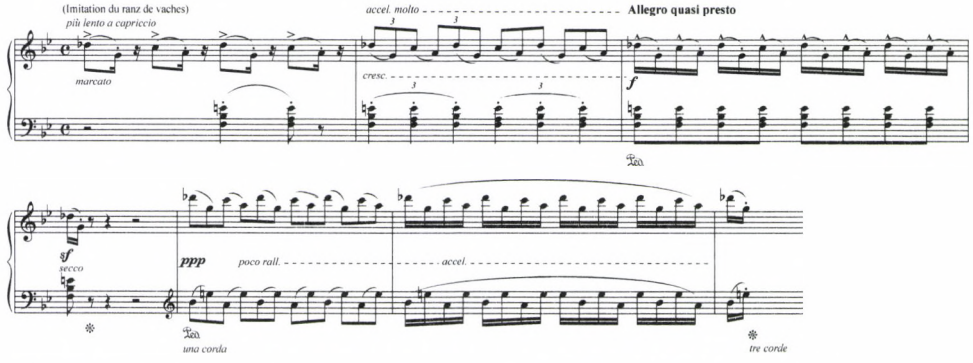
Merészen előre,
Jégvölgyeken át,
Hol nincs tavasz és nyár,
Nem zöldel az ág;
Hol lába alatt köd tengere száll,
S eltűnik az emberek lakhelye már.
Ha szakad a felhő,
A mélybe belát,
A víznek alatta
Lent zöld a világ.

A táj átalakul, a hegyek felől tompa morajlás, felhők árnyai futnak át a színen.

(Vas István fordítása)

Liszt a *Tell*-dalokat a fennmaradt fogalmazvány[32] tanúsága szerint 1845. július 12-én, Bázelben fejezte be.[33] Ám feltételezem, talán elsősorban nem azért komponálta meg e dalokat 1845-ben, mert éppen Svájcban koncertezett ekkortájt,[34] hanem inkább azért, mert a versek olyan költői előképet kínáltak számára, amely lehetőséget nyújtott egyfelől a svájci *couleur locale* megkomponálására, másrészt egy nyilvánvalóan beethoveni referenciákat mutató dalciklus írására.

Mint ismeretes, Liszt több svájci vonatkozású zongoraművében feltűnik a svájci tehénpásztorok dallamait idéző alpesi kürtmotivika, az úgynevezett *ranz des vaches* (vagy *ranz de vaches*), német nevén a *Kuhreigen* (vagy *Kuhreihen*) – például a *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* című darabban *(1. kotta)*.



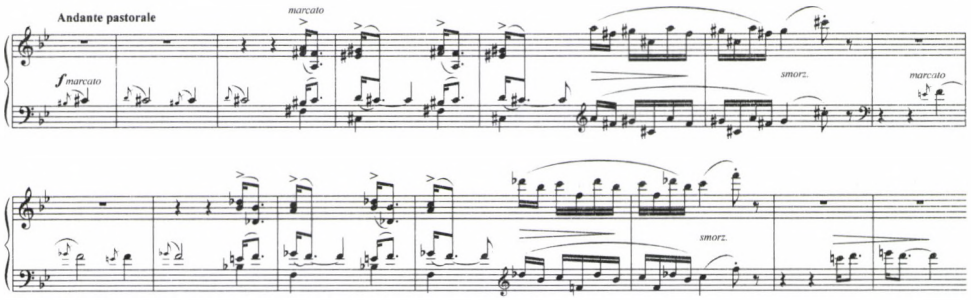
1. *kotta. Liszt:* Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses *(megj. 1837), 25–31. ütem*

32 D-WRgs 60/D 2.

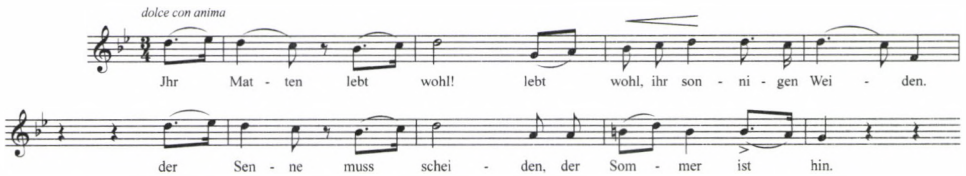
33 Megjegyzendő azonban, hogy a fogalmazvány három dala három eltérő típusú papírra íródott; valószínű tehát, hogy Liszt több alkalommal, s talán már jóval a harmadik dal végén olvasható dátum előtt is dolgozott a dalcikluson.

34 A Liszt svájci, illetve bázeli tartózkodásait tárgyaló irodalom nem tud a *Tell*-dalok e helyi vonatkozásáról; lásd Hans Peter Schanzlin: „Liszt in Basel und die Liszt-Dokumente in der Universitätsbibliothek Basel". In: *Liszt-Studien 2: Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposions, Eisenstadt 1978.* Hrsg.: Serge Gut. München–Salzburg: Katzbichler, 1981, 163–171.; Serge Gut: „Swiss Influences on the Compositions of Franz Liszt". *The Journal of the American Liszt Society* 38 (July–December 1995), 1–22.

Ugyanez a motivika több helyütt megjelenik a zeneszerző *Tell*-ciklusának második darabjában, a *Der Hirt* című dalban is; például mindjárt az előjáték kezdetén *(2. kotta)*.[35]



2. kotta. Liszt: Der Hirt *(megj. 1848), 1–13. ütem*



3. kotta. Liszt: Der Hirt *(megj. 1848), a dal témája*

A pásztori hang, a természet közelségének jeleként a *ranz des vaches* Beethoven *Pastorale*-szimfóniájának zárótételében is feltűnik, egy olyan tételben amely programatikus címadása szerint Liszt dalához hasonlóan pásztori ének, „Hirtengesang". Egy apologetikus elemző, aki Brendelhez hasonlóan a „beethoveni alapok" kimutatásával igyekezne legitimálni Liszt zenéjét, örömmel nyugtázná a párhuzamot, nem mulasztva el megemlíteni, hogy Liszt elkészítette a *Pastorale*-szimfónia zongorapartitúráját;[36] hogy a mű három utolsó tételét szívesen játszotta pianista fénykorának koncertjein;[37] s nyilván azt sem, hogy Liszt egyik 1841-es levelében az aranygyapjúnál is becsesebb kincsként említette Beethoven művét, amelyet szívesen mondott volna saját alkotásának.[38] Apologetikus elemzőnk nyilván arra is ki-

35 Tudomásom szerint a Liszt-irodalom képviselői mindeddig nem szenteltek figyelmet ennek a ténynek. Ennek egyik oka minden bizonnyal az lehet, hogy Liszt a zenetörténeti kánonban mint pianista-szimfonista szerző kapott helyet, s ennek megfelelően vokális műveinek – érthető módon – kevesebb figyelmet szentelt a kutatás.

36 A szimfóniaátiratok keletkezéséről lásd Schröter: i. m. I., 78–79.

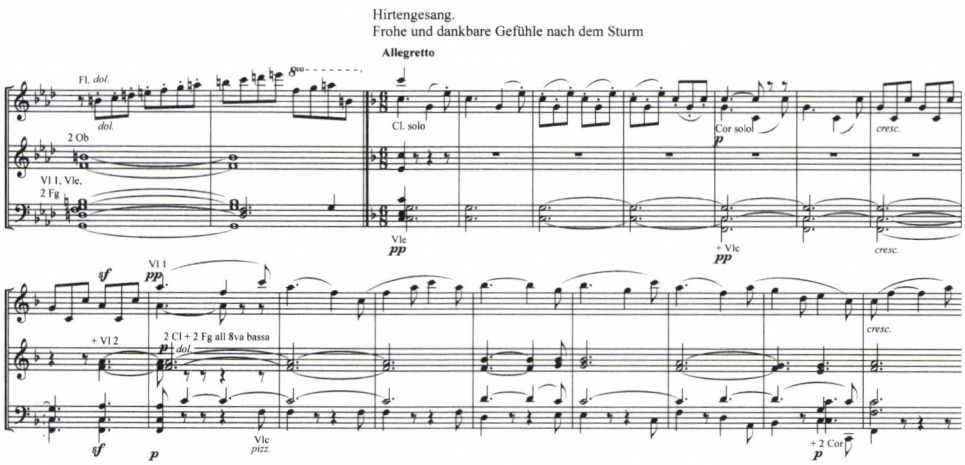
37 Michael Saffle: *Liszt in Germany 1840–1845: A Study in Sources, Documents, and the History of Reception.* New York: Pendragon, 1994, 228., 232., 235., 238., 246., vö. 297. – Liszt a szimfóniát később dirigensként is műsorra tűzte, vö. uott 270–271.

38 Gut–Bellas (éd.): i. m. 862.

térne, milyen olvasmányélmények inspirálhatták Lisztet a *ranz des vaches* alkalmazásában, Rousseau 1768-as zenei lexikonától[39] Senancour *Obermann*jáig.[40]

Az ördög ügyvédje ezzel szemben azt mondaná: Lisztet a *Tell-dalok* esetében nyilvánvalóan Schiller színpadi utasítása „inspirálhatta", amely *expressis verbis* előírja, hogy a nyitójelenet három dalát a Kuhreihen dallamára kell énekelni. Az ördög ügyvédje ezután utalna rá, hogy a tehenészdal alkalmazása az alpesi *couleur locale* zenei emblémájaként, a honvágy és a hazaszeretet szimbólumaként a késő 18. század óta közhelynek számított az alpesi opera típusában,[41] Grétry 1791-es *Tell Vilmos*-operájától kezdve Rossini 1829-es *Tell Vilmos*áig.

Mindezeknél figyelemre méltóbb azonban, mennyire különböző a *ranz des vaches*-motivika liszti és beethoveni alkalmazása. Beethoven dúr hangnemű kürtmotívuma a darab szerves része – ebből bomlik ki a tétel főtémája *(4. kotta)*.



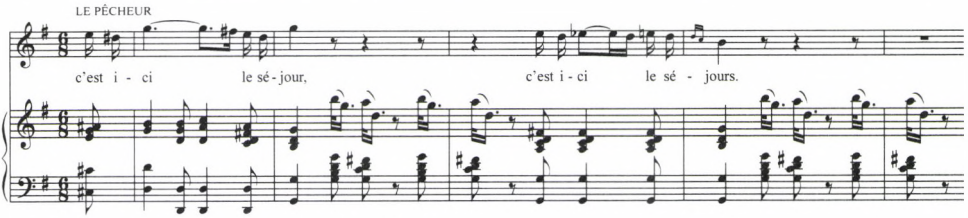
4. kotta. Beethoven, Pastorale *szimfónia (megj. 1809),* ranz des vaches

Lisztnél ezzel szemben a *ranz des vaches* betoldásként hat *(2. kotta,* vö. a *3. kottán* látható témával). A domináns–tonika inga ritmizálása leginkább Rossini operájának egyik részletére emlékeztet *(5. kotta a szemközti oldalon)*.

39 „Rans-des-vaches" – Jean-Jacques Rousseau: „Dictionnaire de musique", tome II. In: *Œuvres complètes de J. J. Rousseau,* tome XIII. Paris: Dalibon, ^{2}1826 [^{1}1768], 208., valamint uott planche 26, fig. 2. – Vö. Max Peter Baumann: „Kuhreihen". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Sachteil, Bd. 5., 1996, 812–816.

40 Mint ismeretes, Liszt ki is nyomatta Senancour levélregényének a *ranz des vaches*-ra vonatkozó részletét a *Zarándokévek* sorozat *Le mal du pays* (Honvágy) című darabjának kiadása elé, amely darab ugyancsak *ranz des vaches*-dallamot dolgoz fel.

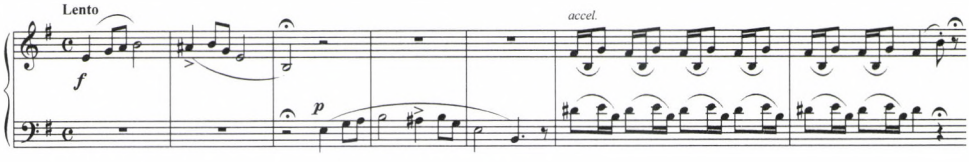
41 Lásd Hubert Unverricht: „Das Berg- und Gebirgsmilieu und seine musikalischen Stilmittel in der Oper des 19. Jahrhunderts". In: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts.* Hrsg. von Heinz Becker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1976, 99–119.



5. kotta. Rossini: Guillaume Tell *(1829), 1. felv., Introduction*

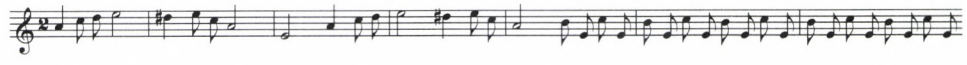
Ám Liszt tehenészdala mind Rossinitől, mind Beethoventől eltérően különös módon nagyrészt mollban van.[42] Liszt, bár alkalmanként nála is feltűnnek dúr hangnemű alpesi kürtmotívumok, általában véve szívesebben merített a „moll-hagyományból". Végtére is szomorú pásztor mollban fújja a kürtjét; hangszerének szava titkon bizonyára azt súgja: „meine Kuh ist hin, mein Herz ist schwer..."

Megjegyzendő persze, vetné közbe az ördög ügyvédje, hogy a Liszt által követett „moll-hagyomány" – mint Hubert Unverricht rámutatott – egy tévedés következménye.[43] Liszt kedvenc tehenészdala, amelyet a *Zarándokévek* sorozat *Le mal du pays* (Honvágy) című zongoradarabjában is idéz *(6. kotta)*,



6. kotta. Liszt: Le mal du pays *(megj. 1855)*, ranz des vaches

Theodor Zwinger 1710-es orvosi értekezésében, akárcsak Rousseau közlésében, még dúrban szerepelt *(7–8. kotta)*.



7. kotta. A dallam Zwingernél (1710)



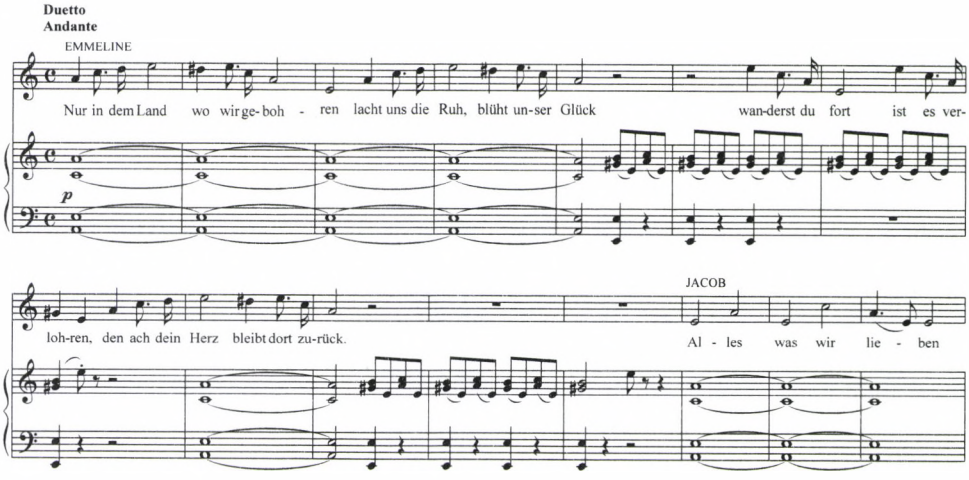
8. kotta. A dallam Rousseau-nál (1768)

Johann Gottfried Ebel 1798-as svájci útleírásában tévedésből violinkulcsnak írta a Zwinger közlésében szereplő francia violinkulcsot, s ezáltal a-mollba transz-

42 Kroó György találóan „a dúr dallam-réten magányosan álló moll virágszál"-nak nevezi a dallamot, Liszt több lehetséges forrását is megnevezve. Kroó György: *Az első Zarándokév: Az albumtól a suite-ig.* Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 93.

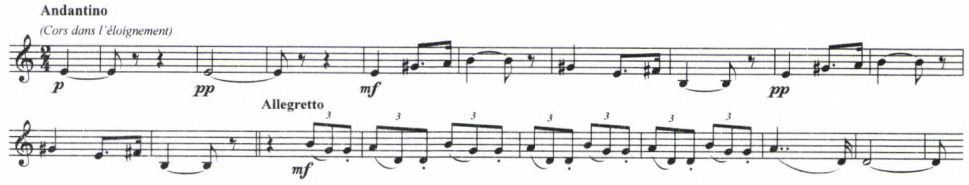
43 Unverricht: *Das Berg- und Gebirgsmilieu...*, 111.

ponálta a C-dúr dallamot.[44] Joseph Weigl az Ebel-féle hibás közlésre támaszkodva már mollban idézi a *Kuhreihen*t 1809-es *Die Schweizerfamilie* című operájában *(9. kotta)*;[45]



9. kotta. Weigl: Die Schweizerfamilie *(1809)*, ranz des vaches

többé-kevésbé ugyanazt a dallamot, amely Rossini 1829-es *Tell Vilmos*ában dúrban hangzik el *(10. kotta)*.



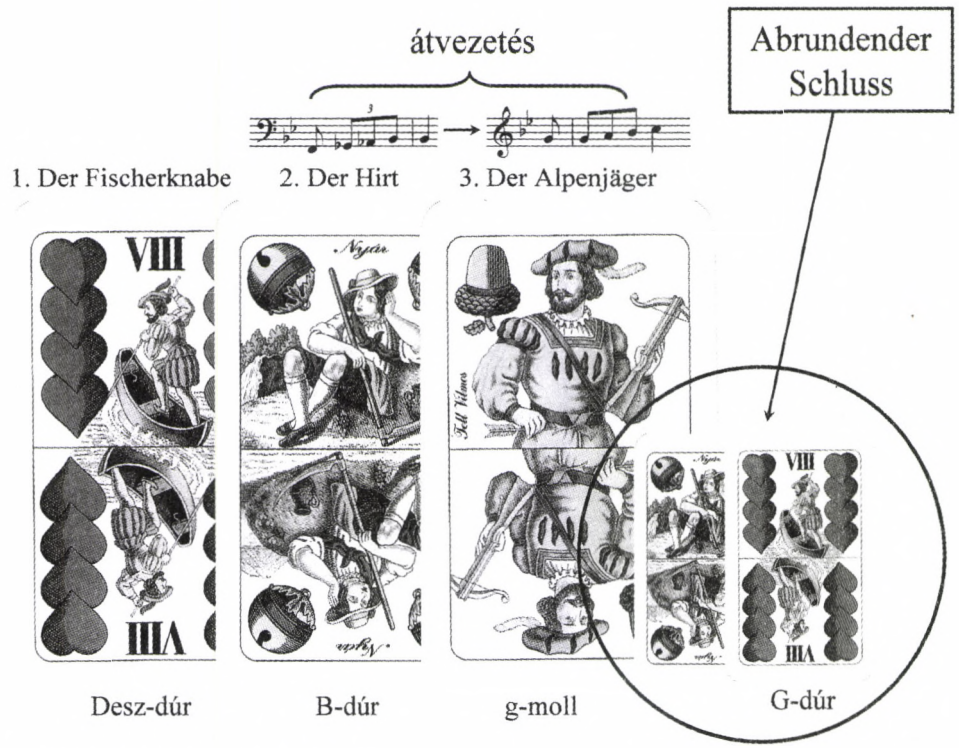
10. kotta. Ugyanaz a dallam E♭/G-dúrban, Rossini Tell Vilmos*ában*

Ha a *ranz des vaches* talán nem is, ám az kétségkívül beethoveni inspirációra enged következtetni Liszt *Tell*-dalai esetében, hogy a darabok beethoveni értelemben vett ciklust alkotnak. (A dalciklus Formübersichtjét a szemközti oldal tetején látható *1. ábra* mutatja).[46]

44 Uott 106–109.

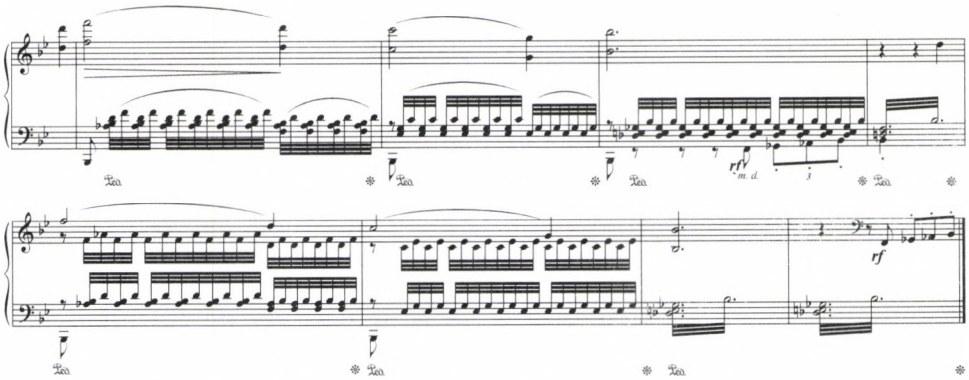
45 Uott 109.

46 A figyelmes olvasó bizonyára első pillantásra felismerte, hogy a „Formübersicht"-hez a Magyarországon „magyar kártya"-ként ismert pakli néhány lapját használtam fel. Az azonban már talán kevésbé nyilvánvaló, hogy a Schiller *Tell*-drámájának svájci szereplőit ábrázoló lapok (melyek éppen Svájcban jószerivel ismeretlenek), Magyarországon kívül több más vidéken, például Ausztria, Szlovénia, Csehország, Horvátország, Szlovákia és Dél-Tirol területén is használatosak. *Horribile dictu,* a magyar kártya osztrák területen *Doppeldeutsches Blatt*ként is ismeretes.



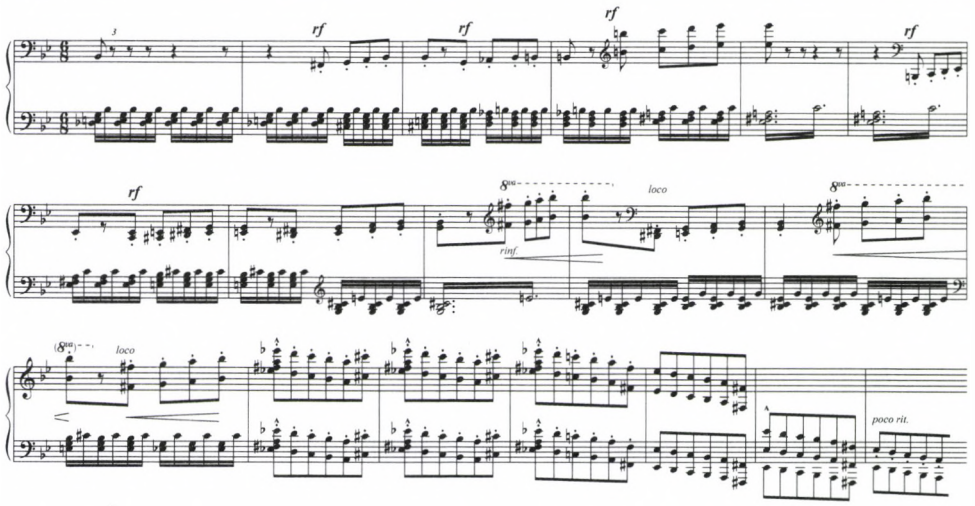
1. ábra. Liszt Tell-*dalainak „Formübersichtje"*

Bár a *Liederkreis* hangnemileg nem zárt – Desz-dúrban indul, és G-dúrban zárul, árulkodó jel, hogy a dalok *attacca* kapcsolódnak, s a harmadik dal főtémája egy átvezetés során fokozatosan születik meg egy, a második dal utójátékában exponált motívumból *(11a-c kotta)*.[47]

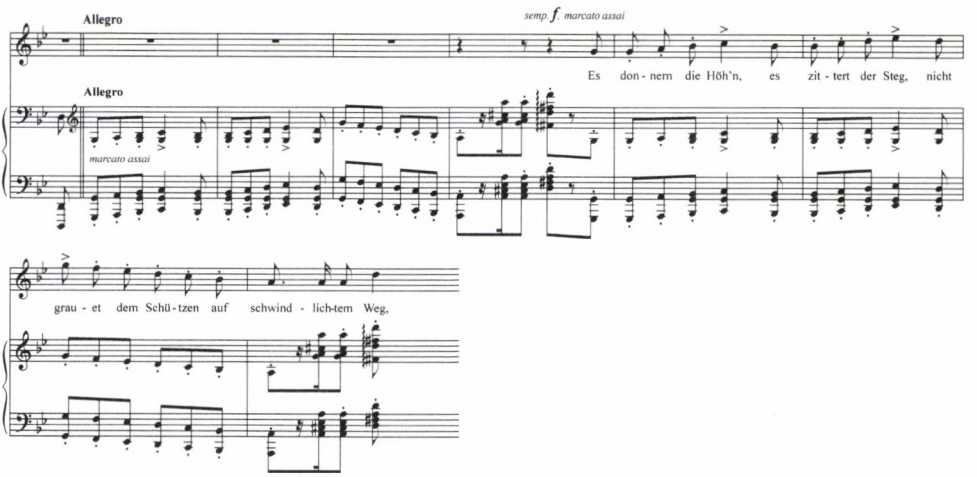


11a kotta. A Der Hirt *vége és a* Jagd*-motívum megjelenése (megj. 1848)*

47 A fennmaradt fogalmazvány tanúsága szerint a második és harmadik dal közti átvezetés ötlete csak azt követően juthatott Liszt eszébe, hogy a harmadik dal kezdetét már papírra vetette.



11b kotta. Átvezetés – a Der Alpenjäger *témájának megszületése (megj. 1848)*

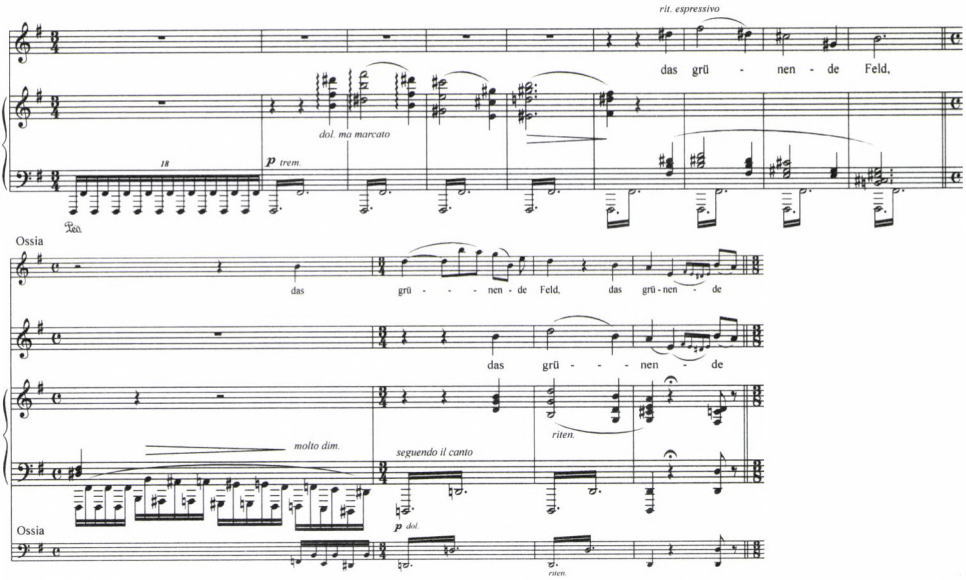


11c kotta. A Der Alpenjäger *főtémája (megj. 1848)*

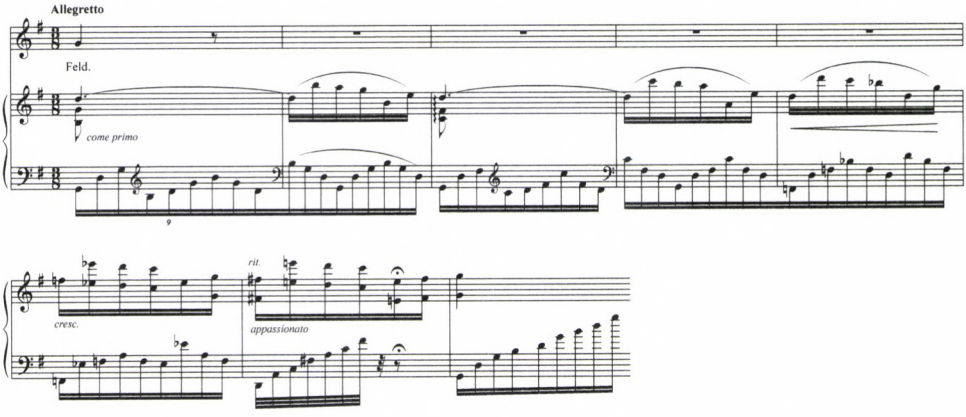
Ugyancsak beethoveni mintára enged következtetni, hogy az első és második dal tematikus anyaga *abrundender Schluss*ként visszatér a harmadik dal végén *(12a–b kotta a szemközti oldalon)*.

Levélrészletek tanúsága szerint Liszt a Schiller-dalok komponálása idején már ismerte Schumann-nak azokat a zongoraciklusait is, melyek a beethoveni példát követve a lekerekítő zárlat kompozíciós eszközét alkalmazzák; sőt, talán Schumann hasonló kompozíciós elven alapuló dalciklusait is. Schumann egy 1840 márciusában kelt, Clara Wiecknek címzett levelében azt írta Lisztről, hogy az „[a] *Novelletten*ből, a *Fantázia*ból és a *Szonáta*ból játszott, úgy, hogy megindított."[48] Liszt így írt

48 Julius Kapp: „Franz Liszt und Robert Schumann". *Die Musik* 13/8. (1914), 72.



12a kotta. A Der Hirt *tematikus anyagának repríze a* Der Alpenjäger *végén (1848)*



12b kotta. A Der Fischerknabe *tematikus anyagának repríze a* Der Alpenjäger *végén (1848)*

Schumann-nak, 1839. június 5-én: „Ami a *Kinderszenen*t illeti, életem legnagyobb örömét szerezte nekem."[49] Clara Wieck már Liszttel való 1838. áprilisi megismerkedését követően arról számolt be Schumann-nak, hogy eljátszotta Lisztnek a *Carnaval*t, amely egészen elbűvölte a pianista-zeneszerzőt.[50] Liszt egy Schumann-nak írt keltezetlen, ám minden bizonnyal az 1830-as évek végén papírra vetett levelében azt olvashatjuk: „A *Carnaval* és a *Fantasiestücke* rendkívüli mértékben felkeltette az

49 *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1., 26.
50 Kapp: i. m. 69.

érdeklődésemet. Igazán gyönyörűséggel játszom őket [...]."[51] 1841. augusztus 29-én pedig azt írta Schumannak: „Kell-e mondanom Önnek, hogy elénekeltem névnapján az Ön új dalait, s hogy egészen el vagyok ragadtatva tőlük?"[52]

A tételek *attacca*-kapcsolása azonban Schumann dalciklusaira nem jellemző, annál inkább Beethoven műveire. Meglehet csak 1846-tól, vagyis a Schiller-megzenésítések keletkezése utáni évtől kezdve dokumentálható, hogy Liszt foglalkozott Beethoven *attacca*-dalciklusával, az *An die ferne Geliebté*vel,[53] s a műből készített zongoraátiratát is csak 1850-ben, vagyis évekkel a Schiller-dalok megkomponálását követően publikálta.[54] Ám a lehetséges modellt vagy modelleket talán nem is annyira Beethoven vokális művei közt, hanem részben a mester hangszeres életművében kell keresnünk. A harmadik Schiller-dal végén nem csupán a nyitótétel témája kerül visszaidézésre, mint az *An die ferne Geliebte* esetében, hanem mindkét korábbi tételé. Ez az eljárás bizonyos szempontból – hangsúlyozom: csupán bizonyos szempontból – a *9. szimfónia* zárótételére emlékeztet, melynek hangszeres bevezetője mindhárom korábbi tétel anyagát felidézi. Liszt annál inkább késztetést érezhetett e minta követésére, mivel példaképként tisztelt kortársa, Berlioz is utánozta a 9. szimfóniának ezt a visszatekintő gesztusát *Harold szimfóniá*jának zárótételében, s Liszt természetesen nem csak a *9. szimfóniát*, de Berlioz művét is jól ismerte.[55]

Sem a *9. szimfóniá*ra, sem pedig Beethoven dalciklusára nem jellemző azonban a Liszt Schiller-dalainak harmadik darabját bevezető előkészítés és fokozás, ahogyan a *Der Alpenjäger* főtémája megszületik a második és harmadik dalt összekapcsoló átvezetésben exponált motívumból. Ez a részlet sokkal inkább az 5. szimfónia harmadik és negyedik tételének *attacca*-kapcsolásával állítható párhuzamba, ahol a scherzóból drámai fokozás vezet át a zárótétel C-dúr indulótémájába. Liszt átvezetése annyiban is hasonló a Beethoven-szimfónia analóg helyéhez, hogy a folyamat nála is a mollbeli VI. fok megjelenésével indul (Lisztnél *Gesz*, Beethovennél *Asz* hang a basszusban). Megjegyzendő, hogy mindössze egy hónappal a Schil-

51 *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1., 19.

52 Kapp: i. m. 76. – Az azonban nem derül ki a levélből, hogy Schumann mely művei lehettek a Liszt által említett dalok.

53 Liszt és az énekes Johann Erl 1846. március 29-én Bécsben nyilvánosan előadták Beethoven művét; Dezső Legány: *Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*. Budapest: Corvina, 1984, 104.

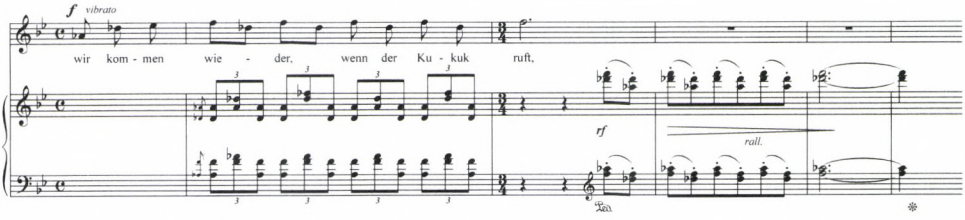
54 Lehetséges (bár egyáltalán nem biztos), hogy a dalátirat elkészítéséhez az említett előadás adhatott ösztönzést. Az átirat közreadói, Kaczmarczyk Adrienne és Sulyok Imre a *Neue Liszt-Ausgabe* megfelelő kötetének előszavában feltételezik, hogy az átdolgozás a publikációt megelőző évben, 1849-ben keletkezhetett; *NLA*, II/24, XI. Fennmaradt autográf fogalmazványa (D–WRgs 60/U 53) mindazonáltal nincs keltezve.

55 Liszt zongorára írta át a szimfónia lassú tételét *(Marche de pélerins)*, átiratát 1866-ban publikálta. Utóbb, 1879-ben brácsa-zongoraátiratot publikált a teljes műből, s Berlioz e kompozíciója kapcsán írott tanulmánya adott alkalmat saját zeneszerzői *ars poetica*jának kifejtésére; lásd Franz Liszt: „Berlioz und seine Harold-Symphonie". *Neue Zeitschrift für Musik* 43/3. (13. Juli 1855), 13–32.; 43/4. (20. Juli 1855), 37–46.; 43/5. (27. Juli 1855), 49–55.; 43/8. (17. August 1855), 77–84.; 43/9. (24. August 1855), 89–97. – Liszt természetesen már az 1830-as években is jól ismerte Berlioz darabját, mint azt Schumann zongoraműveinek szentelt, 1837-es tanulmányának utalása is tanúsítja; lásd Liszt: *Sämtliche Schriften*, 380. – Berlioz kapcsán talán az is említésre méltó, hogy a *Tell*-dalokhoz hasonlóan a francia zeneszerző *Fantasztikus szimfóniá*jának 3. tételében is megjelenik a *ranz des vaches;* a pasztorális 3. tétel (Scène aux champs [Mezei jelenet]) kezdetén mint a tételt nyitó angolkürt-oboa dialógus programja is utal rá.

ler-dalok befejezését követően, 1845. augusztus 12-én a bonni Beethoven-ünnepség alkalmával Liszt elvezényelte a c-moll szimfóniát; feltételezhető tehát, hogy az előadásra készülve már korábban, a *Tell*-dalok komponálása idején is foglalkozhatott a darabbal, amely legkésőbb 1837-től egyébként is az ujjaiban volt.

De mi a funkciója Liszt ciklusában az *attacca* átvezetésnek, illetve az *abrunden-der Schluss*nak? Nyilvánvalóan a harmadik dalbeli viharzene előkészítése és elcsendesítése. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy bár az alpesi vadász valóban mennydörgésről is énekel, Schiller drámájában a vihar előjelei csupán a dal elhangzását követően jelentkeznek, s az égiháború csak a helytartó emberei által üldözött Baumgarten megjelenése után tör ki.[56] A természeti jelenség az alpesi idillt követően nyilvánvalóan annak analógiája a drámában, hogyan tör be a békés svájciak életébe a politikai konfliktus; továbbá a helyzet kiélezettségét jelzi, ahogyan később a IV. felvonás első jelenetében is, amikor Gessler hajója (és rajta Tell) a Vierwaldstetti tavon hánykolódnak. Liszt meteorológiai érdeklődése azonban a jelek szerint más természetű volt: őt mindenekelőtt a vihar megkomponálásának, előkészítésének és lecsendesítésének zenei lehetősége érdekelhette, vagyis valami hasonlót kívánt megkomponálni a dalciklusban, mint Beethoven a *Pastorale*-szimfóniában.

A programzenész Lisztet ezek szerint épp amiatt foglalkoztathatta Schiller nyitójelenete, amit Beethoven a *Pastorale*-szimfónia 1809-es szólamkiadásának tanúsága szerint az érzelemkifejezéssel szemben másodlagosnak ítélt: az illusztratív-hangfestő zene komponálásának lehetősége.[57] Erre utal a beethoveni „Patakparti jelenet" fafúvós madárdal-utánzásának liszti pandanja, a második dalbeli kakukkszó is *(13 kotta)*.



13 kotta. Der Hirt *(megj. 1848), kakukkszó*

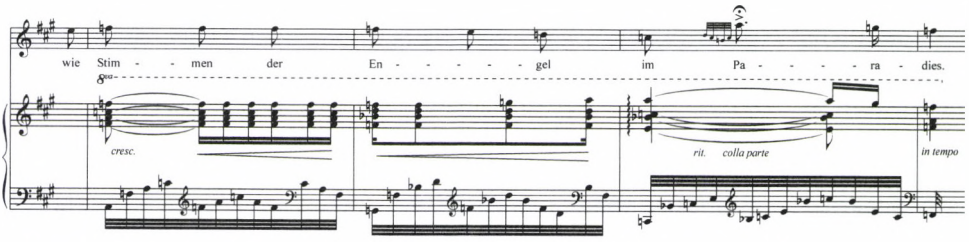
Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung...

A *Tell*-dalok szövegválasztása, a Schiller-versek pásztori tematikája és természeti képei tehát végső soron beethoveni mintákra engednek következtetni; a dalciklus tematikus visszatéréssel kombinált *attacca* formája, valamint viharzenéje alapján egyenesen Beethoven-hommage-nak tűnik. Persze az 1848-as *Tell*-dalciklus

56 A mennydörgésre és szélzúgásra, vagyis a vihar kitörésére utaló színpadi utasítások csupán azután jelennek meg, hogy Baumgarten elmeséli, hogyan gyilkolta meg a helytartó emberét, a feleségét meggyalázni akaró Wolfenschiessent.

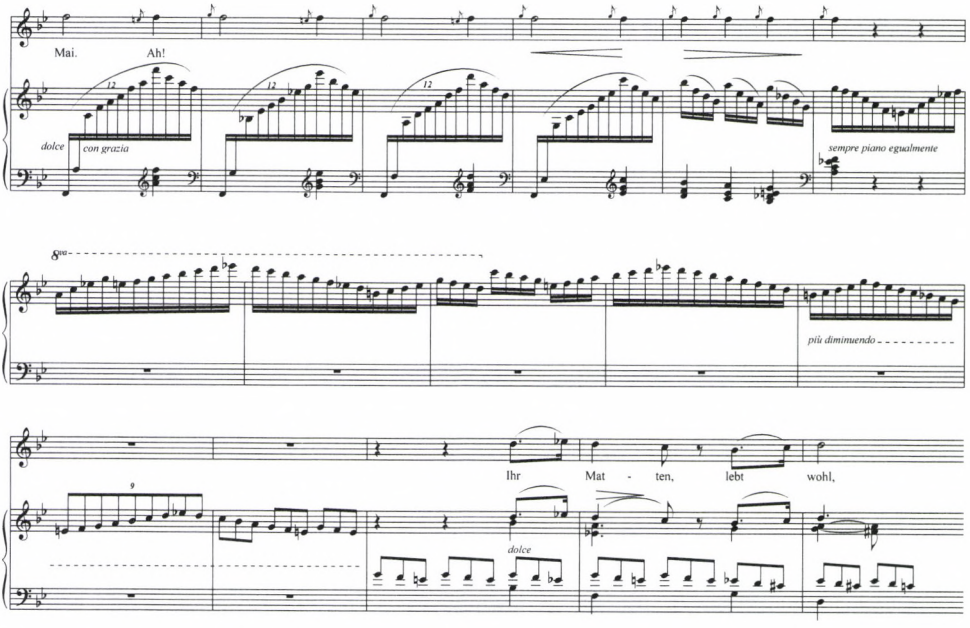
57 Vö. Richard Will: „Time, Morality, and Humanity in Beethoven's Pastoral Symphony". *Journal of the American Musicological Society* 52/2–3. (Summer/Automne 1997), 272.

ettől még nem mondható maradéktalanul sikerült darabnak. Az „angyalok paradicsomi éneké"-nek a legbanálisabb vokális közhellyel történő naiv illusztrálása az első dalban ugyancsak kirívó ellentétben áll a formálás beethoveni koncepciójával *(14 kotta)*.



14 kotta. Der Fischerknabe *(megj. 1848), az „angyalok paradicsomi éneke"*

Figyeljük meg a zongoraversenybe illő *cadenzát* a *Der Hirt* főtémájának reprízét bevezető domináns orgonapont végén *(15a kotta)*;

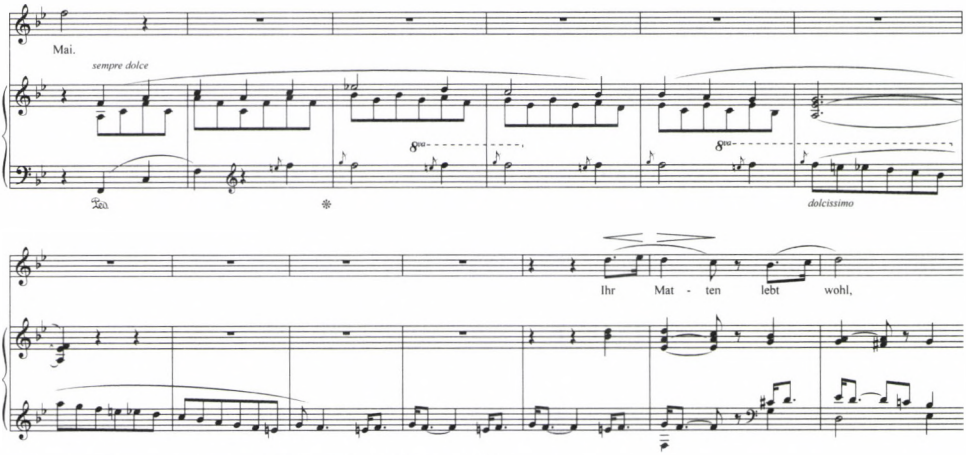


15a kotta. Der Hirt *(megj. 1848)*, cadenza

(a mély értelmű „Ah!" szöveg Schiller versében nem szerepel, Liszt költői invencióját dicséri). Inkább a zongoravirtuóz Liszt darabjait, mintsem Beethovent idézi a *Der Alpenjäger* főtémáját bevezető oktávmenet is, amely minden bizonnyal a dal szövegében említett mennydörgést hivatott zenében megjeleníteni (lásd az utolsó szisztémát a *11b kottá*ban). Alighanem a *Glanzperiode* liszti zongoraműveinek ilyen és ehhez hasonló részletei adhattak alapot Heinrich Heinének, hogy az apokalip-

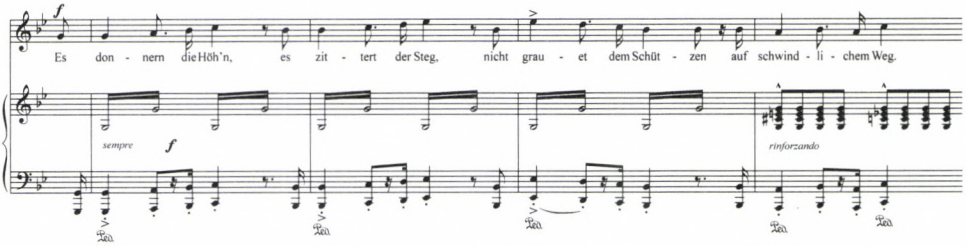
szisbeli négy lelkes állatot, valamint Krisztus és a Sátán lovagi tornáját vélje „költői programként" kihallani a pianista-zeneszerző játékából.[58]

Akár találónak érezzük Heine karikaturisztikus leírását, akár nem, a *Tell*-dalok stilárisan diszparát elemeinek mindenesetre alighanem részük lehetett abban, hogy Liszt az 1850-es évek folyamán jelentősen átdolgozta a Schiller-ciklust. Az 1871-ben publikált zenekarkíséretes változat vizsgálatára nem térnék ki e helyütt; érdemes azonban kissé szemügyre venni az 1860-ban publikált, zongorakíséretes megfogalmazás néhány figyelemre méltó változtatását.[59] A *Der Hirt* nyitótémájának visszatérését előkészítő domináns orgonapont új megfogalmazása nem csupán zongoratechnikailag egyszerűbb, hanem a virtuóz *cadenza* elhagyásával szervesebben is illeszkedik a dal egészébe, mint 1848-as változatbeli megfelelője (*15b kotta*, vö. a *15a kottá*val).



15b kotta. Der Hirt *(megj. 1860), az előbbi hely revideált változata*

Első ránézésre szinte rá sem ismerni az *Alpenjäger* zenéjére, a dal ugyanis tematikus metamorfózison ment keresztül: $\frac{6}{8}$-os *Jagdmusik*ból páros ütemű indulóvá alakult át (*16. kotta*, vö. a *11c kottá*val).

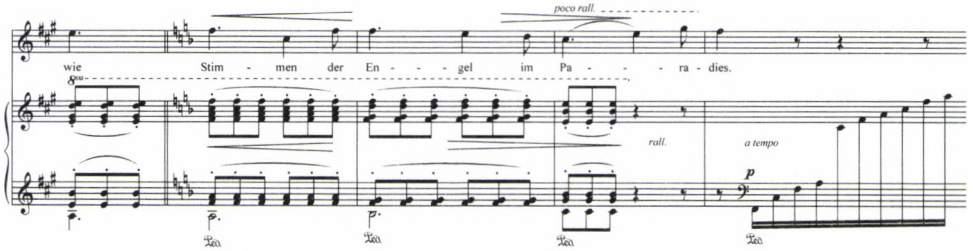


16. kotta. A Der Alpenjäger *főtémájának revideált változata (megj. 1860)*

58 Heinrich Heine: „Lettres confidentielles, II.". In: uő: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 12/1. Hrsg.: Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1980, 498–499.

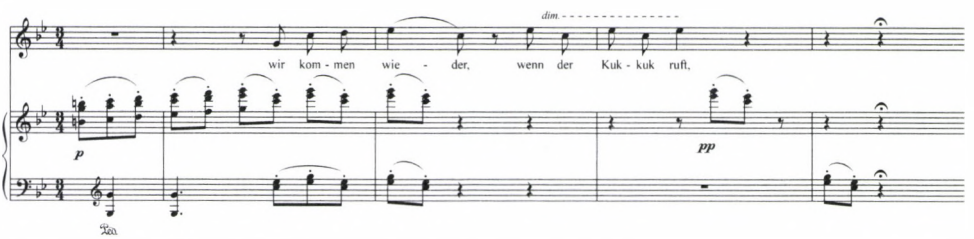
59 Szövege a régi Liszt-összkiadásban tanulmányozható: *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe*, Bd. VII/2, 147–158.

Ez a változtatás sokkal stilizáltabbá tette a záródal viharzenéjét, mint amilyen a korábbi megfogalmazásban volt. Mint a *17. kottán* láthatjuk,



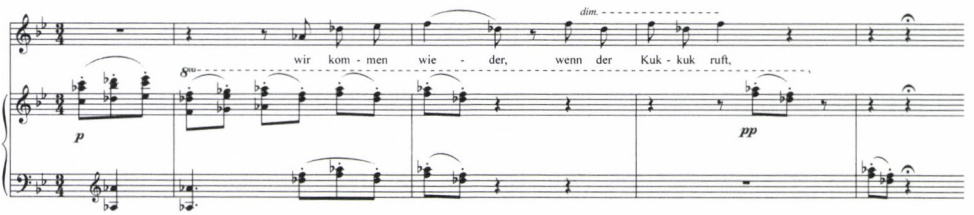
17. kotta. Der Fischerknabe *(megj. 1860), az angyalok paradicsomi énekének szublimált változata*

a „paradicsomi" rész vokális szólama nem csupán énekelhetőbbé vált, de ízlésesebb és prozódiai szempontból is jobb lett. Az „angyalok paradicsomi éneké"-nek szublimálása mellett Liszt a *Der Hirt* madárdal-imitációját is átalakította a revízió során: a tercmotívum ismételgetése ugyan az 1860-as változatban is megjelenik, mindazonáltal szárnyasunk ezúttal szűkszavúbb, mint negyvenes évekbeli elődje volt (*18. kotta*, vö. a *13. kottával*).



18. kotta. Der Hirt *(megj. 1860), revideált kakukkszó, 29–32. ütem*

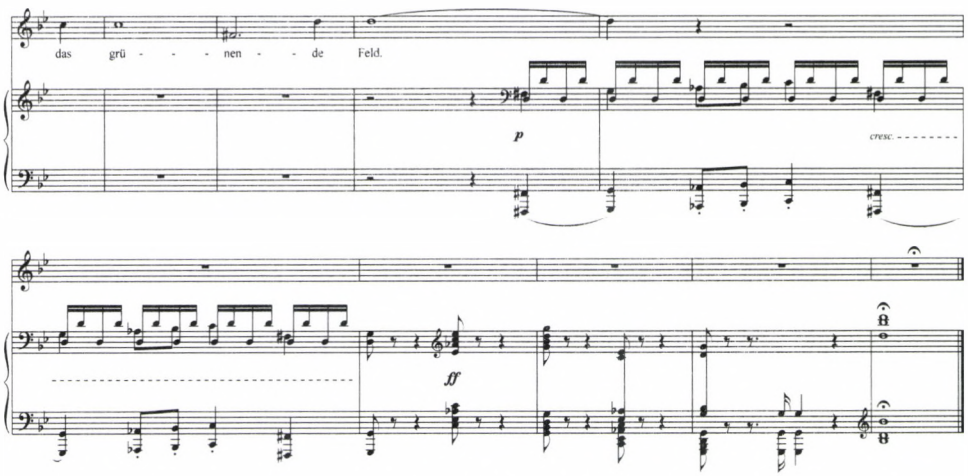
Legalábbis annyiban, hogy először c-mollban fakad dalra (moll tehenészdalhoz moll kakukk dukál); megjegyzendő persze, hogy a madárka mindjárt szekvenciázza is a *18 kottán* bemutatott dalát, Desz-dúrrá tágítva csőrét *(19. kotta)*.



19. kotta. Der Hirt *(megj. 1860), revideált kakukkszó, 37–40. ütem*

Liszt leginkább figyelemre méltó változtatása azonban talán éppen a beethoveni modell túlontúl is érezhető hatásának mérséklésére irányulhatott. Minden bizonnyal ennek jeleként kell értelmeznünk, hogy az első két dal témáinak ciklus végi felidézését elhagyta a revízió során. Az első megfogalmazás *maggiore* végkicsen-

gésével szemben az 1860-ban publikált megfogalmazás *abrundender Schluss* nélkül és mollban zárul, mi több, határozottan sötét tónust kölcsönöz a befejezésnek a leszállított második fok szerepeltetése *(20. kotta)*.



20. kotta. A Der Alpenjäger *lezárása* abrundender Schluss *nélkül (1860)*

Ez a megfogalmazás, miközben nyilvánvalóan egy kiforrottabb zeneszerző munkája, – Brendel engedelmével – nem annyira a beethoveni modell követéséről, mint inkább Lisztnek a tekintélyes és egyúttal nyomasztó elődtől való szabadulni akarásáról tanúskodik.

ABSTRACT

Bozó Péter

»MORE PAINTING IN SOUNDS RATHER THAN EXPRESSION OF FEELING«:

Some Remarks on Liszt's Beethoven Reception

The paper aims to contribute to a more complex understanding of Liszt's reception of Beethoven. The initial historiographical essay explores Franz Brendel's concept of a New German School, as presented in his speech in Leipzig in 1859 („Zur Anbahnung einer Verständigung"), and examines the role Beethoven played in Brendel's interpretation of the history of music. The second part of the paper analyses the first published version of Liszt's Schiller *Lieder* as an instance of the composer's reception of Beethoven and his use of Swiss local colour in his music. It shows how the 1848 version of Liszt's *attacca* song cycle follows Beethovenian models and seeks to explain why Liszt used in it a minor variant of a *ranz des vaches* melody. The paper also points out how Liszt sought to correct weaknesses in his composition when revising it.

Péter Bozó (1980 Budapest), musicologist. From 1998 to 2003 he studied musicology at the Liszt Academy of Music. He was a PhD student at the same university from 2003 to 2006. Between 1999 and 2007 he worked as a contributor at the Budapest Liszt Memorial Museum and Research Centre. Since 2005 he has been visiting lecturer at the Department of Theatre of the University of Kaposvár. He was awarded the Kodály Scholarship of the Hungarian Ministry of Culture and Education in 2005, 2006 and 2007. Since 2006 he has been a young research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and the assistant editor of the international journal *Studia Musicologica*. Currently he is writing his PhD dissertation on Liszt's song output. He has been writing music reviews for *Muzsika* since 2002.

Péteri Lóránt

»ISTENI KOCKAVETÉSEK«[1]

Mahler 2. szimfóniája scherzójának formájáról

A mahleri formák elemzője a hagyományos formai kategóriák Szküllája és a teljességgel individuális formatervek Kharübdisze között vezeti lélekvesztőjét. Mindkét megközelítés előnyei és hátrányai megfontolásra érdemesek. Azon elemzések, melyek megkísérelték Gustav Mahler összetett formáit a hagyományos kategóriák Prokrusztész-ágyába fektetni, abban a tekintetben kétségkívül gyümölcsözők, hogy Mahler zenéjének gazdag kontextust biztosítanak. Az olyan kategóriák, mint a trió vagy a *Durchführung* nem puszta absztrakciók, hisz mögöttük hatalmas zenei korpusz, illetve a róla szóló korabeli diskurzus áll. Ám a mahleri forma általában komplikáltabbnak mutatkozik annál, semmint hogy gondtalanul leírható volna e kategóriákkal. Ezért az elemzők olyan kompromisszumos stratégiákra kényszerülnek, melyeket joggal érezhetünk problematikusnak. Például egy adott szkémától való eltérésként, azaz másodlagosként értelmeznek olyan jelenségeket, amelyek formai tapasztalatunk szerint nagyon is lényeginek tűnnek. Máskor viszont, mintegy a Mahler-zene kedvéért, önkényesen kitágítják a hagyományos kategóriák jelentését, melyeket ily módon kiragadnak a nekik értelmet adó történeti szövegösszefüggésből.

Azok, akik teljesen egyedi, minden előzmény nélküli formaterveket mutatnak ki Mahlernél, kétségkívül egyfajta korrektség jegyében járnak el: nincsenek olyan előfeltevéseik, amelyekhez a forma tapasztalatát hozzáigazítanák. Az elemzések eredményeként feltáruló szerkezetek azonban aligha vezetnek bármilyen kontextuális örömhöz: ugyan mi is következne abból a figyelemre méltó tényből, hogy a *2. szimfónia* 3. tétele leírható egy Bevezetés+ABCABXBA formaként (lásd az *1. ábrát a 284. oldalon*)?

Az elemzések harmadik típusa a Mahler-zene egyedi formáit valamely irodalmi, filozófiai, képzőművészeti vagy önéletrajzi program követéséből vezeti le. Ezen

1 A tétel formájával kapcsolatos kutatásaim részletes és átfogó összegzésére a *Studia Musicologica*ban idén megjelenő, angol nyelvű tanulmányban vállalkozom („Form, Meaning and Genre in the Scherzo of Mahler's Second Symphony", sajtó alatt). A jelen, lényegesen szerényebb terjedelmű írásban csupán az ott megfogalmazott hipotézisek egyikét mutatom be röviden. A szöveg első változata előadásként a Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által 2008. október 3–4-én rendezett VI. tudományos konferencián az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Termében hangzott el.

Ütem	H. L. de La Grange (1974)	Rudolf Stephan (1979)	H. H. Eggebrecht (1982)	C. Floros (1985)	E. R. Reilly (1999)
1	{Scherzo}	Bevezetés	A	Bevezetés	Bevezetés
6/7					A
13		A		A	
190	Trio	B (Trio)	B	B	B
272					C
328					(Átvezetés)
348	Scherzo	A'	A'	A^1	A
441		B' (2.Trio)		B^1	B
465					X
481					B
545		A''		A^2	A
581	{vége}	{vége}	{vége}	{vége}	{vége}

1. ábra. Mahler: 2. szimfónia, 3. tétel – korábbi formai elemzések.[2] *Floros kivételével valamennyi elemező alárendelt formai egységeket különböztet meg a fenti táblázatban feltüntetett formarészeken belül. (Zárójelbe) a szerzők saját táblázataiban nem szereplő, de a részletes, szöveges elemzésükben fellelhető fogalmakat tettem. {Kapcsos zárójelben} az én értelemszerű kiegészítéseim találhatók.*

elemzések, melyek hangsúlyosan 19. századi szövegkörnyezetben helyezik el Mahlert, általában megfeledkeznek arról, hogy a vélt vagy valós programból gyakorlatilag végtelen számú különböző zenei forma következhet – a kettő között nincs kölcsönösen egyértelmű megfeleltetés. Azaz: még ha bizonyítékunk volna is arra, hogy a zeneszerző a zongorájára szögezett programmal komponált, ezzel még semmilyen magyarázatot nem adnánk arra, hogy az adott forma miért éppen

2 Rudolf Stephan: *Gustav Mahler – II. Symphonie c-moll.* München: Fink, 1979. /Meisterwerke der Musik, vol. 21./, 52–59.; Constantin Floros: *Gustav Mahler: The Symphonies.* Ford.: Vernon and Jutta Wicker. Pompton Plains–Cambridge: Amadeus Press, 1993, 63–65.; Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers.* München: Piper, 1982, 199–226.; Edward R. Reilly: *„Todtenfeier* and the Second Symphony". In: Donald Mitchell–Andrew Nicholson (szerk.): *The Mahler Companion.* Oxford: Oxford University Press, 1999 107– 110.; Henry-Louis de La Grange: *Mahler, I.* London: Victor Gollanz Ltd., 1974, 788–790. – A tétel formáját számos szerző elemezte. A fenti öt analízist a megközelítések különbözőségének illusztrálására és a tételről szóló újabb diskurzus bemutatására választottam ki. További analízisekre lásd Richard Specht: *Gustav Mahler.* Berlin: Schuster & Loeffler, 1913, 212. skk.; Paul Bekker: *Gustav Mahlers Sinfonien.* Berlin: Schuster & Loeffler, 1921, 85. skk.; Monika Tibbe: *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers.* München: Katzbichler, 1971, 48–59.; Claudia Zenck-Maurer: „Technik und Gehalt im Scherzo von Mahlers Zweiter Symphonie". *Melos/NZ* 2/3. (1976. május–június), 179–184.; Susanne Vill: *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers.* Tutzing: Hans Schneider, 1979 / Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 6./, 253–264.; Richard Kaplan: „Temporal Fusion and Climax in the Symphonies of Mahler". *Journal of Musicology* 14 (1996)/2., 213–232.

olyan, amilyen. Ezért tűnik számomra kevéssé gyümölcsözőnek az a feltételezés is, hogy Mahler formái mögött a „zenén kívüli" inspiráció és az úgynevezett „tisztán zenei" gondolkodás egyensúlyát kellene keresnünk. Az ilyesfajta okfejtések végül olyan tautológiákba torkollnak, mint amilyen S. E. Hefling megállapítása, mely szerint „a »Todtenfeier«-fokozás [azaz a kidolgozási rész vége a 2. *szimfónia* első, szonátaforma tételében, a 324–329. ütemben] a kifejezés *és* a szerkezet szempontjából is a tétel tetőpontja."[3] A 2. *szimfónia* 3. tételének formáját elemezve mindenesetre tudatosan fogok eltekinteni attól, hogy a mű programjaiként ismert három szöveget,[4] illetve a tétel zenei anyagait először formába öntő, *Des Antonius von Padua Fischpredigt* című dalt kiindulópontnak tekintsem[5] – annál többet utalok viszont a szimfonikus tétel partitúrájára.

3 „[T]he »Todtenfeier« climax is both the expressive *and* structural culmination of the movement". Stephen E. Hefling: „Mahler's »Todtenfeier« and the Problem of Program Music". *19th-Century Music*, 12 (1988) 1., 44. (Kiemelés az eredetiben.)

4 A szimfónia úgynevezett programjai jóval a darab befejezését, vagyis 1894 nyarát követően születtek. Funkciójuk és Mahler szándékai szerinti nyilvánosságuk mértéke igen eltérő. A szerzőséget illetően sem állnak a hitelességnek azonos fokán. Az első szöveget a Mahlerbe idővel reménytelenül beleszerető barát, a hegedű- és brácsaművész Natalie Bauer-Lechner jegyezte le, a zeneszerzővel 1896 januárjában folytatott beszélgetése nyomán. A szöveg – egy folyóiratbeli megjelenés után – Bauer-Lechner posztumusz visszaemlékezéseinek részeként került publikálásra: *Erinnerungen an Gustav Mahler.* Leipzig–Wien–Zürich: E. P. Tal, 1923. A második szöveg, melyet a szimfónia programjaként szokás számon tartani, részlet egy levélből, melyet Mahler 1896. március 26-i keltezéssel írt a zeneszerző-zenekritikus Max Marschalknak. A harmadik szöveg nevezhető a legtöbb joggal programnak. Ezt a műismertetést Mahler a 2. *szimfónia* 1901. december 20-án Drezdában lezajlott előadására készítette – a szöveg a szerző kéziratában maradt az utókorra. A szövegek számos modern közreadása közül témánkból adódóan a leginkább kézenfekvő Eggebrecht közlésére hivatkozni, mely a scherzóra vonatkozó részekre szorítkozik. Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, 217. – A Mahler által véglegesített partitúra, mely a szerző életében több kiadásban is megjelent (1897, 1906), nem tartalmaz semmilyen programnak nevezhető verbális kommentárt.

5 A *Des Knaben Wunderhorn* című antológiából származó szöveget Mahler 1893. július 8-án zongorakíséretes dal formájában zenésítette meg. Július 16-án viszont már meg is húzta a záró ütemvonalat a scherzo partitúravázlatának a végén. Nagy vonalakban a scherzo 6–183., 348–440. és 545–581. ütemei alapulnak a dal anyagain. 1893. augusztus 1-jére aztán elkészült a dal zenekari kíséretes változata. A keletkezéstörténetre lásd Reilly: *„Todtenfeier* and the Second Symphony", 86–87. – Azt mondhatjuk tehát, hogy a két mű valóságos szimbiózisban fejlődött. A dal elkészülte tette lehetővé a scherzo kompozíciós munkájának szembetűnő gyorsaságát – ugyanakkor a scherzo komponálása során szerzett tapasztalatok segítették a dal hamaros meghangszerelését. Figyelembe véve az események gyors egymásutánját és azt, hogy a párhuzamos projektek közül nyilvánvalóan a még 1888-ban megkezdett szimfónia scherzójának megírása volt a fontosabb és az összetettebb feladat, nagyon valószínűtlennek tartom, hogy a dal komponálásának kezdetén ne lebegett volna már Mahler szeme előtt a nagyléptékű szimfonikus tétel terve. Éppen emiatt vagyok szkeptikus azokkal a fejtegetésekkel szemben, melyek bonyolult problémaként vetik fel a dal – mint független esztétikai tényező – hatását a scherzóra. Úgy vélem ezzel szemben, hogy a dal megírása nagyon is célirányosan szolgálta a scherzo témáinak kompakt, első nekifutásra történő megfogalmazását. E kérdést más alkalommal több oldalról is szeretném körüljárni. Ezúttal csak arra hívom fel a figyelmet, hogy amikor a *Des Antonius von Padua Fischpredigt* zongorás változatának kéziratát Mahler a hegedűművész Arnold Rosénak ajándékozta, akkor a következő felirattal látta el: előtanulmány (*Vorstudie*) a Második scherzójához. Donald Mitchell: *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years.* London: Faber, 1975, 251.

Úgy vélem, Mahler zenei formáinak a megértésében igen hasznosan alkalmazható a többdimenziós forma Carl Dahlhaus által bevezetett kategóriája. Dahlhaus *terminus technicus*a a szonáta-allegro tétel és a többtételes szonáta fúziójára utal, ahogy az Liszt, Richard Strauss, Schoenberg vagy éppen Mahler műveiben megvalósul.[6] Magam arra szeretnék javaslatot tenni, hogy a többdimenziós forma fogalmát a formai jelenségek szélesebb körére terjesszük ki. A forma többdimenziós mivolta számomra azt jelenti, hogy egyazon zenemű formai jelölői – vagyis a modulációk, a zárlatok, a témák és motívumok fel-, illetve eltűnése, a hangszerelés változásai – különféle formatervek rajzolatát adhatják ki, attól függően, hogy milyen szempontok szerint csoportosítjuk e jelölőket, és milyen hierarchiát állítunk fel közöttük.[7] És ezzel nem csupán arra utalok, hogy a mahleri forma a maga kimeríthetetlen gazdagságának köszönhetően különböző hallgatók által mindig különbözőképpen fogható fel. Úgy vélem, a többdimenziós forma jelölői egyfajta *a priori* többértelműséget, azaz több, következetesen érvényesülő formaterv egyidejűségét sugallják a hallgató számára. A többdimenziós mahleri formák egyik lehetséges dimenziója a dialógus, melyet valamely tradicionális formával folytatnak – ám ez a dialógus önmagában még nem azonosítható magával a formával.[8]

Mahler 2. *szimfóniá*jának 3. tételét elemezve a mű formájának három dimenzióját véltem felfedezni. Az első dimenzió a triós forma egy igen individuális megvalósulása; a második dimenzióban egy egyedi, a permutációs elven alapuló, kétrészes formaterv bontakozik ki; a harmadik dimenzió pedig a forma imaginárius végtelenségének lehetőségét rejti magában. Ezeket az elkülönítetten, következetesen, ám egyidejűleg megvalósuló formaterveket – megítélésem szerint – összeköti az, hogy mindegyikük a tétel és a scherzo műfaj kapcsolatának egy-egy aspektusát jeleníti meg.[9] E tézis bizonyítását e helyütt csak korlátozottan tudom elvégezni, hiszen a továbbiakban csupán a tétel formájának második dimenziójá-

6 Carl Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music.* Ford. J. Bradford Robinson. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1989, 363.

7 Az úgynevezett „másodlagos paraméterek" erősödő szerepét tárgyalja a kései tonalitás és különösen a Mahler-zene formaalkotásában Robert G. Hopkins: *Closure and Mahler's Music: the Role of Secondary Parameters.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. – Másodlagos paraméternek nevezi mindazt, ami túl van a dallam–harmónia–ritmus hármasán: mindenekelőtt tehát az időtartam, a hangmagasság-tartomány (a regiszter), a textúra, a dinamika és a hangszerelés változásait; lásd uott 1.

8 Hogy Mahler komponálás közben tudatosan gondolkodott hagyományos formai kategóriákban, arra jó példát adnak a 2. *szimfónia* nyitótételének vázlatai, egyértelmű utalásokkal a német szonátaforma-terminológiára, lásd Reilly: Todtenfeier *and the Second Symphony,* 94.

9 A partitúra végleges változata nem tesz közvetlen szöveges utalást arra, hogy a harmadik tétel műfaja scherzo volna: annak élén csupán tempóutasítás áll *(In ruhig fliessender Bewegung)*. Ugyanakkor a finálé első tempójelölése – *Im Tempo des Scherzo* – közvetett utalásként értelmezhető: az instrukció ugyanis a harmadik tételből származó, kiterjedt idézethez kapcsolódik. Mahler korábban több alkalommal is kifejezte, hogy erre a tételre tekint a szimfónia scherzójaként. Amikor a mű első három tétele először hangzott fel Berlinben 1895. március 4-én a zeneszerző vezénylete alatt, a műsorlapon a harmadik tétel „(Scherzo) Allegro commodo" címen szerepelt, lásd a 49. illusztrációt de La Grange: *Mahler, I.* című művében. Ugyancsak scherzónak minősíti a tételt a szimfónia programjai közül kettő.

Ütem	Tonalitás	Témacsoport / téma	„Rész" és vándor-motívum	Permutáció
1 103	c F	A B	I, α	**Első**
149	c	A^1	II	
186 190	C	x C	III	
212 235 257	D D /fisz E	D C^1 D^1	IV, β	
272 328	E [C]→	E C^2	V, β	
348 407	c F	A^2 B^1	I, β	**Második**
441	C/c	D^2	IV	
465 481	c C	x^1 (=„összeomlás") C^{var}	III, α	
501 521	C C→	E^1 C^{2var}	V	
545	c	A^3	II, β	

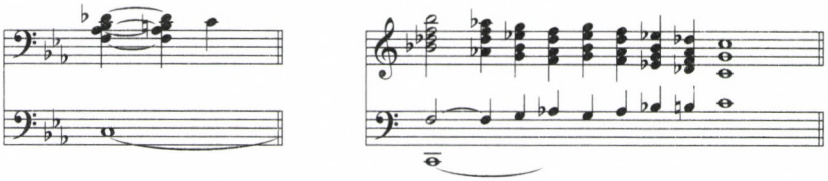
2. ábra. A tétel formájának „második dimenziója" (új javaslat).
I: tánc és pastorale; II: „vége a táncnak"; III: feszültség és sztázis; IV: fanfár; V: Gesang és visszavezetés

ra koncentrálok – néhány tanulság megfogalmazására, reményeim szerint, így is lesz lehetőség.

Véleményem szerint tehát a tétel leírható úgy, mint egy öt tematikus komplexumból (a továbbiakban: *részből*) és két kitüntetett, vándorló motívumból álló halmaz elemeinek két permutációja *(2. ábra)*.[10]

A részeket a bennük fellelhető különböző műfaji utalások és toposzok alapján vállaltan heterogén címkékkel is elláthatjuk: I. tánc és pasztorál; II. „vége a táncnak"; III. feszültség és sztázis; IV. fanfár; V. ének *(Gesang)* és visszavezetés. A két permutáció különbségei nem szorítkoznak a részek sorrendjére. Az első permutáció dinamikus, emelkedő és nyitott végű tonális utazása a kiinduló C hangnemből (esetenként dúrosan és frígesen elszínezett mollból) vezet D-dúron keresztül

10 A részeket a továbbiakban római számokkal azonosítom; a tematikus egységekre latin betűkkel utalok; a speciálisan kezelt motívumokat pedig görög betűkkel jelölöm.



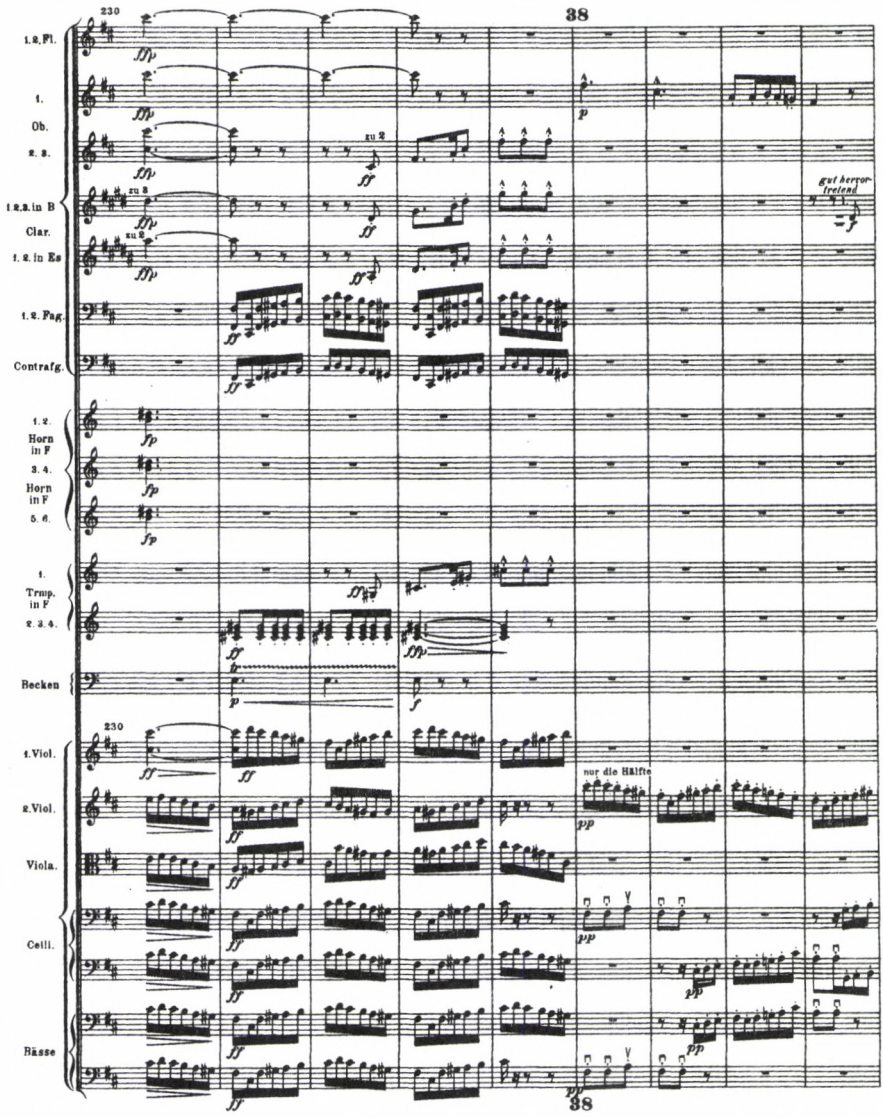
1. *kotta. Mahler:* 2. szimfónia, *scherzo*
a) harmóniai kivonat, 188–189. ütem („x") b) harmóniai kivonat, 465–481. ütem („x^1)

E-dúrba. E végállomáson aztán egy erősen moduláló szakasz készíti elő a második permutációt. Ez utóbbi tonális értelemben sokkal statikusabb, és feltétlenül zárt: a C tonalitástól egyetlen futó F-dúr epizód kedvéért tér csak el – ugyanez az epizód már az első permutációban is megjelent (lásd *2. ábra*).

Az I., II. és V. rész első és második permutációban való megjelenéseinek azonosítása aligha igényel különösebb indoklást. Ehhez elegendő egy pillantást vetni a *2. ábra* harmadik oszlopára, és felfedezni az azonos számmal jelzett részek megegyező tematikus tartalmát. Ahhoz, hogy a III. rész két megjelenését valóban azonosíthassuk egymással, meg kell barátkoznunk egy radikális gondolattal. Jelesül azzal, hogy a tétel negatív beteljesülése, nagy összeomlása nem előzmény nélküli, nem teljesen magában álló esemény.[11] Az „x" frázis és az összeomlás (x^1) harmóniai kivonatának összehasonlítása rávilágíthat, hogy a lényeget tekintve ugyanarról a fríges színezetű, a leszállított 2. fok *(desz)* és a vezetőhang *(h)* feszültségét kijátszó, tonikai orgonapont fölé feszülő markáns zárlatról van szó, a környezethez képest mind a két esetben váratlanul agresszív hangszereléssel (*1. kotta*).

A IV. résszel kapcsolatban felvethető, vajon miért hiányzik ennek második megjelenéséből az utalás a C^1 anyagra (*2. ábra*). A C^1 döntően háromszólamú ellenpontos szövetét két rétegre bonthatjuk. (1.) A vonósokon megszólaló tematika nem kizárólagosan a C^1 szakaszt és ennek megfelelően nem specifikusan a IV. részt jellemzi. Jelenléte a 190. ütemtől a 267. ütemig – hol önállóan, hol változó polifon textúrák háttérben maradó alaprétegeként – folyamatos. Ugyanez a tematika újból feltűnik majd a 290–304. ütemekben is mint az V. rész *Gesang*jának aláfestése – majd ez indítja a visszavezetést is a 328. ütemtől. A második permutáció ezzel a tematikával mindenekelőtt a III. részben, emellett az V. részben számol el. (2.) A C^1 azonban ehhez a tematikához a fafúvósokon feltűnő ellenszólamként egy további frázist rendel hozzá, mely itt hangzik fel először a tételben (*2. kotta, szemközt*). Ám erről a β frázisról a későbbiekben kiderül, hogy funkcióját éppen vándor-motívumként nyeri el, s a legkülönfélébb polifon kontextusokban meg tud jelenni. Az mindenesetre a permutációk megformálásának következetességére utal, hogy a β mind az első, mind pedig a második permutáció folyamán két rész-

11 Az összeomlás *(Zusammenbruch)* kategóriáját Adorno alakította a mahleri forma elemzésében általánosan használható fogalommá; lásd Theodor W. Adorno: *Mahler: A Musical Physiognomy.* Ford.: Edmund Jephcott. Chicago–London: Chicago University Press, 1992, 45.



2. kotta. Mahler: 2. szimfónia, *scherzo. A β motívumot lásd az 1. oboa szólamában, a 38. próbajeltől*

ben jelenik meg (az első permutáció IV. és V. részében, illetve a második permutáció I. és II. részében). Végül α-val jelöltem a timpaninak az egész tételt megnyitó *ff* felütésmotívumát, mely a két permutációban csak egy-egy alkalommal jelentkezik, s szintén eltérő részekben szerepel (az I. rész első, illetve a III. rész második feltűnésekor – lásd újból a *2. ábrát*).

Annak a ténynek, hogy a tétel leírható kétrészes folyamatként is, van néhány messzemenő esztétikai következménye. A permutációs elvben megtestesülő formai nominalizmus nyilvánvalóan aláássa azt a formai funkciós rendet, melyet

egy három- vagy ötrészes triós forma keretei sugallnának (vesd össze az *1.* és *2. ábrát*). Az a körülmény pedig, hogy az egyes részek a két permutációban – eltérő sorrendjüknek megfelelően – eltérő funkciókhoz is jutnak, s ily módon két, minőségileg eltérő, ám azonos elemekből felépített világot tárnak elénk, arra az ősromantikus elbeszélésmintázatra emlékeztet, melyet leggyakrabban E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserép* című elbeszélésével szoktunk illusztrálni. Amint az tudható, e műben egy német kisváros társadalmának prózai, realisztikus világa és egy privát mitológia fantasztikus birodalma alkot sajátos kettősséget – a főhősök aktív szerepet játszanak mind a kettőben, mint például a tiszteletre méltó Lindhorst levéltáros is, aki a fantáziavilágban nagyhatalmú, örök életű szalamandraként lép fel.

Ha a Mahler-tétel formájának sajátosságait Hoffmann elbeszéléstechnikájával állítom párhuzamba, az egyfelől kultúrtörténetileg megalapozható, másfelől későbbi érvelésem szempontjából nézve kimondottan hasznos cselekedet.[12] Ám nem hallgathatók el az irodalmi és a zenei konstrukció jelentős különbségei sem. Míg ugyanis Hoffmann-nál a két világ egymással párhuzamosan, fokozatosan bontakozik ki a mű folyamán, addig Mahlernél csak a mű háromötödének elhangzása után derül ki, hogy egyrészt minden kezdődik elölről; másrészt semmi sem úgy van, ahogy addig gondoltuk. Ha Mahler formai megoldásához igazán közelálló párhuzamot keresünk, úgy nem szabad megijednünk az anakronizmus kockázatától sem, s az elmúlt évtized néhány filmjére utalunk. A *Mulholland Drive* (David Lynch filmje, 2001) és a *Femme Fatale* (2002, Brian de Palma rendezése) cselekményében a játékidő kétharmadán túl a csavar fordul egyet. A fordulópont után kiderül (de legalábbis sejthetővé válik), hogy mindaz, amit addig láttunk, csupán az egyik szereplő álma volt – s ezután a „valóságban" lejátszódik egy új történet: ugyanazokkal a szereplőkkel, ugyanazokon a helyszíneken és ugyanazokkal a motívumokkal, mint az „álomban", de teljesen más kombinációban, és gyökeresen eltérő végkimenetellel.

12 A *Der goldene Topf* (1814) Hoffmann írásainak *Fantasiestücke in Callot's Manier* (Fantáziadarabok Callot modorában) című szerzői antológiájában jelent meg. Amikor Mahler 1893. október 27-én, Hamburgban bemutatta *Titan, eine Tondichtung in Symphonieform* című művét (az *1. szimfónia* egy korai, a budapesti ősformához hasonlóan öttételes változatát), akkor a groteszk elemekben és hirtelen megszakításokban bővelkedő negyedik tételnek olyan programcímet adott, mely egyértelműen Hoffmannra utal: *Ein Todtenmarsch in „Callot's Manier"* (Gyászinduló Callot modorában); lásd John Williamson: „The Earliest Completed Works: A Voyage towards the First Symphony". In: Mitchell–Nicholson (ed.): *The Mahler Companion*, 57.; Mahler Hoffmann iránti érdeklődésére általában lásd Guido Adler: „Gustav Mahler" [1916]. In: Edward Reilly: *Gustav Mahler and Guido Adler: Records of a Friendship*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 37.; de La Grange: *Mahler, I.*, 580. – Mahler nemcsak szépíróként, de zeneértőként is a legnagyobbra tartotta Hoffmannt, erről lásd Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler, 2.: Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1995, 270–271. – Egy menyasszonyához, Alma Schindlerhez intézett levelében Mahler részletesen kifejtette, hogy milyen mélyen azonosul Hoffmann-nak a hangszeres zene metafizikájáról vallott nézeteivel. A Bécsben 1901. december 5-én kelt levelet lásd Gustav Mahler: *Letters to his Wife*. Ed.: Henry-Louis de La Grange & Günther Weiss, ford.: Antony Beaumont. London: Faber & Faber, 2004, 49–50.

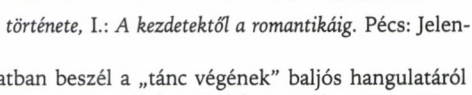
Megkockáztatom a megállapítást, hogy Mahler scherzója e modellhez hasonlatosan kétféle utat modellál, melyek során a szubjektum kitörni igyekszik a mindennapi élet prózájából, profanitásából, és a tapasztalati valóság szubsztancianélküliségéből. Az első, tonálisan nyitott permutáció az álmok és a fantázia valóságból kimenekítő, eszképista ösvényét járja végig. A második, tonálisan zárt permutáció nagy és „valóságosan" lejátszódó kataklizmán át vezet a remélt célhoz.

Az eszképista utat, amelyet tehát az első permutáció testesít meg, nevezhetnénk ellen-nevelődésiregénynek, anti-*Bildungsroman*nak is, s ezzel persze vissza is térhetünk E. T. A. Hoffmann konstrukcióihoz: jelesül elbeszéléseinek azon szereplőihez, akik tündéri könnyedséggel találják meg a kivezető ösvényt a társadalmi és tapasztalati realitásból, hogy eljussanak valamely fantáziabirodalom fennköltebb, tartalmasabb realitásába – gyakran annak igénye nélkül, hogy onnan valaha is visszatérjenek.[13] Ebben az összefüggésben az I. rész kisvárosi, nyers, karcos és céltalanul körbeforgó, frígesen elszínezett c-moll tánczenéje (A), valamint a rákövetkező konvencionális pasztorál obligát, rusztikus, F-dúr naivitása (B) ugyanannak a mindennapi világnak két különböző arcát mutatja. A II. részben ez a világ önmagába záródik: a „vége a táncnak" toposza a halált, a megszűnést, a tovatűnést, a búcsút jelöli.[14] A zene mindenesetre azzal kecsegtet, hogy a mindennapok realitásának elhagyása – jelentse bár ez a mesei csodát, a módosult tudatállapotot, a rituális beavatást vagy magát a halált – viszonylag bársonyos folyamat: az átmenet pillanatát ezzel együtt is elég egyértelműen kijelöli a III. rész „x" frázisának feszült disszonanciája és a timpani egyidejű ütéssora. A III. rész sztáziszenéje afféle senkiföldje a társadalmi-tapasztalati realitás és a metafizikai realitás között (C). Hogy a szubjektum valóban a metafizikai világ határához érkezett el, azt heroldként a fenséges fanfár, a IV. rész adja tudtára. E valószerűtlenül pompázatos zene, melynek D-dúr hangneme, telt kürthangzása és lenyűgöző hangvolumene oly csodás váratlansággal jelentkezik (D), második elhangzásával már az utópia, az E-dúr hangnem szintjére emel (D^1). Az V. részben a szubjektum az éneklés által, az önkifejezés aktusán keresztül bizonyosodhat meg önnön szubsztancialitásáról, miközben az énekét körülölelő, ezúttal nagyon is átszellemített pasztorális hangok az őt befogadó világ paradicsomi harmóniájával kecsegtetnek (*sehr gesangvoll* trombitaszó, hárfaarpeggiók, fuvolatrillák, pándiatónia: „E").

E ponton érdemes megfontolnunk, hogy az E-dúrt Mahler egyetlen szimfonikus tételében sem alkalmazta alaphangnemként, viszont e hangnem – epizódként

13 Lásd Gintli Tibor–Schein Gábor: *Az irodalom rövid története*, I.: *A kezdetektől a romantikáig*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2003, 484.

14 Bruno Walter a *9. szimfónia* scherzójával kapcsolatban beszél a „tánc végének" baljós hangulatáról (*„der Tanz ist aus"*), lásd Bruno Walter: *Gustav Mahler*. Vienna: Herbert Reichner Verlag, 1936, 88. – Ebben a tételben tűnik fel – idézetként – egy búcsúzó gesztusnak tűnő motívum a 2. szimfónia scherzójából, mely ott csak az általam II. résznek nevezett szakaszokban tűnik fel (lásd a *2. szimfónia*ban a 177–180. és az 561–564., illetve a *9. szimfónia*ban az 538–540. és 576–578. ütemeket), valamint a *3. kottát*:



3. kotta (Mahler: 9. szimfónia, *scherzo)*

– a legkülönfélébb tonális környezetben is megjelenhet zenéiben. Az E-dúr hangnem „mennyei látomásokat" hordoz a *4. szimfónia* utolsó két tételének G-dúr környezetében, és ugyancsak az „éden víziójaként" jelenik meg a *6. szimfónia* Esz-dúr alaphangnemű lassú tételében.[15] Ám nyilvánvaló, hogy a *2. szimfónia* scherzójának c-moll–E-dúr polaritásához a közvetlen mintát a szimfónia első tétele szolgáltatta. Ott a gyászzene objektív és vigasz nélküli kontextusában megszólaló E-dúr passzázsok – a scherzóban tapasztaltakhoz hasonlóan – a hangszeres éneklés retorikájával élve és a pasztorál toposzára építve teremtik meg a tartalmas, átlelkesített szubjektivitás és a benne tükröződő világharmónia utópiáját.[16] Ugyancsak utópisztikus minőség hordozója a *8. szimfónia* Esz-dúr alaphangnem keretében megjelenő, kirobbanó E-dúr témája (*Accende lumen sensibus*). Ugyanakkor a *4.* és a *6. szimfóniá*ról szólva Warren Darcy joggal mutat rá a mahleri E-dúr utópiák – mint merő fantáziaképek – tünékenységére és törékenységére.[17]

Az E-dúr utópia a *2. szimfónia* scherzójában az első permutáció utolsó szilárd hangnemi területe – Hoffmann felidézett elbeszélésére hivatkozva Atlantisznak is nevezhetnénk. Lehetséges volna-e, hogy a tétel itt érjen véget? Elképzelhető volna, hogy a tételben megnyilvánuló szubjektum – hasonlóan Anselmus diákhoz, az *Arany virágcserép* hőséhez – lovagi birtokot nyerjen el Atlantiszon, s ne térjen többé vissza a mindennapok, a társadalmi–tapasztalati realitás világába? Ugyanezt a kérdést úgy is megfogalmazhatjuk: felmerülhet-e reális lehetőségként, hogy a c-mollban kezdődő tétel E-dúrban fejeződjön be? A kérdés a tételt komponáló 33 éves Mahler esetében egyáltalán nem indokolatlan: a tonális egység nála sokkal inkább lehetőség, mintsem szabály. Az architektonikus formák kritikájaként értelmezhető, hogy a *Lieder eines fahrenden Gesellen* dalciklus valamennyi darabja más hangnemben kezdődik, mint amiben befejeződik (s közben az egész ciklus d-mollból f-mollba jut); hasonló a helyzet az *1. szimfónia* fináléjában is. A 2. szimfónia scherzójában az E-dúr epizód mindenesetre tovatűnő látomásnak bizonyul, melyet a C-tonalitást megerősítő, sötéten gyülekező motívumok tüntetnek el a szemünk elől (C^2). Itt érkezünk el ama második permutáció kezdetéhez, mely a társadalmi-tapasztalati realitásból szörnyű kataklizmán keresztül fog újból kivezetni. Egyelőre azonban az I. rész provinciális tánczenéjének visszatérése jelzi az ébredést az eszképista álomból (A^2). Hogy ebbe a c-moll zenébe most problémamentesen simul bele az a β frázis, mely először a fanfár közjátékában tűnt fel, azt sugall-

15 „Celestial visions", „vision of paradise": ezekhez a jellemzésekhez lásd Warren Darcy: „Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony". *19th-Century Music* 25/1. (2001. nyár), 63.

16 Az 1. tétel végleges változatában az E-dúr szakaszok a 48–62., a 129–145. és a 362–389. ütemekben találhatók. Mahlernek a tételhez készített korai vázlatai az első E-dúr epizódot *Gesang*nak nevezik, míg a második epizód új motívumai a *Meerestille* elnevezést kapták. Floros szerint ez utóbbi címke Goethe versére utal *(Meerestille und glückliche Fahrt)*, melyet Mahler jól ismert, s amelynek központi fogalma, a halál csöndje *(Todesstille)* érzékeltetheti az E-dúr utópia kapcsolatát a halál-átlényegülés gondolataival. Floros: *Gustav Mahler: The Symphonies*, 59. – A vázlatokról lásd még Reilly: *„Todtenfeier"* and the Second Symphony, 94., 99–100.

17 Darcy: *Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy Projection...*, 63., 66.

ja, hogy a D-dúr és E-dúr hangnemek által reprezentált, elkülönült metafizikai „realitás" merő illúzió volt. Majd elkövetkezik a tétel legerőszakosabb aktusa: a IV. rész fanfárja a C alaptonalitás, vagyis a társadalmi-tapasztalati realitás szintjén tör be a zenei folyamatba (D^2), durván félbeszakítva a konvencionális F-dúr pasztorált (B^1). A minden addigit meghaladóan monstruózus hangszerelésű fanfárt[18] nehéz másként értelmezni, mint a katasztrófa közeledését jelző háborús riadót, kegyetlen hírt hozó heroldot, melynek szava elsodorja a mindennapok életvilágát. A kataklizma bekövetkezte, vagyis a III. részt nyitó összeomlás (x^1) persze csak annyira félelmetes, mint amennyire borzongva vágyott: ne feledjük, hogy a mindennapi realitástól, melyet itt pusztulni látunk, a szubjektum már jócskán elidegenedett, s előle álmokba menekült. A kataklizma a szubjektumot várakozással tölti el: talán most, ezen a nehéz úton eljuthat az igazi Utópiába, ahová a túlságosan is könnyűnek találtatott eszképista ösvény csak látszólag vezette el. Ám a folytatás lehetőségei itt, a III. rész közepén, a második permutáció előrehaladott fázisában már meglehetősen behatároltak. Maga a III. rész csakis a sztáziszenével folytatódhat: vagyis a való világ pusztulása nyomán nem valamely magasabb rendű, metafizikai valóság tárul elénk – hanem az üresség, a nihil (C^{var}). Ebbe az ürességbe hasít bele a timpani tételt nyitó elementáris motívuma (α, 483. ütem). E motívumról, melynek feltűnését a tánczene élén tán abszurd és kissé brutális tréfának véltük, most kiderül, hogy komolyan kellett volna vennünk: hiszen már a kezdet kezdetén a tánc és a pasztorál által jelképezett világ pusztulását jósolta. Arra – a permutációs elv törvényei szerint – többé nem számíthatunk, hogy újból felharsan a fanfár, s fantáziavilágokba ragad el bennünket. Az V. rész éneklő témája ezúttal mennyei-pasztorális hangszerelésétől és varázsos hangnemétől megfosztva jelenik meg (E^1). Ez a megtisztult, leegyszerűsödött és magányos ének a polifon textúrába ágyazva mintegy ellebeg a nihil zenéje, a továbbra is jelen lévő statikus és „tulajdonságok nélküli" kétszólamú invenció fölött. A második permutáció tehát azt sugallja, hogy a saját egzisztenciája gyökeréig hatoló szubjektum számára a legmélyebb felismerést az ürességgel való szembenézés jelenti. Ez a felismerés kegyetlen, de katartikus. Mindeközben a kórusfinálé trombitamotívumai, melyek ugyancsak feltűnnek a *Gesang* hátterében, afféle hoffmanni „kimondhatatlan sejtésként" közvetítik a szimfónia egésze által kínált, a vokális erők segítségével annak idején majd szavakban is megfogalmazódó metafizikus, teleologikus üzenetet. Ám a scherzo és közelebbről a második permutáció végül mégsem a linearitás és a teleológia, hanem a körforgás és a hiábavalóság jegyében fejeződik be. Hiszen az éneket újabb visszavezetés (C^{2var}), azt pedig – kikerülhetetlenül – a II. rész követi (A^3). Vagyis a szörnyű kataklizma, a mindent elsöprő pusztulás után a társadalmi-tapasztalati jelenségvilág regenerálja magát, s kísértetiesen új életre kel. A tétel végén vajon tényleg vége van a táncnak? Úgy érezhetjük, hogy a lezárás gesztusai ezúttal csupán a tétel praktikus befejezését jelölik. Mélyebb sejtésünk az, hogy a II. rész egy új ciklus kezdetét jelöli, mely történések hosszú során át vé-

18 Kaplan: *Temporal Fusion and Climax in the Symphonies of Mahler*, 220.

gül majd újabb kataklizmához vezet. Ez a sejtés vezethet el a tétel egy következő formai dimenziójának megértéséhez.

Zárásként ezúttal arra a kérdésre kívánok koncentrálni: a permutációs elv formaszervező erőként vajon hogyan befolyásolja a tétel és a scherzo műfaj kapcsolatát? Egyfelől világos, hogy a permutációs elv a tételben egyébként jelen lévő triós forma ellenében hat, ambivalenssé teszi annak határvonalait. Másfelől arról sem feledkezhetünk meg, hogy a permutációs és kombinációs játék születésétől fogva jelen volt a scherzo műfajában, és a scherzo teleológia- és metafizikaellenes, kritikai jellegét, *unheimlich* vonásait erősítette.[19] Míg azonban a beethoveni permutációs manipulációk, illetve az azokat történetileg előkészítő zenei kockajátékok a permutációt a zene szerveződésének alapszintjén (jelesül az ütemekén) alkalmazták, addig Mahler ezt az elvet a forma átfogó szervezőerejévé avatja. Míg tehát a korábbi esetekben a „szerves egység" és a „motivikus fejlesztés" elvei kérdőjeleződtek meg, addig Mahler kiterjedt formarészekkel űzött permutációs játéka a zenei logika, a zenei események közti ok-okozati kapcsolatok konstrukciójával száll szembe. A sugallat az, hogy az I–V. részből és az α, illetve ß motívumokból álló készlet végső soron bármilyen sorrendben elővezethető volna. A permutációk külön–külön mindig értelmezhető történeteket képeznek le: ezek megfejtésére tettem is kísérletet. Ám a további permutációk immanens lehetősége mégis inkább egy nyugtalanító gondolatot sugall: azt nevezetesen, hogy készletünk elemeinek egymáshoz fűződő oksági–időrendi kapcsolatai kifürkészhetetlenek.

Érdemes végül megfontolnunk, hogy a kockajáték ontológiai rangra emelt metaforája háromszor is feltűnik az *Így szólott Zarathustra* című műben, melynek szerzője jóval fontosabb volt Mahler számára annál, semmint hogy a mű első teljes kiadása 1892-ben elkerülhette volna a figyelmét.[20] Nietzsche metaforájának kifejtéseiben mind a menny, mind pedig a föld az „isteni véletlenek táncparkettjévé", illetve „isteni asztallá" változik, melyen kozmikus kockajáték zajlik.[21] A sugallat az, hogy a világban a szükségszerűt nem az ésszerű (a logikus, a szerves), hanem a véletlen determinálja. A látszólag autonóm és szándék vezérelt emberi cselekvés sem más, mint a szükségszerűvé váló véletlen játéka: azaz a kocka kelyhének rázása. Talán nem túlzás kapcsolatot keresni e félelmetes világmetafora és Mahler permutációs játéka között.[22] A sokatmondó, s jól megkülönböztethető topikus utalások – tánc, ének, fanfár, kontrapunkt, pasztorál – végső soron szfinxként őrzik előttünk összefüggéseik titkait, s egy jelentésekkel terhes, de mégis érthetetlen világ ontológiáját tárják elénk.

19 Lásd Péteri Lóránt: „Scherzo és »unheimlich« – műfaj és érzület konstrukciója a hosszú 19. században". *Magyar Zene* XLV/1. (2007. február), 3–16.

20 Nietzsche műve eredetileg négy kötetben jelent meg 1883 és 1885 között. Az utolsó kötet mindösszesze negyven példányban jött ki, lásd Biczó Gábor: „Nietzsche útjai (1882. március – 1885. április)". In: Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra.* Ford.: Kurdi Imre. Budapest: Osiris Kiadó, 2004, 560–572. – Mahler általános érdeklődésére Nietzsche filozófiája iránt, illetve ennek empirikus és közvetett bizonyítékaira 1878-tól lásd Vera Micznik: „»Ways of Telling« in Mahler's Music: The Third Symphony as Narrative Text". In: Jeremy Barham (ed.): *Perspectives on Gustav Mahler.* Hants: Ashgate, 2005, 304–306. – Mahlernek legkésőbb a *3. szimfónia* 4. tételének komponálásakor (1895) már ismernie kellett a művet – ám a könyvvel való találkozása ennél pontosabban nem datálható.

21 A kérdéses szakaszok megtalálhatók a III. rész *Napkelte előtt* című fejezetében („Ó, te tiszta ég fejem fölött! [...] – hogy nékem isteni véletlenek táncparkettje vagy, hogy isteni asztal vagy nékem, melyen isteni kockákkal kockáznak a kockavetők!" – Nietzsche: *Így szólott Zarathustra,* 201–202.), illetve *A hét pecsét (Avagy az Igen és Ámen dala)* című fejezet 3. szakaszában („Hogyha kockáztam valaha istenekkel a föld isten-asztalánál, hogy beleremegett és megnyílt a föld, és fölprüszkölte tűzfolyamát: – mert isten-asztal a föld, és teremtő új szavak és isteni kockavetések rengetik..." – Uott 277.), valamint a IV. rész *A fölmagasló ember* című fejezetének 14. szakaszában („No de mit számít, ti kockavetők! Nem tanultatok játszani és gúnyolódni úgy, ahogy játszani és gúnyolódni kell! Avagy nem ülünk-e mindig ott, a játéknak és gúnynak hatalmas asztalánál?" – Uott 347.). – A teljes mű németül a http:www.gutenberg.org/dirs/etext05/8zara10.txt oldalon olvasható, utolsó látogatás 2009. március 10-én.

22 Megjegyzem, a zenei forma és az irodalmi-filozófiai példázat egymásra vonatkoztatásához nem nélkülözhetetlen filológiailag megalapozott Nietzsche-hatásra hivatkoznunk. Metaforáit ugyanis maga Nietzsche is kölcsönözte, méghozzá, mint elemzői kimutatták, Ralph Waldo Emerson németül 1858-ban *Versuche* címen megjelent művéből (Essays). Olyasféle konstrukcióról van tehát szó, mely az egyes szerzőkön túlmutató szerepet játszott a 19. század második felének filozófiai diskurzusaiban. Bene László–Biczó Gábor–Hévizi Ottó: „Jegyzetek". In: Nietzsche: *Így szólott Zarathustra,* 464.

ABSTRACT

My forthcoming study on „Form, Meaning and Genre in the Scherzo of Mahler's Second Symphony" is going to be published in *Studia Musicologica* this year.

Lóránt Péteri is lecturer at the Liszt Ferenc Academy of Music (State University), Budapest. He received his PhD in musicology from the University of Bristol (UK) in 2008. The title of his thesis is 'The Scherzo of Mahler's Second Symphony: A Study of Genre'. Among his major contributions is the study 'Kodály Zoltán az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika és társadalomtörténeti tanulmány' [Zoltán Kodály in state socialism (1949–1967): a study of cultural politics and social history] published in Melinda Berlász (ed.), *Kodály Zoltán és tanítványai* [Zoltán Kodály and his disciples] (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007).

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság

2009. október 9-én és 10-én, pénteken és szombaton, az MTA Zenetudományi Intézete Bartók-termében rendezi meg

Népzene és zenetörténet

című VII. tudományos konferenciáját.

A konferencián olyan referátumok hangoznak el, amelyek különböző korszakok, zeneszerzői életművek, műcsoportok elemzésével mutatják be népzene és műzene egymásra hatását a középkortól napjainkig. Az előadók magyar és nemzetközi kontextusban értelmezik a 19. és 20. század zeneszerzőinek népzene-felfogását, valamint a 20. század második fele hazai avantgárdjának viszonyát a népzenéhez. A konferencia alkalmat teremt a hazánkban tradicionális, azaz történeti szemléletű népzenetudomány aktuális kérdéseinek tárgyalására, valamint – a transz-, illetve multidiszciplinaritás jegyében – a történeti néprajz és az irodalomtudomány kérdésfelvetéseinek vizsgálatára. Külön szekció foglalkozik a Magyarországtól távol eső tradicionális zenekultúrák jellegzetességeinek, s ezek esetleges európai párhuzamainak bemutatásával. A végleges program szeptemberben lesz olvasható a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság honlapján (www.mzzt.hu).

A konferencia program-bizottságának tagjai:
Domokos Mária, Kárpáti János, Kovalcsik Katalin, Paksa Katalin, Richter Pál, Sárosi Bálint, Somfai László, valamint a konferencia szervezői, Dalos Anna és Vikárius László.

Érdeklődni a konferencia szervezőinél, Dalos Annánál (dalos@zti.hu) és Vikárius Lászlónál (vikarius@zti.hu) lehet.

Ignácz Ádám

A MEGTALÁLT IDŐ[1]

Idő-szemlélet Alekszandr Szkrjabin op. 74 no. 1-es Prelűdjében

Allen Forte 1964 telén, a *Journal of Music Theory* hasábjain adta közre *A Theory of Set-Complexes for Music* című tanulmányát, amelyben először fogalmazta meg nagyhatású, de sok vitát is kiváltó *set-elmélete* alapvetéseit.[2] A tizenkét félhang segítségével felírható skálák belső összefüggéseinek felderítését és rendszerezését megcélzó elmélet elsődleges jelentősége, hogy a tonális zenében megismert hangsorokon túl figyelme valamennyi, előzetes zeneszerzői döntés révén, önkénnyel létrehozott hangkészletre is kiterjedt. Ennek fényében talán nem véletlen, hogy a *set* fogalma és a fortei elmélet alkalmazása elsősorban az atonális, illetve szeriális zenével foglalkozó kutatók körében vert gyökeret. Először született meg egy olyan tudományos megközelítésmód, amellyel a hangrendszerek 20. században bekövetkezett újításairól általánosságban lehetett beszélni.

Mint mondottuk, Forte valamennyi zenei alapanyagként funkcionáló hangkészlet felépítését igyekszik megvizsgálni, függetlenül a készletekben szereplő hangok számától és minőségétől. A készletek közti elsődleges különbséget a „válogatás" módja jelenti. Ennek megfelelően a *set*ek két nagy csoportba rendeződnek: ritkábban hangközrelációk alapján szerveződnek (interval-set), míg a legtöbb esetben fokonként építkező skála formájában írhatók fel (pitch-class-set).

Elmélete tudománytörténeti előzményeként a szerző Francois-Joseph Fetis 1844-es *Traité de l'harmonie, contenant la doctrine de la science et de l'art* című művének a hármashangzatelvű tonalitástól független hangzatokat vizsgáló fejezetét, a Liszt-kutató Karl F. Weitzmann *Der übermäßige Dreiklang* (1853) című munkáját, valamint a négynél több hangból épülő hangzatkomplexumok mibenlétét kutató századelős írásokat – Bernhard Ziehn: *Five- and Six-Part Harmonies. How to Use Them* (1911), illetve a schoenbergi *Harmonielehre* (1912) vonatkozó részei – jelöli meg, míg a konkrét zenei előképeket elmondása szerint Liszt, Debussy és Schoen-

1 Az Erasmus Kollégium „A zenén innen és túl" címmel megrendezett II. zenetudományi konferenciáján a Bölcsészettudományi Kar „I" épület Bence-termében 2009. május 22-én elhangzott előadás bővített változata. A tanulmány a Kodály Zoltán alkotói ösztöndíj támogatásával készült.

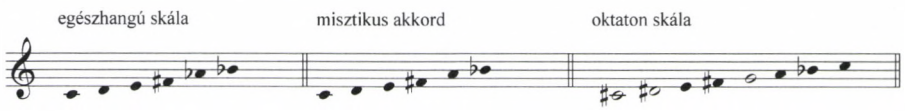
2 Allen Forte: „A Theory of Set-Complexes for Music". *Journal of Music Theory* vol. 8., No. 2 (Winter, 1964). Forte az elméletet főművében, az 1972-es *The Sructure of Atonal Music*ban fejlesztette tovább.

berg munkássága, valamint Alekszandr Szkrjabin kései művei szolgáltatják számára.[3]

Eszerint Szkrjabin *Prometheus* című nagyzenekari művétől számított utolsó alkotói korszaka fontos forrása az Új zene megértését célul kitűző analízis e jelentős és meglehetősen népszerű irányzatának. De fordítva ugyancsak igaz: a set-elmélet megjelenése is – elsősorban az Egyesült Államokban, a hatvanas évek végétől kezdődően, de legkésőbb a Szkrjabin-centenárium (1972) idejére – mélyreható *fordulatot* hozott a második világháború utáni Szkrjabin-recepció történetében. A Szkrjabin-kutatás akkoriban kialakult új alapelvei lényegében a mai napig érvényben vannak.

A Szkrjabin alkotásait a set-elmélet segítségével elemző olyan muzikológusok, mint George Perle, Jay Reise vagy Clifton Callender kiszakították az orosz komponistát több évtizedes zenetörténeti elszigeteltségéből, s nem csupán tompították azt az általánosan elterjedt vélekedést, amely Szkrjabint a 19. század örökségén végső soron túllépni képtelen, késő romantikus szerzőnek minősítette, de a mestert egyenesen a szerialista technika egyik legfontosabb előfutáraként kezdték láttatni.

Fordulat következett be ugyanakkor a szkrjabini zeneszerzés „védjegyeként" ismert *misztikus akkord* megítélésében is. Egyfelől bizonyították, hogy ez, a *Prometheus* alapakkordjaként ismert tonikai természetű hangzatkomplexum csak egy (s nem az egyetlen) a kései műveket jellemző hangrendszerbéli újítások közül, másfelől háttérbe szorultak az akkordot kvartok láncolataként (*c* alaphang esetén: *c–fisz–b–e–a–d*), vagy egy alterált domináns tredecimakkord származékaként (*c* alaphang esetén: *c–e–fisz–b–d–a*) értelmező elképzelések,[4] s mindinkább teret nyert az a felfogás, amely a hangzat hangjait skálává rendezte össze.[5] Mégpedig olyan skálává, amely átmenetet képez a hagyományos *egészhangú skála* és a set-elmélet módszereivel a *Prometheus* utáni zongoradarabok szinte mindegyikében kimutatható, prekompozíciós hangkészletként alkalmazott *oktaton skála* között:[6]



1. kotta

3 Forte: *A Theory of Set-Complexes for Music*, 136–137.

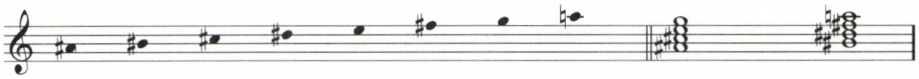
4 Hans Stuckenschmidt: *Neue Musik*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1951, 14–15.; illetve Carl Dahlhaus: „Alexander Skrjabin". *Deutsche Universitätszeitung* 1957/XII., 18.

5 Például: Jay Reise: „Late Skriabin: Some principles behind the style". *19th Century Music* (Spring, 1983), 220–231. – Szkrjabin állítólag egy helyütt maga is skálaként nevezi meg leleményét. In: Leonid Sabanejew: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*. Berlin: Ernst Kuhn Verlag, 2005, 220.

6 Clifton Callender: „Voice-leading parsimony in the music of Alexander Scriabin". *Journal of Music Theory* vol. 42 (1998), 220. – Az eredetileg Callender tanulmányából kölcsönzött, fent látható *1. kotta* egyfajta időbeliséget, ok-okozatiságot is sugall, ám kérdésessé és problémássá válik, ha figyelembe vesszük, hogy a szkrjabini zeneszerzésben fordulópontot jelentő művekben az egyes „fázisok" egyszerre vannak jelen: az op. 60-as *Prometheus* című mű a misztikus akkord használata mellett az egészhangú gondolkodást sem nélkülözi (elég csak a lassabban mozduló fényszólam szerkezetére utalnunk), míg az op. 61-es *Poème-Nocturne* misztikus akkordokkal és az oktatonikus skálával egyaránt operál.

Közelebbről megvizsgálva immár a szkrjabini oktaton skála felépítését, a következő sajátosságokat találjuk: a skála felfogható egy 2:1-es modellskálaként, amelyben minden nagyszekundlépést egy kisszekundlépés követ; ebből egyenesen következik, hogy a skála második fele az első tritonusz-transzpozíciója; a hagyományos összhangzattan felől nézve pedig a hangsor két egymásba fonódó szűkített szeptimhangzat hangjait tartalmazza:

Az oktaton skála



2. kotta

Már itt, ezen a ponton lényeges megemlítenünk, hogy egyesek (például Richard Taruskin) e skálának Szkrjabin kései stílusában a tonális zene *hangnem*eihez hasonlatos szerepet tulajdonítanak, egy olyasfajta speciális tonalitás eszközét látják benne, amelyben a vonatkozási pontot nem pusztán egyetlen hang (alaphang) jelenti, hanem a készlet hangjai együttesen bírnak gravitációs erővel – bárminemű változásról, mozgásról csak a skála egészétől való eltérés esetén lehet beszélni.[7] Ilyesfajta megállapítások tulajdonképpen már a misztikus akkordra vonatkozóan is érvényesek lehetnek, hiszen az jelenlétével nem csupán a harmóniai, hanem a tematikus és motivikus történéseket is befolyásolja, az események egyfajta kiinduló- és nyugvópontjaként funkcionál (a misztikus akkord egészen az op. 72-es *Vers la flamme*-ig vissza-visszatérő eleme marad Szkrjabin zenéjének).

Lényeges különbség viszont, hogy az oktaton skála a *Prometheus*t uraló misztikus akkorddal ellentétben csak elvont formában létezik: egyetlen műben sem csendül fel, nem létezik hangzó megfelelője. Alighanem a skála ez utóbbi tulajdonsága késztetett arra több kutatót is, hogy feleleventse Zofja Lissa már 1935-ben megszülető gondolatát, amely rokonságot feltételez az orosz zeneszerző effélе kompozíciós elképzelései és a schoenbergi tizenkét fokú technika között.[8]

Az oktaton skála „teljes" alakjában még hangkészletként is csak ritkán fordul elő. Sokkalta gyakrabban alkalmazza a szerző a skála héthangú kivágatait. Jó példa erre az op. 64-es *Hetedik zongoraszonáta*, ahol a heptaton származékok „kezdőhangjai" kistercenként követik egymást (a négy származék *aisz, cisz, e* és *g* hangokon indul – *a 3. kottát lásd a 300. oldalon).*[9]

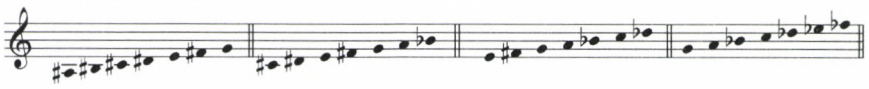
Bizonyos művekben a heptaton kivágat módosított formája is feltűnik: a képzeletbeli hangsor utolsó (hetedik) hangját Szkrjabin egy fél hanggal felemeli,

7 Richard Taruskin: „James M. Baker, The Music of Alexander Scriabin". *Music Theory Spectrum* no. 10 (1988), 160.

8 Zofja Lissa: „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik". *Acta Musicologica* 1935/3, 15–21.; Lissára hivatkozik tanulmányában Siegfried Mauser: „Harmonie im Aufbruch". In: *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten.* München: edition text + kritik, 1984, 54–55. /Musik-Konzepte 33/34./

9 Forrás: George Perle: „Scriabin's Self-Analysis". *Music Analysis* III/2. (July 1984), 103.

Az oktaton skála heptaton származékai *(Hetedik szonáta,* op. 64)



3. kotta

olyan készletet hozva ezzel létre, amely lehetőségként az egészhangúságot is magában rejti:[10]

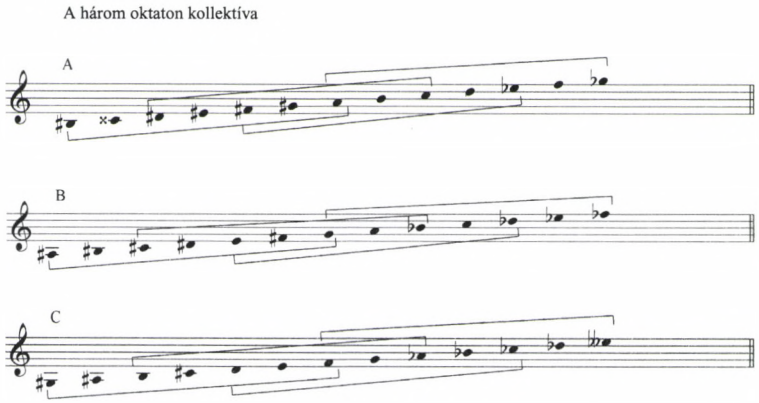
A heptaton származék módosulása



4. kotta

Szembetűnő, hogy a származékok – függetlenül attól, hogy „eredeti" vagy módosított alakjukban jelennek meg –, noha elvileg mind a tizenkét fokra felírhatók lennének, rendszerint csoportokba rendeződnek, s végső soron mindössze három, egyenként négy heptaton származékot tömörítő kollektíva mozgatja az utolsó zongoradarabok többségét:[11]

A három oktaton kollektíva



5. kotta

A szoros összefüggés garantált azáltal, hogy két szomszédos, egymástól kisterc távolságra elhelyezkedő heptaton kivágat öt hangja azonos, de a csoporton belül egymástól „távolabbra" helyezkedő hangsorok közötti hangrokonságok is könnyen kimutathatók. Ezzel a módszerrel a szerző tulajdonképpen hatalmas *tonikai*

10 A skála utolsó három hangját kiegészítve az első kettővel egy egészhangú skála öthangú kivágatát kapjuk.

11 Perle e kollektívákat *master scale*-nek nevezi, megjelölésükre pedig egy sajátos, a *The Operas of Alban Berg* című könyvében megalkotott szám- és betűrendszert használ. Ennek alkalmazásától e helyütt eltekintünk, s helyette egyszerűen A, B, C betűkkel jelöljük a három csoportot.

bázisokat jelöl ki, melyek teljes formarészeket határoznak meg, sőt, rövidebb művek esetében a hangzó anyag egészének alapvető vonatkozási pontjaként értelmezhetők: felismerhetővé teszik a tematikus szinten már nem vagy csak nagyon nehezen kimutatható feszültség-megnyugvás (alapállapot-eltérés-visszatérés) viszonyokat.[12]

Az első számú vonatkozási pontként funkcionáló oktaton skála (illetve kollektíva) gyakorlati alkalmazása legszemléletesebb példáját Szkrjabin utolsó opusán, az 1914-ben keletkezett op. 74-es *Öt prelűd*ön vizsgálhatjuk meg. A következőkben nem csupán azért választjuk elemzésünk tárgyául e zongoradarabok közül az elsőt, mert már a fentebb említett Zofja Lissa is felismerte, hogy az általa kidolgozott, alapakkord-centrikus *Klangzentrum*-elmélet e prelűdsorozat esetében immáron kevéssé igazolható, hanem azért is, mert e művek a szerző számára is új módszerek kísérleti terepeiként szolgáltak. Kísérleti jellegük ellenére e szerzemények megfelelően rövidek és tömörek ahhoz, hogy olyan analitikus munkák kiindulópontjai lehessenek, melyek a misztikus akkordon „túllépő" szkrjabini útban rejlő lehetőségeket fürkészik.

A rövidségről és tömörségről tett előbbi megállapítás az első prelűd esetében kétségtelenül helytálló: egy mindössze 16 ütem terjedelmű miniatűrről van szó, amely még egy meglehetősen lassú tempót választó előadás esetén is alig haladja meg az egy perc hosszúságot. A mű struktúráinak felfejtéséhez ennek ellenére csak keveseknek sikerült közel jutnia. Egy olyan hagyományosnak mondható megközelítésmód például, mint amelyet a német Gotffried Eberle képvisel, amelyik megkísérli a mű vertikális és horizontális rétegeit szétválasztani, és Klangzentrumként értelmezett akkordokról, valamint az ezek közötti közlekedés eszközeként szolgáló kromatikus menetekről, dallamfoszlányokról beszél,[13] nehezen állja meg a helyét, hiszen épp a mű egyik legfőbb sajátosságával nem számol: azzal, hogy az újszerű faktúra többé nem teszi lehetővé dallam és kíséret egyértelmű megkülönböztetését.[14] A zenei anyag összefüggéseit az egyes formarészek hangkészleteinek egymáshoz való viszonyában kereső eljárás sokkal célravezetőbb lehet. Formatani szempontból ez utóbbi eljárásmódot is segítheti az a séma, amelyet már Eberle sikerrel alkalmaz: eszerint egy rövid kódával kiegészülő háromtagú dalformával van dolgunk, ahol az 1–4. ütemek képeznék az első tagot, az 5. ütemtől kezdődik és a 8. ütem közepéig tart a második tag, majd a felütésszerű indítással a 8. ütem második felében veszi kezdetét a visszatérés (9–12. ütemek), amelyet egy négyütemnyi hosszúságú kóda követ.

E formai felépítést első ránézésre leginkább a repríz ténye igazolhatja – a harmadik tag valóban értelmezhető az első tritonusz-transzpozíciójaként. Hogy a má-

12 Fontos jelezni, hogy a hangok sorrendje a kollektívákon belül soha sincs rögzítve, egy olyasfajta szigorú rendezőelvről tehát, mint ami a Reihét jellemzi, itt semmiképp sem beszélhetünk.

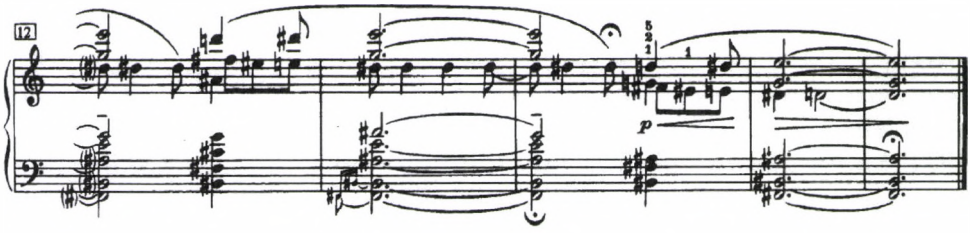
13 Gottfried Eberle: *Zwischen Tonalität und Atonalität*. München–Salzburg: Katzbichler, 1978, 96. sk.

14 Mauser: *Harmonie im Aufbruch*, 57.

sodik tag esetében az első és harmadik taggal opponáló részről beszélhetünk, kizárólag az egyes szakaszok alapját képező hangsorok összehasonlító elemzésével bizonyíthatjuk, tematikus-motivikus szinten semmi sem indokolja ezt a megkülönböztetést. Egy afféle komparatív eljárás, amilyent a legmélyrehatóbban ez idáig George Perle végzett el, valóban segítségünkre lehet abban, hogy igazolódjék: míg a darab legnagyobb hányada a fentebb „B" betűvel jelzett oktaton kollektívából építkezik, az 5–6. ütemek kivételt képeznek, hisz bennük az „A" jelű kollektíva vonzása érvényesül. Mindezek fényében a 7–8. ütemek egyfajta „modulációs" szakaszként értelmezhetők, melyek előkészítik a visszatérést – itt ismét a „B" csoport jelenléte hangsúlyos.

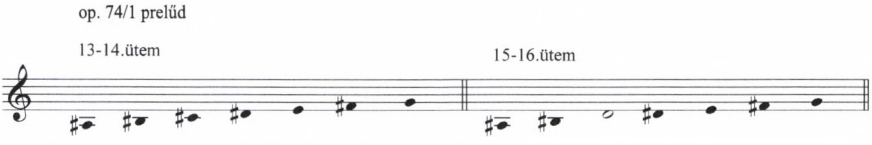
A kollektívák használata végig következetes; a kromatikus szólamvezetés során keletkező „átmenő hangok" és „vendéghangok" ellenére csaknem végig „hangnemen belül" maradunk. A darabban mindössze két olyan helyet találni, amely az oktaton kollektívák mint viszonyítási pontok felől közelítve „disszonánsnak" minősíthető. Mind a két esetben egy *d* hangról van szó. Elsőként egy elvarratlan „dallam" hangjával, egy megakasztott átmenő hanggal van dolgunk, a mű középső szakaszában (a 8. ütem második nyolcadütésénél).

A „disszonáns" *d* másodszor igen fontos szerephez jut: Szkrjabin e hangot teszi meg műve záróhangjává (a hang a 15. ütemben, a jobb kéz alsó szólamában olvasható):



6. kotta

E döntéssel az oktaton skála a kódában (13–16. ütem) a következőképp módosul (vendéghangok – amiként a szoprán fermata utáni *d*-je is értelmezhető – nélkül):



7. kotta

Adódik a kérdés: mi késztethette arra a szerzőt, hogy prelűdjét egy disszonáns, *rendszeridegen* hanggal zárja? (S miért nem állt meg a *disz* hangon egy, a rendszer szempontjából „konszonáns" hangzatkomplexummal (*fisz–hisz–aisz–disz–g–e*) zárva darabját?)

Perle ezzel kapcsolatban szigorú strukturalista elemzésének ellentmondó, váratlan, s meglehetősen spekulatív választ ragadtatja magát. Egy Faubion Bowers által idézett, 1910-ben megjelent újságcikkre hivatkozik, amely azt bizonygatja, hogy míg hathangú misztikus akkordját a zeneszerző a Pleiadesz csillagképről mintázta, a készülőben lévő, kozmikus távlatokat nyitó főmű, a művészetek egyesítését megcélzó *Misztérium* összességében kilenc „csillag" együtteséből fog állani.[15] Perle amellett érvel, hogy a művet záró „disszonáns" *d* épp a hiányzó láncszem a kilenc elemből álló kozmikus konstelláció létrejöttéhez, hiszen segítségével a normál oktaton skála egyesíthető a teljes misztikus akkorddal (ábránkon bekereteztük a *c* alaphangú misztikus akkord hangjait):[16]

A „kozmikus kilences"



8. kotta

Noha Perle és a Szkrjabinhoz a set-elmélet eszköztárával közelítő szakemberek az utóbbi évtizedekben értékes megfigyelésekkel és következtetésekkel gazdagították a Szkrjabin-kutatást, írásaikra általánosan érvényes az, amit Eric Regener a fortei gondolkodással kapcsolatban elsődlegesen kifogásol, jelesül, hogy a zene ilyesfajta megközelítésmódja teljességgel figyelmen kívül hagyja a skálák és hangzatok *funkcionalitását* – a setek zenei folyamatokban betöltött szerepéről vajmi keveset tudhatunk meg.[17] Hasonló felismerés vezérelte Hans-Ulrich Fusst, aki *Musik als Zeitverlauf* című írásában a zenei analízis második világháborút követő trendjeitől, köztük a set-elmélettől az idő dimenziójának teljes hiányát kérte számon.[18] Mint mondja, a *pitch-class set theory* figyelmének középpontjában az időtől idegen kategóriák: proporciók, számkapcsolatok, korrespondenciák, szimmetriák állnak, míg a lefolyás, mozgás, fejlődés aspektusai háttérbe szorulnak. Egy olyan elemzésben, amelyben a zene komplex kapcsolatok rendszerévé válik, az időbeli folyamatoknak, az időbeli sorrendnek szükségszerűen másodlagos szerep jut.[19] Talán nem véletlen, hogy Gurnemanz Parsifalhoz intézett sejtelmes jóslatára („Du siehst mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit")[20] többen egy egész zenetörténeti korszak mottójaként kezdtek tekinteni, amely előbb (a 20. század elejétől kezdve) művészeti kezdeményezésekben jelentkezett, majd a zenetudományt is utolérte.[21]

15 Faubion Bowers: *Scriabin*, vol. 2. Tokyo: Kodansha International, 1969, 215.

16 Perle: *Scriabin's Self-Analysis*, 117–118.

17 Eric Regener: „On Allen Forte's Theory of Chords". *Perspectives of New Music* vol. 13., No. 1 (Autumn–Winter, 1974), 191–192. – Regener szerint Forte éppen a funkcionalitás vizsgálatának megvonásával igyekszik elméletét az atonális zene szolgálatába állítani.

18 Hans-Ulrich Fuss: „Musik als Zeitverlauf". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2005/2–3.

19 Uott 2.

20 „Látod fiam, térré lesz itt az idő".

21 Legutóbb: Victoria Adamenko: *Neo-mythologism in music*. Manchester: Pendragon Pr., 2006.

A kérdés mármost az: nem lehet, hogy az op. 74 no. 1-es prelűd utolsó, „disszonáns" hangja a spekulatív magyarázatokhoz vezető térbeli szempontokon túl a mű idő-szemléletére vonatkozóan is hordoz jelentést?

Lehetséges például, hogy a rendszeridegen *d* az időbeli lekerekítés speciális eszköze, hasonló megoldás ahhoz, mint amit a *Prometheus*t záró Fisz-dúr akkorddal kapcsolatban figyelhettünk meg. E zenekari költeményben harmóniai szempontból éppen a hagyományos dúr hangzáskép válik idegenné. (A klasszikus összhangzattan szabályaitól legmesszebbre távolodó utolsó nagyzenekari művében Szkrjabinnak gyaníthatóan azért volt szüksége e *tonális* záróakkordra, mert maga is belátta, hogy az újonnan kidolgozott hangrendszer sajátságai következtében művében megszűnnek az ok-okozati relációk, minden ciklikusnak hat, így a befejezés *rendszerimmanens* eszközökkel többé nem lehetséges.)[22]

Nem zárható ki annak a lehetősége sem, hogy a szerző e záróhangot éppen az idő „elindításának" kellékeként alkalmazta. Ez a feltételezés elsősorban akkor állhatná meg a helyét, ha valódi történések híján e prelűdre olyan műként tekintenénk, melyben – kedvelt szófordulattal élve – „megfagyott az idő", s amely ebből következőleg úgy hat, „mintha virtuálisan egyetlen másodpercig tartana".[23]

A *d* hang szerepére vonatkozóan létezhet még egy harmadik magyarázat is: a komponista éppen műve ciklikus jellegét kívánta megmutatni, hiszen egy olyan ponton állította meg a zenei folyamatot, amely az alaphelyzetbe való visszavezetést igényel.

Az idővel kapcsolatos ilyen és ehhez hasonló kérdések megválaszolása nem könnyű feladat, az op. 74, no. 1-es prelűd esetében ugyanis lineáris folyamatokról, teleologikus ívről, fejlődésről[24] aligha lehet beszélni. Általánosan jelentkező probléma ez a 20. század eleji zeneművészetben: a hagyományos struktúrák felbomlásával megkérdőjeleződik a tonalitás *lineáris* időszemlélete, amely az idő lefutására üdvtörténeti perspektívából tekint, mintha az események elsősorban a zárlat, a finálé, a konklúzió felől visszakövetkeztetve nyernének jelentést, mintha minden egyetlen célra (kiteljesedés, feloldás, megváltás) irányulna.

E jelenség felismeréséhez és belátásához nem kellett az érett atonalitás, a tizenkét fokú technika vagy a szerializmus megjelenéséig várni. Arnold Schoenberg például már a tonalitás felfüggesztésére vagy meghaladására tett első eredményes kísérletek időszakában, 1912-ben megjegyzi, hogy noha egy zeneművet továbbra is akkor szokás befejezettnek tekinteni, ha célját elérte, a kor formaérzéke már egyáltalán nem ragaszkodik annyira az egyértelmű befejezésekhez, s egyre gyakrabban találkozni olyan művekkel, amelyeket lezárás helyett *félbehagytak (nem foly-*

22 Lásd: Ignácz Ádám–Szigeti Máté: „A misztikus akkordon túl". *Magyar Zene* 2008/3, 322–323.

23 Theodor W. Adorno kifejezése, in: „Zene és festészet néhány relációjáról". Ford.: Csobó Péter György. *Vulgo* 2004/3–4.

24 A fejlődés fogalmát itt adornói értelemben használjuk. A filozófus a Beethoven-töredékekben így fogalmaz: „A fejlődés a zenében olyan variáció, amelyben a későbbi a korábbit, mint korábbit feltételezi, és nem fordítva." E definíció értelmében a fejlődés az idő irreverzibilitását feltételezi.

tattak). Schoenberg ennek okát elsősorban az alaphang akaratának fokozatos gyengülésében és a kortársak *végtelenség* iránti elkötelezettségében véli felfedezni, valamint abban, hogy a születőben lévő modernitás már másban látja egy gondolat kiteljesedésének mikéntjét, mint az őt megelőző klasszika vagy romantika, és a zeneművek üzenetei a teleologikustól eltérő koncepciók segítségével is megfogalmazhatóvá válnak.[25]

Emlegessük fel újfent Gurnemanz szavait, amelyet többen a romantikát követő korszak mottójává kiáltottak ki: „Du siehst mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit." Miként érthető a zenében az idő *eltériesülése*?[26] Valóban létezik-e olyan zene, amely nem számol vagy leszámol az idő dimenziójával, és elsősorban a tér által kínált lehetőségekre összpontosít? E kérdések valóban a zenetudomány legújabb problémafelvetéseihez tartoznak. Az utóbbi kérdésre ráadásul sem egyértelmű igennel, sem egyértelmű nemmel nem válaszolhatunk. Olyan zene ugyanis, amelynek legalább a fizikai idő szükségszerűségeivel ne kellene számolnia, gyaníthatóan nem létezik. De tény, hogy a 20. század elejétől kezdve egyre gyakrabban komponáltak olyan műveket, amelyek azáltal hogy időkezelésük nem-lineáris, a zenei *történés* fogalmát újradefiniálásra kényszerítik.

Úgy is tűnhet, mintha az időszemlélet mentén a zeneművészet az elmúlt száz esztendőben egyenesen két irányzatra szakadt volna. A régóta létező *zeitlich* kategóriához olyan képzetek társíthatóak, mint a dinamikus, a mozgásban levő, az energikus, a ki nem számítható, a szabad, az érzelmes, a fokozásokkal teli, míg az újabb keletű *räumlich* a statikus, merev, proporciók által tagolt, az előzetesen megformált, a szabályos, a passzív és gyenge[27] fogalmaival rokonítható.[28] Persze a kategóriák mögé besorolt műveknek és irányzatoknak egy ilyesfajta szembeállítása meglehetősen sematikus és túlzó. Mégis jól érzékeltetheti azt a különbséget, amely – Christopher Hasty egyik további ellentétpárját kölcsönvéve – éppen abban áll, hogy az alapvetően tonális alapon szerveződő zeneművek esetében az időbeli folyamatok általában *hallás* útján követhetővé válnak, míg a nem-tonális zenében erre jobbára csak a *vizuális* megismerés által nyílik lehetőség.

Szkrjabin kései művei (így természetesen az op. 74-es sorozat darabjai is) ebből a szempontból különösen problematikusak, hiszen azok valahol a tonalitás és atonalitás határán helyezkednek el. Az előzetes elvek alapján, hangok önkényes kiválasztásával létrehozott készletek (skálák és akkordok) ugyanis rendre kitüntetett (többnyire tonikai) szereppel, *gravitációs erővel* bírnak, ám belső összefüggéseikből adódóan (például az egyenlő distanciák elvét érvényesítvén), illetve számbeli túlsúlyukkal értelmi és tartalmi szinten is elkendőzik vagy fel is függesztik a

25 Arnold Schoenberg: *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition, 1949, 147. skk.

26 A Verräumlichung fogalmát Gisela Nauck *Musik im Raum, Raum in der Musik* című művéből kölcsönözzük. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 38.)

27 Különösen érdekes ennek tükrében, hogy a *harmónia-ritmus* elmélet kidolgozójaként ismert Borisz Javorszkij már 1914–15 tájékán enerváltnak, erőtlennek minősíti Szkjrabin utolsó műveit. Idézi: Vera Dernova: „Skrjabins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts". In: *Alexander Skrjabin*. Szerk.: Otto Kolleritsch, Graz: Universal-Edition, 1980.

28 Részletesen: Christopher Hasty: *Meter as Rhythm*. New York–Oxford: Oxford University Press, 1997.

(zenei) idő „múlásáért" felelős, hagyományos konszonancia-disszonancia viszonyokat. A *feszültség* zenei eszköztára ezáltal minimálisra csökken.

Ez figyelhető meg az op. 74 no. 1-es prelűd esetében is, ahol az biztosítja az időn kívüliség, statikusság, eltériesülés érzetét, hogy a zenei anyag a teljes kromatikus spektrumhoz mérten aránytalanul széles tonikai bázissal bír: a teljes, négy heptaton származék egyesülésével létrejövő „B" jelű kollektíva, amely a szerzemény 16 üteméből 14-et ural, Szkrjabin eredeti notációját figyelembe véve 13 (!) hangot foglal magába.

Az op. 60-as mű utáni időszak szerzeményeire általánosan jellemző a célirányos, lineáris idő *tagadása*, ezért érdemes lehet az elsőként a szabad atonalitásban jelentkező, majd a 20. század folyamán mind sokrétűbb formában megjelenő *nem-lineáris* időkoncepciók felől is Szkrjabinhoz közelíteni.

A nem-lineáris időtípusok egyik legtalálóbb rendszerezését Jonathan Kramer végezte el. A *Time of Music* című könyvében javasolt krameri kategóriák közül Szkrjabinnal kapcsolatban kettő is használhatónak tűnik.

Az egyik az úgynevezett *vertical time*, azaz vertikális idő kategóriája, amelynek sajátosságait a szerző az „egy helyben álló" hangzatokban, orgonapontokban, repetitív struktúrákban és ciklikusságban foglalja össze – mint mondja, az ilyen kompozíciós eszközök együttes használata az időbeli haladás teljes feloldásához vezet.[29] A vertikális idő, elsősorban Claude Lévi-Straussnak köszönhetően összefüggésbe került a *mitikus idő* terminusával is. Ahogy Lévi-Strauss fogalmaz: „egy zenei partitúrát, akárcsak egy mítoszt, képtelenség (események) szakadatlan sorozataként értelmezni."[30] A strukturalizmus atyja ehelyett a sorok között olvasást, a vertikális és horizontális rétegek egyidejű felfedezését szorgalmazza, egy olyan stratégia kidolgozását, amely felszínre hozza a mitológia és zene sokrétű rokonságát.

A mítoszok, a misztikum, a mágia és a művészetek szoros kapcsolata a Szkrjabin-kutatásban csaknem megkerülhetetlen szempont, hiszen a komponista egész filozófiája gyakorlatilag a *teurgikus művészetfelfogáson*, valamint az új mitológia korszakát elhozni képes *művész-próféta* karakterének kidolgozásán alapszik. Ezért könnyen adhatná magát az a magyarázat, amely szerint Szkrjabin egyenesen *kereste* egy új, történelmen túli, időtlen kor zenei képmását (s ezért a ciklikusság, a „mindent magukba olvasztó" alapkészletek stb.) – de erre vonatkozóan, legalábbis a rendelkezésre álló dokumentumok alapján semmilyen konkrét utalást nem találhatunk.

Felmerülhet, hogy Kramer kategóriái közül a *vertical time* mellett a *non-directed linearity* is alkalmazható lehet Szkrjabinra. A non-directed linearity kapcsán Kramer kifejezetten olyan nem-tonális művekre gondol, amelyekben bizonyos szólamok kromatikus lépésekben emelkednek vagy ereszkednek, és így a logikus-folyamatos haladás benyomását kelthetik a hallgatóban, pedig a tonális zenében ismert célirányos mozgásnak híján vannak.

29 Jonathan Kramer: *The Time of Music: New Meanings, new Temporalities, new Listening Strategies*. New York: Schirmer, 1988, 123. skk.

30 Claude Lévi-Strauss: *Myth and Meaning*. New York: Routledge, 2001, 44.

Hogy a zenei idő e felfogása jelen dolgozatban is megfontolásra érdemes, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az op. 74-es sorozat első darabjának elemzésekor az idő problémájáról is értekező eddigi egyetlen írás, Sigfried Mauser *Harmonie im Aufbruch* című tanulmánya szerint éppen a mű azon szólama (ahogy Mauser fogalmaz: a felső rendszer alsó szólama) felelős az idő létezéséért, amely szólam hol kromatikus menetekben mozog, hol pedig egy helyben toporog (egyetlen hangot ismételget).[31]

Tűnhet ugyan meggyőzőnek, ha az alapvetően atonális kompozíciókra kifejlesztett krameri fogalomkészlet egyik vagy másik tagja mellett érvelünk, mégsem oldjuk fel az alapvető problémát, amely szerint Szkrjabin nemcsak „egymásra vonatkoztatott" hangokkal vagy a szabad atonalitásban megismert *paralizáló* technikákkal dolgozik, hanem kifejleszt egy olyan sajátos, követőkre később nem találó nyelvet, amelyikben a tonális tendenciák mindvégig felismerhetők maradnak; a hangok hierarchiája minden mű esetében előre adott. Ezért is lehet oly különös jelentőségű az op. 74 no. 1-es prelűdöt záró *d* hang, amely azáltal hogy nem tartozik a mű tonikai bázisát képező kollektívába, üzenetet hordoz, mégpedig – feltételezésünk szerint – az időre vonatkozó üzenetet.

E feltételezés alátámasztására talán Szkrjabin filozófiája lehet segítségünkre, hiszen olyan zeneszerzőről van szó, aki – legalább is 1905 után – elsősorban filozófusként tekintett önmagára, és előszeretettel hangoztatta, hogy filozófia és zene munkásságában nem választhatók szét egymástól. A következőkben ezért a Szkrjabin filozófiai gondolkodásának legátfogóbb dokumentumában, a német Oskar von Riesemann által 1924-ben sajtó alá rendezett *Prometheische Phantasien* című gyűjteményben[32] keressük az időre (és térre) vonatkozó állításokat.

Általánosságban megállapítható, hogy Szkrjabin, szélsőségesen *szolipszista* gondolkodásmódjának megfelelően az idő és tér forrásának a szubjektumot, az Ént tartja, tehát elveti az embertől független, eleve adott idő- és térdimenzió gondolatát.[33] Időfelfogása annyiban az arisztoteliánus hagyományhoz kapcsolódik, hogy az időt most-pontok (pillanatok) szukcesszív sorozataként képzeli el, de lényeges, hogy a szakadatlan mozgás eszméjével szembehelyezkedvén azt állítja: egy pillanat addig tart, amíg belső tulajdonságai annyira meg nem változnak, hogy az idő újból „elinduljon".[34]

Ez a gondolat vezet el a tér és idő egymásra hatásának megindoklásához, amely alapvetően az egyesítés-megkülönböztetés fogalompárosa mentén megy végbe. Az

31 Mauser: *Harmonie im Aufbruch*, 57.

32 Alexander Skrjabin: *Prometheische Phantasien*. (A következőkben: PPH.) Essen: Die Blaue Eule, 2004, 93.

33 Igen fontos kiindulópont ez, ha figyelembe vesszük Andreas Luckner azon megállapítását, mely szerint az időfilozófiák közt a legfőbb különbséget rendre az arra a kérdésre adott válasz jelenti, hogy ki vagy mi *mozgatja* az időt.

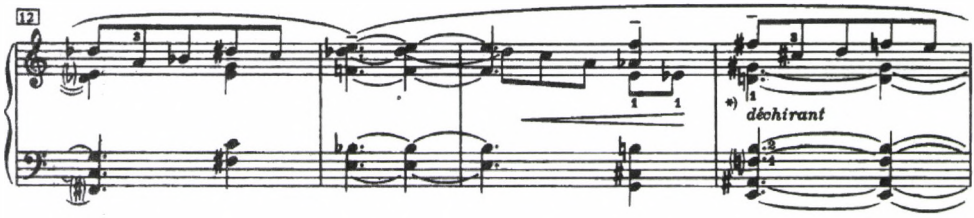
34 Uott 93.

érvek amellett szólnak, hogy tér és idő szorosan összetartoznak, mégpedig úgy, hogy kettejük közül a tér élvez elsőbbséget, azáltal hogy az idő mozzanatát is magába olvasztja. Ennek megfelelően a tér definíciója a következőképp hangzik: „Teret teremteni tehát azt jelenti: a világmindenség teljes múltját, jelenét és jövőjét létrehozni."[35] Időről Szkrjabin szerint a *belső tapasztalat* kapcsán lehet beszélni, akkor, mikor a tér keretei között a szubjektum képes különbséget tenni önnön *benyomásai* között. Az időhöz tehát a *megkülönböztetés* és *elkülönbözödés* fogalmai kapcsolhatók.

Létezik még egy szöveghely, amely noha konkrétan nem idő- és térproblémákat feszeget, véleményünk szerint szorosan kapcsolható az idő Szkrjabin kapcsán felvetődő problematikájához. Az 1905 körül keletkezett naplóbejegyzés a következőképpen szól:

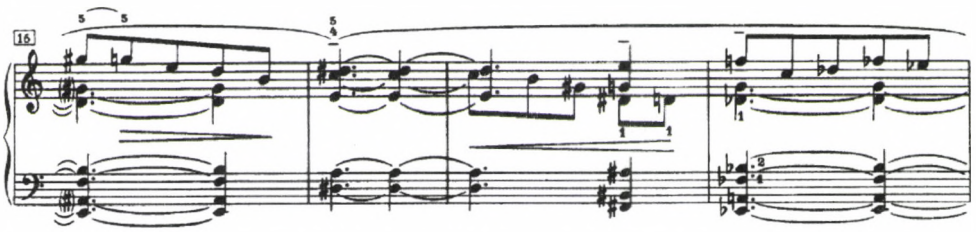
> El a középponttól, örökké el a középponttól, minél messzebbre! [...] Részecskék sokasága szabadul el önálló maggal. Egy új középpont jön létre, amelyet azonos küllemű részecskék vesznek körül. E részecskék ismét csak el akarnak szakadni a középponttól. Ez az igyekezet, az elszakadás emez örökös vágya az, amely által világok jönnek létre, s amely az organikus élet [*az időben létezés* – I. Á.] kezdetét jelenti.[36]

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy az időn kívüli állapotból az időbe (mozgásba, változásba) a tulajdonságok megváltozásával és a középponttól való elszakadással, illetve egyidejűleg új vonatkozási pont létrehozásával lehet belépni. Hogy egy ilyesfajta időkoncepció esetenként a zenén belül is érvényesülhet, azt Szkrjabin op. 67-es *Két prelűdje* közül az első példáján lehet szemléltetni. Azért esett a választás erre, az op. 74-es sorozat előtt csaknem két esztendővel keletkezett műre, mert alapanyagát tekintve látványos hasonlóságokat mutat az utolsó prelűdsorozat első darabjával: itt is a „B" jelű oktaton kollektíva jelenti az elsődleges vonatkozási pontot, s – talán épp ebből következőleg – a *d* hang is jelentős szerephez jut. A *d* ebben a prelűdben is rendszeridegen, pontosabban egy másik összefüggés része, ráadásul a mű – a kezdőütemet nem számítva – egyetlen olyan pontján jut szóhoz, amelyet verbális szerzői utasítás is kísér *(9a–b kotta)*:



9a kotta

35 Uott 32.
36 Uott 39.



9b kotta

A 15. ütemben egy kétütemes „modulációs" (előkészítő) szakaszt követően a zene a „B" jelű oktaton kollektívából két ütem erejéig a „C" jelűbe lép át. Szkrjabin a változást a *déchirant* (szívszaggatóan) szóval jelzi, amely etimológiailag a *déchirer* (elszakadni, szétszakadni) igéből származik. Röviden visszautalva a *Prometheische Phantasien* idézett szöveghelyére: a 15–16. ütemekben az „eredeti" középpontot rövid ideig egy *új* váltja fel, amelynek a *d* hang is *integráns* része, egy *e–aisz–f–h–d–gisz* hangokból álló orgonapont tagjaként. A változás, elszakadás mértéke persze a hallgató számára rendkívül csekély. A komponista számára azonban az oktaton rendszerek közti mozgás többletjelentéssel bírhatott: a kezdeti ködös és misztikus (*vague, mystérieux*) állapottól való eltávolodást, a hosszan kitartott *pillanat* belső tulajdonságainak megváltozását szimbolizálhatta.

A *d* hang néhány ütemmel később (18. ütem) még egyszer befolyásos szerephez jut: annak az – ugyancsak kétütemes – modulációs szakasznak az utolsó hangja, amely azt a 19. ütemtől kezdődő, nyolc ütemen át tartó formarészt készíti elő, ami a mű végén a kiinduló állapotba vezet vissza. Különös egybeesés, hogy a 18. ütem utolsó két nyolcadán megszólaló zenei anyag csaknem szó szerint egyezik az op. 74 no. 1-es prelűd záróakkordjával (a különbség egyedül a hangok hosszában van: a nyolcadokban „mozgó" szólamot leszámítva az előbbiben negyedek, míg az utóbbiban pontozott félhangok szólalnak meg; minden más paraméter azonos). A két hely közötti emez azonosság is jelezheti: az op. 74-es sorozat első prelűdje nem ér véget, folytatásért, továbbgondolásért kiált. Meg akar szabadulni a változatlanság állapotától, az időben elkövetkező, későbbi felé – a jövő felé törtet.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ

FINDING TIME AGAIN. TIME APPROACH IN ALEXANDER SCRIABIN'S PRELUDE OP. 74 NR.1

Allen Forte published a study entitled *A Theory of Set-Complexes for Music* in the winter of 1964, in which the affective and controversial theory of set-complexes was first introduced. This theory had a great influence on the post-2nd-worldwar Scriabin-reception too – it contributed to the development of regarding the Russian composer as one of the important forerunners of serialism. Despite all its advantages, Forte and his follower's method has a serious deficiency: it concentrates only on spatial correspondences, while practically ignoring the dimension of time.

In my study I try to find out: what can be revealed from the last piano pieces referring to Scriabin's time-concept? Is it possible to use the results of the set-theory in this kind of an analysis? The Prelude Nr. 1 of the Op. 74 series has an unusual answer to these questions.

Ádám Ignácz (1981), music aesthetician. He graduated from Eötvös Loránd University (ELTE, Budapest) in history and aesthetics. Currently he is enrolled in the Philosophy Doctoral School of ELTE (he is a PhD student of the Aesthetics Programme). His main academic interest is the cultural and intellectual background of the Gesamtkunstwerk. He is writing his doctoral dissertation on the philosophy of Alexander Scriabin. He has been the member of Erasmus College since 2006. He was employed at the Institute of Political History between 2007-2008. He published several essays and reviews in renowned journals and essay volumes and he held conference lectures since 2006. He is the main organizer of the hungarian musicology conference titled Zenén innen és túl. He is a visiting lecturer at the ELTE, Erasmus College and the College of Social Sciences since 2008.

Szigeti Máté Csaba

HANGRENDSZER ÉS IDŐSÍKOK KAPCSOLATA ANTON WEBERN OP. 28-AS VONÓSNÉGYESÉBEN*

Nyilvánvaló, hogy különböző notációs rendszerek eltérő módon és eltérő pontossággal nyújtanak tájékoztatást egy adott kompozíció abszolút idejéről. (Abszolút időn azt a tartamot értjük, amelyet egy zenemű az interpretációjától megkíván vagy megkövetel. Jelen gondolatsor egyik központi kérdése lesz, hogy ez az idő meghatározható-e egyáltalán, ha igen, milyen pontossággal és minek az alapján.) Látszólag a kottaírás történetében kimutatható egy olyan tendenciózus törekvés, amelyik a mérhető idő lehető legprecízebb lejegyzése felé mutat. Mivel nem áll szándékunkban e kijelentéssel semmiféle fejlődéstörténetre utalni, feltételezzük, hogy adott korra vagy szerzőre jellemző notációs rendszer tökéletesen kielégíti az aktuális zeneszerzői igényeket. (Magát a rendszert a változó igények alakítják ki, illetve formálják át.) Így a notáció elsősorban nem technikai, hanem koncepcionális kérdés; nem *lehetőségekhez*, hanem *formai sajátosságokhoz* alkalmazkodó eszközrendszer.

Az utóbbi megállapítást mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az abszolút idő meghatározásának szándéka a radikálisan új formai szemléletmódokat szolgálandó az 1950-es évektől a szélsőségek irányába tolódik el. A kotta vagy végletes precizitással írja le/írja elő a mű idejét (mint Stockhausen elektronikus darabjainak notációja esetén), vagy tág teret enged az előadó számára a valós időtartam végső meghatározásában (mint Wolff, Feldman és Brown bizonyos darabjaiban). (Példáinkban a notáció nemcsak eszközeiben, hanem *funkciójában* is eltér.)

A kérdés a kottakép ismeretében tehát megfordítható: milyen partikuláris formai jegyeket rögzít a lejegyzés, majd juttat kifejezésre az interpretáció? Mi az, amit egy kottakép közöl, és mi az, amiről (szándékkal) hallgat? A válaszokhoz egy olyan analízis vezethet, mely nem korlátozódhat felszíni jegyek katalógusszerű összeírására; célja éppen az eltérő formai rétegek kölcsönhatásának, egymásra

* Az Erasmus Kollégium „A zenén innen és túl" címmel megrendezett II. zenetudományi konferenciáján a Bölcsészettudományi Kar „I" épület Bence-termében 2009. május 22-én elhangzott előadás bővített változata.

épülésének feltérképezése. E viszonyrendszereket tükrözi a mindenkori választott, behatárolt eszközrendszer, a notáció.

Mivel a szóban forgó rétegek (ritmika, hangrendszer stb.) szervesen kapcsolódnak egymáshoz, kiépülésük általában a komponálás folyamán sem válik el. (Például egy szonátaelvű formálás esetében nincs időrend hangnemi rend nélkül, ahogy az utóbbi is csak az időstruktúrában válik értelmezhetővé.) Ugyanakkor előfordulhat, hogy e rétegek valamelyike már a prekompozíciós fázisban meghatározást nyer, vagy legalábbis körvonalazódik.[1] Ha ez áll fenn, úgy a hangzás és időbeliség egysége kapcsán más kérdések is felmerülnek.

Bármely, a zenetörténet alakulását kísérő formaelvi paradigmaváltás, vagy az elmúlt száz év során kiötlött újszerű kompozíciós technikák alkalmazása kapcsán elsődlegesen tisztázandó, hogy azok miként módosítják hang és idő addig fennálló viszonyát. A bécsi iskola legnagyobb vívmánya egy olyan módszer kidolgozása volt, amely egy előzetesen behatárolt eszközrendszerhez (ez a *Reihe*) vonatkoztatja a műben előforduló valamennyi hang magasságát. Ez a rendszer azonban nem magasságok, hanem hangközkapcsolatok rögzített sorozata. (Hiszen a hangmagasságok sora tetszés szerint transzponálható a kromatikus skála tizenkét fokára, a lépések iránya, sőt sorrendjük olvasata kétféleképpen változtatható.) Így a *Reihe* a distanciák relatív mértékét és sorrendjét előrevetítő rendszer.

A leírás szándékosan didaktikus és redukált. Figyelmesen olvasva a *Reihe-elv* fent vázolt definícióját, feltűnhet, hogy az semmiféle utalást nem tesz, amely a zenei időre vonatkoznék, amiből pedig rögtön adódik a kérdés, hogy akkor mégis mit értünk *hangkapcsolatok*on. Mit jelent két olyan hang kapcsolata, melyek hangparaméterei ismeretlenek, még tulajdonképpeni magasságuk sincsen? (A regisztráció során ugyanis átrendeződnek a distanciális rendszerek, így az abszolút magasságok is.) A tisztán a *Reihe* összefüggéseiből levezetett analízis olyan, mint a beszéd egy szövegről, melynek nem ismeretesek a szavai, még a hozzájuk rendelt jelentések sem, csupán a köztük fennálló grammatikai-logikai kapcsolatok. Hasonlóan tartalmatlan a sor két tetszőlegesen kiválasztott eleme közti viszony. A köztük lévő üres (időtlen és anyagtalan) tér csak a formálás által telítődik jelentéssel.

A kulcskérdés tehát, hogy milyen gondolatfolyamatok révén öltenek testet, ruháztatnak fel tulajdonságokkal ezek a „hangcsírák"? Hogy határt szabjunk a szerteágazó kérdéseknek, elsődlegesen azt vizsgáljuk, hogy miként válik a hangok vonatkoztatási rendszere időbeli jelentéssé, vagyis miként tisztázza a formálás a hangmagasságok időbeli helyiértékét. Ennek menetét Webern *Streichquartett* Op. 28 című műve első tételének elemzésén keresztül mutatjuk be. A darabválasztást a kompozíciós folyamat rekonstruálására tett kísérlet során felmerülő sejtésünk

1 Talán nem túlzás állítani, hogy ehhez a formálási metódushoz kötődik az európai többszólamú zenei írásmód kialakulása: a harmóniai és időbeli tagolás adekvát alapja egy már meglévő – így kívülről „beemelt" – dallamanyag (legkorábban a gregorián ének). Későbbi, hasonlóan jelentős mozzanat a *talea* megjelenése a motetták szerkezetében, ami a konkrét hangzó anyagtól függetlenül mérhető zenei idő felismeréséből fakad.

indokolja, amely szerint a szerző e mű megírása körül és során szembesült legintenzívebben a fenti kérdésekkel.

A *Reihe*, mivel lépések *sorozatát* rögzíti, már önmagában feltételez egy időbeli rendezést. A sorrendiség persze megnyilvánulhat térben, síkfelületen is, csak ott valószínűleg limitáltabb módon, mint a sok szempontból képlékeny zenei időben. Az utóbbi kapcsán megkülönböztetendő a sor horizontális és vertikális megjelenítése. Elképzelhető egy tizenkét fokú sor egyetlen akkordként való megszólaltatása, amely sor distanciális felépítésében a *Reihe* lépéssorozata tükröződik, ám ebben az esetben szintén kérdéses a sorrendiség érzékelhetősége. Mindamellett az a meghatározás sem mérvadó, amely szerint a sor *elsődlegesen* a melodika váza, ugyanis az elv sajátossága, hogy a hangzás több dimenzióját befolyásolja párhuzamosan.

Amit tehát egy tizenkét fokú sor konstrukciója felvet az időbeliséggel kapcsolatban, nem több, mint az idő „ígérete". További döntéssorozatok vezetik a szerzőt az anyag valódi időbeli meghatározása felé. A bécsi iskola szerzői számára a 20-as években, közvetlenül a szabályrendszer megfogalmazását követően alkotott művek esetében magától értetődő megoldásnak bizonyult a klasszikus formai sémák felé fordulni. Ezek a „jól bejáratott" formamodellek kézenfekvő módon jelölték ki az anyagrendezés határait. Ám kizárólag üres vázként jelenhettek meg a szerkezetben, formálási elvként aligha, hiszen annak feltétele a korábban már szóba hozott tonális-funkciós rend érvényessége. (Amint mondtuk, a klasszikus formaelv alapja idők és funkciók összhangba állítása.) Webern több tizenkét fokú mű megírásának tapasztalata révén talált rá végül arra a klasszikus formai elgondolásra, amelyet mindenfajta hangnemi kötöttség nélkül is *elvként* tudott működtetni kompozícióiban, a *variációra*.[2] (Azt is mondhatnánk, hogy újra rátalált, mivel ez az elv általánosan – az aktuális alkotói korszak formai szemléletmódjától függetlenül – határozza meg formavilágát. Erről tanúskodik a variációra történő feltűnően nagyszámú utalás előadásaiban, levelezéseiben és műleírásaiban.) Ettől kezdve, ahogy Glenn Gould igen találóan fogalmaz, Webern „műveinek anyaga saját maga hozza létre formaszerkezetét".[3]

Webern az op. 28-as kvartett kapcsán is hivatkozik a variációra, mint elsődleges formálási elvre: „(...) témája a 16. ütemig tart, ezzel az ütemmel (...) kezdődik az első variáció, mely tulajdonképpen megismétli a témát. A téma maga *periodikusan* épített: előtag az 1–9. ütemek. Rögtön a kezdetnél látható (brácsa–1. és 2.

2 Hogy a sémák használatát miként váltja fel az elv követése, világosan megmutatkozik az olyan darabok összehasonlításában, mint a *Symphonie* op. 21 második tétele és a jelen írásban tárgyalt kvartetttétel. Az előbbi szerkezetében elsősorban a 18–19. századi mintákhoz igazodik, míg az utóbbiban valóban új formai koncepció körvonalazódását érhetjük tetten.

3 Glenn Gould: *A Consideration of Anton Webern*. Műsorlap a torontói Royal Conservatory hangversenyéhez (1954), posztumusz megjelent: *The Glenn Gould Magazine*, 1995; magyar fordításban: Glenn Gould: „Anton Webernről". In: uő: *Tiltsuk be a tapsot! – Válogatott írások*. Válogatta és az utószót írta: Wilheim András. Ford.: Barabás András. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004, 7.

hegedű–hegedű–cselló), hogy az alakzatok *augmentációjáról* és *diminúciójáról* van szó. Ez az összes variációban »*elv*«-ként szerepel."[4]

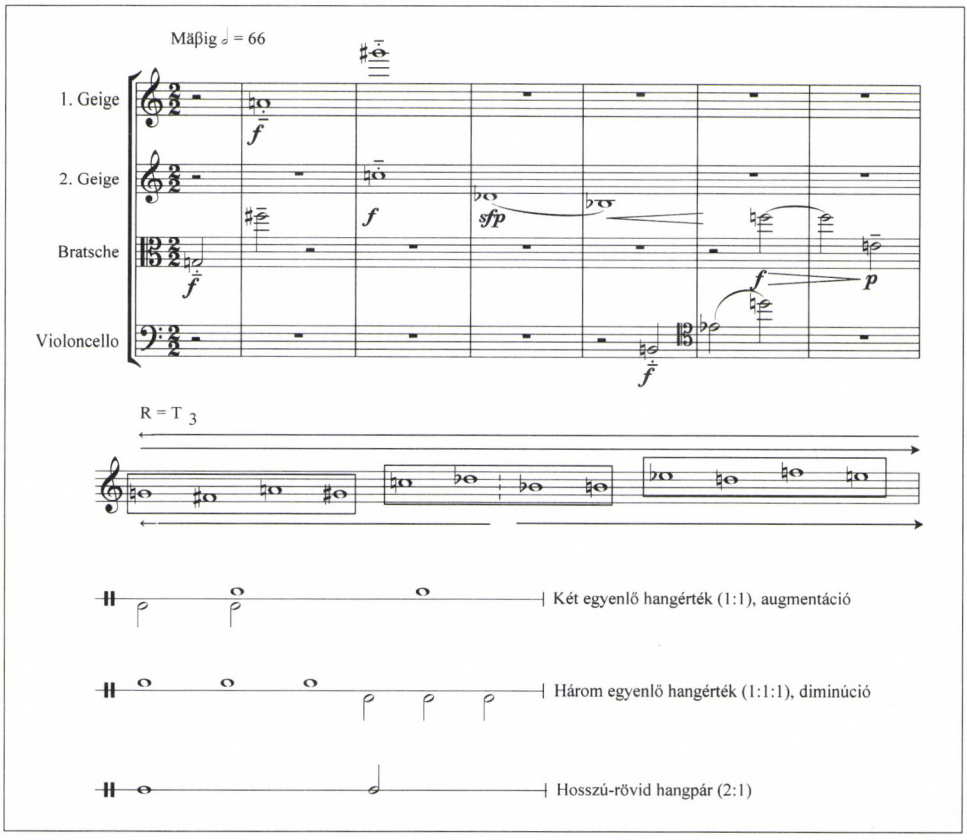
A leírásból világossá válik, hogy ennek a fajta építkezésnek egy olyan „téma" az alapja, amely felvonultatja a kompozíciós munka teljes eszköztárát. Bár Webern a fenti mondatokban csak a ritmikai alakzatok lehetséges transzformációjára utal, amely alapelve lesz minden további ritmikai variáns kiépítésének, a kotta ismeretében az is belátható, hogy a szerveződésre nézve maguk az alakzatok is meghatározó súllyal bírnak, ugyanis a későbbiekben előforduló valamennyi ritmusképlet belőlük származtatható. A *Reihén* túl a *ritmikai struktúra* tehát egy második, hasonló módon behatárolt, ám számtalan variációs lehetőséget kínáló eszközrendszer, amelynek definiálása (a szelekció) újabb lépés az időbeli lefutás tisztázása felé.

A hangközlépések megkötéseit rögzítő *Reihe* és a ritmikai alapelemek készlete szoros összefüggést mutatnak egymással: míg az előbbi hangpárokból (6 x 2 félhanglépésből), az utóbbi hangértékpárokból áll. Hang és idő újszerű összhangja révén a sor strukturális felépítése a hangzásban is megnyilvánulhat. Jóllehet a szólamok többnyire hangpárokra tagolódnak – egy szólamban két szünet közt általában két hang szólal meg – (Herbert Eimert ezért beszél *hangközmotívumokról* a tétel elemzésében),[5] előfordul, hogy a *Reihe* elemei három- vagy hathangú csoportosításban jelennek meg. Ennek lehetősége már a bevezetés (téma) anyagában felmerül *(1. kotta a szemközti oldalon)*.

Ismeretes, hogy Webern tizenkét fokú sorai már önmagukban komplex, belső összefüggésekben gazdag konstrukciók. Ám jelen írás épp azt igyekszik alátámasztani, hogy a *Reihe* megalkotása még nem része a kompozíciós folyamatnak (abból ugyanis „még bármi lehet"), pontosabban a fő kérdés az, hogy mikortól válik azzá. A megannyi összefüggés közül, amit ez a sor önmagában felvonultat, Webern csak néhányat használ fel a zenei struktúrák építéséhez, és épp ez a szelekció, a forma szempontjából fontos és jelentéktelen összefüggések közötti különbségtétel az, ami már határozottan a zeneszerzői munka része. Például a kibontakozó hangstruktúrákra nézve nem lényeges az a tény, hogy a két hathangos sormetszet (1–6., va-

4 Első ízben egy Erwin Steinnek írott levél részletéből (1938) Friedhelm Döhl kiadatlan disszertációja közölte, majd a *Schoenberg – Berg – Webern. Die Strichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation.* Hrsg. von Ursula von Rauchhaupt. München: Verlag Heinrich Ellermann, (évszám nélkül, az előszó dátuma: 1971), magyar nyelven: Anton Webern: *Előadások – Írások – Levelek.* Vál., szerk., utószóval és jegyzetekkel ellátta: Wilheim András. Ford.: Várnai Péter. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 141. – A szövegben szereplő egyéb, a nagyformát értelmező fogalmak (*adagioforma, scherzo, trió, dalforma* stb.) inkább tételkarakterek asszociációi, amelyek egy, a 19. század alatt gyökeret vert formaelvi tradíció nyomán fogalmazódtak meg. Pontosan érzékelhető általuk, hogy a hagyomány milyen mértékben befolyásolta Webern zeneszerzői gondolkodásmódját, ugyanakkor a formai összkép valódi megítéléséhez kevéssé viszik közel a jelenkor analitikusát. (Az olyan kérdések, mint hogy a második tétel scherzo vagy háromtagú dalforma-e, számunkra már elvesztették eredeti súlyukat.)

5 Herbert Eimert: „»Intervallproportionen« (Streichquartett, 1. Satz)". *Die Reihe*, Bd. 2.: *Anton Webern.* Hrsgb.: Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen. Wien: Universal Edition A. G., 1955; angol nyelvű kiadásban: Herbert Eimert: „»Interval Proportions« (String Quartet, 1st Movement)". *Die Reihe*, vol. 2.: *Anton Webern.* Edited by Herbert Eimert and Karlheinz Stockhausen. Pennsylvania: Theodore Presser Company in association with Universal Edition, 1958, 93–99.



1. kotta. A tétel első kilenc üteme, a Reihe és a ritmikai struktúra

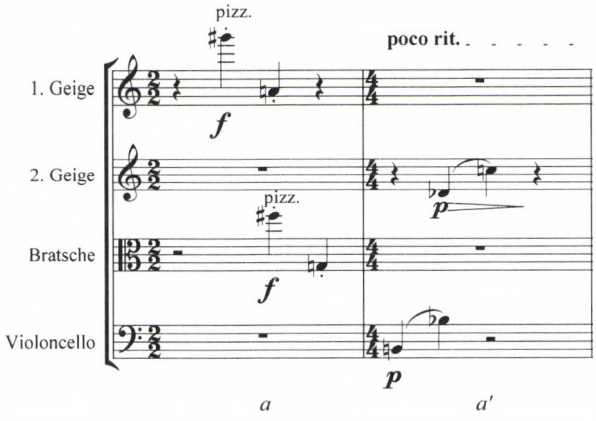
lamint 7–12.) egymás fordításai, ezzel szemben az, hogy a *Reihe* négy vagy két utolsó hangja megegyezik egy újabb fordítás első elemeivel, meghatározó erejű; ezen összefüggés révén válik lehetségessé a sorok végtelen, spirálszerű egymásba fűzése, aminek révén a tizenkétfokúság anyag feletti dominanciája megszűnik. A sor kiemelt, „felhasznált" tulajdonsága tehát a három négyelemű hangcsoport koherenciája. (Ahogy Webern írja: „az egész vonósnégyes négy hang meghatározott egymásutánjára épül!")[6]

A hangcsoportok szimmetrikus kapcsolatai csak szimmetrikus időstruktúrákkal egyesülve jutnak felszínre. Bár már a '10-es években született darabok hangrendszerei közt is bőséggel találunk példát szimmetrikus konstrukciókra (maga a kromatikus skála is ilyen),[7] a dallami és ritmikai síkon párhuzamosan megjelenő

6 Webern: *Előadások – Írások*... 146.

7 A Vonósnégyes *Reihé*je sem áll távol a kromatikus skála felépítésétől. A négyelemű csoportok hangjainak kismértékű átrendezésével egy *Fisz-F* ambitusú, tizenkét félhanglépésből álló sort kapunk. Számtalan esetben érezhetünk hangzási rokonságot a '10-es évek darabjai és a tizenkétfokú opuszok közt pusztán azért, mert mindkettő esetében gyakori a szűk időintervallumban megszólaló hangok közti kromatikus reláció.

tükörszimmetrikus transzformáció ideája egyértelműen a tizenkét fokú komponálás hozadéka. A tengelyszimmetria minden esetben *lekerekít* egy egységet, ezáltal világosan meghatároz egy „zárt" időszakaszt is. A tagolásban tehát döntő szerepe lehet, anélkül hogy kötődne a tonális zene bárminemű formai jegyéhez (funkciós/hangnemi tagoltság, zárlatformák, periodicitás stb.). Webern erre alapozva definiálja *Symphonie* op. 21 című művének második tételében a téma és az azt követő hét variáció hosszát. Szembetűnő, hogy akár ott, akár más példákban is szándékkal sérül a szimmetria. (A *Szimfónia* esetében például azáltal, hogy az eredeti alakzat precízen, már-már mechanikus módon szerkesztett tükrének utolsó taktusában megjelenik a következő szimmetrikus egység felütése, aminek következtében a kezdetek és végek anyaga némileg eltér egymástól. Ennek révén a variációk „megszakítás" nélkül kapcsolódnak egymásba, folyamatos ívvé állnak össze.) A bevezetés második egysége a sor két négyes hangcsoportját állítja szimmetrikus relációba.

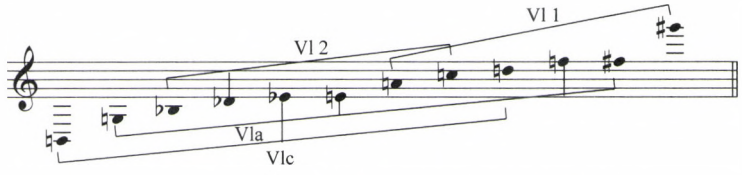


2. kotta. A tétel 7–8. üteme

Ebben az esetben kizárólag a ritmusképletben mutatkozik meg az abszolút szimmetria. Bár a Reihe harmadik négyes hangcsoportja hangközrelációiban rákfordítása a másodiknak, hangkészlete természetesen eltér azétól. A transzformált változat (a') dinamika, játékmód, artikuláció és tempó tekintetében is különbözik az eredetitől (a). A három szakaszt magába foglaló bevezetés középső része tehát új alapelemekkel bővíti a formálás eszköztárát. Megjeleníti a *staccato* és *legato*, az *arco* és *pizzicato*, a két alap dinamikai érték, a *forte* és *piano* kontrasztját,[8] a legrövidebb – negyed – értéket, az egyenletes tagolást és az egyenletességet felbillentő tempóváltozás lehetőségét (*poco ritenuto* utasítás). Mindemellett itt vetődik fel a kettős imitáció lehetősége is, ami később mint alapelv határozza meg a variációs szakaszok szólamszerkezetét.

8 Az első kilenc ütem a dinamikai értékek közti *átmenetet* exponálta. A négy hangszer által játszott egyes értékek ott egyetlen folyamattá egyesülnek.

A harmadik egység szintetizál: töredékszerűen idézi az előző két szakasz motívumait, más sorrendben és más metrikai kontextusban jeleníti meg azokat. A motívumok azonosítását megkönnyíti, hogy a *Reihe* elemei rögzített magasságban és hangszínnel szólalnak meg a bevezetésben. (A négyhangú csoportok változatlan transzpozícióban jelennek meg, ám mindig más fordítás metszeteként.)

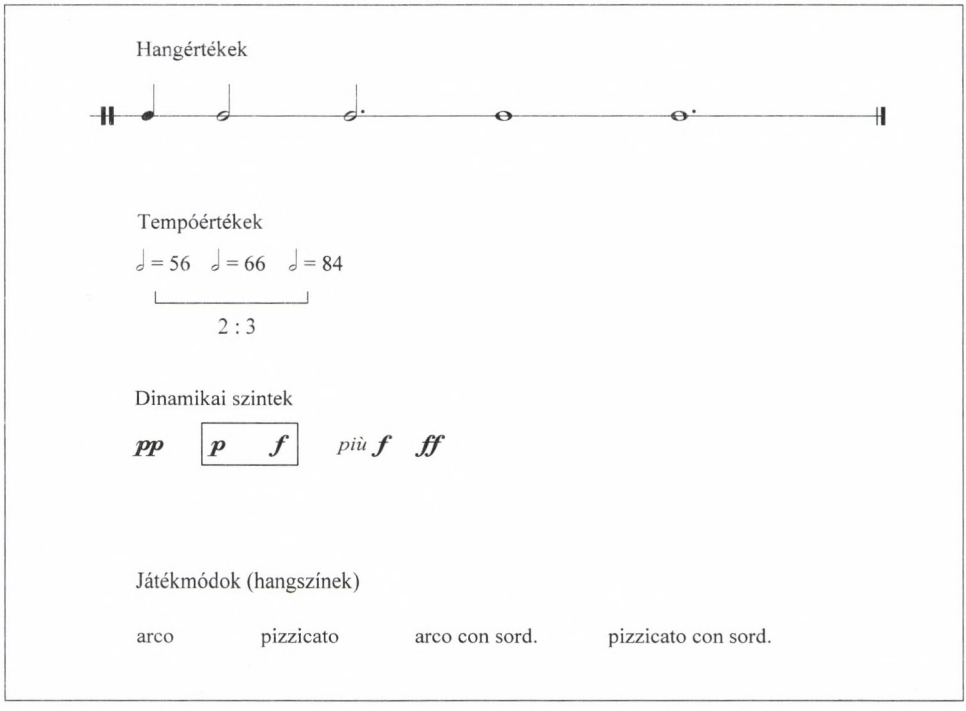


3. kotta. A bevezetés anyagának rögzített hangmagasságai és hangszínei

Ezáltal az anyag párhuzamosan két dimenzióban jelenik meg: folyamatként a lineáris kapcsolatok és alaphangzatként a vertikális konstrukció révén. (Ez kulcsfontosságú felismerés volt a Webern utáni nemzedékek komponistái számára; olyan – általában külön oldalakon említett – szerzőket inspirált darabírásra, mint például Wolff és Stockhausen.) Felmerülhet a kérdés, hogy mi célból és miért épp a fent ábrázolt szisztéma szerint rögzíttettek a hangmagasságok. Mivel egy hangzatkomplexum jelenléte és jelen *nem* léte elválasztható a zenei érzékelésben, a rögzített regisztráció mint alapállapot lefed, behatárol egy időegységet. Az alapállapotból való kimozdulás (tehát amikor egy hangmagasság „elmozdul" addigi, változatlan helyéről, más regiszterben szólal meg) új formai minőségről informál. A tárgyalt regisztrációs szisztéma kialakítását pedig – túl a kiegyenlített hangzástéren – az indokolhatja, hogy a bevezetésben használt sorlefutások (alapsor, valamint annak egy szekunddal mélyebb, egy kvarttal magasabb és mélyebb transzpozíciói) hangpárjai nagyszeptim vagy kisnóna fordításban jelennek meg, mellőzvén a kisszekund lehetőségét, amely Webern tizenkét fokú műveiben, mind horizontális, mind vertikális viszonylatban egyike a legritkábban előforduló intervallumnak. (A tételben kétszer szerepel szekundlépés: a 66. ütemben, az első hegedű – *dux* –, majd egy ütemmel később, a brácsa – *comes* – szólamában, ám mindkét esetben rövid értékű, szünettel elválasztott hangok közt. Ez a rendkívüli megjelenés a harmadik variáció indításának ad nyomatékot.) Eimert alapos statisztikát készített a tételben előforduló valamennyi hangközlépésről, és bár összesítésében helyt kaptak irreleváns adatok is (például az olyan hangok közti lépések, melyek bár szólamon belül hangzanak el, a köztük lévő tekintélyes mennyiségű szünet miatt nem áll fenn köztük valódi összefüggés), a számadatok alapján a tételben szereplő valamennyi szólamon belüli distancia 52,6%-a nagyszeptim/kisnóna.

A további variációk anyagában legfeljebb „kis hatósugarú", lokális jelenségekként merülnek fel bizonyos rögzített magasságok. Ellenben a négy szólam ellenpontjában magasabb rendű koherencia érvényesül. „A variációk tisztán *kánonikus* természetűek!"[9] – írja Webern. A hat változat valójában hat szigorúan végigfutta-

9 Webern: *Előadások – Írások*... 141.



1. ábra. A formálás és a notáció alapelemei a Vonósnégyes első tételében

tott kettőskánon, amelyben két szólam általában kis terc transzpozícióban, de változó belépési távolsággal imitálja a másik kettő anyagát. Nemcsak a szólampárok közt, hanem azokon belül is imitációs elv érvényesül, többnyire ritmuskánon formájában (hasonló módon, mint a bevezetés első ütemeiben), ám a négyhangú sormetszetek közti motivikus összefüggések gyakran valódi megfeleléseket tesznek lehetővé. Az előző megállapításához Webern hozzáfűzi: „alkalmanként, a fontosabb pillanatokban a *variációs* elvet is alkalmazom! Ám a hangjegyértékek összege – beleértve a *szünetekét* is – mindig *abszolút*an azonos!"[10] Figyelemre méltó, hogy a szerző e ponton is a *variáció* szót használja, ami bár nem összetévesztendő a fentebb tárgyalt globális formálási elvvel, arra határozottan rámutat, hogy azokon a helyeken, ahol egy időre fellazul a kánon szigorúsága, nem öncélú *módosításokról* van szó. Ezek a változtatások valamennyi esetben a folyamat dinamizmusát, „statikus" struktúrák helyett világosan érzékelhető, az egységek anyaga felett átívelő, zenei irányok létrejöttét szolgálják. (Ezt példázza a 47–48. ütem kulminációs szakasza, ahol a brácsa sűrűbb ritmusban imitálja a második hegedű két ütemmel korábban játszott anyagát és a 64–65. ütem torlasztásszerű szakasza, ahol *dux* és *comes* distanciája megint csak ritmikai sűrítés révén szűkül.)

10 Uott.

Visszatérve a notációs elemek problémájára. A megannyi dinamikára, artikulációra, játékmódra vonatkozó utasítás csak részben irányul az *egyes* hang karakterének körülírására vagy – az élőjáték kapcsán – a hangképzés behatárolására. E jelek éppúgy egy koherens rendszer elemei, akár a hangmagasságok vagy a ritmikai egységek. (Ugyanez áll a tempóutasításokra is.) Emiatt, bár külön-külön egyetlen hangzó jelenségre vonatkoznak, értelmezési tartományuk kiterjed a zenei forma egészére. Valódi szerepük mindig nagyobb ívű folyamaton belül tisztázódik. Hiba lenne emiatt pontszerű jelenségek halmazaként értelmezni Webern formáit. Zenéjének *lényege* a kontinuitás.

A 318. oldal tetején egy „leltár" látható *(1. ábra)*, amelyik bár az elemek közti összefüggésekre nem mutat rá, felvonultatja a forma és a notációs rendszer teljes eszköztárát.

Az előzők alapján belátható, hogy a *metrikai rendezés* a formálás folyamatának legösszetettebb fázisa. Számos másodlagos rendezőelv (imitációs struktúrák, formakép, cezúrák rendszere, dinamikai folyamatok, tempósíkok, stb.) tisztázza lépésről lépésre az egyes hangok és ritmikai elemek időbeli helyiértékét. A kottakép – a metrum és a ritmus precíz lejegyzése, a pontosan körülírt tempóutasítások ellenére is – csak relatív időbeliséget közvetít. A hangok megszólalásának „abszolút" helyéről a mindenkori interpretátor dönt, aki ezzel a formálás, az időbeliség tisztázásának utolsó lépéseit teszi meg. Mivel valamennyi előadás szubjektív képet alkot a mű időbeliségéről, azt mondhatnánk, hogy a formálás során, kezdve az alapelemek számbavételétől egészen a „tálalásig" az egyes hangzó jelenségek egyre pontosabb módon rendeződnek egy feltételezett, de nem meghatározható időbeli középérték felé. Valószínűleg azáltal érezhetünk az előadásban egy lassítást olykor *túlzottnak*, egy fermatás hangzatot *túlnyújtottnak*, mert valami ott túl messzire távolodott e középértéktől.

Hol a határ?

ABSTRACT

MÁTÉ CSABA SZIGETI

RELATION OF SOUND-SYSTEM AND TIME-DIMENSIONS IN ANTON WEBERN'S STRING QUARTET

Present study shows how the coherencies of sound elements define time-dimensions in *Anton Webern*'s piece, *Streichquartett Op. 28.* Re-defining the structure of sounds (not only in historical aspect, but in the connection of the prevailing creation of musical composition) makes necessary to reconstruct the time-units as well. The main question of the formal analysis may be how these two properties of structures (usually examined separately) affect each other, particularly in the case of those pieces in which either of them appears already in the phase of pre-composition. (For instance, the early musical praxis of *cantus firmus* technique, proportional canons, treatment of all material imported from outer sources into the composition (e.g. folksong-arrangement), the serial techniques of the 20th century, rhythmical structures, etc.)

Szigeti, Máté Csaba (b. 1984, Szeged) composer. Recived degree in 2008 from Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. Currently he is teaching at Zoltán Kodály Secondary School, Debrecen.

ZENE ÉS IRODALOM

Lengyel Réka

FRANCESCO PETRARCA A ZENE ÉLVEZETÉRŐL

Az itt (a tanulmány függelékében) közreadott szövegrészlet Petrarca *De remediis utriusque fortunae* (a továbbiakban *Remediis*), vagyis *A jó- és a balszerencse orvosságairól* (1366)[1] című művének egyik fejezete, az első könyv 23. dialógusa. A *Remediis* a legterjedelmesebb Petrarca latin nyelvű írásainak sorában, lényegében egy két könyvből álló erkölcsfilozófiai enciklopédia, fejezeteinek témáit a világ egyes dolgai, jelenségei, különböző élethelyzetek adják. A szöveg párbeszédes jellegű (összesen 254 dialógust tartalmaz), a beszélgető felek allegorikus figurák: állandó szereplő az *Értelem* (*Ratio*), aki az első könyvben a közvélekedés szerint jónak, szerencsésnek tartott dolgokról, élethelyzetekről beszélget az *Örömmel* (*Gaudium*), akihez (néhány dialógus erejéig) társul a *Remény* (*Spes*) is; a második könyvben pedig a – megint csak az emberek általános megítélése szerint – rossznak, szerencsétlennek mondott dolgokról, eseményekről fejti ki véleményét, válaszul a *Bánat* (*Dolor*) s a hozzá néhol csatlakozó *Félelem* (*Metus*) panaszaira.[2] Fontos hangsúlyozni, hogy egy-egy, a könyvben tárgyalt dolog, történés Petrarca szerint önmagában sem nem jó, sem nem rossz, az általános vélekedésnek pedig – az író által vallott keresztény-sztoikus felfogás szerint – épp a fordítottja igaz, ami úgy értendő, hogy mivel a szerencsés események eltérítik az embert arról az útról, melyen járni az egyetlen igazi feladata az életben, vagyis az erényhez vezető útról, így ezek igazság szerint rosszak, míg a szerencsétlenségeket, a nyomorúságot, a szenvedést, melyek

1 A szöveg keletkezéstörténetéről, a formájával, értelmezésével kapcsolatos problémákról, további szakirodalommal lásd: Lengyel Réka: „Ellentmondásos párbeszédek (Petrarca *De remediis utriusque fortunae*jának dialogikus jellegéről)". In: *Varietas Gentium – Communis Latinitatis. A XIII. Neolatin Világkongresszus (2006) szegedi előadásai.* Szerk. Szörényi László–Lázár István Dávid. Szeged, 2008, 47–59.

2 Magától Petrarcától tudjuk (lásd *Remediis*, I. Előszó), hogy a *Remediis*hez Seneca *De remediis fortuitorum* című műve szolgált mintául: ez szintén dialogikus jellegű, a *Remediis*nél lényegesen kisebb terjedelmű, s két szereplője van, a *Ratio* és a *Sensus* (*Érzék* vagy *Érzelem*). A traktátus főbb előképei ezenkívül (amelyek mellett természetesen még számtalan másikat is fel lehetne sorolni) Seneca más művei, Cicero értekezései, Augustinus *Vallomások*, valamint Boethius *A filozófia vigasztalása* című munkája.

abban segítik, hogy egyre előrébb, feljebb jusson ezen az úton, valójában jónak kell tartanunk.[3]

A *Remediis* nem csak a leghosszabb Petrarca-szöveg, de évszázadokon keresztül ez volt egyben a legismertebb, mely (a *Daloskönyv*et nem számítva) a legnagyobb mértékben járult hozzá ahhoz, hogy az író mind népszerűbbé vált egész Európában: könyvét már életében másolták barátai, itáliai humanisták (megbecsülni sem lehet, hány másolata készülhetett el ekkor s a későbbiekben), szerencsére – mondhatjuk – a műnek ugyanis tudomásunk szerint sajnos nem maradt fenn autográf kézirata. Ezen kívül 33 alkalommal jelent meg nyomtatásban a 18. szá-



1. kép. A zene allegóriája. Miniatúra a Boethius De musica ex Etymologiis S. Isidorii *című művét tartalmazó 14. századi kódexben. (Nápoly, Biblioteca Nazionale)*

3 Vö. I. Előszó: „Tudom, hogy sokféleképpen szokás tárgyalni az erényeket; nem mindig a nehezebbek kerülnek az első helyre, s nem véletlenül áll az erények közt az utolsó helyen a mértékletesség, vagy ha úgy tetszik, mértéktartás; én azonban, s ezzel visszatérek tárgyunkhoz, úgy ítélem meg, hogy a kedvező, nem pedig a kedvezőtlen körülmények között nehezebb életünket helyesen kormányozni, s megmondom őszintén, szerintem sokkalta félelmetesebb és nyilvánvalóan álságosabb a Sors, ha nyájas hozzánk, mint ha fenyeget. [...] Olyat ugyanis, aki az őt ért veszteségeket, a szegénységet, a száműzetést, a börtönt, a büntetést, a halált és a súlyos betegségeket, melyek még a halálnál is roszszabbak, nyugodt lélekkel viselte el, sokat láttam, olyat azonban, aki képes lett volna erre, ha vagyonhoz, tisztségekhez, hatalomhoz jutott, egyet sem. Sok esetben megfigyeltem, hogy akik fölött a balsors nem tudott győzedelmeskedni semmiféle kegyetlenkedése révén, jó szerencséjük játszi könnyedséggel terítette le, és lelkierejüket, mely annak fenyegetéseivel szemben töretlen maradt, ennek hízelgése törte meg." – Az Előszó teljes fordítása és az eredeti latin szöveg kiadása: „Részlet Francesco Petrarca De remediis utriusque fortunae-jából". Ford. és közr.: Lengyel Réka. In: *„Nem sűlyed az emberiség!" ... Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára.* Szerk.: Jankovics József–Csörsz Rumen István–Császtvay Tünde– Szabó G. Zoltán. Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet, 2007, 169–183., ide: 175–177. (http://www.iti.mta.hu/Szorenyi60/Lengyel.pdf)

zad közepéig.[4] Népszerűségének oka az, hogy olyan lett, amilyennek Petrarca szánta: egyszerű felépítésű, könnyen áttekinthető és könnyen kezelhető.[5] A korabeli vagy későbbi olvasó, akár öröm, akár baj érte, a könyvet az adott témájú dialógusnál felütve biztosan talált olyan gondolatokat, bölcsességeket, röviden, tömören megfogalmazott aforizmákat, melyeket a saját élethelyzetére alkalmazhatott, s melyek viszonyítási pontként (vagy akár „tükörként")[6] szolgálva példát adtak, megnyugvást, vigaszt nyújtottak. (Gondoljunk csak arra, milyen gyakran kerülnek manapság is a könyveladási listák előkelő helyeire a különböző „Bölcsességek könyve" típusú kiadványok.) A *Remediis*ben olvasható bölcs gondolatoknak csak kis részben Petrarca a szerzőjük, nagyrészt idézetek ókori görög és római írók (Platón, Arisztotelész, Cicero, Seneca, Vergilius, Horatius stb.), valamint egyházatyák (Augustinus, Izidórosz, Boethius, Lactantius stb.) műveiből, melyeket Petrarca eredetiben vagy mások közvetítésével ismert, s néhol szó szerint, másutt körülírva ad vissza. Annak pedig, hogy az utóbbi két évszázadban szinte egyáltalán nem

4 Nyomtatott kiadásainak számában felülmúlja az összes többi latin nyelvű Petrarca-művet, s ugyanez mondható el a kéziratairól is, melyekből legalább 150-et ismerünk, lásd Nicholas Mann: „Manuscripts of Petrarch's *De remediis*: A Checklist". In: *Italia medioevale e umanistica* XIV (1971) 57–90.; az előbbi listából kimaradt, az OSZK-ban található 15. századi kéziratokról (Cod. Lat. 467, 488) lásd: Réka Lengyel: „Sulla conoscenza del Petrarca in Ungheria nel Quattrocento". In: *Nuova Corvina* 21 (2009) 42–48. – A szövegváltozatoknak ez a szokatlan bősége némiképp magyarázza azt a sajnálatos tényt, hogy a *Remediis* még nem jelent meg kritikai kiadásban (lásd erről: Lengyel: *Ellentmondásos párbeszédek*, 47). A teljes szöveg elérhető a *Biblioteca Italiana* honlapján: http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000299/bibit000299.xml. Lásd továbbá: Pétrarque: *Les rèmedes aux deux fortunes*, vol. I.: *Texte et traduction*, vol. II.: *Notes et commentaires*. Texte ètabli et traduit par Christophe Carraud. Grenoble, 2002.; Conrad H. Rawski: *Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul*, I–V. Bloomington–Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1991. – A három megadott forrás közül azonban egyik szövege sem tekinthető megbízhatónak, ennek okairól lásd alább. – Érdemes megjegyezni, hogy a mű a 18. században többször megjelent Magyarországon is. Főképp a jezsuiták körében volt népszerű, 1706-ban a nagyszombati Rajcsányi György adott ki néhány dialógust (ezeket nagyobbrészt lerövidítette, összevonta), majd a következő évben egy bővített kiadást jelentetett meg. 1718-ban pedig Petrarca nevét már csak az előszóban említi, amikor újra sajtó alá rendezi a *Remediis* rövidített változatát. Magyarra is lefordították (László Pál fordítása, Kassa: 1720; ismeretlen fordító, Debrecen, 1813; egy kiadatlan teljes fordításáról lásd a 17. jegyzetet). A teljes latin kiadás először 1756-ban Budán, majd két évvel később változatlan formában Egerben is megjelent. Lásd: Réka Lengyel: „La fortuna ungherese del *Libro di Fortuna del Petrarca* (Le edizioni ungheresi del *De remediis utriusque fortunae* nel secolo 18)". In: *Camoenae Hungaricae* 3 (2006), 169–175.

5 Vö. I. Előszó, 177–179.: „Arra törekedtem, hogy ne olyan dolgokat gyűjtsek egybe, melyeket én magam érdekesnek tartok, hanem amelyek a te számodra és mások számára a leginkább hasznosnak tűntek (ha ugyan eljut majd könyvem másokhoz is). Ahogyan efféle munkáimban mindig, most sem az írói dicsőséget, hanem olvasóim érdekét tartottam szem előtt, ha ezt én magam képes lévén felmérni, ezáltal tőlem remélni lehetett. Elsősorban az volt a célom, hogy olvasómnak ne kelljen minden kis neszre, melyben ellenséget sejt, egész fegyvertárával felszerelkeznie, hanem hogy minden rossz, vagy ártalmas jó dologra, tehát a jó- és balsors idejére való kevéske, de baráti kéz által adagolt orvosság, akár egy kettős betegség hatékony ellenszere, egy kis dobozkában mindig, mindenütt (ahogy mondani szokás) a keze ügyében, s könnyen elérhető helyen legyen. Ahogyan mondottam ugyanis, akár ezt, akár azt az arcát fordítja felénk a sors, tartanunk kell tőle, ám el kell viselnünk, az egyik esetben önmagunkat megfékezve, a másikban magunkat vigasztalva; ott a túlzott bizakodást mérsékelve lelkünkben, itt enyhítve s könnyítve annak fáradtságán."

6 Vö. uott 180–181.: „s te [Azzo da Coreggio, az előszó gyanánt szolgáló levél címzettje], akár egy tükörben, úgy szemlélhesd elméd ábrázatát a könyvemben".

foglalkoztak vele, vagy pedig irodalomtörténeti, -elméleti szempontból az író más műveihez viszonyítva jelentéktelennek tartották/tartják, s irodalmi értékét is megkérdőjelezték, pontosan ez a magyarázata, vagyis hogy kevéssé eredeti, s (legalábbis a vendégszövegek arányát tekintve) inkább tekinthető grandiózus idézetgyűjteménynek, mint önálló alkotásnak.

Másrészt viszont a párbeszédforma, még ha ennyire sematikus, repetitív jellegű párbeszédről van is szó, Petrarca legsajátabb terepe, s noha az a fajta személyes hangvétel, mely a *Secretumot*[7] jellemzi, hiányzik a műből, éppúgy legbelsőbb őrlődéseinek, önmagával való vívódásainak lenyomatát kell látnunk be, ha az előbbinél áttételesebb, elidegenítettebb formában is, mint ahogyan ennek dokumentuma az előbbi szöveg, illetve vaskos leveleskönyvei (de valójában összes többi írása) is. A *Remediis*szel kapcsolatos értelmezések, értékelések gyakori hibája, hogy annak esztétikai szempontú megítélésekor mintha nem a szöveg egészét néznék, a beszélgetés mindenkori másik szereplőjét figyelmen kívül hagyva, vagy szerepét legfeljebb funkcionálisnak tartva csupán a *Ratio* megszólalásaira koncentrálnak. Valóban az ő szólama a főszólam a beszélgetésekben, mind arányait, mind pedig mondanivalójának súlyát tekintve, de nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy *van* másik szólam. Ha mégoly kevéssé változatos is kijelentéseiben, ha mégannyira funkcionális is a megléte, amennyiben egy-egy téma kifejtését újabb és újabb elemekkel tagolni, gazdagítani hivatott, mégis ott van a petrarcai gondolatmenet elmaradhatatlan Másik szólama, az ellentmondás szólama, a kétség szólama. Hajlamosak vagyunk például az első könyvben az *Örömöt* az olvasóval, az *Értelmet* az íróval azonosítani, s a könyvhöz forduló, azt forgató olvasó „feladata" valóban az, hogy az *Öröm* (vagy a *Bánat*) helyébe képzelve magát elfogadja az *Értelem* tanácsait. Azt az egyszerűsítést azonban mégsem tehetjük meg, hogy kizárólagosan az *Értelmet* tekintjük az író „szócsövének", hiszen ő nem csupán az egyik, hanem *egyszerre mindegyik* szereplő. Nemcsak az, amelyik lebeszél, megfedd, ő az is, aki lekendezik, aki dicsekszik. Ha ezt belátjuk, megérthetjük, hogy mivel az egyedi petrarcai gondolkodásmód ezen összetéveszthetetlen jegyét ez az írás is magán hordozza, ily módon a *Remediis* értékében semmivel sem kevesebb, mint a korpusz többi műve (stílusával kapcsolatban ez a kérdés fel sem merülhet), jelentőségét tekintve pedig épp annyira kiemelkedő, mint amennyire a *Daloskönyv*.

Mindezen állításainkat remekül példázza, ahogyan az alábbiakban látni fogjuk, a zenéről szóló dialógus esete.

Conrad H. Rawski, a *Remediis* későbbi angol fordítója, kiadója, egy 1974-es tanulmányában szintén a fenti hibába esik.[8] Csalódottan, és félig-meddig értetlenül áll ugyanis a tény előtt, hogy Petrarca, noha köztudottan rajongott a zenéért, sőt művelte is, a szóban forgó dialógusban összességében mégis inkább elítélően nyilatkozik róla. Rawski azt is megjegyzi, hogy a mai olvasó hiába keresne modern

7 Magyar fordítása: Francesco Petrarca: *Kétségeim titkos küzdelme*. Ford.: Lázár István Dávid. Budapest: Lazi Bt., 1999.

8 Conrad H. Rawski: „Petrarch's Dialogue on Music". In: *Speculum* 46 (1971), 302–317.

felfogásunkkal rokon gondolatokat, majd hozzáteszi, hogy a középkori zene kutatóját ez kevésbé döbbentené meg. Valóban, hiszen ahogyan a középkori zeneelméleti írások alapját, úgy Petrarca szövegének vázát is az antik szerzőktől, illetve az egyházatyáktól származó megállapítások alkotják, melyek között vannak a zenét dicsőítő s ezzel szemben azt becsmérlő, de nehezen értelmezhető, vagy akár könnyen félreérthető állítások is, és mindezekből az adott zeneelméleti mű szerzője attól függően, hogy a zenét dicséri vagy éppen elítéli, azokat válogatja ki, melyek az ő gondolatmenetébe beleilleszkednek. Az esetlegesen félreérthető helyeket is éppen így alkalmazzák ilyen vagy olyan szövegkörnyezetben. (Az I. 23. dialógussal kapcsolatos, mind ez idáig észrevétlenül maradt félreértésről lásd alább.) Szövegünk fő mondanivalója a korban általánosan elfogadottnak tekinthető, eszerint a zenének csodálatos, sőt mágikus hatása, hatalma van, de csupán mértékkel lehet élvezni, nem szabad teljesen átadnunk magunkat sem ennek az andalító érzésnek, sem az örömnek, amit zene hallatán vagy éneklés közben érzünk. Petrarca írása tehát nem lóg ki a sorból, ha a vele nagyjából egy időben született, hasonló tárgyú művekkel vetjük össze, az pedig teljességgel indokolatlan, s téves következtetésekre vezethet, ha értékét a zenéről alkotott modern esztétikai vélekedéstől való eltérése alapján próbáljuk meghatározni.

A más Petrarca-szöveghelyekkel való összevetés azonban nem haszontalan, hiszen így képet alkothatunk az író személyes véleményéről, ízléséről, s ez, ahogyan az alábbi példából látni fogjuk, fenti állításunk igazát erősíti, miszerint (ön-)ellentmondásokkal terhelt egyéni látásmódját a *Remediis* sematikus formája sem fedi el teljesen. Közismert, hogy Petrarca szerette és művelte a zenét, közeli barátai között két muzsikus is volt, Socrates (Ludwig van Kempen) és a francia Philippe de Vitry, jó lantjának sorsáról pedig végrendeletében külön gondoskodott.[9] Nagy szakirodalma van a *Daloskönyv* zenei vonatkozásainak, melynek egyes darabjait Petrarca kérésére korabeli zeneszerzők zenésítették meg, a későbbiekben pedig megszámlálhatatlan új és újabb változatban szereztek hozzájuk dallamot.[10] Az a részlet, mely számunkra most a legérdekesebb, a *Familiares* (Baráti levelek) XIII. könyvének 8. levelében olvasható: „Mit mondjak a fülemről? *Hol van már az ének, a fuvolaszó és a lantjáték szépsége, amely akkoriban az önkívületbe ragadott?* Minden kellemét szertehordta a szél, most nem hallok mást a marhák bőgésén, a birkák bégetésén kívül, a madarak énekén s a patak folytonos csörgedezésén kívül."[11] Nem kerülheti el a figyelmünket az egyezés az I. 23. dialógussal, az *Öröm* első és tizenegyedik megszólalásával: *„Kedvelem az éneket és a lantjátékot"*, valamint *„Kedvelem az*

9 Vö. *Familiares*, IX. 2. és 13. levél; *Petrarch's Testament*. Ed.: T. E. Mommsen. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1957, 29., 83., par. 20.

10 Vö. *Petrarca in musica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca (Arezzo, 18–20 marzo 2004). A cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.

11 *Familiares*, XIII. 8. 7.: „quid de auribus dicam? *cantus et tibie et fidium dulcedo, quibus extra me ipsum rapi soleo, ubi sunt?* michi totam suavitatem illam aura dispersit; nunc nichil omnino preter raros boum mugitus aut balatus pecudum, preter volucrum cantus continuumque murmur aquarum audio."

(folytatása a 326. oldalon)

éneket és a fuvolaszót". Ez a párhuzam (melyhez hasonlót más vonatkozásban is könnyű találni a *Remediis*ben) szintén fenti állításunkat erősíti, miszerint a szerző mindkét, egymással ellenkező véleményt képviselő féllel azonosítható, hiszen például ebben az esetben személyes érzései, élményei fejeződnek ki az *Öröm*nek az általánosság szintjéig elidegenített szavaiban, s emellett meggyőzően érvel a másik álláspont mellett is. Az idézett levélrészlet külső érvként arra is rávilágít, hogy a *Remediis* esetében is megállja a helyét az egyik szereplőnek (itt *Öröm*) az író fiatalkori, a másiknak (*Értelem*) az idősebb kori énjével való párhuzamba állítása, azonosítása. (Petrarca minden valószínűség szerint ötvenes éveinek elején, tehát idős korában fogott bele a mű megírásába.) Sőt, továbbmenve azt is megkockáztatjuk, a *Secretum*ot téve a *Remediis* mellé, hogy valóban közelállónak érezzük egymáshoz a *Gaudium/Dolor* párost és az ottani *Franciscus* figuráját, s ugyanúgy, ahogyan ott ez utóbbit érezzük az író személyesebb hangjának, valódibb énjének, a *Remediis* esetében is ez a benyomásunk, míg *Augustinus* ott, a *Ratio* itt, tanult, másoktól átvett, nem pedig – noha tapasztalt, (meg)értett, de sokszor így tűnik, nem – (át-)érzett igazságokról beszél.

A mű közkedveltségének, széles körben való elterjedtségének, s ezáltal kiemelkedő jelentőségének például az antik tudás közvetítésében a korábban említetteken kívül további bizonyítéka, hogy esetünkben jó néhány olyan szövegről tudunk a 15–17. századból, melyekben valószínűleg az I. 23. dialógusból vett konkrét utalások, idézetek találhatók.[12] Ahogyan Rawski írja: „úgy tűnik, Petrarca elfelejtett dialógusa a zene védelmében íródott, s azt dicsérő kulcsfontosságú szövegek közé tartozik."[13] Ő azonban még nem tudott arról, hogy a későbbi olvasó dolgát (beleértve a mai olvasót is) egy sajnálatos (vagy talán szándékos?) félreértés (félreértelmezés, elírás) nehezítette. A nyomtatott kiadásokban közölt szövegnek a kéziratokkal való összevetése ugyanis igen érdekes eredményre vezetett.[14] Az egyes kéziratok természetesen kisebb-nagyobb mértékben több ponton különböznek egymástól, összeolvasásuk alapján azonban mégis megállapítható a dialógus szövegének egy (általam) eredetinek tartott változata. A ma ismert szövegvál-

(A *Familiarest* a *Biblioteca Italiana* honlapjáról idézem: http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view??docId=bibit000255/bibit000255.xml.) – Lásd még uott II. 12. 6.: „Quis ille pernox ululatus vigilum in menibus, que voces ad arma conclamantium, *que michi in sonorum locum quos blandis e fidibus exprimere consueveram*, successere?" (Hogyan vette át *a hangok helyét, melyeket az édes lantból szoktam előcsalni*, ez az éjjeli kiáltozása az őröknek a dombokról, s a fegyverbe hívók lármája?)

12 Lásd Rawski: *Petrarch's Dialogue on Music*, 305.

13 Uott.

14 A fennmaradt és általunk ismert több mint 150-ből összesen 17 kéziratot vizsgáltam, melyek különböző olasz könyvtárakban (Firenzében, Milánóban, Nápolyban, Rómában, Modenában és Bressanonéban) találhatók meg. (Pontos jelzetszámaik megadásától, leírásuktól, egymáshoz való viszonyuk meghatározásától e helyütt eltekintek, ezt egy, a dialógus kritikai kiadásához kapcsolódó cikkben teszem majd meg.) Ezenkívül a következő 15–17. századi nyomtatott kiadásokat vontam be a vizsgálatba: Heidelberg: Knoblochtzer?, 1490?; Cremona: Niccolò Lucaro, 1492; Bázel: Johannes Amerbach, 1496; Velence: Simon Bivilaqua, 1503; Velence: Alexander Paganinus, 1515; Bázel: Sebastianus Henricpetri, 1581; Bern: Johannes Le Preux, 1613; Köln: Jacobus Stoer, 1628.

tozat viszont (mely lényegében az 1492-es, illetve 1496-os kiadások szövege, hiszen az összes későbbi nyomtatott kiadás alapjául ezek szolgáltak) *nem egyezik* ezzel az „eredeti" szöveggel, a kettő közti eltérések azonban egy kivételével nem tekinthetők valóban jelentősnek. Az 1492-estől kezdve valamennyi kiadásban az I. 23. dialógus utolsó mondata így olvasható: „Nec sine causa divini Plato vir ingenii musicam arbitratus est ad statum sive *correctionem* morum et reipublice pertinere." Azaz: „Nem ok nélkül vélekedett úgy az isteni tehetséggel megáldott Platón, hogy a zene kapcsolatban van az állam és az erkölcsök állapotával vagy *megjavításával*." A kéziratok alapján megállapított „eredeti" szövegben és az 1490(?)-es bázeli kiadásban azonban ez áll: „Nec sine causa divini Plato vir ingenii musicam arbitratus est ad statum sive *corruptionem* morum et reipublice pertinere." Vagyis több mint ötszáz évig a *Remediis* minden olvasója úgy hihette, Petrarca szerint Platón morális javító hatást tulajdonított a zenének, noha (úgy tűnik) valójában ennek az ellenkezőjéről, az erkölcsöknek a zene által előidézett megromlásáról van szó!

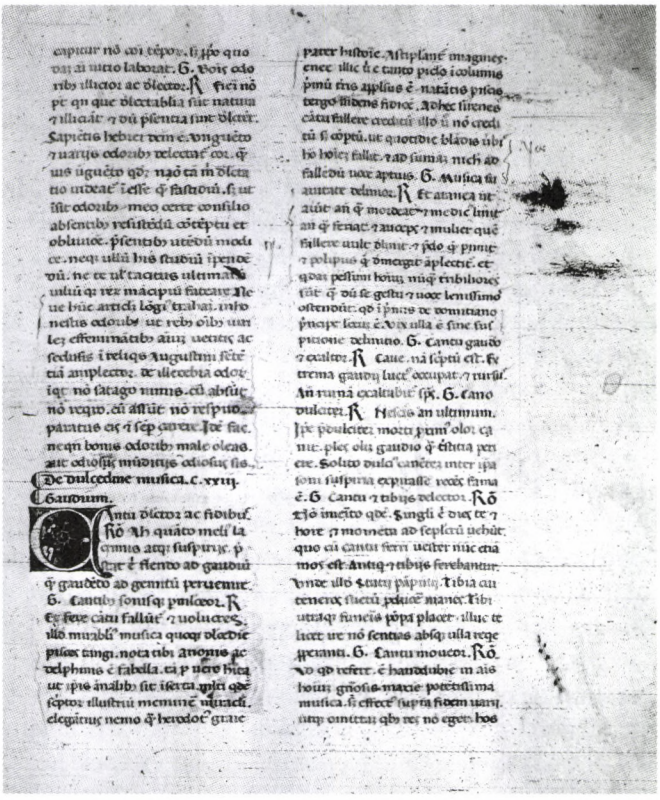
Annak oka, hogy a szövegbe került hiba a nyomtatott kiadások olvasói közül senkinek sem tűnt fel, azon kívül, hogy nyilvánvalóan nem olvasták össze ezeket korábbi kódexekkel, az lehet, hogy a görög filozófus több írásában is kifejti véleményét a zenéről, s többnyire a zenei harmóniáról, szépségről, ennek az emberre gyakorolt hatásáról, illetve például az ifjak (s valójában minden állampolgár) zenei nevelésének fontosságáról beszél.[15] Sajnos ez idáig nem sikerült minden kétséget kizáróan kimutatni, hogy dialógusunkban vajon mely Platón-szöveghelyre utalhat Petrarca. A *Törvények*ben többek között az is szóba kerül, hogy a zenei törvények hasonlatosak az állam törvényeihez, s mindennél fontosabb változatlan megőrzésük, tiszteletben tartásuk. Ellenkező esetben ha az emberek a zenét úgy kezdik el művelni, ahogy nekik tetszik, olyanok is kényük-kedvük szerint változtatják az ősi hagyományokat, formákat, akik műveletlenek, s nem értenek hozzá, ez a túlzott szabadság az erkölcsök lazuláshoz vezet (700b–701b). Láthatjuk, hogy Petrarca megállapítása igen közel áll ehhez a gondolatmenethez, de az utalás forrása lehet egy teljesen másik szöveg is.[16]

További kutatásokat igényel annak kiderítése, vajon létezett, létezhetett-e olyan kézirat, melyben a *corruptio* szó helyén már a *correctio* szerepelt, vagy valóban a cremonai kiadás hozta először a hibás változatot, s hogy szándékos, valamely más szöveg alapján történt javításról vagy véletlen félreolvasásról, kiadói, nyomdai hibáról van-e szó. Ehhez további kéziratoknak, valamint a mű legkorábbi (olasz, francia, angol) fordításainak a vizsgálatba való bevonása nyújthat majd segítséget. Mindenesetre a *De remediis utriusque fortunae* I. 23. dialógusának a legko-

15 Vö. például Platón: *Törvények*, 657a–701b. Kövendy Dénes fordítását átdolgozta: Bolonyai Gábor. Budapest: Atlantisz, 2008, 118–124.

16 A Petrarcánál olvasható mondatot változatlan, a dialógus más részleteit (például az Athanasius-, Ambrosius-, Augustinus-utalásokat) hasonló formában megtaláljuk Benvenuto da Imola Dante-kommentárjában is (*Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Purgatorio, II, vv. 118–123.). A két szöveg viszonyát eddig nem sikerült tisztázni.

rábbi kéziratos források alapján javított, az eredetihez reményeim szerint az eddig ismert változatnál közelebb álló szövegkiadása, az ennek alapján készült fordítással[17] hosszú évszázadok után itt jelenik meg először.



2. kép. A De dulcedine musica *kézirata egy, a 15. század első feléből származó kódexben. (Milánó, Biblioteca Braidense, ms. AD. XIII. 30. 19r)*

17 Az itt közölt szöveg részlet a *Remediis* készülő válogatott fordításából. Megjelent LENGYEL: *Ellentmondásos párbeszédek*; Lengyel Réka: „Francesco Petrarca: A jó- és a balszerencse orvosságairól (A csapodár feleség, II. 21.)". In: *Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek (Humanizmus és gratuláció)*. Szerk.: Császtvay Tünde–Nyerges Judit. Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet, Balassi Kiadó, 2009, 248–252. http://www.bkiado.hu/JJ/net/Studiolum/Lengyel.pdf. – A mű egyes fejezetei olvashatók magyarul a *Reneszánsz etikai antológiá*ban, szerk.: Vajda Mihály, ford.: Kardos Tiborné. Budapest: Gondolat, 1984, s újabban a táncról szóló I. 24. dialógus is: *Táctudományi Közlemények*, 1 (2009) 1, 7–12. – E helyütt kell megemlítenem Székely László (1716–1772) nevét: az erdélyi író tollából több fordítás is született, ezek között van a *Remediis* teljes fordítása, melynek kézirata Székely könyvtárának többi darabjával együtt ma Székelyudvarhelyen található. Lásd erről: http://www.iti.mta.hu/Szorenyi60/NemethSK.pdf. Sajnos a fordítás, melynek alapjául egyébként a mű 1613-as genfi kiadása szolgált, s 1762-ben készült el, nyomtatásban sosem látott napvilágot (nem azonos az 1813-ban Debrecenben megjelent kiadás szövegével).

De dulcedine musica

1. *Gaudium.* Cantu delector ac fidibus.

2. *Ratio.* Ah quanto melius lacrimis atque suspiriis! Prestat enim flendo ad gaudium quam gaudendo ad gemitum pervenire.
3. *Gaudium.* Cantibus sonisque permulceor.
4. *Ratio.* Et fere cantu falluntur et volucres; illud mirabilius, musica quoque dulcedine pisces tangi. Nota tibi Arionis ac delphinis est fabella, tam pro vero habita, ut ipsis annalibus sit inserta; multi quidem scriptorum illustrium meminere miraculi, elegantius nemo quam Herodotus Graie pater historie. Astipulantur imagines enee, illic ubi e tanto periculo incolumis primum terris appulsus est natantis piscis tergo insidens fidicen. Ad hec Sirenes cantu fallere creditum; illud vero non creditum sed compertum, ut quotidie blandis verbis homo hominem fallit, et, ad summam, nichil ad fallendum voce aptius.

5. *Gaudium.* Musica suavitate delinior.

6. *Ratio.* Et aranea, ut aiunt, antequam mordeat, et medicus linit, antequam

A zene szépsége[a]

1. *Öröm.* Kedvelem az éneket és a lantjátékot.[b]
2. *Értelem.* Ó, mennyivel jobb, ha a könnyeket és a sóhajokat! Jobb ugyanis, ha a sírást váltja fel az öröm, mintha az örömöt a jajszó.
3. *Öröm.* Elandalítnak a dalok, a zene.
4. *Értelem.* Az állatokat, madarakat is megigézik a dalok, de ami még ámulatosabb, a kellemes zene a halakra is hatással van.[c] Ismered Arión és a delfin történetét, amit olyannyira igaznak véltek, hogy még az évkönyvekbe is bekerült.[d] Valóban sok remek történetíró tesz említést erről a csodáról, de a legszebben Hérodotosz írta meg, a görög történetírás atyja.[e] Bizonyítékul szolgál az a bronztábla is, amely ott van, ahol a lantos, akit a delfin a hátán vitt, először érte el a partot, sértetlenül megmenekülve a nagy veszedelemből. A monda szerint a szirének éneke is megigéz; az azonban nem monda, hanem közismert tény, hogy nap, mint nap becsapják az embereket mások nyájas szavai. Arra tehát, hogy megtévesszen, semmi sem alkalmasabb, mint a hang.
5. *Öröm.* A zene lágysága megnyugtat, megigéz.
6. *Értelem.* Azt mondják, előbb a pók is megigézi azt, akibe belemar, az orvos is

a Az általam vizsgált kéziratok egy (meglehetősen romlott) változat kivételével ezt a címet hozzák, a nyomtatott kiadásokban viszont, az 1496-ostól kezdve, ebben a formában olvasható a cím: *De cantu et dulcedine (a) musica.* – A jegyzetekhez Rawski két, egymástól csak kevés vonatkozásban eltérő kommentárját használtam, lásd Rawski: *Petrarch's Dialogue on Music* és *Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul*).

b A fordításban a latin *fides, lyra, cythara* szavakat, nem tudva pontosan, Petrarca melyiken mit ért, és azt is tekintetbe véve, hogy jelentésük (s az általuk megnevezett hangszerek megjelenése, formája, használata) az idők során sokat változott, megkülönböztetés nélkül *lant*nak fordítom, azzal a megjegyzéssel, hogy ez esetünkben nagyjából „húros hangszer"-t jelent.

c Eszünkbe juthat Orpheusz, a görög mitológiából ismert lantos, aki játékával képes volt megszelídíteni a vadállatokat, sőt az Alvilág kapujának őrzőit is. A történetet Petrarca több forrásból is ismerhette (például Augustinustól, Izidórosztól).

d Arión az i. e. 7–6. században élt görög költő. Egy neki tulajdonított, de valójában nem tőle származó verstöredék szolgált annak a legendának alapjául, amely szerint Korinthoszba tartva kalózok támadták meg a hajót, melyen utazott, őt a tengerbe dobták, de egy delfin a hátára vette, s a partra úszott vele. A vele történt csodálatos eseményeket Petrarca Aulus Gellius nyomán idézi fel (*Attikai éjszakák,* XVI, 19). Arión említése már az ókortól kezdve nem maradhat el egyetlen zenéről szóló írásból sem: Boethius például a zenészek három típusának egyikeként ábrázolja (*De institutione musica,* I, 34).

e Cicero nevezi így Hérodotoszt (*A törvényekről,* I, 1, 5).

feriat, et auceps et mulier quem fallere vult delinit, et predo quem perimit, et polypus quem demergit amplectitur. Et quidam pessimi hominum nunquam terribiliores sunt, quam dum se gestu et voce lenissimos ostendunt, quod in primis de Domitiano principe lectum est. Vix ulla est sine suspitione delinitio.

megnyugtatja a beteget, mielőtt a késhez nyúl. A madarász magához édesgeti a madarat, a nő a férfit, hogy csapdába csalja. A gyilkos vagy a polip átöleli áldozatát, mielőtt megölné, vagy a mélybe húzná.[f] A gonosz emberek között azok a legfélelmetesebbek, akiket beszédük, gesztusaik alapján nagyon is szelídnek vélnénk, amit főleg Domitianus császárról lehet olvasni.[g] Ha valami megnyugtat, az szinte mindig gyanús.

7. *Gaudium.* Cantu gaudeo et exaltor.

8. *Ratio.* Cave: nam scriptum est: *Extrema gaudii luctus occupat.* Et rursus: *Ante ruinam exaltabitur spiritus.*

9. *Gaudium.* Cano dulciter.

10. *Ratio.* Nescis an ultimum; ipse predulciter morti proximus olor canit: plures olim gaudio quam tristitia periere. Solito dulcius canentem inter ipsa soni suspiria expirasse recens fama est.

11. *Gaudium.* Cantu ac tibiis delector.

12. *Ratio.* Non immerito quidem; singuli enim dies te et hore et momenta ad sepulcrum vehunt, quo cum cantu ferri vester nunc etiam mos est. Antiqui et tibiis ferebantur, unde illud Statii Papinii: *tibia cui teneros suetum producere manes.* Tibi utraque funeris pompa placet, illuc te licet ire non sentias, absque ulla requie properanti.

13. *Gaudium.* Cantu moveor.

14. *Ratio.* Ad quid refert? Est haud dubie in animis hominum generosis maxime potentissima musica, sed effectus supra

7. *Öröm.* Az ének örömmel tölt el és felemel.

8. *Értelem.* Jusson eszedbe, ami a Szentírásban áll: *az örömnek is lehet szomorúság a vége.* És hogy: *felfuvalkodottság jár a bukás előtt.*[h]

9. *Öröm.* Szépen énekelek.

10. *Értelem.* Nem tudhatod, vajon nem utoljára-e; a hattyú is a halála előtt énekel a legszebben.[i] Többen haltak meg egykor örömükben, mint bánatukban. Nemrégiben hír járta arról az emberről, aki az átlagosnál szebben énekelt, s épp éneklés közben érte el a végzete.

11. *Öröm.* Kedvelem az éneket és a fuvolaszót.

12. *Értelem.* Ez utóbbinak megvan az oka: minden egyes nap, óra, perc közelebb visz a sírhoz, ahová mai szokás szerint zenekísérettel visznek. A régieket is fuvolaszóval vitték, ezért írja Statius Papinius, hogy: *a fuvola szokása kísérni a rebbenő árnyakat.*[j] Neked mindkét fajta temetés tetszik, és megállás nélkül sietsz oda, noha ezt észre sem veszed.

13. *Öröm.* Megindít a zene.

14. *Értelem.* Ez mit jelent? Mert az kétségtelen, hogy a legnagyobb emberekre is nagy mértékben hat a muzsika, de más

f Arról, hogy a polip ily módon veszélyt jelent az emberre, Plinius ír a *Természetrajz*ban (IX, 48, 91).

g Suetonius: *Domitianus,* XI.

h *Péld.* 14, 13; *Péld.* 16, 18. A fordítást a Szent István Társulat 2006-os kiadásából idézem.

i A halála előtt éneklő hattyú szintén antik toposz, olvashatunk róla például Cicerónál (*Tusculanumi eszmecsere,* I, 30, 73), Ovidiusnál (*Átváltozások,* XIV, 428; *Ünnepek,* II, 109–110) vagy Vergiliusnál (*VIII. ecloga,* 53–57).

j Statius: *Thébais,* VI, 121. – A 120–121. sor olvasható a *De institutione musicá*ban (XXXIII, 186) is, és elképzelhető, hogy Petrarca ennek nyomán idézi (ez esetben ez is egyike lehet annak a néhány szöveghelynek, melyek esetlegesen Boethius e művének ismeretére utalhatnak). Igaz viszont, hogy Petrarca nagyon kedvelte Statiust, a *Thébais* és az *Achilleis* is megvolt könyvei között.

fidem varii: utque omittam quibus res non eget, hos ad letitiam inanem, hos ad sanctum et devotum gaudium piasque nonnunquam lacrimas movet. Que varietas in diversas sententias magna traxit ingenia; nempe Athanasius vanitates fugitans canendi usum in ecclesiis interdixit, Ambrosius pietatis appetens ut caneretur instituit, Augustinus utrunque se passum et difficile hinc sibi negotium dubietatis exortum inter confessiones suas pie meminit.

15. *Gaudium.* Delectat canere.
16. *Ratio.* Graia olim delectatio, nunc et vestra. Apud illos quidem cantus ac fidium ignarus quisquis esset indoctus habebatur, quod Themistocli Attico Grecorum clarissimo, eo quod lyram in epulis recusasset, accidisse, Epaminondam vero Thebanum, hanc fortassis infamiam declinantem, preclare fidibus cecinisse auctor est Cicero. Mirum: et Socrates talis senex fidibus operam dedit; ne miremur Alcibiadem ab avunculo Pericle tibie studio traditum, apud illos honestissimo, ut inter liberales artes hanc quoque condisceret. Sed verecundum pueri laudemus ingenium, qui cum ab insigni tibicine, ad id ipsum accito, oblatas tibias ori applicuisset et collecto spiritu genas inflasset, animadversa deformitate vultus erubuit atque abiectas tibias aspernatus fregit. Meruitque licet tenera etas exemplo esse, ut totius

és másféleképpen attól függően, hogy milyen hitűek. Hogy ne említsem azokat, akiket nem fontos, vannak, akikből hiú boldogságot vált ki, másokból szent, áhítatos örömöt, s olykor könnyeket is csal a szemükbe.[k] Ezek miatt az eltérések miatt az egyes szerzők véleménye is eltérő. Athanasius megtiltotta az éneklést a templomokban, hogy ezt a világi hívságot kiűzze onnan, Ambrosius viszont a kegyességre törekedve elrendelte, hogy énekeljenek. Ágoston a vallomásaiban azt írja, hogy ő mindkettőt megengedte, de sokat vívódott magában azon, melyik a helyes.[l]

15. *Öröm.* Szeretek énekelni.
16. *Értelem.* Egykor a görögök szerették azt, amit most ti. Ők műveletlennek tartották azt, aki nem tudott énekelni és lanton játszani. Cicerótól tudjuk, hogy ez történt egy híres görög férfival, az athéni Themisztoklésszel, aki visszautasította, hogy lakomák alkalmával lanton játszszon. A thébai Epaminondasz azonban, talán hogy ezt a szégyent elkerülje, gyönyörűen énekelt lantkísérettel.[m] Csoda, hogy Szókratész olyan öregkorában elkezdett lantozást tanulni,[n] de azon nem kell csodálkoznunk, hogy Alkibiádészt a nagybátyja, Periklész taníttatta fuvolán játszani, hiszen ezt kellően nemes dolognak tartották ahhoz, hogy egy ifjú a szabad művészetek közt ezt is elsajátítsa. Csak dicsérhetjük viszont a fiú szemérmességét, mert amikor tanára, akit mellé fogadtak, kezébe adta a fuvolát, ő azt szájához illesztette, és nagy levegőt vett, hogy belefújjon, meglátta azonban, hogy eltorzult az arca, s erre elvörösödött,

k Vö. Aurelius Augustinus: *Vallomások,* IX, 6, 14: „Quantum flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter!" („Nagy megindulásomban ó mennyit zokogtam himnuszaid és énekeid nyomán. Ezek oly édes szavakkal csendülnek egyházad ölén." – Ford.: Városi István, Budapest: Gondolat, 1987, 257.); *Remediis* I. 24: „Ex cantu enim dulcedo aliqua et saepe utilis ac sancta percipitur." (Az ének hallatán valamiféle, gyakran üdvös, szent édességet érzékelünk.)

l Athanasius a 4. században élt, Alexandria püspöke volt. Ambrosius (1220–1286) Sienában született, korának híres szónoka, teológusa, Aquinói Szent Tamás és Nagy Szent Albert tanítványa volt. – Úgy tűnik, Petrarca forrása Augustinus (*Vallomások,* X, 33, 49–50; IX, 7, 15).

m Cicero: *Tusculanumi eszmecsere,* I, 2, 4.

n Említést tesz erről Platón és Cicero is, de Petrarca szóhasználata arra enged következtetni, hogy az utalást Valerius Maximustól veszi át (*Facta et dicta memorabilia,* VIII, 7, ext. 8).

populi consensu ex tunc Athenis tibiarum usus obsolesceret. Ad vos etsi non illud ardens musice studium pervenerit omnium principum mentes occupaturum, occupavit tamen aliquorum animos pessimorum maxime. Gaius quippe cantandi studiosissimus saltandique fuit, Nero quantum cythare studio deditus fuerit et quantam curam vocis habuerit incredibile dictu est. Id enim vero stultum penitusque ridiculum, quod nocte illa que sibi vite ultima, mundo autem respirandi vel modicum prima fuit, inter querelas quas vicina mors et presens metus dolorque dictabant, illud crebrius atque miserabilius deflevit, non quod tantus princeps sed quod tantus musicus periret. Mitto alios; ad hanc vestram que nunc agitur etatem, licet parcior, venit tamen aurium voluptas, qua caste ac sobrie delectari humanitas quedam, capi autem et molliter inviscari vanitas multa est.

eldobta és dühösen összetörte a hangszert. S mivel fiatal kora ellenére mindenki felnézett rá, attól kezdve az összes polgár egyetértésével nem használták többet a fuvolát Athénban.[o] Ebben a ti korotokban a zene iránti heves rajongás még nem terjedt el ugyan az uralkodók körében, de régebben jónéhányukat, főleg a leghitványabbakat hatalmába kerítette. Gaius például nagyon kedvelte az éneklést és a táncot, és hihetlen akár elmondani is, mennyire szorgalmasan tanult lanton játszani Nero, s mekkora gonddal képezte a hangját.[p] Az azonban már képtelen és teljességgel nevetséges dolog, hogy azon a napon, mely az ő életében az utolsó volt, a világ életében pedig úgymond az első, mert ekkor végre lélegzethez jutott, a jajkiáltások közepette, melyek a közelgő halál, a félelem és a fájdalom hatására hagyták el ajkát, ő nem azért zokogott sűrűn és keservesen, hogy egy nagy uralkodó, hanem hogy egy nagy zenész számára jött el a vég. A többiekről nem szólok. Ebbe a ti mostani korotokba is eljutott, noha kisebb mértékben,[q] az a fajta, a fülnek nyújtott élvezet, melyben józanul és mértékkel gyönyörködni egyfajta kifinomultságot[r] jelent, de hagyni, hogy lépre csaljon s a hatalmába kerítsen, merő léhaság.

17. *Gaudium.* Suavibus vocum modis cum delectatione detineor.
18. *Ratio.* O si audires sanctorum suspiria! O si hinc aures tuas damnatorum gemitus et lamenta percellerent, hinc beatorum iubilus et cantus angelici atque illa celestis harmonia, quam Pythagoras ponit, Aristoteles evertit, Cicero noster instaurat. Tibi autem pietas fidesque suggerit esse ibi perpetuas ac predulces voces, etsi non celorum, at celestium incolarum

17. *Öröm.* A szép dallamok gyönyörűsége magával ragad.
18. *Értelem.* Ó, bár hallanád a szentek sóhajait! Bár eljutnának füledhez a kárhozottak nyögései, jajkiáltásai, s az üdvözültek dicshimnusza is, az angyalok éneke és a mennyei harmónia, melynek létezéséről Pitagorasz írt, Arisztotelész elvetette, a mi Cicerónk újra elfogadta.[s] Neked pedig a hit és a kegyes érzület azt sugallja, hogy vannak ott örök és édes hangok, s ha nem is a mennyek hangjai, de a

o Ennek a történetnek a forrása is Gellius (*Attikai éjszakák,* XV, 17, 1–2).
p Suetonius: *Gaius Caligula,* XI; *Nero,* XX.
q Az 1501-es kiadástól kezdve itt a *paratior (felkészültebb)* szó áll, ez azonban hibás, s értelmetlen is: az eredetiben a *parcior* szerepel.
r Fontos felhívni a figyelmet az eredeti latin kifejezésre: *humanitas.*
s Vö. Platón: *Timaiosz,* 28–30; Arisztotelész: *Az égről,* II, 9; Cicero: *Az állam,* VI (Scipio álma), 18.

primam illam et eternam causam
sine fine laudantium. Si hec, inquam,
omnia tuis auribus inferrentur,
quam clare discerneres quis concentus
dulcior quisve salubrior. Nunc surdo
sensui soni iudicium committitis,
de quo hactenus parva quidem res
nonnullis forte videbitur, magnos
tamen viros exercuit. Nec sine causa
divini Plato vir ingenii musicam
arbitratus est ad statum sive
corruptionem morum ac reipublice
pertinere.

mennyek lakóiéi, akik meg nem szűnően
dicsőítik az első és örök okot! Mondom,
ha ezek mind eljutnának a füleidhez,
mily világosan láthatnád, melyiknek
hangzása szebb, melyiké üdvösebb!
Most süket érzékeitekre hallgatva ítéltek, ami némelyeknek talán kis dolognak tűnhet, a nagy férfiakat azonban
igencsak foglalkoztatta. Nem ok nélkül
vélekedett úgy az isteni tehetséggel megáldott Plátón, hogy a zene kapcsolatban
van az állam és az erkölcsök állapotával
vagy megromlásával.[t]

t A szöveghely hibás és javított változatáról, Platón zenével kapcsolatos gondolatairól lásd e cikk bevezetőjét. Vö. továbbá Boethius: *De inst. mus.* XXXIII, 181: „Idcirco magnam esse custodiam rei publice Plato arbitratur musicam optime moratam prudenterque coniunctam, ita ut sit modesta ac simplex et mascula nec effeminata nec fera nec varia." (Emiatt Platón úgy véli, hogy az állam nagy őrzője a helyesen szabályozott és okosan megalkotott zene, akkor, ha mértéktartó, egyszerű, férfias, és nem nőies, nem vad és nem kevert.)

ABSTRACT

RÉKA LENGYEL

FRANCESCO PETRARCH ON THE ENJOYMENT OF MUSIC

The text edited here is the twenty-third dialogue in Book I of Petrarch's *De remediis utriusque fortunae* (1366), a voluminous treatise on moral philosophy, which was extremly popular among later scholars (as is indicated by the large number of its manuscripts and editions), contributing most to the writer's European reputation. This manual of short and wise phrases and sentences, mostly quoted or paraphrased from classical Roman and medieval authors, is designed to be used by the readers in each situation that occurs in their life, by discouraging pride in prosperity and giving consolation in adversity.

Petrarch's opinion and arguments on the sweetness of music (what "the modern reader may find disappointing"—as Rawski says) reflects the ancient music theory: the music has a great way of touching people, a magical power, but we should enjoy it soberly and moderately and avoid indulging ourselves in the emotions, the joy and happiness evoked by listening or singing music. Due to the success of the whole book, our dialogue was certainly among the main sources from which Renaissance and later authors obtained these topics.

A new comparative examination of 17 early (late 14th to late 15th century) manuscript and 8 printed edition of *De remediis* (among them the first 15th editions) brought to light some error in the text of the dialogue known to us today. One of these errors seems really relevant, it occurs in the last sentence of the dialogue. In almost all of the printed editions (except the first two) we find this: *Nec sine causa divini Plato vir ingenii musicam arbitratus est ad statum sive correctionem morum ac reipublice pertinere.* But this text redaction doesn't agree with that of the manuscipts (and the first two printed edition), in the place of the word *correctionem* we find *corruptionem*. (We must note that no autograph edition of the book survived.) Regarding the fact that small mistakes and oversights in a manuscript often lead to misinterpretation or confuse the reader, we suppose that the error was caused by the mistake or oversight of the editor of 1492 text redaction, but it might be also the printer who was at fault. The important fact is that—as it seems—this corrupt version of the text (with its errors and not only in the case of our dialogue) served as a basis for all the later redactions and many translations. So the text published here for the first time is the new, corrected, critical edition of the dialogue I. 23. which intends to present us the closest version to the original autograph edition.

Réka Lengyel (1980) holds her MA in Classical Philology from University of Szeged. She is now a PhD candidate in Neo-Latin Studies in the Department of Comparative Literature of the same university and also a research fellow at the Institute for Literary Studies in Budapest. Her research interests center upon the Latin works of Petrarch, and the *De remediis utriusque fortunae* lies at the heart of her work.

RECENZIÓ

HAMBURGER KLÁRA
SERGE GUT ÚJRA LISZT ZENÉJÉRŐL

SERGE GUT: Franz Liszt: Les éléments du langage musical
(Édition revue et augmentée)
Préface de Jacques Chailley
Paris: Éd. Aug. Zurfluh, 2008

Az a megtiszteltetés ért, hogy Serge Gut, a világhírű Liszt-kutató, a Sorbonne professor emeritusa (aki nagyszerűen tud németül, de jól beszél angolul és olaszul is), elküldette kiadójával, a francia „Armoni" Zurfluh-vel 34 évvel ezelőtt, 1975-ben, az Éditions Klincksieck megjelentette könyve új, javított kiadását. Tette ezt annak ellenére, hogy az első kiadásról elég kemény bírálatom jelent volt meg a *Magyar Zene* 1976/4-es, illetve, francia nyelven, a *Studia musicologica* 18 (1976) számában *Hol van Kelet-Európa?*, illetve *Où est l'Europe orientale?* címmel, sőt, a munkát eredeti, disszertáció formájában az én szakvéleményem alapján nem jelentette meg az Akadémiai Kiadó magyar fordításban.

Azóta több ízben folytattunk barátságos személyes beszélgetést Európában és az Egyesült Államokban, kölcsönösen küldtünk egymásnak példányt publikációinkból. Az eltelt időszakban sok fontos munka látott napvilágot Liszt életéről, munkásságáról, nem utolsósorban Serge Gut tollából is: több Liszt-tárgyú elemző tanulmány, egy – életrajzot, oeuvre-ismertetést, új műjegyzéket tartalmazó, kivált francia vonatkozásokban nélkülözhetetlen – monográfia,[1] valamint Liszt és Marie d'Agoult levelezésének számos fontos adatot is tartalmazó – Jacqueline Bellasszal közösen közreadott – mintaszerű kritikai kiadása.[2]

Igen tiszteletre méltó gesztus, ha egy tudós 34 év után saját eredményei és az újabb szakmunkák ismeretében, revideálja munkáját. És ez a – számítógépre átvitt – paperback kötet sokkal szebb is, mint a régi, amelyik kézzel írott kottákkal illusztrált, lényegében sokszorosított gépirat volt.

Szeretném itt felidézni 34 évvel ezelőtt írt recenzióm legfontosabb megállapításait, ezt követik – azonnal vagy később – azok az észrevételeim, amelyek a két kiadás gondos összevetésének eredményei.

1 Serge Gut: *Liszt*. [Paris:] Éditions de Fallois–L'Age d'Homme, 1989.
2 Franz Liszt–Marie d'Agoult: *Correspondance*. Présentée et annotée par Serge Gut–Jacqueline Bellas. [Paris:] Fayard, 2001.

„Csak örömmel üdvözölhetjük, hogy a francia zenetudomány [...] ilyen igényes munkát szentel Liszt zenei nyelvének analízisére" – írtam 34 évvel fiatalabban.

> Megjelenésekor ez a tanulmány magában álló, átfogó – hisz Liszt teljes oeuvre-jét felölelő – összefoglalása volt ennek a témának. Serge Gut behatóan ismeri tárgyát. Könyvét 200 kottapéldával illusztrálja, s java részük rendkívül érdekes, addig nem részletezett jelenségre hívja fel a figyelmet. Munkáját csak dicséri, hogy Bárdos Lajos [...], akinek *Liszt Ferenc, a jövő zenésze* című, 1976 tavaszán megjelent nagyszerű könyve[3] vele párhuzamosan készült – számos azonos helyet tartott fontosnak közlésre. Formai és hangzási, hangszerelési problémákkal nem foglalkozik [...] Az egyes zenei-nyelvi jelenségekkel kapcsolatban először bemutatja azok múltját, megjelenését Liszt kortársainak, utódainak zenéjében. Azután ismerteti megjelenésüket – szigorú kronologikus sorrendben – magánál Lisztnél, és végül a konklúzió következik: milyen szerepet tölt be a jelenség Liszt zenéjében, és milyen szerepet tölt be *általa* Liszt az európai zene történetében. A könyv végén kutatásainak általános tanulságait vonja le. Példatár és [...] műjegyzék [...] egészíti ki a munkát és könnyíti meg a tájékozódást.[...]
>
> Bevezetésként rövid életrajzot ad, és a Lisztet ért zenei hatásokat veszi sorra. Majd az *író* Lisztnek szentel fejezetet. [...] Arra a következtetésre jut [...], hogy a tanulmányok szerzője [...] nem Liszt volt, hanem a koraiaké Marie d'Agoult, a későbbieké Carolyne Wittgenstein. [...] azoknak a zenére vonatkozó részei Liszt saját, nem egyszer vázlatként előre meg is adott gondolatai. [...] A második nagy fejezet a melodikus elemek [vizsgálata]. Ennek belső szerkezetével már lehetne vitatkozni, mert a voltaképpeni melódiával csak a „La romance et le bel canto" c. 10. pont foglalkozik (elég szűkösen), valamint a 11.: „La phrase mélodique lisztienne" monódia-része. A többi [...] mind szorosan összefügg a harmóniai elemmel, amely a harmadik, külön álló rész témája, s így vagy mechanikus szétválasztást, vagy ismétlést eredményez. A könyv magva – mennyiségében, minőségében egyaránt legjelentősebb része – a harmadik fő fejezet: „Les éléments harmoniques." Felosztása az alapos elemző és okos rendszerező elmét dicséri, amely összegyűjtött, időben Liszt egész oeuvre-jét felölelő, nagy, érdekes példatárát (ebben bőven vannak idézetek más zeneszerzők műveiből is) filologikus pontossággal állítja össze, eredményként pedig azt szűri le, hogy a harmónia terén Liszt korának kiemelkedő újítója volt.

Akkori recenziómban részletesen közöltem a 3. fejezet tartalomjegyzékének 12–33. pontját, Serge Gut maga alkotta kategóriáit a különféle harmóniai jelenségekről és azok konkrét megjelenéséről. Némely megállapításával vitatkoztam, másokat hiányoltam.

A negyedik rész, „Influences et éléments divers" címmel, eléggé röviden különféle jelenségeket tárgyal, a ritmustól a Wagner-, a francia, olasz és orosz hatásokig, az öregkori művekig. A Wagner-hatás elemzésekor az új változatban figyelembe vehette volna a Wagner emlékére írott négy kései darab összefüggését,[4] főként pedig korrigálnia kellett volna a 199. kottapéldát. Mióta Rena Charnin Mueller (az 1986-i veszprémi Nemzetközi Liszt-konferencián elhangzott hozzászólásában) bebizonyította, hogy az *Ich möchte hingehn* kezdetű Herwegh-dalban előforduló Trisz-

3 Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.

4 Klára Hamburger: „Dem Andenken Richard Wagners". *Liszt Saeculum* 52 (1994), 1. Ed. Lennart Rabes, Stockholm: The International Liszt Center for 19th Century Music.

tán-akkord csak a mű második, a Wagner remekműve *után* készült verziójában fordul elő, nem lehet többé Liszt primátusára hivatkozni.

Már 34 éve is különösnek találtam, hogy, sok régebbi zenetudós véleményéhez csatlakozva, Serge Gut is Liszt öregkori műveit egy-két kivétellel határozottan a teremtő erő hanyatlásának, elapadásának nyilvánította. Mivel, mint ez a példatárából látszott, ezt a különös nézetét az öregkori művek ismeretében alakította ki, véleményét respektálandónak tekintettem. Ha azóta figyelembe veszi Dorothea Redepenning kitűnő disszertációját: *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*[5] talán változtatott volna ezen is – mégis: az új verzióban is megmaradt korábbi nézeténél. Egy másik megjegyzés az új kiadáshoz: hosszú évek Liszt-kutatása és sok töprengés után oda jutottam, hogy a Haraszti Emil által, forrás megadása nélkül közölt,[6] Mihalovich Ödönnek írott híres Liszt-levélből való idézet (jelen kiadás: 308. oldal, a régiben: 462–463.): „Tout le monde est contre moi..." etc. – amelyet (magamat is beleértve) több Liszt-biográfus idéz – apokrif. Mivel a levélnek sem a kéziratát, sőt még a dátumát sem ismerjük – meggyőződésem szerint az nem Liszttől, hanem Haraszti Emiltől való.

Eredeti könyvében bántó volt az – a teljes műből is kirívó – agresszivitás, amellyel Gut kötete a megjelenésekor már nem is élő Szabolcsi Bencét támadta. „Bizonyos köröket" azzal gyanúsított, hogy felfújják Liszt és az orosz zene kapcsolatát, és élesen megtámadta Szabolcsit, amiért az felhívta a figyelmet az öreg Liszt zenéjének „kelet-európai" jellegére. („Hol van Kelet-Európa?", kérdezte Gut, bizonyítva, hogy külföldiként mit sem ért a kérdéshez. Innen a régi recenzióm címe.) Ezt – az új kiadásban is megtartott – részt ma, húsz évvel az orosz megszállás megszűnte után, amikor Magyarország is az Európai Unió tagja, okafogyottnak, sőt: kevéssé ízlésesnek érzem. Liszt és Muszorgszkij kapcsolatának tisztázásához pedig mára megkerülhetetlen Papp Márta alapvető tanulmánya.[7]

Gut könyvének már az eredeti kiadásban is erénye volt, hogy részletesen vizsgálta Liszt és – főként francia – kortársai, utódai zenéjének kapcsolatát. Figyelmét azonban akkor is, most is elkerülte – az egy Mosonyi Mihály kivételével – a (magyar népies műzenéből táplálkozó) teljes 19. századi magyar műzene: a *Himnusz* és a magyar nemzeti opera megteremtőjéé, Erkel Ferencé éppúgy, mint a sokáig Franciaországban működő Bertha Sándoré[8] és másoké. Sőt, bár a disszertációban eredetileg a Liszt–Bartók téma részletes kifejtését ígérte, erre máig nem került sort. Az új könyvben is változatlanul, nagyon felszínes anyagismerettel és érveléssel utasítja el, és a magyar zenetudomány túlzásának minősíti a Liszt-tanítvány Thomán István növendékeként induló nagyszerű Liszt-interpretátor pianista, a kezdetben és később alkalomszerűen ismét a népies magyar műzenéből merítő,

5 *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 27, Hamburg 1984.

6 *Histoire de la musique. Encyclopédie de la Pleïade*. Paris: 1963. Haraszti Emil „Liszt" szócikke. II. kötet. 533–570.

7 Márta Papp: „Liszt and Musorgsky. The genuine and false documents of the relationship between the two composers". *Studia musicologica* 29 (1987), 267–284.

8 Magyar fúgák szerzője; Alexandre de Bertha néven Párizsban élt és írt. 1912-ben halt meg.

több technikai-nyelvi mozzanatában Liszthez szervesen kapcsolódó komponista, az akadémiai székfoglalóját is Lisztről tartó mester, az európai, humanista szellemiségét az ellenséges külvilág ellenében is, Liszthez hasonlóan, mindvégig megőrző ember – Bartók Béla Liszttel való rokonítását.

És ezzel el is érkeztem ahhoz a számomra az 1970-es évek első felében érthetetlen, hihetetlen ponthoz, amiért a disszertációt nem javasoltam magyar kiadásra: oda tudniillik, hogy Gut következetesen átvette Liszt (és francia kortársai) százötven éves, azóta a magyar zenetudomány legjelesebbjei által sokszorosan megcáfolt tévedését: egész könyvét abban az értelemben szerkesztette, minden elemzését arra a téves premisszára alapozta, hogy a „cigányzenének" nevezett magyar népies műzene valóban cigány eredetű; részletesen tárgyalta a Liszt-idióma magyar, „cigány", és „cigány-magyar" elemeit, és kijelentette, hogy (itt ismét korábbi cikkemből idézek): „a magyar elemeknek csekély a jelentősége Liszt zenei nyelvében". Gut „magát – írtam – »pártatlan megfigyelőnek« nevezi, aki alkalmas rá, hogy végre rendet csináljon ebben a kényes kérdésben. [...] S mert olyannyira nem ismeri a tényeket, feltételezi, hogy puszta soviniszta prekoncepció a magyar zenetudomány részéről, ha ezeknek az elemeknek a fontosságára, a Liszt-zenében való egyre növekvő és általánosabbá váló jelentőségére felhívja a figyelmet." Voltaképpen erre a „rendcsinálásra" buzdította Gut-t mestere, az előszót jegyző hírneves Sorbonne-professzor, Jacques Chailley[9] is, amikor azt írta (ismét a régi cikkemből idézek): „Serge Gut tartózkodik az állásfoglalástól minden ellenőrizhetetlen kérdésben, türelemmel készült munkája hozzájárul tehát, hogy helyükre tegye a sebtiben keletkezett legendákat és sommás általánosításokat."

34 éve úgy hittem, hogy ennek a döbbenetesen anakronisztikus szemléletnek csak az lehet az oka: külföldön nem ismerik az idevágó magyar szakirodalmat. Mindenekelőtt ennek a hamis elméletnek a tisztázására született meg a Corvina kiadó gondozásában (1978) az általam szerkesztett *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren* című kötet, amelyben többek közt Bartók, Bárdos, Gárdonyi, Szelényi idevágó „klasszikus" tanulmányai szerepelnek, és egy e célból íratott új fejezet, a már akkor is a kérdés nemzetközi szaktekintélyének számító Sárosi Bálint tollából, „Ungarische Zigeunermusik" címmel.

Gut műve új kiadásának tetemesen kibővített bibliográfiájában rengeteg azóta megjelent mű szerepel: életrajzok, így Alan Walker nagy alapműve,[10] dokumentumkötetek (levelek és írások) a teljesség igényével (az Olga von Meyendorffhoz szóló, Waters kiadta Liszt-levelek[11] véletlenül kétszer is), tanulmánygyűjtemé-

9 1910–1999.

10 *Franz Liszt*, vol. 1.: *The Virtuoso Years, 1811–1847*. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1983; vol. 2.: *The Weimar Years 1848–1861*. Uott 1989; vol. 3.: *The Final Years 1861–1886*. Uott 1989 – valamint a francia fordítás.

11 Edward N. Waters (ed.): *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff, 1871–1886 in the Mildred Bliss Collection at Dumbarton Oaks*. Transl. by William R. Tyler. Intr. and notes by Edward N. Waters. Washington D. C.: Dumbarton Oaks, 1979.

nyek, tematikus jegyzékek, kotta- és hanglemezkiadványok stb. Úgy tűnik azonban, hogy nagy részük csak a forma kedvéért, vagy a kollégák iránti tiszteletből.

Gut, Chailley előszavával együtt, megtartotta a könyv szerkezetét. Stiláris árnyalatokat finomított (így például a „races" kifejezést „ethnies"-vel helyettesítette a 274. lapon); az idegen nyelvű idézeteket lábjegyzetben, a szövegben saját fordításában közölte. Bartók és Kodály nevét most már a megfelelő ékezetekkel látta el, saját műjegyzékét tovább finomította. A 200 kottapéldát két újjal egészítette ki (kimaradt véletlenül a 71. lapon a 7. példa, a 86. oldalon pedig, a 42. példa fölül lemaradt a „Lento placido".) A könyvet saját újabb zeneelméleti kutatásaival gazdagította, így egy saját cikkére hivatkozva[12] egy kis szakaszt iktatott be a 16. fejezetbe, a 161. oldaltól: „Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie" címmel, az 5. fejezetet pedig egy kis összeállítással egészítette ki, Liszt „kereszttéma"-motívumáról. Jó lett volna, ha itt közli a témafej gregorián ősét, Venantius Fortunatus *Pange lingua, gloriosi* kezdetű himnuszát. A példák közül a *Litanie à Marie*-ból való megfelel az *Harmonies poétiques et religieuses* ciklusba bekerült *Invocation* hasonló fordulatának. Hiányoltam viszont a példák közül az *A-dúr legendát* záró Szent Ferenc-himnusz (Solenne) részletét, főként pedig a *Via crucis*t, amelynek alapvetően fontos, visszatérő dallama (Bevezetés, 2., 3., 6., 7., 9., 12., 14. stáció) ez a (szolmizálva *szó–lá–dó*) „kereszt-motívum", mintegy a Fortunatus-féle himnusz 6. strófájának értelmében: *O Crux, ave.*[13]

Izgalommal vettem kézbe a nekem küldött új kötetet: abban a reményben, hogy az időközben idegen nyelveken is megjelent szakmunkák (elsősorban magyar szerzők tollából) – Sárosi Bálint könyvei, cikkei az úgynevezett magyarországi cigányzenéről, a hangszeres magyar népzenéről, a cigány muzsikusok ebben (falun és városban) vállalt előadói szerepéről, Kovalcsik Katalin publikációi a roma folklór köréből, az általam e célból szerkesztett *Beiträge*, Liszt és a cigányok kapcsolatáról, a magyar népies műzenének a 19. században a magyar identitást jelképező szerepéről készült dolgozataim, nem is beszélve a magyar vokális és hangszeres népzene és a roma folklór hangzó antológiáiról! – megtették a maguk hatását, és a nagy tekintélyű professzor revideálta az erről a kérdésről vallott korábbi, gyökerestől hamis nézeteit. Sajnos tévedtem. Serge Gut csak azt nem vette tudomásul az irodalomból, ami saját téves prekoncepciójába nem illett bele – azaz többek között a fentieket. Meghagyta összes, eleve hamis fejezetpontjait, kategóriáit Liszt és Magyarország, Liszt és a magyar zene, Liszt és a „cigány zene" kérdéseiben, a cigányság történetére, zenéjére, a két bővített másodos hangsorra vonatkozóan. Pedig – legalább a magyar nyelv és a magyar zene ritmusa s a kettő összefüggésének kérdésében – már magát Liszt Ferencet is megbízhatóan igazította volt helyre tisztelő kortársa, a kitűnő filológus professzor, Ponori Thewrewk Aurél (1838–1917), *A hang mint műanyag. Der Ton als Kunstmaterial. Eine dichterisch-musika-*

12 *L'éducation musical*, No. 236 (mars 1977); és Serge Gut: *Musicologie au fils des siècles. Hommage à Serge Gut*. Réunis par Manfred Kelkel. Paris: Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 61–75.

13 Hamburger Klára: *Liszt nevezetes kereszt-motívuma*. Kiadatlan előadás.

lische Abhandlung zum Beweis der ursprünglich ungarischen Art der ungarischen Musik[14] című tanulmányában, amelynek 2. javított kiadása megvolt Liszt könyvtárában.[15]

Megkérdőjelezhetetlen történelmi tény, hogy a 19. századi magyar megrendelők igényeinek megfelelő, a cigány együttesek által játszott, a cigányzenekarok előadói sajátosságaival összeforrott magyar népies műzene, akárcsak az erdélyi falvakban az ugyancsak cigányok játszotta magyar hangszeres népzene: *magyar zene*. Ma már a hazai olvasó fel sem foghatja, mi van ezen kétségbevonható. Az a sok *nonsense*, amelyet Serge Gut könyve új kiadásában e faktum el-nem-ismeréséből fakadóan, a magyar nyelv nem-ismeretében, a cigányság kis százalékát kitevő zenész-cigányok a velük élő népek (falun, városban, országonként különböző) zenei igényeit kiszolgáló szerepének ignorálásával változatlanul állít, körülbelül olyan, mintha egy franciául nem tudó ember kétségbe vonná, hogy Jean Racine francia nyelven írta a drámáit. Vajon az Oroszországban és egy időben kisebb számban Magyarországon és Ausztriában is hasonló szerepkört betöltő „zsidó bandák" (ezekről nem szól Gut) sem orosz, illetve magyar, hanem – egymással is rokon – zsidó zenét játszottak? Gut nem ismeri, vagy nem veszi tudomásul Bárdos *Népi hangsorok* című írását,[16] így szerinte a magyar népzenéből hiányzik a két bővített másodos skála (tehát ez Lisztnél sem magyar, nem kelet-európai elem), mi több, „a »bokázót« is »cigány zárlatnak« kellene nevezni, mivel a magyarok nem használják". (270. oldal, 29. lábjegyzet.) „Haydn, Beethoven és Schubert magyarizmusai is felszínesek", állítja (50. oldal) – holott zenéjük „l'ongarese" részleteit, tételeit nem lehet egybemosni, és a kérdésnek számottevő irodalma van. Mivel ellentmondana saját elméletének, Brahms nevét és híres magyaros műveit *(Magyar táncok, B-dúr zongoraverseny, g-moll zongoranégyes* stb.) inkább el is hallgatja.

A fentiekből talán világos, miért inkább kínos, mint megtisztelő számomra e recenzió megírásának feladata. Ám mivel előző reagálásaim ismeretében maga a szerző kért fel erre, nyilván elvárja tőlem, hogy ezúttal is becsületes, alapos munkát végezzek. Értetlenül és szomorúan panaszoltam el a feladat nehézségeit tudós kollégámnak, Sárosi Bálintnak. És igencsak meglepődtem, amikor tőle azt hallottam: Franciaországban nemcsak a 19. században, nemcsak az előszót jegyző, 20. századi Chailley professzor számára volt ez „a sebtiben keletkezett legendák és sommás általánosítások megoldásának kérdése". Serge Gut mind a mai napig nincsen hazájában egyedül a magyar népies műzene (és népi hangszeres zene) létének és hatásának tagadásával és azzal, hogy ezt a muzsikát a – világban szétszórtan élő – cigány népnek tulajdonítja, miközben nem ismeri a roma, szinti stb. népek saját,

14 Pest: Hartleben, 1866.

15 *A magyar zene rhythmusa.* Budapest: Franklin, 1881. No. 236. In: Eckhardt Mária (szerk.): *Liszt Ferenc hagyatéka / Franz Liszt's Estate,* I.: *Könyvek / Books.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986.

16 Bárdos, Lajos: „Die volksmusikalischen Tonleitern bei Liszt". (Übers. v. Imre Ormay.) In: Klára Hamburger (Hrsg.): *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren.* Budapest: Corvina, 1978, 168–196.

valódi folklórját. Köszönöm Sárosi Bálintnak, hogy felhívta a figyelmemet két francia szerző e tárgyban írt hasonló szellemű műveinek[17] rendkívüli tudással és vitriolos elmével írott bírálatára. Ez magyarul „A magyar népies zene a cigányoké" címmel a *Muzsika* 1997. márciusi számában, angolul „Hungarian Gypsy music: Whose heritage?" címmel a *Hungarian Quarterly*, XXXVII No. 147 (Autumn 1997.) számában jelent meg. Recenzióm végén ebből szeretnék idézni:

> Az emberiség történelme folyamán a szórakoztatás, így a szórakoztató zenélés is, lenézett foglalkozások közé tartozott.[18] Erre a feladatra csak a társadalmi megbecsülésre különösebb igényt nem tartó, a szórakozók ízléséhez a végsőkig alkalmazkodni, sőt a jobb megélhetés érdekében megalázkodni is tudó szegény emberek voltak alkalmasak. Az adott közösség sohasem arra volt kíváncsi, hogy zenészei milyen eredetien idegenek, hanem éppen arra tartott igényt, hogy a zene hitelesen tükrözze a megszokott és megkívánt magatartást. [...] Az általuk játszott zenéről most nem szólok.[...] az elmúlt ötven évben elég sokat és sokan szidták – „népi" magyarok, „proletár" magyarok, „művelt" magyarok. Ha máshonnan nem, a szidalmakból is megtanulhatta mindenki, hogy nem indiai tervezésű, hanem kimondottan magyar termékről van szó (mellesleg olyanról, mely nemcsak a dzsentri pusztulását jelzi, hanem a *Himnusz* és a *Szózat* zenéjének is közvetlen táptalaja). Az erdélyi hangszeres zenéről, annak szoros összefonódásáról az erdélyi népi kultúrával nem szükséges szólnom; az éppen most van,[19] nem-erdélyiek között is, divatban."

Őszintén sajnálom, és sehogy sem értem, hogy egy olyan, máskülönben valóban „professor emeritus", olyan eminens muzikológus és Liszt-tudós, mint Serge Gut, ezt mindmáig nem hajlandó tudomásul venni.

17 Alain Antonietto: „La musique instrumentale tzigane de l'Europe Central". *Études Tsiganes*, 1994; Patrick Williams: *Les Tsiganes de Hongrie et leur musique*. Paris: Cité de la Musique, 1996.

18 A középkori haláltáncképeken, amelyek szigorú hierarchia szerint ábrázolják a társadalom képviselőit az uralkodóktól és főpapoktól lefelé, a zenészek mindig a sor legvégén, a koldusok előtt kullognak.

19 1997, de azóta is.

Ára: 500 Ft

Fv 57
Zr

Magyar zene

4·2009

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT

XLVII. évfolyam, 4. szám *2009. november*

Tartalom

HAYDN 2009: A BICENTENARY CONFERENCE

VISSZAEMLÉKEZÉS

345 SOMFAI LÁSZLÓ
Ötven év a Haydn-kutatásban
Visszaemlékezés kritikával

TANULMÁNY

357 JAMES WEBSTER
Haydn érzelmessége

373 MIKUSI BALÁZS
Hagyomány, újítás vagy utópia?
Haydn többszólamú énekei

387 KOMLÓS KATALIN
Haydn-Gellert: »Betrachtung des Todes«:
tradíció és újítás találkozása

395 DAVID WYN JONES
A tökéletes karmesterré válás
Haydn és Mattheson könyve: Der vollkommene Capellmeister

407 SOMFAI LÁSZLÓ
Két zeneszerzés-esszé
Haydn op. 76 *Erdődy-kvartett*-sorozatából

417 CHRISTINE SIEGERT
Papír-újrahasznosítás a 18. században
Az Esterházy-operaüzem előadási anyagaiban található egyes töredékekről

431 FARKAS ZOLTÁN
Haydn és az *apo koinou*
A „Tempora mutantur" szimfónia (Hob. I:64) Largo tétele új megvilágításban

445 ANDREAS FRIESENHAGEN
Haydn szimfóniái:
Hangszerelési problémák és előadási hagyományok

459 ALEXANDER CARPENTER
Schoenberg és Haydn

RECENZIÓ

469 MALINA JÁNOS
Haydn-Könyvek Kismartonból

nka
Nemzeti Kulturális Alap

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2009/4

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András (szekelyandras@t-online.hu) • Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@t-online.hu) • A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.extra.hu • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • 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 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

VISSZAEMLÉKEZÉS

Somfai László

ÖTVEN ÉV A HAYDN-KUTATÁSBAN*

Visszaemlékezés kritikával

Nemzetközi mércével számottevőnek mondható Haydn-kutatás Magyarországon az 1950-es évekig nem volt. Született ugyan némi irodalom Haydn magyar földön eltöltött évtizedeiről, nemcsak az Esterházy-szolgálatról, hanem pozsonyi kapcsolatairól, a *Teremtés* budai eldirigálásáról is; Major Ervin vizsgálta a Haydn-művekkel kapcsolatba hozható korabeli magyar dallamok-táncok anyagát, Csatkai Endre Sopronban feltárt egy sor Haydn vonatkozású dokumentumot. De a nyugatról ideérkező Haydn-kutató igazi partnereket nem talált. A Haydn őseit nyomozó Ernst Fritz Schmid kutatásait-terepmunkáját szakértő muzikológus nem segítette, és a budapesti Esterházy családi kottatárba bebocsátást nyerő fiatal Jens Peter Larsennek is be kellett érnie a gyűjtemény archiváriusával, Hárich Jánossal. Talán nem is tudták, hogy Budapesten találkozhattak volna német egyetemi doktorátussal rendelkező kiváló, utóbb a Haydn-kutatásban is szerepet játszó magyar zenetudósokkal: az Abert-növendék Szabolcsi Bencével és a kilenc esztendővel fiatalabb, Berlinben doktorált Bartha Dénessel. Az 1930-as években egyedül egy csellista, Csuka Béla Haydn barytontrió dokumentációja számított kutatási eredménynek, jutott el az egyik nagy külföldi könyvtárba.

* A Budapesten a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* című, az MTA Zenetudományi Intézetben megrendezett konferencia megnyitó ülésén, 2009. május 27-én „Fifty Years in Haydn Research: A Personal Account" címmel elhangzott előadás szerkesztett formája. – A konferencia szervezői, egykori növendékeim kértek fel, hogy e címmel tartsak megnyitó előadást, amit nem lett volna illő elhárítanom, hiszen a konferencia legidősebb résztvevőjeként talán már csak én tudok beszámolni egy sor eseményről. Ötven esztendeje jelen lehettem az emlékezetes budapesti nemzetközi Haydn-konferencia ülésein, s azokban az években valóban Haydn-kutatónak számítottam. Ámbár korán, már 1963-ban elhagytam az Országos Széchényi Könyvtár zeneműtárát, hogy az MTA Bartók Archívuma legyen napi munkám fő terepe, egy ideig, nagyjából az 1982-es bécsi nemzetközi Haydn-kongresszusig rendszeresen részt vettem nemzetközi Haydn tanácskozásokon. Akkoriban tagadhatatlanul sokkal nagyobb élmény volt a Haydn-kutatás különböző generációkhoz-iskolákhoz tartozó kiemelkedő személyiségeivel találkoznom, mint a Bartók-kutatás jóval szűkebb és kevésbé inspiráló bugyrában forgolódni. Ebben a visszatekintésben a magyarországi Haydn-kutatás nagy eseményét jelentő 1959-es esztendő, az odavezető út s a folytatás krónikáját kritikával (és önkritikával) mondom el, mert talán csak egy magyar beszélhet kendőzetlenül pionír munkáink gyengéiről. – Az idézett könyvek, tanulmányok, fakszimile kiadások, kották megjelenési adatainak mindegyikét nem mellékelem, zömük a magyar olvasó előtt jól ismert. A legteljesebb annotált Haydn-bibliográfia részint a *Haydn-Studien* négy évfolyamában (1974, 1985, 1992, 2001), részint a kölni Joseph Haydn-Institut honlapján http://www .haydn-institut.de/ található.

A Haydn-kutatásunkban lezajlott fordulat közvetett kiváltója a 2. világháború utáni államosítás volt. Egy addig gondosan őrzött magángyűjtemény, a kutatók többsége előtt is zárt budapesti Esterházy családi archívum, benne a világ legnagyobb Haydn-kottaautográf anyagával, közgyűjteményekbe került. Jogos a kérdés, hogy történeti léptékben vajon milyen mértékben vetette vissza a Haydn-recepció ügyét e magángyűjtemény hosszan tartó izoláltsága. Mert, tévedés ne essék, noha Pohl és még néhányan, megkötöttségekkel, beletekinthettek, ez a központi Haydn-forrásanyag közel másfél évszázadon át nem volt nyilvános. Nem ez volt-e az egyik oka annak, hogy Haydn a 19. században méltánytalan helyzetbe került, hogy róla pályatársainál silányabb biográfiát lehetett csak írni, hogy nem volt teljes áttekintés kompozícióiról, így meg sem kezdődhetett műveinek első összkiadása? A családi archívum hozzáférhetősége tovább romlott azzal, hogy Trianon következtében az új határ kettévágta az Esterházy család egykori birodalmát, és sebtében kellett eldönteni, mit mentsenek át Magyarországra, mi maradjon Kismartonban és a fraknói várban. A sors iróniája, hogy a budai Várnegyed bombázása következtében éppen az értékesebb gyűjteményrészt érte számottevő háborús veszteség.

Az Esterházy család budapesti gyűjteményeit tehát államosították, és három fő részre szakítva az Iparművészeti Múzeumban, az Országos Levéltárban, valamint az Országos Széchényi Könyvtár különböző gyűjteményeiben helyezték el. Mindez az 1940-es évek végének története, amelynek ma már van némi szakirodalma, de részletekbe nem bocsátkozom, mert személyes ismereteim-tapasztalataim egy évtizeddel későbbiek. Akkoriban nem sokat lehetett tudni arról, hogy pontosan kik és milyen elvek alapján osztották fel, irányították az egyes anyagrészeket különböző intézményekbe. Bizonyos anomáliák a Haydn-kutatás kapcsán hamar kiderültek. Például „Acta Musicalia" jellegű iratok nemcsak az OSZK színháztörténeti tárába, hanem az Országos Levéltárba is kerültek. Azt azonban el kell ismerni, hogy az anyagféleségek szerinti szétosztásnak voltak előnyei, különösen a nemzeti könyvtáron belül, hiszen a különgyűjteményekben kiváló szakemberek fogadták az Esterházy archívum dokumentumait. Ezek a kutatóműhelyek akkoriban köztudottan menedékül szolgáltak egy sor jól képzett, politikai okokból gyanússá vált, részben az egyetemi oktatásból kipenderített tudósnak. Az első Haydn vonatkozású, hatalmas forrásanyagra, a főként az OSZK színháztörténeti tárában őrzött Esterházy-dokumentumokra épülő jelentős munka Horányi Mátyás gazdagon illusztrált könyve volt (*Eszterházi vigasságok*); kár, hogy megfelelő zenetörténészi asszisztencia nélkül jelent meg 1959-ben.[1] Problematikusabbnak bizonyult Valkó Arisztid három hosszú részben közölt anyaga (*Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében*),[2] ugyanis a kézírásos német dokumentumok átírása, mint utóbb kiderült, sok kívánnivalót hagyott maga után. Már a bebörtönzéséből kisza-

1 Horányi Mátyás: *Eszterházi vigasságok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

2 Valkó Arisztid: „Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében". I. közlemény. In: *Zenetudományi tanulmányok 6*. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957, 627–667.; 2. közlemény. In: *Zenetudományi tanulmányok 8*. Haydn emlékére. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, 527–668.

badult, 1956-ban Ausztriába menekült Hárich János megkezdte a dokumentumok újraközlését, egyebek között H. C. Robbins Landon *Haydn Yearbook* kötetsorozatában,[3] de az Esterházy-akták 1980-ban hozzáférhető anyagának filológiailag szakszerű közlését végül egy fiatal német tudós, Ulrich Tank végezte el.[4]

Ezekben a kritikus években a magyar Haydn-kutatást egyfelől a munkára fogható erők koncentrálása, a közelgő 1959-es Haydn-évet célként kitűző felgyorsított munka, másfelől a sok tekintetben méltatlanul rossz kutatási körülmények (alapkönyvek hiánya, a külföldi gyűjteményekkel való nehézkes kapcsolattartás, mikrofilmek gyötrelmesen nehéz beszerzése stb.) határozták meg. A *Haydn művei az Országos Széchényi Könyvtár zenei gyűjteményében*[5] című, szép kiállítású kötet (1959) bevezető tanulmányában Vécsey Jenő arról tudósít, hogy az Esterházy-gyűjtemény *musicalia*-anyaga 1949-ben került a zeneműtárba. A gyűjtemény vezetőjeként Vécsey (aki, bár munkásságával zenetörténészként és könyvtárosként is múlhatatlan érdemeket szerzett, elsősorban zeneszerzőnek tartotta magát) az anyag zömének állományba vételét maga végezte el. Hasznosította a hercegi gyűjtemény archiváriusának gépírásos katalógusait, anyagleíró kötetecskéit. Bölcs döntéseket hozott. Például megtartotta a már korábban katalogizált kéziratoknak Hárichtól származó jelzetét. Saját érdeklődési területén is úgyszólván nyomban akcióba lépett. Kiadatlan művek partitúráját készítette elő bemutatásra (a *L'infedeltà delusa* vígopera *Aki hűtlen, pórul jár* címmel már 1952-ben elhangzott a Magyar Rádióban), Haydn-ária-köteteket jelentetett meg. Utóbb *Musica Rinata* címmel sorozatot szerkesztett az Esterházy-gyűjteményben egyéb komponisták – Michael Haydn (Vécsey másik kedves szerzője), Werner, Albrechtsberger, Gassmann és mások – autográf partitúrákban fennmaradt kompozícióinak közreadására.

A zeneműtárba került óriási mennyiségű Esterházy-anyag áttekintése után Vécsey sok szakemberrel konzultált. Hamar kiderült, hogy legjobb tanácsadója az éppen Haydn-kutatásra szakosodó Bartha Dénes lehet, az akkor alapított magyar zenetudományi szak első tanszakvezetője, egy ötletekkel teli, tanácsadásra bármikor kész, energikus tudós tanár, aki már kapcsolatban állt külföldi Haydn-kutatókkal. Helmut Wirth mellett Bartha produkálta a Kölnben szerkesztett *Joseph Haydn Werke* összkiadás első operaköteteit: *La canterina* (1959; ez még a Joseph Haydn Institut Larsen vezette első korszakának termése); majd Vécseyvel közös kiadásban a *L'infedeltà delusa* (1964) és a *Le pescatrici* partitúráit (1972; az utóbbit Vécsey Jenő 1966-ban bekövetkezett tragikusan korai halála után Eckhardt Mária asszisztálásával fejezte be). Visszatekintve a pionír évekre ezek a kritikai kiadásban előre

3 Johann Harich: „Das Repertoire des Opernkapellmeisters Joseph Haydn in Eszterháza (1780–1790)", *Haydn Yearbook* 1962, 9–110; „Haydn Documenta", *Haydn Yearbook 1963–4*, 2–44; 1965, 122–52; *1968*, 39–101; *1970*, 47–168; *1971*, 70–163; „Das Opernensemble zu Eszterháza im Jahr 1780", *Haydn Yearbook 1970*, 5–46; „Das Haydn-Orchester im Jahr 1780", *Haydn Yearbook 1971*, 5–69; „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt", *Haydn Yearbook 1975*, 5–125; „Documents from the Archives of János Harich", *Haydn Yearbook 1993*, 1–109; *1994*, 1–359.

4 Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik vom etwa 1620 bis 1790*. Regensburg: G. Bosse, 1981.

5 *Haydn művei az Országos Széchényi Könyvtár zenei gyűjteményében*. Szerk. Vécsey Jenő. Közrem. Falvy Zoltán, Kecskeméti István, Somfai László, Uhereczky Klára. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

vett, zömmel az „egy mű – egy forrás" kategóriába tartozó kompozíciók megfelelő színvonalon jelentek meg. A bonyolultabb forráshelyzetű Haydn-művek kritikai kiadásához azonban erre specializálódó fiatalokat kellett kiképeznie a kölni intézetnek – s ez már a Georg Feder vezette új korszak története, magyar kötetközreadók nélkül.[6]

Bartha Dénes gondoskodott arról, hogy az OSZK zeneműtára kapjon megfelelő utánpótlást a Haydn-anyag korábban feltáratlan részeinek tanulmányozásához. 1958-ban neki köszönhetően csatlakozhattam Vécsey csapatához, azzal a tervvel, hogy – a napi könyvtárosi teendők elvégzése után (nem feledkezve meg Haydn kvartettjeiről készülő szakdolgozatom befejezéséről sem) – az eszterházai operaanyag feldolgozása lesz fő tennivalóm. Bár nem kis nosztalgiával gondolok vissza azokra az izgalmas hónapokra, munkánk mentségeként most már bevallhatom, hogy az óriási kézírásos kottaanyag átvizsgálásának elkezdésétől a *Haydn als Opernkapellmeister* könyv 1960-as német megjelenésig mindössze két év telt el.[7] Ezalatt készült el egyebek között a kottamásoló kézírások azonosítása, valamint a kottapapír-vízjelek átvizsgálása és katalogizálása (ez utóbbi Révész Dorrit munkája volt), mindkettőt máig rendszeresen idézik a Haydn-filológiában. Bartha tanár úr hetente hozta az operaelőadás krónika-részéhez gyűjtött adatokat, s vitte haza fordításra a zenei anyagról általam magyarul fogalmazott friss kötetszakaszokat. Számomra már akkor világos volt, hogy a sürgetett formába öntés helyett egy ennyire összetett és fontos kutatás további érlelést igényelt volna. Például, immár a teljes anyag ismeretében, célszerű lett volna újraszámoznom az anonim kottamásolókat; adhattunk volna sokkal tömörebb forrásleírásokat (mellesleg kevesebb kurzív kiemeléssel, ez azonban Bartha stílusához tartozott); és voltaképpen nem illett szervesen a könyvhöz a pótkötet, benne partitúra és hanglemez. De Bartha Dénes a lehető leggyorsabban szerette volna megjelentetni a munkát.

A budapesti Nemzetközi Haydn-konferencia (1959. szeptember 17–22.) celebritásai előtt – itt volt Larsen, Geiringer, Landon, Fellerer, Mies, Schmid, Besseler, Lesure, továbbá az előadást nem tartók között Christa Landon, a fiatal Croll és sokan mások – Bartha Dénes bejelenthette az addig ismeretlen Haydn-betétáriák felfedezését, és képet adott Haydn operakarmesteri működéséről[8]. Ez a demonstráció, néhány további magyar előadás (mindenekelőtt Szabolcsi: „Joseph Haydn

6 Azt hiszem, illő elmondanom, hogy – bár a Joseph Haydn-Institut tagjaként a következő évtizedekben közelről figyelhettem a JHW összkiadás alakulását – miért nem lettem kötetszerkesztő. Dr. Feder még az 1960-as évek elején felkért a *La fedeltà premiata* közreadására. A budapesti alapforrásokat kiegészítő anyagot elküldte mikrofilmen, de addig nem volt szabad hozzákezdenem a munkához, míg az egyik szekunder forrás kópiáján ő egyenként be nem jelöli azokat a helyeket, amelyek Haydn kézírását tartalmazták. Az eszterházai operaanyag feldolgozása után ekkor már teljesen biztosan felismertem Haydn keze vonását tintával, ceruzával, vastag ácsplajbásszal egyaránt, így javasoltam, hogy erre nincs szükség. Feder azonban ragaszkodott hozzá, én pedig visszaadtam a munkát.

7 Dénes Bartha–László Somfai: *Haydn als Operkapellmeister: die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*. Budapest: Akadémiai Kiadó,1960.

8 *Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns*. Hrsg. Bence Szabolcsi, Dénes Bartha. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.

und die ungarische Musik"),[9] a valamennyire rendbe hozott fertődi kastély meglátogatása s pár egyéb meglepetés ajándék (köztük a *Búcsú-szimfónia* kéziratának fakszimile kiadása)[10] kisebbfajta szenzációszámba ment, egyértelműen így értékelte a Haydn-kutatás színvonalát szigorúan felügyelő Jens Peter Larsen. A nemzetközi kutatóközösség megkönnyebbült, hogy az Esterházy-anyag hozzáférhető lesz számukra, és persze az összkiadás számára. Kisebb-nagyobb balfogásainkat jóindulatúan elnézték,[11] mi pedig elfogadtuk, hogy a híres kutatók némelyike visszaélt a könyvtár vendégszeretetével.[12]

Az emlékévről lekésve, 1960-ban jelent meg a magyar Haydn-kutatás reprezentatív összefoglalásának szánt *Haydn emlékére* című könyv a Zenetudományi Tanulmányok 8. köteteként.[13] Számos jelentős munkát tartalmazott, egyebek között Bartha dolgozatát a *Sieben Worte* oratórium verziójáról, Szabolcsiét a „jövő zenésze"-típusú késői menüettekről, Ujfalussyét a zongoraszonáták egy különös formacsoportjáról, Rajeczkyét a késői misékről, tőlem a klasszikus kvartetthangzás kialakulásáról; sajnos valamennyi magyarul jelent meg, ekként kívül rekedt a nemzetközi Haydn-irodalmon. Ekkoriban kérte fel a Bärenreiter kiadó Bartha Dénest, hogy Robbins Landon 1959-es angol kiadásának anyagaira támaszkodva készítse el a Haydn *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*[14] eredeti nyelvű, németül kommentált levélösszkiadást. Ez a nagy jelentőségű munka 1965-ben jelent meg, és bár azóta számos további levél is felbukkant, máig ezt használjuk-citáljuk. (Közbevetőleg: mintegy a levélösszkiadás főpróbájaként 1961-ben napvilágot látott a Bartha–Révész *Haydn élete dokumentumokban*[15] magyar kötet.) Bartha, kivált azt kö-

9 Egy változata már a konferencia évében megjelent: Bence Szabolcsi: „Joseph Haydn und die ungarische Musik". *Beiträge zur Musikwissenschaft*. Berlin. I. (1959), 2. 62–73.

10 Joseph Haydn: *Symphony F sharp Minor (No.45) („Farewell-Symphony")*. Facsimile of the original Haydn manuscript [...] / *Symphonie Fis-moll (No.45) („Abschieds-Symphonie")*. Ed. László Somfai. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

11 A *Búcsú-szimfónia* fakszimile kiadása jellegzetes terméke volt az akkori idők jó szándékú, de kissé dilettáns igyekezetének. A merített papír utánzásának szánt durvább felületű, vastagabb, nagyalakú papírlapokat az éppen divatba jött ragasztókötéssel illesztették kemény kötésbe, ez néhány kinyitás-lapozás után persze lapjaira hullott. Mellesleg én sem vagyok ma már büszke kommentár-szövegemre.

12 H. C. Robbins Landon természetesen mindenkit lekörözve publikálta az általunk felfedezett vagy agnoszkált betétáriákat. Másfajta módon is furcsa helyzetbe hozta a naiv kelet-európait, amit saját tapasztalatommal illusztrálhatok. Elfogadta a *Haydn Yearbook*ban való közlésre a Haydn-szerzőség kizárását bizonyító „Zur Echtheitsfrage des Haydn'schen »Op. 3«"című dolgozatomat, majd megpróbált utánajárni hipotézisemnek. Alan Tyson Londonban, az eredeti szólamkiadás rézmetszésű oldalán fellelhető, kitörölt szerzőnév segítségével rátalált az opusz valószínű komponistájára, Romanus Hoffstetterre. Kettejük neve alatt nyomban megjelent a szenzációt keltő közlés (Tyson & Landon: „Who composed Haydn's Op. 3?", *Musical Times*, July 1964, 506–507.), majd két évvel később lehozta dolgozatomat (*Haydn Yearbook 1965*, Wien: Universal Edition, 1966, 153–165.).

13 Szerkesztette: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes: *Zenetudományi tanulmányok 8.* Haydn emlékére. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.

14 *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon.* Hrsg. von Dénes Bartha. Kassel: Bärenreiter, 1965.

15 Bartha Dénes, Révész Dorrit (közr.): *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, [2]1978. A harmadik kiadást gondozta Révész Dorrit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008.

vetően, hogy a Nemzetközi Zenetudományi Társaság 1961-es kongresszusán New Yorkban általános feltűnést keltett, és számos meghívást kapott, angol és német nyelvű folyóirat- és Festschriftbeli cikkeivel a magyar Haydn-kutatás eredményeinek külföldi hírvivője lett. Majd 1964-től 1981-ig kisebb megszakításokkal az Egyesült Államokban tanított. Bizonyos értelemben csalódást jelentett, számunkra különösen, hogy életének e hosszú szakaszában a voltaképpeni kutatás leszűkült a Haydn, Beethoven, Mozart zenéjében kimutatott strófaszerkezetek és a Liedform vizsgálatára.

A Haydn-év itthon mozgásba hozta a kutatást, jótékonyan serkentett szűkebb és tágabb értelemben idetartozó alapmunkákat, forrásfeltárásokat. Pándi Marianne gyűjteménye a *Preßburger Zeitung*ban megjelent cikkekből[16] nyomban beépült a Haydn-életrajzokba; Bárdos Kornél dunántúli városok és rezidenciák zenei életét, kottatárait bemutató hat dokumentumkötete (1976–1993)[17] egyebek között a Haydn-recepció szempontjából is kiváló forrásanyagot tárt fel (munkáját Sas Ágnes folytatta).

Az OSZK-ban őrzött egykori Esterházy-gyűjtemény kéziratait-dokumentumait sokoldalúan felhasználó további Haydn-alapmunkákról nem nekem illene referálnom, hiszen az 1960-as évek közepétől az 1980-as évek elejéig ezek zömét én jegyzem. De talán nem felesleges egy-két magyarázat, kritikai megjegyzés. Egy sor különböző témájú dolgozat mellett a Corvina/Bärenreiter koprodukcióban, 1966-ban megjelent *Joseph Haydn: Sein Leben in zeitgenössischen Bildern*[18] volt az első nagyobb vállalkozás (angolul 1969, magyarul 1977). Ideálként Otto Erich Deutsch képdokumentum-kötetei lebegtek a szemem előtt, de a képanyagot végül levelekkel és dokumentumokkal bővítettem, sőt a számos addig ismeretlen kottafakszimile folytán egy kevéssé Haydn zenéjét is magába foglalta a krónika. Ebben a formájában már kétségkívül nem tisztán tudományos munka (műfaját részben magyarázza-menti, hogy H. C. Robbins Landon ötkötetes nagy Haydn-monográfiája még nem létezett), viszont a Haydn-ábrázolások kritikai megszűrése révén a kötet máig az ikonográfiai szakirodalom része. A Széchényi Könyvtár Haydn-kottaautográfjaiból 1972-ben hármat jelentettem meg az EMB és külföldi partnerei

16 Marianne Pándi–Fritz Schmidt: „Musik zur Zeit Haydn und Beethovens in der Preßburger Zeitung". *The Haydn Yearbook* 8. (1971), 165–294.

17 Bárdos Kornél: *Pécs zenéje a 18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976. – Uő: *A tatai Esterházyak zenéje*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978. – Uő: *Győr zenéje a 17–18. században*. A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrinecz Veronika. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. – Uő: *Sopron zenéje a 16–18. században*. A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrinecz Veronika. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. – Uő: *Eger zenéje, 1687–1887*. A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrinecz Veronika. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987. – Uő: *Székesfehérvár zenéje, 1688–1892*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993.

18 *Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern*. Gesammelt, erläutert von László Somfai. Budapest: Corvina Kiadó–Kassel: Bärenreiter, 1966. – Angol nyelvű kiadása: *Joseph Haydn. His Life in Contemporary Pictures*. Coll. and supplied with a commentary and an iconography by László Somfai, transl. by Mari Kuttna and Károly Ravasz. (rev. ed.) Budapest: Corvina; London: Faber and Faber; New York: Taplinger, 1969. – Magyar kiadása: Somfai László: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.

kiadásában, kizárólag angol nyelvű kommentárral: a 7., *Le midi* szimfóniát[19] (nem túl jól sikerült reprodukció, mellesleg Sonja Gerlach később publikált kutatási eredményei nyomán kommentárjaim egyik-másik tétele revideálandó) és az op. 77 *Lobkowitz*-sorozat két vonósnégyesét[20] (ezeket három évtizeden át nem csak a Haydn-kutatás diskurzusában idézték, hanem konzultációs példányként vonósnégyesek is használták, hiszen az opusz csak 2003-ban jelent meg az összkiadásban). A nyelvek, a nemzetközi szakirodalomba való bekapcsolódás miatt említem meg, hogy 1979-es *Joseph Haydn zongoraszonátái*[21] című könyvem is megérte végül az angol nyelvű kiadást, igaz, 16 éves késéssel (bár Peter Brown vagy Elaine Sisman PhD disszertációi is nagyjából ennyi idő elteltével jelentek meg könyvként, persze átdolgozott formában). Zongoraszonáta-könyvem esetét azért hozom szóba, mert számomra is tanulság volt, hogy nagy ambícióval eltervezett tudományos munkáink esetenként nem illenek bele a zenetudomány német vagy amerikai modelljébe. Ugyanis vagy a muzikológusoknak, vagy az előadóknak írjon az ember könyvet, de ne mindkettőnek. Az utóbbi szélmalomharc, még akkor is, ha a notáció-féleségek, a díszítések, a stílusok, a műsorozat-koncepciók egymásra vonatkoztatott és tudományos módszerű kifejtésével valami újat vélünk megteremteni.

Még egy mentséget kell felemlítem. 1969-ben kezdtem el tanítani a budapesti zenetudományi szakos növendékeket, és Haydn természetesen az egyik alaptárgyam volt. Ideális terepe annak, hogy a fiatalok tanulják az eredeti forrásokkal, a különféle kézírásokkal, vízjelekkel való munkát, majd ugyanebben az anyagban a stíluselemzést és az interpretációt is. Ebben a témában segíthettem őket, hogy fogalmat alkossanak a nemzetközi kutatás irányzatairól, színvonaláról. Minek szépítsük, Haydnt felhasználtuk, sőt Haydnt „elhasználtuk". Aminek negatív hatásaként az 1970–80-as években kevés volt tanítványom mert belekóstolni a Haydn-kutatásba.

Új fejezet kezdődött Komlós Katalinnal, Szabolcsi és Bartha neveltjével, aki immár sikeres budapesti tanárként 1980–1983-ban újra tanulni kezdett, zenetudományt és fortepianózást a Cornell Egyetemen. James Websternél írt PhD-disszertációja, számos további, zömmel angolul megjelent tudományos dolgozata, könyvfejezete, nem utolsósorban *Fortepianos and their Music*[22] című könyve (1995, magyarul 2005) természetesen már nem a magyar Haydn-kutatás belügye. Szere-

19 Joseph Haydn: *Symphony No. 7 „Le midi"*. Facsimile Edition of the Original Manuscript [...] with Commentaries. Ed. László Somfai. Budapest: Editio Musica, 1972.

20 Joseph Haydn: *String Quartet in G, 1799, Hoboken III: 81 – String Quartet in F, 1799, Hoboken III: 82*. Reprint of the Original Manuscript with Commentaries by László Somfai. Budapest–Melville, N.Y.: Zeneműkiadó, Belwin and Mills, 1972 (2 kötetben). – (Új kiadása:) Joseph Haydn: *Két vonósnégyes Op. 77, 1799*. Az eredeti kézirat hasonmás kiadása. (Közr.) Somfai László / *Zwei Streichquartette Op. 77, 1799* [...] Budapest: Editio Musica, 1980.

21 Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. – *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn* (átd. kiad.) Chicago–London: University of Chicago Press, 1995.

22 Katalin Komlós: *Fortepianos and their Music. Germany, Austria, and England, 1760–1800*. Oxford: Clarendon Press, 1995. – Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800*. Budapest: Gondolat, 2005.

pe a Haydn-interpretációban itthon szignifikáns: a Malcolm Bilson-irányzat folytatójaként fortepianózásával, szólistaként és kamarazenészként, a Haydn-dalok és társas ének betanítójaként új mércét teremtett a magyarországi historikus előadásban.

Az elmúlt negyedszázadban az Országos Széchényi Könyvtár arculata megváltozott. Impozáns új épületében Vécsey Jenő utódai a kutatás számára egyre kedvezőtlenebb körülmények közé kerültek. Nem mellékes persze, hogy a Haydn-források mikrofilmjei régen Kölnben voltak, így a Haydn-kutatás szempontjából a zeneműtár kétségkívül veszített vonzerejéből. Az utóbbi tíz-tizenöt év 18. századi forráskutatásait a *Magyarország zenetörténete* idevágó kötetének előkészítéseként egy másik tudományos műhely, az MTA Zenetudományi Intézete szervezi. A Haydn kortársaiként Magyarországon működő kismesterek életművének feltárása (számos idevágó kötet a *Musicalia Danubiana* sorozatban jelent meg) természetesen magát Haydnt is újra a kutatás célkeresztjébe állította. E kutatómunka legjobb fiatal szakemberei, Szacsvai-Kim Katalin, Halász Péter, Farkas Zoltán, Mikusi Balázs (ismét egy Cornell-egyetemi PhD-várományos, mellesleg az OSZK zeneműtárának új vezetője) konferenciánkon is előadnak. A jelentős egyéni tudományos teljesítmények között kiemelendőnek tartom Dolinszky Miklós kutatásait, aki 1995-ben a (külföldön bizonyos okok folytán részben fenntartással kezelt, de előnyös áraiért természetesen megbecsült) Könemann Urtext-sorozatban három kötetben megjelentette Haydn összes zongoraszonátáját,[23] egyike ez a három megbízható szonátaösszkiadásnak, sőt 1997-ben, két kötetben Haydn zongoradarabjait[24] is publikálta.

Megemlítésre érdemes még egy tevékenységi kör, bár nem a szorosan vett kutatáshoz tartozik. A stílusos előadás terén ambiciózus előadók egy része Magyarországon is hagyományosan keresi a kutatókkal való kapcsolatot. A Tátrai Vonósnégyes első tanácsadója Haydn-kérdésekben Bartha Dénes volt. Utóbb számos hanglemez-nagyvállalkozás zenetudós-asszisztenciával jött létre – elég talán a Sándor Frigyes dirigálta Haydn-operafelvételekre és a vonósnégyesek korhű hangszereken játszott összkiadására utalnom, vagy az évente megrendezésre kerülő nyárvégi *Haydn Eszterházán* fesztiválokra, amelyek 1998 óta a történetileg tájékozott előadóművészet és az interpretációra érzékeny zenetudomány magyar és külföldi képviselőinek inspiráló találkozásai. E vonatkozásban természetesen Magyarországon is érzékelhető a generációváltás: megjelennek azok a tehetséges fiatal előadóművészek, akik végigjárták Európa legjobb régizene-műhelyeit, és alig szorulnak a zenetudósok tanácsaira. Erős kisugárzású képviselőjük Vashegyi György, aki a maga kórusával és zenekarával Haydn számos műfajában jelentékeny előadásokat produkál.

Kódaként néhány személyes megjegyzés a nemzetközi Haydn-kutatásról. Mostanában nagyon hiányolom az olyan óriástanácskozásokat, amelyek legszebb példája alig-

23 Joseph Haydn: *Sonaten für Klavier. Bd. I–III.* Urtext. Hrsg. von Miklós Dolinszky. Budapest: Könemann, 1995. (Haydn. Sämtliche Klavierwerke. Urtext; 1–3.)

24 Joseph Haydn: *Klavierstücke / Piano pieces / Morceaux pour piano.* Urtext; hrsg. von Miklós Dolinszky. – Budapest: Könemann, 1997. (Haydn. Sämtliche Klavierwerke. Urtext; 4-5.)

hanem az 1975-ben megrendezett, tíz napon át tartó washingtoni *Haydn Fest and Conference* volt. Nem csupán Haydn-specialisták gyűltek össze, hanem sokkal többen, rokon területek szakértői is, továbbá számos előadóművész és zenekritikus. Washingtonban nem a felolvasott előadások domináltak, hanem a nagy körültekintéssel eltervezett kerekasztalviták, s egy-egy soktémájú kutató akár öt-hat kerekasztal résztvevője lehetett (Jens Peter Larsen és mellette juniorként James Webster kezében volt a tudományos szervezés).[25] Nem kevésbé hiányolom azt a szakmai színvonalat, nyitottságot, inspirációt, amelyet szomszéd kutatási területek egy-egy exkluzív tanácskozása adhat, mint amilyen 1979-ben a Haydn, Mozart és Beethoven vonósnégyesautográfok tanulmányozásának szentelt kollokvium volt a Harvard Egyetem Isham Könyvtárában.[26] A Haydn-specialista talán ott érezte először, hogy a három bécsi klasszikus mester kutatásában Haydn többé nem a leggyengébb láncszem. Ugyanakkor csalódással tapasztalom, hogy Haydnnál, jobban, mint Mozartnál, a valódi kutatásban változatlanul csupán néhány nemzet tudósai játszanak meghatározó szerepet. A német és az amerikai zenetudomány túlsúlya a markánsan elkülönülő kutatási területeken természetesen nem vitatható (egyedül James Webster az, akit mindkét oldal respektál). Újabban az angolok tűnnek ki, leginkább összefoglaló könyvek, sokszerzős tanulmánykötetek kiadásával. Számos kiterjedt egyetemi hálózattal rendelkező nagy európai nemzet azonban alig produkál említésre méltót.

Talán nem kellene szóba hoznom, de megkerülhetetlen H. C. Robbins Landon monumentális termésének kérdése. Ő nagyon korán úgy döntött, hogy kerüli a Haydn-konferenciákat, a kollégákkal való konfrontációt. Természetesen nem vitatható szimfónia-monográfiájának, angol levélkiadásának, egy sor tanulmányának úttörő jelentősége, továbbá, szeretjük, nem szeretjük, mindannyian használjuk ötkötetes alapkönyvét. Az igazán kényes téma összkiadásszerű kottasorozatainak kérdése (amelyeket rendszerint hihetetlenül gyorsan, keze alá dolgozó munkatársakkal produkált). Ezek, megelőzve a hivatalos kritikai összkiadást, a Haydn-életmű meghatározó műfajaiban sokáig az egyedüli jó kiadásnak számítottak, s megtévesztették a muzsikusokat a tekintetben, hogy mi az urtext, hogy voltaképpen mi Haydn műveinek hiteles kottaszövege.

Mindannyiunk örömére a *Joseph Haydn Werke* kritikai összkiadás befejezése ma már karnyújtásnyira van. Az egyes műsorozatok, kötetek megjelentetésének időpontját-sorrendjét persze joggal érték bírálatok. A kölni intézet által meghatározott vagy a forráshelyzettől diktált, esetenként a felkért kötetszerkesztők teljesítményének is kiszolgáltatott megjelenési sorrend rendkívüli mértékben segítette Haydn egyik-másik műfajának felfedezését, de hátráltatta más műcsoportokét. Emlékezetes például a zongoraszonáták 1970-as években kezdődő hihetetlen kisugárzású felfedezése (ebben feltétlenül szerepet játszott az 1960-as években egy-

25 Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster (ed.): *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*. New York, London: Norton, 1981.

26 Christoph Wolff (ed.): *The String Quartet Autographs of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts* (Isham Library Papers 3). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

mással versenyezve megjelentetett Wiener Urtext és JHW kiadás). Ugyanakkor a bicentenárium évéig kellett várni a vonósnégyesek utolsóként elkészülő kötetére, s az elmúlt évtizedek szimfónia-lemezfelvételei sorra úgy jelentek meg, hogy fontos műsorozatok még hiányoztak a kritikai összkiadásból.

A kölni Joseph Haydn-Institut professzionizmusának, elsősorban Georg Federnek köszönhetően a JHW tökéletes „library edition". Meggyőződésem, hogy jobb, tovább használatban maradó tudományos kiadás, mint például a *Neue Mozart Ausgabe*. Azonban ezeknek az 1950-es években elindult kritikai összkiadásoknak tudományos értelemben vett tökéletessége ma már megkérdőjelezhető. Nem utolsósorban azért, mert számos döntési helyzetben a tudományos kiadás tudós közreadójának védekező reflexei kerülnek előtérbe: ő nem tévedhet, akkor sem, ha a használó (az előadó) számára a kottakép jelentése esetenként értelmezhetetlen. (Kollégáim talán megköveznek, de nézzünk szembe a valósággal: nem egy vezető zenetudós, elismert kottaközreadó, kivált az európai kontinens egyes országaiban, voltaképpen középszerű muzsikus. Régi vágású ízléssel, minimális érdeklődéssel az iránt, hogyan változik napjainkban a kottaolvasás és az interpretáció, legyen bár hagyományos vagy historikus orientációjú.) Nem csoda, ha e tudományos kottakiadások fogadtatása éppen a meghatározó muzsikusok körében nagyon különböző: az egyik hajlandó a kritikai összkiadásból újratanulni a régóta játszott repertoárt, a másik már csak magában az eredeti forrásban bízik. Szükségtelen tanúsítanom, hogy szerintem valóban a kritikai kottakiadás szövegéből kell kiindulnunk, de kellő kritikai éberséggel, egy életen át nyitottan, hogy merjük-tudjuk revideálni korábbi beidegződéseinket.

A kritikai összkiadás befejezése alkalmasint felveti majd a Haydn-zene újraértékelésének lehetőségét. A fiatal kutatók talán félretolják a mi generáció(i)nk monográfiáit, tanulmányait. Nem tartom kizártnak, hogy a következő évtizedben a Haydn-kutatás fő áramának fontos munkái az előadóművészek felől érkező kérdésekre keresnek tudományos válaszokat. Persze az ember legyen realista: a rutin alighanem megmarad, továbbra is tucatszám készülnek majd tipikus, részben felesleges PhD-disszertációk Haydnról, s az sem védhető ki, hogy rajta is kipróbálják a zenetudomány divatos új közelítésmódjait. Mégis azt remélem, hogy a teljes életmű immár kanonizált kottaszövegének birtokában az aufführungspraxis kutatása nagyobb jelentőséget kap. Méghozzá a szó legtágabb értelmében: Haydn kottázását annak műfaji változataiban, időrendi átalakulásában tanulmányozzuk, nem feledkezve meg az alapjelek különböző lehetséges értelméről, s mindarról a megválaszolatlan kérdésről, amelyeket az intelligens előadóművész rendre megkérdez. Vagy ez vágyálom csupán?

ABSTRACT

László Somfai

FIFTY YEARS IN HAYDN RESEARCH: A PERSONAL ACCOUNT

Presented as the opening address at the *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* (Budapest & Eszterháza, 27–30 May 2009), this is a critical review of Hungarian Haydn studies primarily based on the sources of the nationalized Esterházy private collection in the Széchényi National Library and other public institutions in Budapest. The reviewer worked in the music collection of the library from 1958 to 1963 among others scrutinizing the operatic material once conducted by Haydn. The first period of researches focused around the Haydn Year 1959 with the presentation of new scholarly achievements at the International Haydn Conference in Budapest (17–22 September 1929), including the publication of a catalogue of the primary sources of Haydn's music in Budapest, followed by two major books printed a year later (*Haydn emlékére,* collected studies by Hungarian authors, and Bartha & Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*). During the 1960s Dénes Bartha became an internationally recognized Haydn scholar, among others editor of several operas in the series *Joseph Haydn Werke,* and the volume *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*; in the following period mostly the reviewer published documents, facsimile editions, studies. The survey ends with a short and personal view on the achievements and shortcomings of the last decades of Haydn scholarship.

László Somfai (1934). Professor Emeritus at the Liszt Academy of Music (State University) in Budapest and former director (1972–2005) of the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences. Recently he works on the Bartók thematic catalogue and is editor-in-chief of the forthcoming *Béla Bartók Complete Critical Edition*. His recent Haydn studies in *Magyar Zene* include „Haydn Mrs. Bartolozzinak ajánlott két »Londoni« szonátája" [Haydn's two 'London' sonatas dedicated to Mrs. Bartolozzi], 44/3 (2006), and „Haydn cigány adagiója" [Haydn's gypsy adagio], 45/2 (2007).

TANULMÁNY

James Webster

HAYDN ÉRZELMESSÉGE*

Megfigyeléseim elsősorban Haydn zenei stílusára vonatkoznak, ám mielőtt erről beszélnék, szeretnék néhány szót szólni személyiségéről is. Nemrég megjelent életrajzi könyvemben[1] a zeneszerző egyéniségét a *komolyság* és *szellemesség* kettősségeként értelmeztem. Haydn jámbor, a Szent Szüzet tisztelő ember volt, és különösen késői éveiben a „magasztos" zene egyik fő képviselője; ugyanakkor jókedvű, kedélyes, sőt, tréfás is volt. Ebben a kontextusban fontos megjegyezni, hogy a „szellemesség" kifejezés nemcsak humort jelöl, hanem intelligenciát, leleményességet is. Ezenkívül, a „humor" fogalma a 18. században sokkal szélesebb jelentéskörrel bírt, mint ma, bele tartozott (de nem kizárólagosan) a négy „humor", másnéven a négy temperamentum: a szangvinikus, kolerikus, melankolikus és flegmatikus típus. Ma már azonban úgy tűnik, hogy ha e szembeállítás szerint közelítjük meg a kérdést, háttérbe szorul Haydn személyiségének egy harmadik, hasonlóképpen fontos aspektusa: az *érzelmesség*. E korrigált véleményem kialakításában számos az utóbbi időben megjelent tanulmányra támaszkodhattam, különösen Sutcliffe, Sisman, Beghin és November munkáira.[2]

* A Budapesten, a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* című, az MTA Zenetudományi Intézetében megrendezett konferencia 2009. május 29-i Fertőd–Eszterházán tartott kihelyezett ülésén elhangzott angol nyelvű *Keynote Address* magyar változata.

1 James Webster–Georg Feder: *Haydn élete és művei*. Ford. Malina János. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2009.

2 Tom Beghin: „A Composer, his Dedicatee, her Instrument, and I: Thoughts on Performing Haydn's Keyboard Sonatas". In: *The Cambridge Companion to Haydn*. Ed. Caryl Clark. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 203–225.; uő: „Delivery, Delivery, Delivery: Concerning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Sonatas". In: *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Ed. Tom Beghin és Sander M. Goldberg. Chicago: University of Chicago Press, 2007, 131–137.; Nancy November: „Haydn's Melancholy Voice: Lost Dialectics in his Chamber Music and Songs". *Eighteenth-Century Music*, 4. (2007), 73–108.; uő: „Instrumental Arias or Sonic *Tableaux*: Voice in Haydn's Early String Quartets". *Music & Letters*, 89. (2008), 346–372.; Elaine Sisman: „Haydn's career and the idea of the multiple audience". In: *The Cambridge Companion to Haydn*, 3–16.; uő: „Rhetorical Truth in Haydn's Chamber Music: Genre, Tertiary Rhetoric, and the Opus 76 Quartets". In: *Haydn and the Performance of Rhetoric*, 281–326.; Dean W. Sutcliffe: „Haydn's Musical Personality". *The Musical Times*, 120. (1989), 341–344.

Az angol *sensibility* (érzelmesség) kifejezés számos jelentést takar (most csak azokat említem meg, amelyek közvetlenül kapcsolódnak témámhoz):[3]

1. mentális vagy érzelmi fogékonyság valami iránt, mint például valaki más érzelmei iránt;

2. benyomások iránti fogékonyság; intenzív érzelmi állapot.

Az angol *sensibility* szorosan összekapcsolódik a *sensitivity* (érzékenység) kifejezéssel:

3. mások attitűdje, érzelmei és körülményei iránti érzékenység;

4. gyors megbántódás; sértődékenység.

Mindkét szó kapcsolódik a *sentiment* (érzés) kifejezéshez:

5. gyengéd, szerető érzés;

6. ilyen érzések kifejezése, különösen a művészetekben,

és végül, kapcsolódik hozzá a *sentimentality* kifejezés (érzelgősség):

7. mesterkélt, oda nem illő vagy túlzott érzelmesség.

E kifejezések mindegyike a *sense* szóból ered – az értékelés vagy értés képessége; az érzékek vagy az értelem által való felismerés vagy érzékelés és ennélfogva végül is a latin *sensus* szóból (a *sentire* múlt idejű melléknévi igeneve).[4] Így a tanulmány címében használt „érzelmesség" kifejezéssel nem volt célom a fogalom más, felsorolt aspektusait kizárni.

Haydn egyéniségében az „érzelmesség" fogalmának minden felsorolt aspektusa fontos volt, kivéve egyet: az „érzelgősséget" (**7.**). A zeneszerző benyomások iránti fogékonyságát (**2.**) természetesnek vehetjük. Érzékenységéhez (**3.** és **4.**) tartozott a magányosság és a melankóliára (**4.**) való hajlam – e tulajdonságait ma már jól látjuk – csakúgy, mint a kritikával szembeni érzékenység, amely gyakran túlzott formát öntött, mint ahogyan azt a negatív bírálatok „megelőző" cáfolata is mutatja az 1780-es, ún. *Auenbrugger* billentyűs szonátákhoz (Hob. XVI:35–39, 20) írt bevezetőjében, ahol két variációs rondó nyitótémájának hasonlóságára hívja fel a figyelmet. Ezenkívül lehetséges, hogy boldogtalan házassága állt egy egyfajta szélsőséges érzékenység hátterében, ami kétségtelenül igaz idősebb kori hipochondriára való hajlamára is.

Kevésbé ismerjük ugyanakkor Haydn érzelmességének mélységét és terjedelmét a szó pozitív értelmében (**1.**). Amikor a külső körülmények megengedték (elsősorban Bécsben és Londonban), gazdag és változatos társasági és érzelmi életet élt. Ragaszkodását nemcsak szeretői, Luigia Polzelli és Rebecca Schroeter élvez-

3 Az angol sensibility és a magyar érzelmesség kifejezések csak részben felelnek meg egymásnak, így az érthetőség kedvéért a szerző eredeti értelmezési listája képezi a fordítás alapját. – *A ford.*

4 Az angol kifejezésekhez hasonlóan a német megfelelők, az *Empfindsamkeit, Empfindlichkeit, Sensibilität, Sentimentalität* között is vannak átfedések, bár a két nyelv közötti megfelelések is sokszor nehezen rögzíthetők.

ték, hanem számos bensőséges barát is, mint például Maria Anna von Genzinger. A Genzingernéhez írott, 1790. február 9-én kelt levelét gyakran idézik, de leginkább a Bécsből Eszterházára történő hirtelen elmozdításáról és az ottani szomorú helyzetéről szóló mulatságos leírást helyezik a középpontba; kevésbé gyakran emelik ki viszont Haydn sajnálkozását amiatt, hogy az áthelyezéssel kikerült a bécsi társasági és művészi életből.

> Nos, – itt ülök ordas magányomban – elhagyatva – mint szegény árva – szinte minden emberi társaság híján – szomorúan – telve az elmúlt szép napok emlékeivel – bizony, sajnos elmúltak – s ki tudja, visszatérnek-e valaha ezek a szép napok? ezek a szép összejövetelek? ahol egy egész kör egy szív, egy lélek – mind a szép zenés esték – melyeket csak elképzelni lehet, leírni nem – hová lett mind e lelkesedés? – tovatűnt – éspedig hosszú időre.[5]

Haydn sok más kortársával is szoros barátságot kötött, például természetesen Mozarttal, Johan Georg Albrechtsbergerrel, Charles Burneyvel, John Hunter sebésszel és költőnő feleségével, Anne-nel, és egy meg nem nevezett emberrel (John Brassey?), akihez Bécsből 1792 decemberében, első londoni útja után (angolul) írt levelében a tiszteletbeli fiú szerepét vette magára: „Nagy örömmel tölt el, hogy elragadó és kedves Susana Anyám állapotot változtatott [állapotos lett]... teljes szívemből kívánom, hogy Drága Anyám a következő esztendőben, érkezésemkor egy szép kis fivérrel vagy nővérrel ajándékozzon meg".[6] Rajtuk kívül meleg barátságot ápolt „meine liebe" Nancy Storace-szal (az *Il ritorno di Tobia* 1784-es felújításában Anna szerepét énekelte, és Susannát a *Figaro házassága* premierjén), és „meine allerliebeste" Nanette Bayerrel (egy „großes Genie" zongorista Apponyi gróf udvarában). A példákat még sorolhatnánk.

Haydn érzelmessége nyilvánvalóan személyiségének inkább komolyabb, semmint humoros oldalához tartozik. A komolysághoz viszonyítva általánosságban egy hozzávetőleges kölcsönviszonyt állíthatunk fel a nyilvános és a magánszféra között: a komolyság, különösen a magasztossal való asszociációja folytán főként a nagyszerű és emelkedett koncepciójához köthető, és a vallásos érzülethez; az érzelmesség ezzel szemben inkább személyek közötti kapcsolatokra vonatkozik, magánszférában, vagy olyan társasági helyzetekben, melyekről Haydn ír.

Engedjék meg, hogy most rátérjek Haydn zenei stílusára. Életrajzi könyvemben ezt is a *komolyság* és *szellemesség* kettőségeként értelmeztem. Erre maga Haydn utalt kompozíciós módszeréről szóló híres leírásában: „Haydn mindig a zongora előtt ülve írta műveit. »Leültem, és elkezdtem fantáziálni, attól függően, hogy mi-

5 *Joseph Haydn élete dokumentumokban.* A dokumentumokat válogatta és szerkesztette Bartha Dénes. A dokumentumokat fordította és a harmadik kiadást gondozta Révész Dorrit. Budapest: Európa, 2008, 127.

6 „I rejoice very much that my handsome and good Mother Susana has changed her state ... I wish from all my heart, that my Dear Mother may at my arrival next year present me a fine little Brother or Sister."

lyen volt a hangulatom, *szomorú vagy vidám, komoly vagy bolondos.*«" (J. Webster kiemelése.)[7] Természetesen zenéjében ezek a vonások nem egymástól mereven elválasztott ellentétpárként jelennek meg, hanem egy folytonosság két pólusát jelölik, vagy tendenciákat egy dialektikán belül. Nem szükséges, hogy ennek a kettősségnek részleteit újra kifejtsük. A 19. és 20. század legnagyobb részében a szellemesség pólusát ismerték jobban; és még ma is valószínűleg ez az uralkodó szál a Haydn-recepcióban, noha, hasonlóan a személyiségjegyekhez, nemcsak a humort értik rajta, hanem intelligenciát és leleményességet, szeszélyt, és a konvenciókkal való játékot, iróniát stb.[8] A legutóbbi időkben azonban, különösen ha a Haydn vokális zenéje iránti megújult érdeklődést nézzük, nyilvánvalóvá vált a komolyság és az érzés mélységének fontossága is művészetében: a magasztos és a zene „etikai" aspektusa iránti érzéke, vékony szövésmódja, gyakori keménysége stb. Megint csak a személyiségéről alkotott véleményemmel egyetemben úgy gondolom, hogy az *érzés* is alapvető aspektusa Haydn stílusának.

Mielőtt rátérnék zenéjének eme vonására, hadd szóljak egy pár szót a Haydn személyisége és stílusa között fennálló összefüggésről. Véleményem szerint a legkevesebb amit mondhatunk, hogy analóg viszonyban vannak egymással, és néhány szempontból talán még laza kapcsolat is fennáll közöttük. A szótári meghatározás szerint a *személyiség* „egy bizonyos személy jellemére vagy viselkedésére jellemző tulajdonságok és vonások összessége", ebben az esetben Joseph Haydn, az ember, akinek 200 évvel ezelőtti halála az alkalom ennek az előadásnak a megtartására. Emellett azonban gyakran úgy érezzük, hogy egy művészeti alkotás – ebben a kontextusban egy zenei kompozíció – szerzőjének megnyilatkozása, vagy másként fogalmazva, megmutat valamit annak személyiségéből. Ma viszont ezt az egyenértékűséget széles körben vitathatónak tartják; valóban a művészet-kritika egy teljes ága bontakozott ki a körül a tétel körül, hogy a *művész* személyisége és a *műben megjelenő* személyiség nem egy és ugyanaz: hogy egy lírai költemény „én"-je nem a költő „én"-je, vagy egy regény elbeszélője nem azonos a szerzővel. Még a Beethoven műveiben oly erősnek ható „jelenlét" is ma már sokak szerint határozottan különbözik – egy másik szférában létezik – a Bonnban 1770-ben született és Bécsben 1827-ben elhunyt zeneszerző személyiségétől.

Ezt az elkülönítést igazolandó a *személyiség* kifejezést ma az elemzésekben általában az első értelemben (a szerzőre magára vonatkoztatva) alkalmazzák, és egy más terminust, mint például a *persona*, használnak egy „művészeti alkotásban" jelen lévő bármilyen irányító-közvetítő jelölésére. A zenetudományban ezt a „personaelméletet", ha nevezhetjük így, először Edward T. Cone kutatta szisztematikusan; azután az utóbbi 40 évben széles körű befolyásra tett szert, különösen angol nyelvű országokban, de például Carl Dahlhaus Beethoven-monográfiájában is. E megkülönböztetésben nincsen semmi „posztmodern"; az 1920-as és 30-as évek

7 „Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Klavier. »Ich setzte mich hin, fing an zu phantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war.«" Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1810, 114.

8 Lásd Gretchen Wheelock: *Haydn's Ingenious Jesting with Art.* New York: Schirmer Books, 1992.

ultramodern „új kritikai" hagyományából ered, és különben sem Cone, sem Dahlhaus nem volt posztmodern gondolkodó. A Haydn-tanulmányok területén különösen Sutcliff foglalkozott ezzel a kérdéssel; és én magam is határozottan állítom például, hogy Haydn populáris stílusa nem egyszerűen személyiségének kivetítése – főként, hogy nem lehet egyenlővé tenni a (szerencsére ma már hitelét vesztett) „Haydn papa" képpel –, inkább zeneszerzői énje, vagy pontosabban egyike számos zeneszerzői énjének.

És mégis: ez az elvi elkülönítés Haydn személyisége és zenei stílusa között számomra problematikusnak tűnik. Stílusát az életmű minden korszakában és a legtöbb műfajt tekintve a *komoly* és a *szellemes* kettőssége jellemzi, amely kettősség legalábbis hasonló a zeneszerző személyiségének felépítéséhez. És, ahogy már említettem, ehhez ma már lényeges elemként hozzátenném az *érzelmességet* is, méghozzá megint csak az élet-művészet képlet mindkét oldalán. Az *érzelmesség* Haydn felnőtt életének meghatározó társadalmi és esztétikai impulzusa. Az angol „érzelmek kultusza" és különösen Samuel Richardson levélregénye, a *Pamela* (1740) és később Laurence Sterne *Érzelmes utazás* (1768) című regénye iránti rajongás inspirálta, és meghatározó motívum lett az irodalomban és a művészetekben (például a *comédie larmoyante* és a *bürgerliches Trauerspiel* műfajában), csakúgy, mint a *Sturm und Drang* sok alkotásában. Az *érzelmesség* ebben a kontextusban mind a témára, mind pedig a tónusra kihat. Megkülönböztetve magát az ész központi státuszától és a hagyományos erkölcsi felfogástól az *érzelmesség* az ösztönre, együttérzésre, és az érzelmekre (különösen a gyengéd érzelmekre) mint elsődleges emberi tulajdonságokra helyezte a hangsúlyt, abból a feltételezett szerepből kiindulva, amit ezeknek az erény és a helyes viselkedés kialakításában tulajdonítottak. Így az érzelmes cselekmények többnyire női karakterekre összpontosítottak, és nem férfiakra, az emberi viselkedés legfontosabb aspektusait és konfliktusait pedig inkább a magán-, semmint a nyilvános szférába helyezték. Emellett azt az elméletet tükrözték, hogy az erényesség és annak jutalma minden társadalmi osztály számára elérhető. A *Pamela* itt is példaértékű.

Az „érzelmesség kultusza" különösen jelentős szerepet kapott az operában. Körülbelül 1760-tól 1800-ig az érzelmes opera minden kétséget kizáróan a legfontosabb típus minden európai országban, még – kivételesen – Franciaországban is. (A már említett szaktekintélyek mellett e kérdésben többek között Mary Hunter, Stefano Castelvecchi és Jessica Waldoff legutóbbi munkáira támaszkodom.)[9] A fenti asszociációknak köszönhetően a század legvégéig a legtöbb ilyen opera nem *opera seria* volt, hanem inkább *opera buffa* és *dramma giocosa* (az utóbbi terminus olyan műveket jelölt, amelyekben együtt voltak jelen a komikus és a komoly szerepek, mint például a *Don Giovanni*). Meghatározó lendületet adott a műfaj fejlődésének Goldoni és Piccinni *dramma giocosója*, a *La buona figliuola* (1760), amely

9 Stefano Castelvecchi: „From *Nina* to *Nina:* Psychodrama, Absorption and Sentiment in the 1780s". *Cambridge Opera Journal,* 8. (1996), 91–112.; Mary Hunter: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*. Princeton: Princeton University Press, 1999; Jessica Waldoff: *Recognition in Mozart's Operas*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

felületesen követi a *Pamela* című regény cselekményét, és hozzá hasonlóan a hősnőszerepet és a magánszférában való viselkedést helyezi előtérbe. Bár a felsorolt tanulmányok elsősorban Mozartra és az *opera buffára* összpontosítottak, Waldoff egy másik figyelemre méltó írást is közölt Haydn szentimentális operáiról, amelyben főleg a *La vera costanza* című művel foglalkozik.[10] Az *érzelmesség* számos, ebben a korszakban írt oratórium, kantáta és más, nem színházi vokális műben is hangsúlyt kap; ezek közül a legkiemelkedőbb talán Graun *Der Tod Jesu* című oratóriuma.

Mindamellett: a zenei érzelmességnek egy csaknem ugyanilyen jelentős aspektusa elsősorban a hangszeres zenével áll kapcsolatban. Ez az úgynevezett *Empfindsamer Stil* (sokszor még angolul is így nevezik), amely leginkább Carl Philipp Emanuel Bach nevével fémjelezhető. Itt is az intimitás és a kifejezés érzékenysége volt a zene legértékesebb vonása. Bach szerint a zene elsődleges célja, hogy „megindítsa a szívet", és „felbolygassa az érzelmeket", és ennek érdekében „a lélekből kell játszani". Közismert Horatius intelmének újrafogalmazása „Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi" („Mert e tömeg, ha nevetsz, véled nevet. És ha te sírsz, sír. / Azt akarod, hogy könnyezzen? Könnyezz te előtte!"),[11] és ugyanannyira híres Charles Burney leírása Bach elragadtatásáról amikor a zongoránál improvizált.[12]

Ezen a ponton meghatározó a Haydnnal való kapcsolat, amely lényegesen túlmutat azon a vitathatatlan hatáson, amelyet Bach Haydnra gyakorolt. Ez a hatás kétségtelenül táplálta, és talán részben ösztönözte az érzelmességet Haydn zenéjében. De Haydn saját zenei esztétikájának legfontosabb elve egyértelműen a hallgatóság megindítása volt. Más helyen már sokat szóltam Haydn esztétikájáról,[13] így itt csupán egy pár jellemző mondatot szeretnék idézni. Albert Christoph Dies, a zeneszerző életrajzírója szerint

> Haydn szándéka mindig az volt (amennyire dalkompozícióiból következtethetünk), hogy a zenei mondandót egy kedves és ritmusában helyes dallammal fejezze ki. Így rejtett úton vezeti el a hallgatót legfőbb céljához: hogy a szívet többféle módon megérintse...[14]

A svéd diplomata, Fredrik Samuel Silverstolpe beszámolója szerint Haydn „olyan egyszerűséggel énekelt a zongoránál, ami egyenesen a szívhez szólt."[15] Az

10 Jessica Waldoff: „Sentiment and Sensibility in *La vera costanza*". In: *Haydn Studies*. Ed. W. Dean Sutcliffe. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 70–119.

11 *Horatius összes művei Bede Anna fordításában*. Budapest: Európa, 1989, 331.

12 Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Province*. 2. kiadás, London: Becket etc., 1775, 2. kötet, 270. sk.

13 James Webster: „Haydn's Aesthetics". In: *The Cambridge Companion to Haydn*.

14 „Haydns Vorzweck (soviel ergibt sich aus seinen Kompositionen für den Gesang) war immer, zuerst den Sinn durch eine rhythmisch richtige und reizende Melodie zu gewinnen. Dadurch führt er den Zuhörer auf eine verborgene Art zu dem Hauptzweck: das Herz auf mancherlei Weise zu rühren...". Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben*. Vienna: Camesinaische Buchhandlung, 1810.

15 Stellan C. G. Mörner: „Haydniana aus Schweden um 1800". *Haydn-Studien*, 2. (1969–70), 1–33., 26.

1790. június 20-i, Genzingerhez írott, Esz-dúr szonátájával (Hob. XVI:49) kapcsolatos levele közismert: „nagyon sok minden van benne, amit alkalomadtán részletesen elmagyarázok majd".[16] Még egy elsődlegesen technikai kontextusban is visszatér ez a motívum: miután leírta Georg August Griesingernek komponálás közbeni improvizációs technikáját (lásd az előző idézetet), így folytatta:

> Mindig arra törekedtem, hogy ha elkaptam egy ötletet, azt a művészet szabályai szerint dolgozzam ki, és szőjem tovább. Így igyekeztem segíteni a munkámat, és ez az, ami az új zeneszerzőknél hiányzik; az egyik darabkát rakják a másikra, épphogy elkezdődnek, rögtön megszakadnak: és nem is marad semmi a szívünkben, miután meghallgattuk a darabot.[17]

Vagyis, ha a koherenciát nem tarjuk fent, elvész a kifejezőerő,: „és nem is marad semmi a szívünkben." Burney 1772-ben, Bécsben egy Joseph Starzer nevű zeneszerző és hegedűművész által vezetett vonósnégyes előadását hallgatta meg. Beszámolója ismét sokatmondó bizonyítékot nyújt: „...Már hallottunk néhány kitűnő Haydn-kvartettet a lehető legtökéletesebb előadásban; az első hegedűn M. [Starzer] játszott, aki az adagiókat szokatlan érzéssel és kifejezéssel adta elő."[18] Az említett művek feltehetőleg az 1771-ben és 1772-ben komponált op. 17 és/vagy op. 20-ból valók.

Elmondhatjuk tehát, hogy Haydn személyiségének az *érzelmesség*, esztétikájának pedig a hallgatóság megindítására való törekvés a központi aspektusa. Mármost, ha az *érzelmesség* elsősorban, vagy legalább jellemzően az „érzékeny drámával" és személyes tapasztalatokkal lenne kapcsolatba hozható, kutatását valószínűleg az operában és magánhasználatra szánt műfajokban: a billentyűs zenében és a dalokban kezdenénk. Tulajdonképpen van is már valamiféle irodalom e műfajok ezen aspektusáról. Már említettem Haydn operáit. Billentyűs zenéjével kapcsolatban Elaine Sisman, Tom Beghin és jómagam hangsúlyoztuk a retorika fontosságát,[19] beleértve azt, amit az improvizáció retorikájának nevezek.[20] Beghin az Esterházy Mária hercegnőnek (a hercegnő tizenévesen akkor ment férjhez Esterházy Miklós unokájához, a leendő II. Miklós herceghez) ajánlott 40., 41., 42. szonáta „magán"-, és „kommunikációs" funkcióit emelte ki. Olvasatában ezek a művek egyfajta út-

16 „Es hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Eurer Gnaden bei Gelegenheit zergliedern werde." *Joseph Haydn élete dokumentumokban.* 136.

17 „Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu souteniren. So suchte ich mir zu helfen, und das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bliebt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat." Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn,* 114.

18 Burney: *The Present State of Music in Germany...* 1. kötet, 294.

19 Elaine Sisman: *Haydn and the Classical Variation.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1993; Beghin: *Delivery, Delivery, Delivery...* 131–171.; James Webster: „The Rhetoric of Improvisation in Haydn's Keyboard Music". In: *Haydn and the Performance of Rhetoric,* 172–212.

20 James Webster: *The Rhetoric of Improvisation in Haydn's Keyboard Music.*

mutatásként szolgáltak a zenei retorika művészetében, és így közvetetten talán a társasági érintkezésben is.

Charles Rosen már régen írt a Haydn-rajongó Rebecca Schroeternek ajánlott fisz-moll zongoratrió (Hob. XV:26) menüett-fináléjának „őszinte komolyságáról [...], súlyáról és érzelmi mélységéről" és „átható melankóliájáról, [amely] ezt a tételtípust közvetlenül a tragikus mellé állította".[21] És valóban, a melankólia az utóbbi időben az ebben a témában készült tanulmányok egyik fő motívumává vált.[22] A melankólia mint a négy temperamentum egyike lényeges eleme volt a 18. századi gondolkodásnak, és Haydn maga is hajlamos volt rá. Mégis azt gondolom, hogy ha a melankóliára, mint egy stílus központi aspektusára koncentrálunk, azzal túlhangsúlyozunk egy személyiségi vonást, bizony, gyakran annak magányos, sőt morbid oldalát, és ezt a nézetem szerint a műalkotásban „benne" rejlő *érzelmesség* – ami sokkal inkább társasági és kommunikatív, semmint tűnődő és magányos vonást takar – kárára tesszük. (Mindezt a „személyiség" és a „persona" közötti analógia által előhívott, fent említett feltételezhető következetlenség dacára mondom. A fő kivételt az a néhány dal jelentheti, amelynek szövegbeli beszélője nem idéz fel egy másik személyt: *Recollection, Despair, The Wanderer, She Never Told her Love*.) Ez különösen Haydn hangszeres műveire tűnik számomra érvényesnek, amelyek esetében érzésekről is beszélhetünk; azaz valódi vagy fogalmi megnyilvánulásokról Haydn*tól* (vagy zeneszerzői énjétől) egy valódi (vagy képzelt) címzetthez: a Madame Genzinger*hez* írott szonáta Adagio tétele (Hob. XVI: 49), a Schroeter asszonynak komponált zongoratrió (Hob. XV:26), a meghitt baráthoz, Anne Hunterhez írt dal *O Tuneful Voice* (Hunter kifejezetten Haydnnak írta a dal szövegét) stb.

Részben terjedelmi okok miatt, de főleg azért, mert azt gondolom, hogy Haydn érzelmességének megfelelő értékeléséhez (legalább elvben) a teljes életművet figyelembe kell vennünk, csak egy-egy példát vizsgálok a dalok és a billentyűs darabok közül. Ugyanezért nem egy londoni canzonettát vagy egy billentyűs szonátát választok, amelyekkel kapcsolatban ezt a témát már alaposan tanulmányozták, hanem helyettük egy korábbi német dalt, az Artariánál az op. 33-as vonósnégyesek évében 1781-ben és 1784-ben megjelent két sorozat második tucatjából. Ez a 24 miniatűr mesterműazőt megillető figyelemnek még a szikráját sem tudta kivívni. Ennek számos, bonyolult oka van, amelyek közül a leglényegesebb, hogy egyrészt szövegeiket alaptalanul becsmérelték (egyébként egy dal minősége nem közvetlenül függ az irodalmi szöveg minőségétől); másrészt hiányzott irántukban a kellő rokonszenv egy már elavult, de sokáig és széles körben elterjedt nézet miatt, miszerint Beethoven és Schubert előtt nem született dal, amely megérdemelte volna ezt a műfajnevet. Az általam megvitatásra bocsájtott dal a *Das Leben ist ein Traum (lásd az 1. kottát a 366. oldalon)* Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) egy tűnődő-reflektáló versére. (Gleim verseit Haydn ebben a gyűjteményben máshol és a

21 Charles Rosen: *A klasszikus stílus*. Ford. Komlós Katalin. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 489.

22 Például Sisman: *Rhetorical Truth in Haydn's Chamber Music...*; November: *Haydn's Melancholy Voice...*; Melanie Wald: „Melancholie in Mozarts Instrumentalmusik: Biographische Legende oder ästhetische Praxis?" *Acta Mozartiana*, 54. (2007), 31–53.

közismert többszólamú dalban, a *Der Greis*ben is megzenésítette, és ezt később névjegyéhez is felhasználta: *„Hin ist alle meiner Kraft / Alt und schwach bin ich"*).[24]

Das Leben ist ein Traum!
Wir schlüpfen in die Welt und schweben
Mit jungem Zahn und frischem Gaum
Auf ihrem Wahn und ihrem Schaum,
Bis wir nicht mehr an Erde kleben;
Und dann, was ist's? was ist das Leben?
Das Leben ist ein Traum!

Álom az élet!
A világba szökkenünk, és lebegünk
új fogakkal, friss étvággyal
a világ balgaságán és futó habján,
amíg nem tapadunk már a földhöz;
És azután mi van? mi az élet?
Álom az élet!

(Gádor Ágnes fordítása)

(Haydn Das Leben ist ein Traum! *című dalának kottáját lásd a 366. oldalon.)*

Az első rövid sor után az elbeszélő egy ifjúkori élményt elevenít fel, amely annyira lenyűgözi, hogy magánkívüli állapotba kerül („nicht mehr an Erde kleben") – majd hirtelen megáll: „und dann, was ist das Leben?" – és az aforisztikus kezdősorral válaszol: „Das Leben ist ein Traum!"

Haydn megzenésítésének már külső vonásai is mély érzelmeket sejtetnek. A largo a leglassúbb tempó, amelyik a két sorozatban ezenkívül csak egyszer, a hasonló jelzésű *Auf meinem Vaters Grab* („Atyám sírjánál") című dalban jelenik meg. Ebben a mindössze húszütemes dalban a hatütemes billentyűs bevezető igen hosszúnak számít; ez egy újabb vonás, amely olyan rendkívül kifejező dalokkal hozható kapcsolatba, mint a *She Never Told her Love* és az *O Tuneful Voice*. A súlytalan ütemrészek hangsúlyos megütése és a bonyolult kromatika is nagyon kifejező. Ahogyan az opera és más műfajok esetében is láttuk, az Esz-dúr itt is nyilvánvalóan a másvilágot sugallja (vö. „Porgi amor" a *Figaro házasságá*ban). A csupán néhány hang adta keretek között Haydn megjelenít egy sor, egymásnak olykor ellentmondó lelki folyamatot: a költői én reflektál, áradozik, „túllő a célon" (magas *e* egy idegen szeptimakkord felett a 13. ütemben), és megtorpan (egy moll akkordon és egy disszonancián a 16. ütemben) – mindezt olyan módon teszi, hogy a záró frázis, bár a 8. ütem variált és továbbfejlesztett ismétlése, Gleim egyszerű moralizáló érzésvilágát szenvedélyes *Empfindsamkeit*-pillanattá varázsolja.

A dal mellett November,[24] Thomas Seedorf és jómagam[25] is vizsgáltuk már a vonósnégyeseket ebben az összefüggésben, én „performativity", November pedig „vocality" cím alatt (vö. a fenti Burney-idézettel). Véleményünk szerint az op. 9 és 33 közötti kvartettek lassú tételeiben intenzív érzelmesség nyilvánul meg. A késői

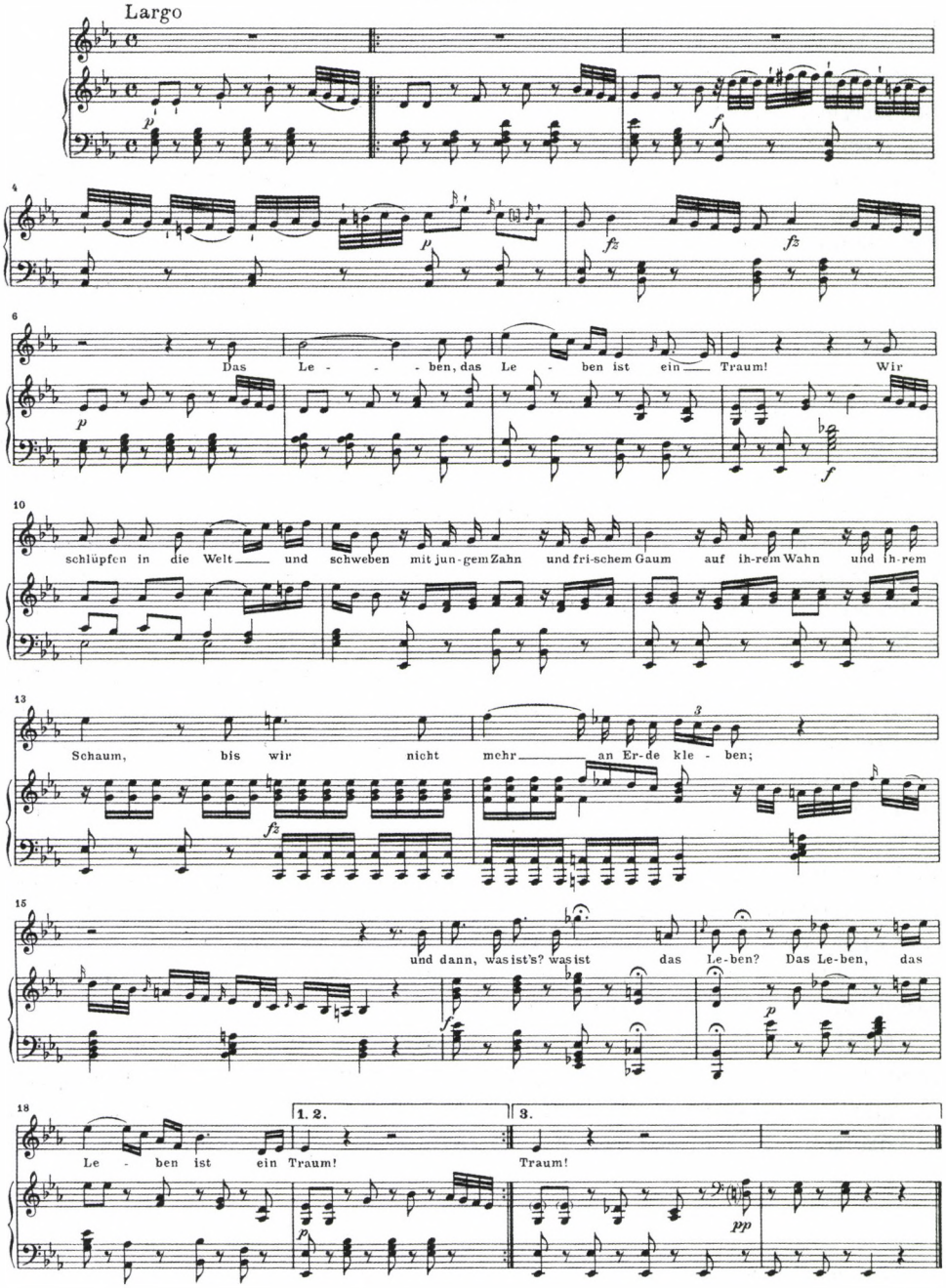
23 Oda minden erőm / Öreg és gyenge vagyok.

24 November: *Instrumental Arias or Sonic* Tableaux...

25 James Webster: „Haydn's Op. 9: A Critique of the Ideology of the »Classical« String Quartet". In: *Essays in Honor of László Somfai*. Ed. László Vikárius and Vera Lampert. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005, 139–157.

21. Das Leben ist ein Traum

J. W. L. Gleim



kvartetteket illetően Sisman tanulmányát említeném.[26] Különösen egy késői kvartett-tétel, az op. 76/5-ös D-dúr mű Largo tétele úgyszólván kívánja az ilyen módon való értelmezést; és mégis, bár a tényeket jól ismerjük, amennyire tudom, eddig még nem figyeltek fel rá az *érzelmesség* összefüggésében. (Sisman és November is megemlíti, de megint csak a „melankólia" címszó alatt.) A tétel hangneme a szokatlan és határozottan „távoli" Fisz-dúr (amely, mint a *Búcsúszimfónia*ból és a 26-os zongoratrióból tudjuk, különlegesen jelentős volt Haydn számára), és előírása nemcsak ismét *Largo*, hanem emellett *Cantabile e mesto* is. A 18. században nem volt feltétlen összefüggés a szomorúság (vagy – ami azt illeti – a melankólia) és a moll hangnem között. Orfeo „Che farò senza Euridice" áriája Gluck *Orfeo ed Euridicé*jében csak a leghíresebb példa arra, amikor a gyász kifejezésére dúr hangnemet használt a zeneszerző, a dúr hangnemben megkomponált szomorúság sok Haydn-dalra is jellemző, például A *She Never Told her Love* című̈re, de erre a tételre is. Ennek a folyamatnak, mozgalomnak az összetett és változó recepcióját egy lenyűgöző, a 19. század elejéről származó levél dokumentálja. A levelet Fanny Mendelssohn Hensel, Felix testvére írta 1836. januárjában közös barátuknak, Ignaz Moschelesnek, röviddel apjuk, Abraham Mendelssohn halála után. A következőket írja:

> Emlékszik még, kedves Moscheles úr, azon esték egyikére, amelyeket ősszel nálunk töltött, amelyen Felix Haydn egyik kvartettjéből azt a csodálatos Fisz-dúr Adagiót játszotta? Apa kiváltképpen szerette Haydnt, minden számára új darab csodálatosan megérintette. Sírva hallgatta, és utána megjegyezte, milyen végtelenül szomorúnak találja. Felixnek feltűnt ez, mivel [noha] felirata *mesto* volt, másokból inkább vidámságot váltott ki.[27]

Abraham Mendelssohn (aki 1776-ban született) zenei érzékenysége kétségtelenül a 18. század utolsó évtizedében formálódott, akkor, amikor ez a kvartett íródott, és a Haydnéhoz hasonló érzéseket még mindig komolyan vették (habár saját gyerekei már nem). A szép és komoly nyitódallam egy sor „sóhaj"-gesztushoz vezet, amelyek később összekapcsolódnak az eredeti dallammal és hosszas kifejtésre kerülnek. A kidolgozási részben Haydn, ahogy Sisman fogalmaz, a melankólia sötét harmóniai labirintusain keresztül vándorol, mielőtt visszatér a vigaszt nyújtó főtémához. De az utóbbi hangulat, a „mosolygás a könnyek közt" az, ami számomra a legmegindítóbb. Úgy érzem, hogy e rendkívüli zenének a leírására a „melankóliánál" megfelelőbb fogalom a „szimpátia", a szónak abban az értelmében, amelyet a német *Mitgefühl* szó fejez ki: együttérzés a másik gyászában vagy fájdalmában. Az *érzelmesség* lényegi kommunikatív szintje továbbra is kiemelkedő.

---

26 Sisman: *Rhetorical Truth in Haydn's Chamber Music*...

27 „Erinnern Sie sich noch, lieber Herr Moscheles, wie Felix an einem der Abende, die Sie im Herbst bei uns zubrachten, das wunderschöne Adagio in Fis-Dur aus einem Haydn'schen Quartett spielte? Vater liebte Haydn vorzugsweise, jenes Stück war ihm neu und ergriff ihn ganz wunderbar. Er weinte, während er es hörte und sagte nachher, er fände es so unendlich traurig. Dieser Ausdruck fiel Felix sehr auf, weil [obwohl] *mesto* darüber stand[,] es doch uns Andern eher den Ausdruck der Heiterkeit gemacht hatte." *Aus Moscheles' Leben.* Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau, Leipzig: Duncker & Humblot, 1873, 2. kötet, 3.

Sok más vonósnégyestételt idézhetnénk még, de inkább előadásom fő állítását – amely szerint Haydn stílusának központi eleme az *érzelmesség* – szeretném most próbára tenni. Kísérletképpen a szimfóniához fordulok, ahhoz a műfajhoz, amely (legalábbis azok szerint a sematikus elképzelések szerint, amelyekkel itt most vitába szállok) talán a legkevésbé tűnik ígéretesnek ebben az összefüggésben. Természetesen Haydn szimfóniáinak általában vett komolyságával, és érzelmi mélységével kapcsolatban nem merül fel kétség: lásd a kifejező és utaló toposzok sorát, az úgynevezett „erkölcsi felvilágosodás" iránti törekvéseket és a későbbi műveiben a „magasztos" jelenlétét.[28] De az *érzelmesség* vagy az *érzés* más eset: úgy tűnik, eddig nem volt ennyire nyilvánvaló a zenében való jelenléte. Pedig mégis, még itt is központi szerepet játszik művészetében, legalábbis a lassú tételekben – ezekre fogok koncentrálni –, bár természetesen jelen van más típusú tételekben is. Most is egy korábbi, de nem találomra kiválasztott művel kezdem, a 44. e-moll szimfónia (c. 1771) Adagio tételével. A szimfóniát gyakran *Gyász-* (Trauer) *szimfónia*nak nevezik amiatt, hogy ennek lassú tételét adták elő Haydn temetésén. Az első frázis felfelé ugró oktávjai és különösen a decima a második frázisban rendkívül árulkodóak; és bár a variált ismétlésben a pontozott ritmusok mintha megváltoztatnák a hangulatot, ez csak még hatásosabban emeli ki a fafúvósok földöntúli belépését.

Egy másik, London előtti tétel a 75. D-dúr szimfónia lassú tétele (c.1779) egy közismert anekdotában szerepel, melyet Haydn a londoni jegyzeteiben írt fel:

> [1792.] március 26-án Mr. Barthélémon koncertjén jelen volt egy angol pap, aki az Andante [Haydn itt idézi a témát] hallatára mélységes melankóliába zuhant, mert előző éjszaka azt álmodta, hogy ez az Andante a halálát jósolja meg. Nyomban elhagyta a társaságot, és ágyba tért.
> Ma, április 25-én értesültem Barthélémon úr útján, hogy a protestáns pap elhunyt.[29]

A himnuszszerű, hármas ütemű, főleg lépésekben mozgó, *Poco Adagio* jelzésű legato téma valóban ünnepélyes és komoly. Ha ezenkívül a zenében magában keresnénk a „melankólia" kifejezőeszközeit – inkább, mint a pap reakciójában –, azt az ismétlődő rövid frázisokban és dinamikus kontrasztokban találnánk meg, amelyek bizonytalan és kérdőre vonó karaktert kölcsönöznek a zenének, és így ellentmondanak a csalóka felszíni nyugalomnak.

A fennmaradó példákat Haydn legismertebb és legkedveltebb lassú tételei közül vettem, mivel úgy gondolom, az érzelmesség olyannyira lényegi részét alkotja Haydn zenei stílusának, hogy egészében véve nem identifikálódott. Természete-

28 David P. Schroeder: *Haydn and the Enlightenment: The Late Symphonies and their Audience.* Oxford: Clarendon Press, 1990; James Webster: *Haydn's „Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

29 *Joseph Haydn élete dokumentumokban.* 214–215.; H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works.* Bloomington and London: Indiana University Press, 1976, vol. 3. *Haydn in England* 1791–1795. 152.; kisebb változtatásokkal idézi Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn,* 45. és Dies: *Biographische Machrichten von Joseph Haydn...*124–125.

sen szépnek halljuk ezeket a tételeket, csodáljuk hangszerelésüket, kromaticizmusukat stb., azonban, minthogy Haydnról hagyományosan inkább a szellemes, semmint az érzelmes zeneszerző képe rögzült bennünk, általában nem tekintjük érzéseket közvetítő zenének, vagy hogy Dr. Johnson híres mondását idézzem (amelyet Waldoff Haydn operáira alkalmazott),[30] nem „az érzést keressük" bennük – nem képzeljük, hogy Haydn zeneszerzői énje fogalmilag Mme Genzingerhez vagy Schroeter asszonyhoz beszél, vagy bármely közönségben az *érzelmesség* más hívéhez.

A 88. szimfónia Largója – ismét egy lassú tétel – szabályt megerősítő kivételt képez, amelynek bizonyosan sosem kérdőjeleződött meg érzelmi töltete. Főleg csellódallamáért és virtuóz, képzeletgazdag hangszereléséért dicsérjük. A 92. *Oxford-szimfónia* lassúja 2/4-es ütemű, de Andante helyett Adagio a jelzése, és kifejezőerejét tekintve a 88.-kal egyenértékű. Különösen figyelemre méltó benne az első sor ismétlésének hangszerelése, a második sor végén a domináns pedál fölött megszólaló kromatika (21–23. ütem) és a kínzó disszonanciák az első sor reprízében (25. ütem) az első hegedűk *c*-je és az oboák *h*-ja, majd az oboák *b*-je és a másodhegedűk *h*-ja között. A tétel másik kiemelkedő vonása élénk kifejezőereje a hosszú kódában, amely további bonyolult kontrapunktikus textúrákat (88–90. ütem) és feloldatlan disszonanciákon elhelyezett sokatmondó szüneteket (94., 95., 96., 97. ütem) hoz, egy kitűnő fafúvós közjátékot (99. skk. a középső szakasz témájára) és végül egy zárószakaszt; ez utóbbi szinte elviselhetlenné fokozza a kromatikát (107. skk. ütem).

Az 1792 elején komponált 98. szimfónia Adagio tételét gyakran tartják Haydn Mozart halálára írt requiemjének (Mozart az előző év decemberében halt meg), mert majdhogynem idéz a *Jupiter-szimfónia* lassú tételéből, a hangnem és a metrum pedig ugyanaz. De nem tudom megállni, hogy ne beszéljek a 99. szimfóniáról. Rendkívüli hatása kétségkívül részben a tonalitás különleges effektusából ered: bár a szimfónia Esz-dúrban van, ennek a tételnek a hangneme a távoli G-dúr, és ez a hangnemi kapcsolat általában jellemző erre a szimfóniára.[31] Érdemes megfigyelni a mindenütt jelen lévő „sóhajmotívumokat", a hegedűk és a fuvolaszólam dialogizáló bővítéseit a második frázisban (12–14. ütem), a téma csaknem elviselhetetlenül hosszúra nyúló, expresszív változatát a domináns hangnemben szóló fafúvósokra (16–26. ütem), és a feloldás érzetét, amikor végre belép a teljes zenekar a gyönyörű, kontrasztáló zárótémával (27. skk.).

Végül a 102. szimfónia háromszorosan is figyelemre méltó: először is a dallam ritmusának bámulatba ejtő flexibilitása révén (amelyet én megint csak sokatmondónak hallok az érzékeny hallgató számára); másodszor egyedi hangszereléséért, ideértve nemcsak az obligát csellószólamot, hanem a Haydn által az expozíció megismétlésére hagyott szordinált trombitákat és dobokat is (kedvükért az expozíciót kétszer teljes egészében lekottázta); és végül mert zenei anyagát tekintve megegyezik a 26. zongoratrió lassú tételével, ugyanazzal, a menüett-fináléval,

30 Waldoff: *Sentiment and Sensibility in* La vera costanza.

31 Webster: *Haydn's „Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, 320–329.

amellyel kapcsolatban Rosen a „melankólikus" jelleget dicséri – azzal a különbséggel, hogy a szimfónia tétel F-dúrban van, a triótétel pedig Fisz-dúrban. (Nem tudni pontosan, melyiket komponálta először, bár a trió látszik a korábbi műnek.) Nehéz ellenállni Landon hipotézisének,[32] miszerint ez a valószínűleg 1795-ből való trió, amely egy, a Schroeter asszonynak dedikált sorozat utolsó darabja, Haydn „búcsúja"az asszonytól. (Griesinger nyíltan ugyanezt mondja az *O Tuneful Voice* című canzonettával, az Anne Hunter-szövegekre komponált dalok utolsó darabjával kapcsolatban.) Mindazonáltal vitatható Landon felvetése, miszerint a dedikáció szemérmes, és az is, hogy a tétel szerinte érzelemtől mentes, hacsak nem az érzelmes szónak a tanulmány elején felsorolt **7.** értelmezését (túlzott, „nem oda nem illő" érzelmesség) vette alapul. A szimfóniatétel és az intim billentyűs zene asszociációját figyelembe véve aligha meglepő, hogy a zenekari mű Haydn legőszintébb műveinek egyike.

Összefoglalásként két rövid elméletet szeretnék megosztani Önökkel arra vonatkozólag, hogy miért kerülte el a kutatás figyelmét ilyen hosszú ideig egy, a Haydn személyisége és stílusa szempontjából ilyen fontos összetevő. A történet nagyrészt ismerős – a 19. és a 20. század legnagyobb részében, különösen komoly oldalát tekintve, a zeneszerző viszonylagosan marginalizálódott. Azonban annak okai, hogy érzelmes oldalát figyelmen kívül hagyták, specifikusabbak és bizonyos fokig különbözőek is. Az egyik, amelyre már utaltam, hogy operáit csaknem teljesen mellőzték; még azok is, akik ismerték ezeket a műveket, dramatikailag és kifejezőerejüket tekintve Mozarttal összehasonlítva alacsonyabb rendűnek tartották. Nem állítom, hogy Haydn operáit Mozartéival egy szinten lehet említeni (bár ragaszkodom ahhoz a véleményemhez, hogy megfelelő kritikai értékelést csak elegendő számú, jó és hozzáértő színpadi előadás tanúsága alapján lehet adni), azonban az operák a zeneszerző életművének számottevő műfaját képezik, amit nem lehet semmibe venni. Mindenesetre egyetértek Waldoffal abban, hogy az *érzelmesség* mind drámai felépítésük, mind zenei stílusuk szempontjából jelentős szerepet játszik bennük.

A második lehetséges magyarázat ismét egy már említett témát érint. Az *érzelmes stílus* – Empfindsamer Stil – elsősorban a 18. század közepének zenéjéhez és Carl Philipp Emmanuel Bachhoz kapcsolódik – egy olyan zeneszerzőhöz, aki sosem tartozott teljesen a kánonhoz, mivel nem „klasszikus", hanem „preklasszikus" szerzőnek tartották, és ennek megfelelően nem tartozhatott a *Wiener Klassik*, a bécsi klasszika alakjai közé; ehhez egy kissé korán, és a túlságosan messzi északon született. Ez, egy bizonyos történetírásbeli folyamatnak köszönhetően, melyről másutt már szót ejtettem, azt jelentette, hogy Bach zenéjét szükségszerűen korlátoltnak tekintették, mivel egyrészt billentyűs művekre szorítkozott (vokális műveit a legutóbbi időkig alig ismerték), másrészt Nagy Frigyes udvarának abszolútista közegében (hamburgi korszaka megint csak kevésbé ismert) született, har-

32 H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*. Vol. 2.: *Haydn at Eszterháza 1766–1790*, 434.

madrészt stílusa különc és improvizatív volt, amit a fantáziával való kapcsolata szimbolizált. Mindez ellentétben állt azokkal a feltételezett erényekkel, amelyeket különösen Mozartnak tulajdonítottak: mind stílusát mind műfajait tekintve „univerzális", „egységesítő" zeneszerző, aki fellázadt a salzburgi udvar ellen, és aki a szonátastílus és a zenei koherencia mestere volt. (Ezek közül a legutóbbit Haydnra is vonatkoztatták, megint csak Bacchal szembeállítva.) Ilyen körülmények között az *érzelmes stílus*t, mint önmagában életképes stílusbeli irányzatot nem ismerték el. Csak a legutóbbi idők zenei-stílusbeli ízlésváltása révén a korábban mellőzött műfajok és korszakok, különösen az opera (Mozart operáit kivéve) iránti megújult érdeklődésnek köszönhetően vívta ki magának a sikert és tiszteletet.

Egyszóval a „klasszikus stílus" koncepciója nem volt összeegyeztethető a mély érzelmek, érzések kifejezését és kultiválását méltányoló törekvésekkel. Az érzelmesség iránti szimpátia hiánya (ha fogalmazhatok így) a hagyományos modern hallgatóság részéről különösen az intim érzésekre vonatkozott a hangszeres zene összefüggésében vagy az olyan zenében, amely inkább improvizatívnak tűnt, mint megkomponált zenének, vagy olyan művekben, amelyek a „magas", vagy „központi" műfajokhoz tartoztak, mint például a szimfónia és a vonósnégyes. Az efféle érzelmi rezdülések hatása alá kerülni nőies reakció lett volna (mint ahogy bizony a legtöbb késő 18. századi billentyűs zene, a versenyműveket kivéve, elsősorban hölgyek számára íródott), és így olyan alkati jellegnek számított, amely veszélyeztette a koherens forma és szigorú szólamvezetés – színtiszta „férfias" jellemzők, a „klasszikus stílus" legfőbb ismertetőjelei – hegemóniáját. Most, hogy ezek az előítéletek végre szétfoszlanak, Haydn hatalmas és szívből jövő érzelmessége újra hallható, ahogyan korában is kétségtelenül hallható volt. A zene *érzékenyebb* hallgatása egyúttal *jobb* zenehallgatás is lesz.

Fordította Vajda Júlia

ABSTRACT

JAMES WEBSTER

HAYDN'S SENSIBILITY

Recent interpretations of both Haydn's personality (as a man) and his musical style (or 'persona') have focused on the two opposed categories *earnestness* and *wit*. The present essay adds a third category on both sides of the equation: *sensibility* (German *Empfindsamkeit*), and argues that it is equally important. The various meanings of sensibility are laid out and their applicability to Haydn discussed, including his rich and varied relationships with lovers and intimate friends. The problematics of the possible correlations between an artist's personality and his style are discussed; it is argued that, contrary to recent theories of their separation into different domains, these are in fact closely related.

Sensibility was a central aspect of mid- and late 18th-century aesthetics, both in ideas about ideal human behavior, and in prose fiction, opera and drama, etc. – as well as instrumental music (Carl Philipp Emanuel Bach). In Haydn's case, not surprisingly, it has so far been located in genres destined primarily for private use: keyboard music and lieder; this is illustrated by an analysis and interpretation of „Das Leben ist ein Traum" (Hob. XXVIa:21; published 1784). In such works we may imagine Haydn as 'speaking to' the dedicatee of the work, as well as the sympathetic listener.

However, sensibility is also an important aspect of style in the string quartet and symphony, where it has almost never been considered relevant. Examples are discussed in the slow movements from the quartet op. 76 no. 5 and the symphonies nos. 75, 88, 92, 98, 99, and 102. It is argued that the old notion of 'Classical style' (fortunately now on the decline), with its rigid demarcation of 'high' instrumental genres from both vocal music (Haydn's operas) and earlier instrumental *Empfindsamkeit* (Emanuel Bach), was the primary reason that scholars and listeners have until now remained unmoved by Haydn's sensibility.

Professor **John Webster**'s *(Cornell University, Ithaca)* essay in the original English language is expected to be issued in Studia Musicologica 2010/1–2.

Mikusi Balázs

HAGYOMÁNY, ÚJÍTÁS VAGY UTÓPIA?*

Haydn többszólamú énekei

Az 1803-ban *Mehrstimmige Gesänge* címen megjelent többszólamú énekekkel meglehetősen mostohán bánt a Haydn-irodalom. Jóllehet a kutatók régóta mint „a legérettebb csúcsán álló mester apró, finom ajándékait"[1] emlegették a tizenhárom darabot, azok stílusának részletes leírására, illetve a teljes életműben elfoglalt helyük pontos meghatározására alig történt kísérlet.[2] Egy néhány évvel ezelőtt megjelent tanulmányban a *Die Beredsamkeit* (Hob. XXVc:4) elemzésén keresztül próbáltam bemutatni, hogy e művek aprólékos kidolgozottsága és jelentésük többrétegűsége semmivel sem marad el a zeneszerző utolsó termékeny évtizedének más kompozíciói mögött, amelyek jó néhányikát – így a londoni szimfóniákat, a hat misét vagy a két nagy oratóriumot – hagyományosan mesterművekként tartja számon a zenetörténet.[3] Jelen dolgozatban viszont semmiképp sem az a célom, hogy további példák elemzésével bizonygassam a többszólamú énekek mestermű voltát – ezúttal inkább e kompozícióknak a műfaj történetében betöltött szerepét próbálom szemügyre venni, amely problémának ugyancsak csekély figyelmet szentelt az eddigi Haydn-kutatás.

Legmegbízhatóbb korai életrajzírója, Georg August Griesinger szerint Haydn a többszólamú énekeket „pusztán szerelemből, gondtalan óráiban, megrendelés nélkül komponálta".[4] Ez a könnyed megjegyzés egyik kézenfekvő gátja lehetett e

* Jelen dolgozat a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* keretében, 2009. május 27-én elhangzott előadás magyar fordítása. Az eredeti angol szöveg cikk-változata a *Studia Musicologica* folyóiratban fog megjelenni *„Between tradition, innovation and utopia: Haydn's* mehrstimmige Gesänge" címen.

1 „[Z]ierlichen, kleinen Gaben eines auf reifster Höhe stehenden Meisters." Hugo Botstiber–Carl Ferdinand Pohl: *Joseph Haydn*, Bd. 3., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, 182.

2 Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* keretében Komlós Katalin is a zeneszerző egyik többszólamú énekéről beszélt: *Haydn–Gellert, „Betrachtung des Todes": A meeting of tradition and innovation* (magyar változatát *Haydn–Gellert: „Betrachtung des Todes": tradíció és újítás találkozása* címen lásd a *Magyar Zene* ugyanezen számának 387–393. oldalán). Mi több, alig néhány nappal később a *Retrospektive und Innovation – der späte Joseph Haydn* című kölni konferencián James Webster is ennek az egyébként ritkán emlegetett műfajnak szentelte előadását: *Haydns „mehrstimmige Gesänge" im Rahmen des Spätwerks.*

3 Lásd „»Learned style« in two Lessing settings by Haydn". *Eighteenth-Century Music* 1. (2004), 29–46.

4 Lásd Botstiber–Pohl: *Joseph Haydn*, Bd. 3., 336.: „bloss *con amore* in glücklichen Stunden, ohne Bestellung componiert".

művek „komoly" kutatásának – pedig valójában éppenhogy arról tanúskodik, mennyire fontosak lehettek is ezek az alig néhány perces kompozíciók a zeneszerző számára. A Haydnban hagyományosan „a szimfónia atyját" és „a vonósnégyes megteremtőjét" ünneplő történészeknek mindenesetre érdemes eszükbe idézniük, hogy éppen ezeket a műveket a zeneszerző jellemzően megrendelésre, s korántsem feltétlenül valamely égető belső késztetés hatására írta. A többszólamú énekek komponálásához ezzel szemben mindenféle külső egzisztenciális kényszer nélkül látott hozzá Haydn, ami annál meglepőbb, minthogy e műfajnak sem az ő korábbi életművében, sem pedig a korabeli Bécs zeneéletében nem volt valódi előzménye.[5] Haydn ráadásul nyilvánvalóan nagyon is szívén viselte a tervezett *mehrstimmige Gesänge* sorozat teljessé tételét: mint egy Ernst Ludwig Gerberhez írott, 1799. szeptember 23-án kelt levelében kifejtette, „[*Az évszakok*] befejezése után idegeim gyengesége miatt nyugalomba vonulok majd, hogy befejezhessem utolsó munkámat, amely legnagyobb költőinktől vett német szövegekre írott, pusztán zongorakísérettel ellátott énekes kvartettekből áll."[6] Amikor pedig két évvel utóbb Griesinger ismét a már elkészült tizenhárom darab megjelentetését sürgette, a zeneszerző továbbra is ragaszkodott ahhoz, hogy a publikálással várjanak, míg a sorozat huszonöt-, de legalábbis húszdarabossá egészül ki, mondván: „ha most megjelentetek valamit, [...] annak már egy kissé nagynak lennie".[7] További darabok azonban Haydn minden jó szándéka dacára sem születtek, s a tizenhárom tétel 1803-ban mégiscsak megjelent a Breitkopf & Härtel kiadó gondozta *Oeuvres Complettes* sorozat 8. és 9. köteteként.

De vajon miért válhattak e többszólamú énekek ennyire fontossá Haydn számára, és honnan származhatott az ötlet, hogy e Bécsben szinte ismeretlen műfajhoz nyúljon? Lévén a zeneszerző minden jel szerint 1796-ban fogott a *mehrstimmige Gesänge* komponálásához, az inspiráció a legkézenfekvőbben a két londoni út során testközelből is megismert angol *glee*-tradícióból, vagy a zeneszerző Salzburgban élő öccse, Michael valamivel korábban született férfikvartettjeiből eredhetett. Ami az utóbbi hipotézist illeti, először is érdemes leszögeznünk, hogy bár Joseph és Michael az 1740-es években még együtt szolgáltak énekesfiúkként a bécsi *Stephansdom*ban, a későbbiekben vajmi kevés bizonyítékunk van a kettejük közötti

5 Griesinger beszámolója szerint Haydn nagy súlyt helyezett arra, hogy ezek „nem *Lied*ek, amilyenből rengeteg akad, hanem énekes tercettek és kvartettek fortepiano-kísérettel, amelyekhez hasonlókkal egyáltalán nem, vagy csak alig rendelkezünk." Lásd Griesinger 1802. december 18-án kelt levelét Gottfried Christoph Härtelhez. Otto Biba (szerk.): *„Eben komme ich von Haydn...": Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1987, 179.: „keine Lieder, wie man sie in Menge habe, sondern Singterzetten und Singquartetten mit Begleitung eines Fortepiano, dergleichen man keine oder nur wenige besitze."

6 Lásd Joseph Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Szerk. Bartha Dénes. Budapest: Corvina, 1965, 339.: „werde ich [...] nach Vollendung dessen mich wegen Schwäche meiner Nerven zu Ruhe begeben, um meine letzte Arbeit, bestehend in Singquartetten bloss mit Begleitung des Klaviers, mit deutschen Texten von unseren grössten Dichtern, vollenden zu können."

7 Lásd Griesinger 1801. december 23-án kelt levelét Gottfried Christoph Härtelhez. *„Eben komme ich von Haydn...",* 118.: „wenn ich jezt etwas druken lasse, sagte er, muss es schon ein bisserl gross seyn."

szorosabb kapcsolatra. Michael csak 1798 nyarán (azaz mintegy két évvel Joseph első többszólamú énekeinek megszületése után) szánta rá magát egy bécsi utazásra, s az őt Kremsmünsterben vendégül látó egyik szerzetes feljegyzése szerint „a hírneves Michael Haydn [...] nyolc napig maradt nálunk, és most úgy tervezi, Bécsben meglátogatja bátyját, Joseph Haydn urat, akit idestova 27 esztendeje nem látott".[8] Ráadásul a két testvér közötti levelezésnek sincs semmi nyoma, s ha néhány levél talán elkallódhatott is, sokatmondó tény, hogy Joseph személyes kottatárának jegyzékein egyetlen Michael Haydn-kompozíció sem bukkan fel.[9] Mindezek fényében a két Haydn közötti bármilyen zenei kölcsönhatás sokkalta valószínűtlenebbnek tűnik, semmint a rokoni kötelék alapján gondolni szeretnénk: bár a két testvér éppenséggel kölcsönösen ismerhette azokat a műveket, amelyek Josephtől Salzburgban, illetve Michaeltől Bécsben is hozzáférhetők voltak, annál többet valószínűleg nem.

Emellett arról sem szabad megfeledkezünk, hogy a férfikvartett mint műfaj „feltalálásának" dátuma mindmáig bizonytalan. Michael Haydnnak a salzburgi Szent Péter székesegyházban található síremlékén számos kőlap örökíti meg a zeneszerző legjelentősebb műveit, s a vonatkozó táblán mindössze ennyi áll: *Énekek 4 férfihangra 1788–*.[10] Csakhogy a számos fennmaradt kottakézirat egyikén sem szerepel 1795. január 5-nél korábbi datálás. A két dátum közötti ellentmondás részletes vizsgálata messzire vezetne – jelen tanulmány keretei között annyival is beérhetjük, hogy Michael közeli barátja, Werigand Rettensteiner, akitől az 1788-as dátum minden bizonnyal ered, talán inkább tévedhetett bő három évtizeddel az események után, mint a kéziratait datáló zeneszerző.[11] Az első férfinégyesek tehát alighanem csupán 1795 elején keletkezhettek, amikor Joseph Haydn épp Londonban időzött – hogy hazatérte *után*, de még a saját többszólamú énekei komponálása *előtt* megismerkedhetett-e velük a zeneszerző, a ma ismert dokumentumok alapján nem dönthető el. A két testvér közötti rendszeres kapcsolat hiánya mindenesetre azt sugallja, hogy ez a feltevés nem túl valószínű.

Végül pedig a Michael és Joseph többszólamú énekei között tátongó stiláris szakadék ugyancsak szinte áthidalhatatlannak tűnik. Michael férfikvartettjei igazi *Lied*ek, melyekben a „dalszerű" diszkant egyértelműen az őt kísérő többi szólam fölé kerekedik. Jellemző, hogy e darabok közül jó néhány nem csupán többszóla-

8 Angolul idézi Howard Chandler Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and works*, 1–5., vol. 4.: *The years of „The Creation" 1796–1800*. Bloomington: Indiana University Press, 1977, 328.: „the famous Michael Haydn [...] stayed with us for eight days, and now he thinks he will visit his brother in Vienna, Herr Joseph Haydn, whom he hasn't seen for 27 years".

9 Lásd Howard Chandler Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and works*, vol. 5.: *The late years 1801–1809*. London: Thames and Hudson, 1977, 303–314., 395–398. és 401–402.

10 Idézi Roland Schwalb: *Die Männerquartette Johann Michael Haydns nebst einem thematischen Katalog*. PhD-disszertáció, Universität Wien, 1972, 5.: „Gesaenge / zu 4 Maenner Stimmen / 1788–."

11 A síremléket 1821-ben emelték, és Rettensteiner tanácsát is bizonyára ekkortájt kérték ki a tervezők. A dátumok közötti ellentmondást részletesebben vizsgálom most benyújtott doktori disszertációm *(From convivial pastime to nationalist propaganda: A history of the secular partsong in Germany c1780–c1815)* 5. fejezetében.

mú alakjában, de billentyűs kíséretes szólódalként is fennmaradt. Mi több, számos esetben korántsem tűnik egyértelműnek, melyik változatot is kellene a (később átdolgozott) „eredetinek" tekintenünk – olyannyira nem, hogy ezekről szólva az „eredeti", illetve az „átdolgozás" kategóriáinak hagyományos szembeállítása eleve elhibázottnak tűnik (a zeneszerző a komponáláskor alighanem egyenrangú alternatívaként tartotta szem előtt mindkét verziót).[12] Ennek a fajta „dalszerűségnek" vajmi kevés köze van a Joseph Haydn-féle *mehrstimmige Gesänge* kifinomult kontrapuntikus írásmódjához: jóllehet a „többszólamú ének" (vagy épp az angol *partsong*) terminus mindkét típust magában foglalhatja, az elemző joggal érvelhetne amellett, hogy a két Haydn darabjai voltaképpen két különböző műfajhoz tartoznak. Ha tehát Joseph talán ismerte is öccse többszólamú énekeit, azok a jelek szerint legfeljebb többszólamú „hangszerelésükkel" hatottak rá – de még ezt a feltevést is eléggé valószínűtlenné teszi, hogy a *mehrstimmige Gesänge* 13 darabja között csupán két férfitercett akad, férfinégyes pedig egy sem.

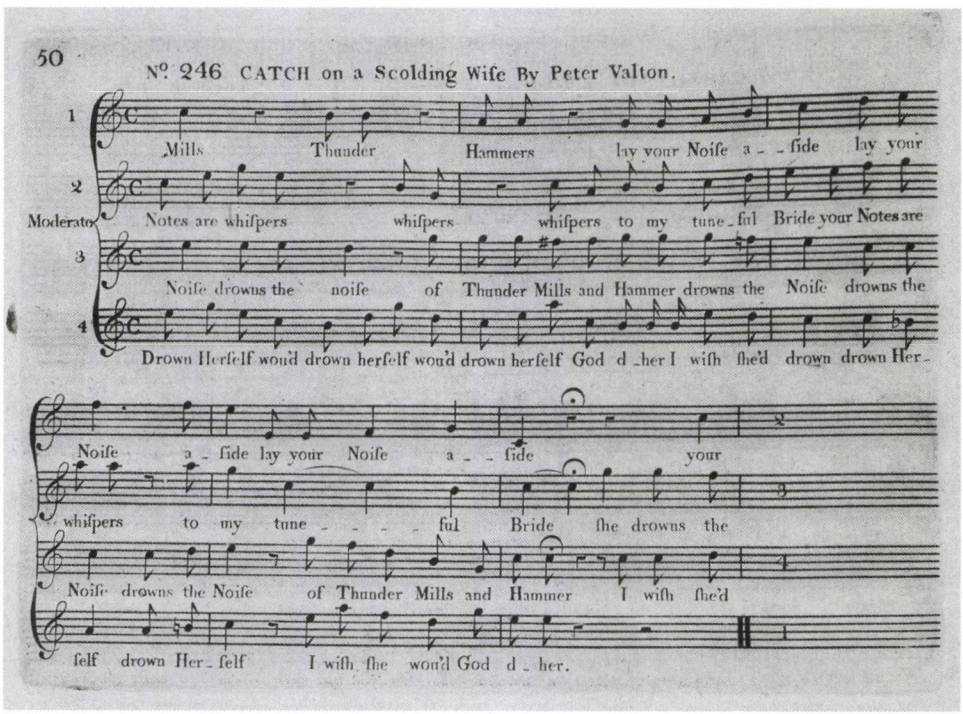
A másik lehetséges inspirációs forrás – az angol *glee*-tradíció – Joseph Haydn darabjaival való kapcsolata ennél sokkalta meggyőzőbbnek tűnik. A brit vokális kultúrának a kései Haydn-művekre gyakorolt hatását aligha kell hosszasan bizonygatnunk: 1795. szeptemberi hazatértét követően a korábban mindenekelőtt szimfóniái és más hangszeres művei folytán világhírű zeneszerző hat misével, a két nagy oratóriummal (valamint a *Krisztus hét szava* oratóriumváltozatával) és minden idők egyik leghíresebb énekes dallamával, a *Gott erhalte*val lepte meg Európát. Emellett pedig a maga örömére többszólamú énekeket és több mint 40 kánont komponált – mindez az életműben addig példátlan arányban múlja felül ugyanezeknek az esztendőknek viszonylag csekély hangszeres termését. Griesinger egyenesen arról számol be, hogy utolsó éveiben „Haydn néha úgy nyilatkozott, a sok vonósnégyes, szonáta és szimfónia helyett több vokális zenét kellett volna írnia". Igaz ugyan, hogy a zeneszerző mindjárt azt is hozzátette, „sokkal könnyebb egy szöveg nyomán komponálni, mint anélkül"[13] – a vokális zene felé fordulásának tehát részben az utolsó évek fokozatosan hanyatló termékenysége is oka lehetett. Mégis, nehéz volna tagadni, hogy Haydn a Händel-oratóriumokkal való angliai találkozás élményét a maga oratóriumaiban (és részben a hat kései misében) kísérelte meg újrateremteni – a *Gott erhalte* esetében pedig már maga a felkérés is arra sarkallta, hogy olyan dallamot próbáljon komponálni, amely ugyanolyan szimbolikus *Volksliedd*é válhat Ferenc császár alattvalói számára, mint amilyen a *God save the King* már hosszú ideje volt az angol korona országaiban.

Úgy hiszem azonban, a Händel-oratóriumok, illetve a *God save the King* gyakran emlegetett hatása mellett az angliai inspiráció nem kevésbé kézzelfogható

12 Vö. Hubert Mackinger: *Johann Michael Haydn: Studien zu den Sololiedern und den Solofassungen der mehrstimmigen Lieder*. Diplomadolgozat, Universität Salzburg, 2002, 31.

13 Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Hrsg. Karl-Heinz Köhler. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1975, 80–81.: „Haydn äusserte zuweilen, er hätte anstatt der vielen Quartetten, Sonaten und Sinfonien mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, [...] und es sei auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponieren."

Haydn „privát" műfajaiban sem. Még ha a kánon népszerű műfajnak számított Ausztriában is, semmiképp sem lehet véletlen, hogy Haydn – amennyire tudjuk – egyetlenegyet sem komponált két londoni útja előtt, hazatérve azonban nagy lelkesedéssel fordult a műfaj felé, s a maga kánonjaiban alkalomadtán még egy sajátos, kifejezetten a brit *catch*-re jellemző szövegfestő megoldást is felelevenített. Az *A Collection of Catches, Canons, Glees, Duetts etc.* sorozat néhány darabja Haydn könyvtárában is megvolt, és Peter Valton a 4. kötetben szereplő *Catch on a Scolding Wife* című darabja tökéletes példája e különleges technikának.[14] *(1. kotta)*

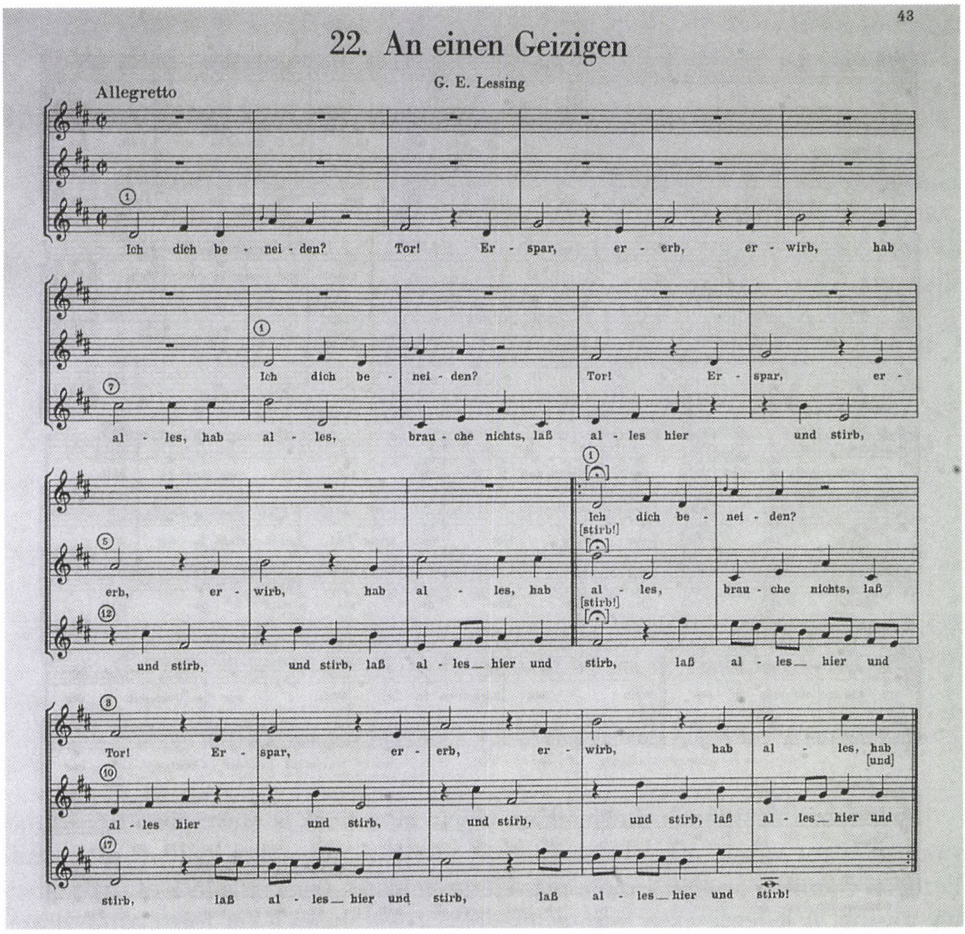


1. kotta. Peter Valton: Catch on a scolding wife *(Országos Széchényi Könyvtár, Z 41.325/4)*

A korabeli szokásnak megfelelően ugyan ez a *catch* is eleve partitúra formátumban jelent meg, a második szólamnak azonban csak akkor kell belépnie a mű kezdetével, mikor az első szólam már elérte az első sor végén álló 2-es számot, és így tovább. A jellegzetesen *catch*-es megoldást legjobban a két fölső kottaszisztéma összeolvasásával figyelhetjük meg: a második szisztémában suttogásról esik szó, az énekszólamot megszakító szünetek alatt azonban váratlanul az első szisz-

14 *A Collection of Catches, Canons, Glees, Duetts etc. Selected from the Works of the most Eminent Composers Antient and Modern*, 1–4. Edinburgh: J. Sibbald and Corri & Sutherland, [1780], vol. 4., 50. – A fakszimile Haydn saját példányáról készült, amely – a zeneszerző személyes kottatárának zömével együtt – ma az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található (jelzete Z 41.325/4).

témából „áthallatszó" mennydörgésre és kalapálásra (*thunder, hammers*) lesz figyelmes a hallgató – a két szólam tehát a kontrasztáló szövegek „egybeolvasztásával" mintha kölcsönösen ironikus kommentárokkal kísérné egymást. Ezt a megoldást „ablak-technikának" nevezem (lévén az egyik szólamban „nyíló" szünetek teszik lehetővé, hogy jobban odafigyelhessünk a másikra), és figyelemre méltó, hogy Mozart számos kánonja közül például egyetlenegyben sem találkozunk vele. Haydn *An einen Geizigen* („Egy fösvényhez") című darabjában viszont valami nagyon hasonló történik (2. *kotta*).



2. kotta. Joseph Haydn: An einen Geizigen *(Hob. XXVIIb:22) Joseph Haydn Werke, Reihe XXXI.*

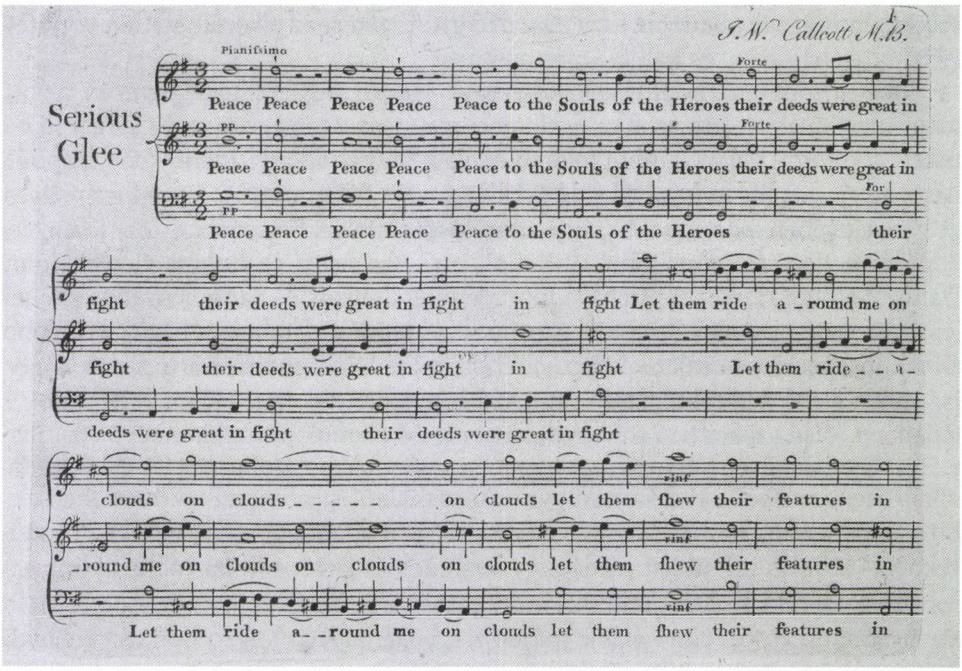
Gotthold Ephraim Lessing szövegében éles ellentét bújik meg: „Hogy én irigyeljelek? Bolond! Spórolj, örökölj, szerezz, legyen minden a tiéd! Ne élj fel semmit, hagyj itt mindent és halj meg." Ez a belső kontraszt kiváló alkalmat kínált Haydnnak az Angliában megismert „ablak-technika" alkalmazására: a „spórolj, örökölj, szerezz" felsorolást szünetek szakítják meg, s a másik szólam átszűrődő

szövege briliánsan ellenpontozza e kitartó gyűjtögetést az elkerülhetetlen végkifejlettel – „és halj meg, és halj meg, és halj meg".

Meggyőződésem, hogy ez a kánon csakis Haydn angliai látogatása után, az ott megismert *catch*-ek hatása alatt íródhatott meg – ez a tény pedig még kíváncsibbá teheti a kutatót, vajon a többszólamú énekek megszületését mennyiben inspirálhatta a brit vokális kultúrával való találkozás. Ha fellapozzuk a Haydn személyes gyűjteményében fennmaradt számos antológiát, melyekben többek közt François-Hippolyte Barthélémon, John Wall Callcott, Benjamin és Robert Cooke, John Danby, Samuel Harrison, Richard John Samuel Stevens és Samuel Webbe *glee*-jei jelentek meg, első látásra is nyilvánvaló, hogy ezek a darabok sokkalta közelebb állnak Joseph Haydn saját kompozícióihoz, mint Michael férfikvartettjei. Először is, ezek a *glee*-k semmiképpen sem a szó hagyományos értelmében vett „dalok": jóllehet a fölső szólamban többnyire tetszetős dallamok jelennek meg, az összhatásban legalább ilyen jelentős szerepet játszanak a kísérő szólamok, amelyek melodikus szempontból a diszkanttal gyakran csaknem egyenrangúnak mondhatóak. Emellett, ha csupán utalásszerűen is, de a szigorú ellenpont is fel-felbukkan e művekben – a belső zárlatokat például gyakran követi játékos imitáció, az új szövegsort bevezetendő. A „Let them ride around me" szakasz John Wall Callcott *Peace to the Souls of the Heroes* című *glee*-je második szisztémájának végén tipikus példának mondható[15] *(3. kotta a 380. oldalon)*.

E hasonlóságok ellenére azonban Haydn többszólamú énekei jelentősen el is térnek a korabeli angol *glee*-k zömétől. Míg utóbbiak többnyire hosszabb szöveget vesznek alapul, amelynek egyes szakaszait eltérő tempóban és metrumban komponálja meg a zeneszerző, Haydn következetesen kerülte az efféle formai tagolást – még többstrófás versek megzenésítésekor is mindig csupán egyetlen versszakot használt fel, alighanem az affektus egységét megőrzendő. Ami pedig az ellenpontot illeti, az angliai repertoárban gyakori, utalásszerű imitációkkal szemben a *mehrstimmige Gesänge* darabjai – s nem is csupán a komoly témájúak – a szigorú kontrapunktikával olyan következetesen élnek, amely a korabeli *glee*-ktől teljesen idegennek mondható. Olyannyira, hogy e darabok nehézsége elkerülhetetlenül felveti a kérdést: vajon akár Londonban, akár Bécsben hány polgári szalonban akadhatott annyi zeneileg kiemelkedően képzett énekes, hogy a *Die Beredsamkeit*hez vagy a *Daphnens einziger Fehler*hez hasonló kompozíciók megszólaltatására egyáltalán gondolhattak volna?

15 *The Professional Collection of Glees, for Three, Four, and Five Voices; Composed by the following Authors, Callcott, Cooke, Danby, Hindle, Stevens & Webbe*. London: Longman & Broderip, [1791], 1. – A fakszimile ezúttal is Haydn saját példányát reprodukálja az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményéből (jelzete Z 41.333). Jóllehet ezúttal éppen egy háromszólamú példát idézek, érdemes leszögezni, hogy – az angol nyelvű irodalomban igen elterjedt vélekedéssel ellentétben – a négyszólamúság éppen olyan gyakori a késő 18. századi *glee*-repertoárban. Emellett az a közhely sem állja meg a helyét, hogy a *glee*ket kizárólag férfiak énekelték volna – mindkét előítélet cáfolatát lásd Emmanuel Rubin: *The English glee in the reign of George III: Participatory art music for an urban society*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2003, 151–152.



3. kotta. John Wall Callcott: Peace to the Souls of the Heroes *kezdete (Országos Széchényi Könyvtár, Z 41.333)*

Mindennek fényében pedig nem kerülhető meg egy másik, teoretikusabb kérdés sem, nevezetesen hogy voltaképp mi is járhatott Haydn fejében, amikor hozzáfogott a *mehrstimmige Gesänge* darabjainak komponálásához. Akár ismerte öccse férfikvartettjeit, akár nem, a maga kompozícióiban egy sokkal komplexebb – sőt komplikáltabb – stílust választott, mint amellyel Michael „dalszerű" kvartettjeiben találkozhatunk. S ha Joseph talán valóban követendő példaként tekintett is a Londonban virágzó *glee*-hagyományra, énekeseivel szemben kétségtelenül olyan elvárásokat támasztott, ami a professzionális angol *glee*-előadók számára is kihívás lett volna – nem szólva arról, hogy Haydn túláradó kontrapunktikája egyszersmind magával a zeneszerzővel szemben is olyan követelményeket fogalmazott meg, amelyeknek a *glee*-komponisták zöme a legjobb akarattal sem tudott volna megfelelni. Magyarázatképp ugyan felvetődött, hogy Haydnt leginkább a reneszánsz madrigálstílus inspirálhatta, amelynek klasszikussá lett példáit itt-ott a korabeli *glee*-antológiákban is újranyomták[16] – ez a feltevés azonban továbbra is nyitva hagyja a kérdést, miért vélhette Haydn ezt a végső soron muzeális műfajt feltámasztásra érdemesnek.

16 Karl Geiringer szerint például: „[w]ith these vocal trios and most of all with the quartets Haydn carried on the traditions of madrigal composition. The master probably received the impulse to create these works in England, where madrigal singing had always been popular." Lásd Karl Geiringer: *Haydn: A creative life in music*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1947, 297.

A fenti kérdések legtöbbjére választ adhat az a hipotézis, amelyet már e tanulmány címében megpendítettem: Haydn e kompozícióit alighanem egyfajta utópiának tekinthette. Ha a *Gott erhalte* a zeneszerző szándéka szerint az osztrák császár alattvalóinak „népdala", amolyan „pót-*God save the King*"-je kívánt lenni, a két kései oratórium pedig a Händel-oratóriumok kultuszának ausztriai – vagy akár összeurópai – újrafogalmazására tett kísérletet, Haydn többszólamú ének-sorozatát ugyancsak joggal tekinthetjük az angliai *glee* honosított változatának, amely egyszersmind nem titkolt ambícióval próbál túltenni eredeti modelljén mind kompozíciós nehézségét, mind előadói igényességét tekintve. Az angliai útjairól visszatért zeneszerzőre Európa immár korántsem mint „egyszerű" udvari komponistára tekintett, hanem mint a maga területén páratlan nemzetközi celebritásra, aki ennek köszönhetően egy csapásra prófétává lett saját hazájában is.[17] A többszólamú énekekkel kapcsolatos, már idézett megjegyzését – „ha most megjelentetek valamit, [...] annak már egy kissé nagynak lennie" – ugyancsak ebben az összefüggésben kell értelmeznünk: e szavak tanúsága szerint karrierje csúcsán immár Haydn is elfogadta a mintaadó mester szerepét, akinek minden egyes kompozíciója elkerülhetetlenül modell és mérce lesz a kortársak számára. Amikor tehát úgy határozott, hogy kísérletet tesz a *mehrstimmiger Gesang* újrahonosítására, célja csakis az lehetett, hogy a műfaj első darabjait tökéletessé csiszolja. Ebből a szempontból értelmezve a rendkívüli kontrapunktikus virtuozitás vagy a sorozat utolsó két darabjának mélyen vallásos szövege sem csupán a zeneszerző személyes preferenciáiról tanúskodhat, hanem arról a tudatos erőfeszítéséről is, hogy az új műfajt a lehető legmagasabbra „pozicionálja" mind esztétikai, mind pedig morális szempontból.

Haydn e törekvésének fényében befejezésül érdemes röviden áttekintenünk a *mehrstimmige Gesänge* korabeli recepcióját is, feltárandó, hogy e kompozíciók modell voltát mennyire ismerték fel, illetve hagyták jóvá a korban mértékadó – és nem mellesleg Haydn által is olvasott – *Allgemeine musikalische Zeitung* kritikusai. Végtelenül leegyszerűsítve: a recenzensek egy tökéletes *mehrstimmiger Gesang*tól nem kevesebbet vártak, mint hogy egy mind művészi, mind didaktikus szempontból értékes verset párosítson igényes, stílusában semmiképp sem közönséges zenével. Ezek az elvárások persze csak ritkán teljesültek egyidejűleg, és általánosságban elmondható, hogy „a komoly zenei kultúra szószólói"[18] szívesebben bocsátották meg a zenei kompozíció gyengéit, mint a felhasznált szöveg igénytelenségét: egy jó szándékú értelmiséginek a jelek szerint több esélyt adtak az összhangzattan szabályainak pótlólagos elsajátítására, mint egy jókezű, de rossz ízlésű komponistának a zeneművészet magas küldetése felől való utólagos megvilágosodásra. E meg-

17 Griesinger feljegyzései szerint Haydn gyakran felemlegette, hogy Németországban csak angliai sikerei nyomán tudott igazán híressé válni. Lásd Griesinger: *Biographische Notizen...*, 49.

18 E kritikustábor fenti, találó leírását David Gramittől idézem: lásd *Cultivating music: The aspirations, interests, and limits of German musical culture, 1770–1848*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2002, 2.: „the advocates of serious musical culture".

győződésükből következően Haydn többszólamú énekei kínos szembesülésre kényszerítették a konzervatív tábor hangadóit: jóllehet a humoros tematikájú művek briliáns zenei megoldásait már csak a komponista hírneve miatt is nehéz lett volna eltagadni, az összbenyomás elkerülhetetlenül az maradt, hogy ezekben a művekben Haydn végső soron önmagához méltatlan szövegekre vesztegette zeneszerzői ambícióit.

> [Mindegyik mű] fúgált stílusú, s így valamennyi énekestől figyelmet kíván meg. Ennek a fúgált stílusnak a komikus témákra való alkalmazása, a kíséret egyszerűsége, valamint az élénk és könnyed kifejezés, amely valamennyi szólamban uralkodik, a mai időkben, amikor minden a hangszeres kíséret óriási hatásával számol, éppen olyan új, mint amilyen tanulságos a fiatal komponisták számára. [...] Bárcsak a nemes Haydnnak kedve támadna a világot több hasonló darabbal megajándékozni, különösen vallásos, latin és német Biblia-szövegekre. Persze a komikus témák sem megvetendők; csakhogy a komikusból éppen elég van, míg a komolyból és vallásosból az utóbbi időkben túlságosan is kevés.[19]

Tanulságos, hogy a recenzens „a fúgált stílusnak a komikus témákra való alkalmazását" Haydn újításának tekinti; még figyelemre méltóbb azonban az a törekvése, hogy rögvest el is hallgattassa Haydn komikus múzsáját, olyan témák felé terelve a mester figyelmét, amelyek valóban megérdemelnék a hasonlóan igényes zenei megvalósítást. Haydn „fúgált" írásmódja mindenesetre néhány év alatt valóban esztétikai standard lett, amelyhez mások kompozícióit gyakran mérték. Gottfried Weber egy 1815-ös recenziójában például ezt olvashatjuk Karl Wagner többszólamú dalairól:

> Ezeknek az énekeknek a stílusa mindvégig valóban polifon és tematikus: a szerző először a főtémát vezeti végig a négy énekszólamon különféle imitációkban, nagyjából Haydn négyszólamú énekeinek stílusában.[20]

Gottfried Weber minden jel szerint a saját hasonló kompozícióiban is Haydn műveit tekintette irányadónak. A *Zwölf vierstimmige Gesänge für zwei Soprane, Tenor und Bass* gyűjteményéről 1813-ban írott recenzióban Carl Maria von Weber például fontosnak érezte külön is kiemelni, hogy ezek a darabok korántsem egyszerű *Lied*ek, hanem

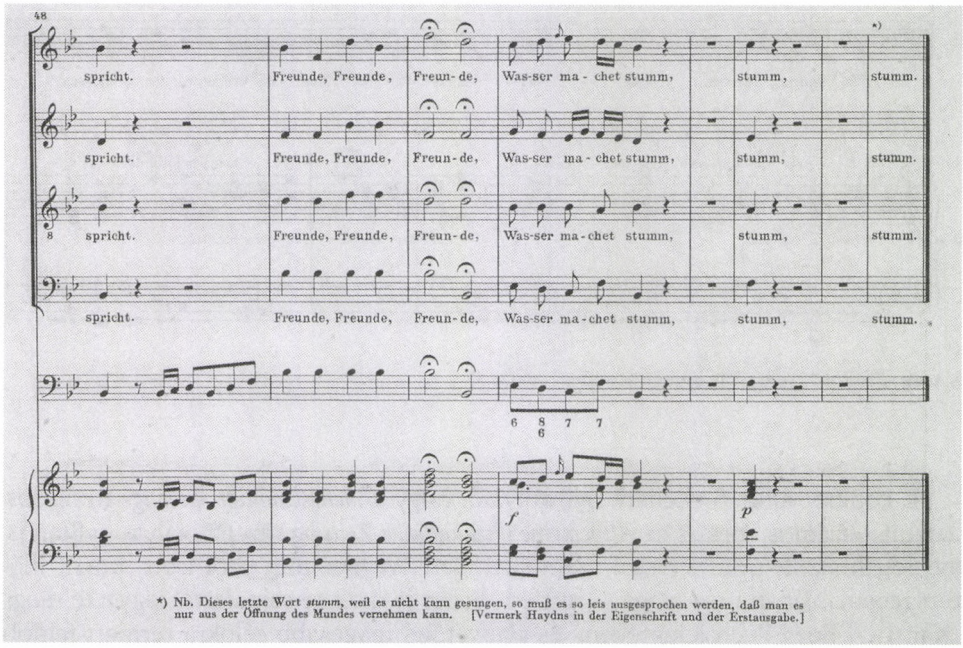
---

19 Joseph Haydn *Drey- und vierstimmige Gesänge mit Begleitung des Fortepiano* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1803) gyűjteményének szignálatlan recenziója: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5. (1802–1803), 799–800.; 800.: „Sie sind alle fugirt und nöthigen daher jeden Sänger zu eigener Aufmerksamkeit. Die Anwendung dieses Fugirten auf das komische, die Einfachheit der Begleitung und der lebhafte und ungezwungene Ausdruck, welcher in jeder Stimme liegt, ist in unsern Zeiten, wo alles auf eine ungeheure Mitwirkung der Instrumentalbegleitung kalkulirt wird, eben so neu als lehrreich für junge Komponisten. [...] Möchte es doch dem edlen Haydn gefallen, die Welt mit mehrern Stücken solcher Art zu beschenken, die besonders über religiöse, lateinische oder deutsche Bibeltexte komponirt wären. Das Komische ist freylich auch nicht zu verachten; allein wir haben des Komischen doch auch viel und des Ernsthaften und Religiösen dagegen in neuerer zeit, viel zu wenig."

20 Lásd *Allgemeine musikalische Zeitung*, 17. (1815), 544.: „Die Schreibart dieser Gesänge ist durchaus echt polyphonisch und thematisch: der Verf[asser] führt erst sein Hauptthema in verschiednen Nachahmungen durch die vier Singstimmen, ungefähr nach Art der haydn'schen vierstimmigen Gesänge."

valóban négyszólamúan kidolgozott énekek; az alapgondolatot, illetve az esztétikai és művészi felfogást tekintve leginkább azokhoz hasonlóak, amelyeket Joseph Haydn nem sokkal halála előtt adott ki [...] számtalan műkedvelő örömére.[21]

A Haydn műveivel való kapcsolatot pedig még csak nem is volt különösebben nehéz felfedezni: ha a korabeli amatőr énekes felütötte Gottfried Weber gyűjteményének első kötetét, és rápillantott a legelső darab kezdőütemeire, a Haydn *Die Beredsamkeit*jének talán legemlékezetesebb részletével való – nyilvánvalóan szándékolt – hasonlóság aligha kerülhette el a figyelmét *(4. kotta alább és 5. kotta a 384. oldalon)*.

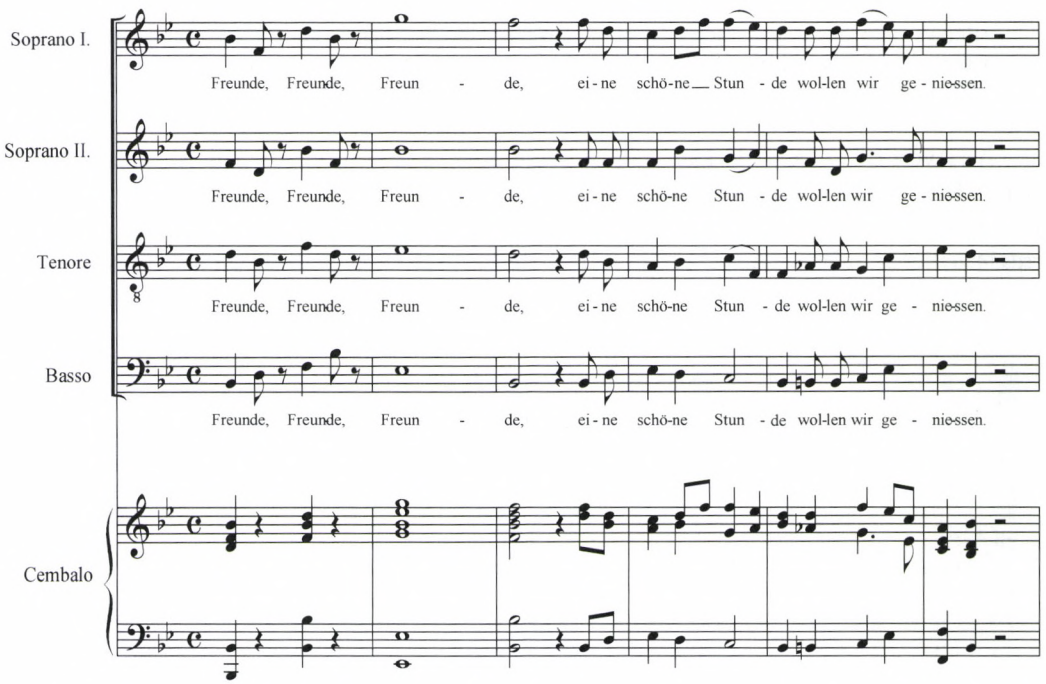


4. kotta. Joseph Haydn: Die Beredsamkeit *(Hob. XXVc:4), 48–55. ütem*

Minthogy e publikációját Gottfried Weber éppen Georg Joseph Voglernek ajánlotta, joggal feltételezhetjük, hogy Haydn többszólamú énekei Vogler abbé darmstadti körében – amely a két Weber mellett Joseph Gänsbachert és a fiatal Giacomo Meyerbeert is magában foglalta – mindenki által jól ismert, klasszikus daraboknak számíthattak.[22]

21 Lásd *Allgemeine musikalische Zeitung* 14. (1812), 515–516.: „recht eigentlich vierstimmig ausgeführte Gesänge, in der Idee, wie in der ästhetischen und artistischen Behandlung, am meisten denen ähnlich, welche J[oseph] Haydn nicht lange vor seinem Tode [...] zum Vergnügen unzähliger Liebhaber, herausgegeben hat."

22 Mindehhez érdekes adalék, hogy memoárjainak tanúsága szerint Gänsbacher – a Haydn-tanítvány Sigismund von Neukomm-mal való barátsága révén – a *mehrstimmige Gesänge* darabjaival már azok publikálása előtt megismerkedhetett. Lásd Botstiber–Pohl: *Joseph Haydn, Joseph Haydn Werke, Reihe XXX.* Bd. 3., 255–256.



5. kotta. Gottfried Weber: Die heilige Stunde, *1–6. ütem*

E konkrét allúzió ellenére nyilvánvaló, hogy a *mehrstimmige Gesänge* humoros darabjait számos kortárs az *Allgemeine musikalische Zeitung* recenziójában nyíltan is megfogalmazott gyanakvással szemlélte. Karl Wagner műveiről írott, imént idézett recenziójában még maga Gottfried Weber is őszinte sajnálattal jegyezte meg: „Kár, [...] hogy ilyen jelentékeny és alapvetően magasabb célokra termett feldolgozásmód ennyire jelentéktelen szövegekre lett alkalmazva."[23] Alighanem hasonló fenntartásai lehettek Carl Friedrich Zelternek is. Jóllehet a berlini *Singakademie* számára Haydn két vallásos Gellert-megzenésítését (*Abendlied zu Gott* és *Aus dem Danklied zu Gott*) már azelőtt kórusra alkalmazta, hogy a zeneszerző erre külön felkérte volna, egy 1807 augusztusában Goethéhez írott levelében a *mehrstimmige Gesänge* darabjait „a maguk nemében nagyon jó vokális darabokként" jellemezte, bizonyára a humoros tételek sajnálatosan könnyed szövege miatt mérve ilyen szűk marokkal a dicséretet.[24]

23 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 17. (1815), 544,: „Schade, [...] dass solche bedeutsame, und im Grunde für höhere Zwecke geschaffne Behandlung auf so unbedeutende Texte verwendet worden."

24 Hans-Günter Ottenberg–Edith Zehm (szerk.): *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*. München: Carl Hanser Verlag, 1991 /Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. XX/1./, 160.: „in ihrer Art sehr gute Gesangsstücke".

Haydn tehát csupán részben érte el a kitűzött célt: bár többszólamú énekei valóban mércévé váltak kortársai szemében, a „kissé nagy" termésnek, amellyel útjára kívánta bocsátani a régi-új műfajt, csupán mintegy fele nyert bebocsátást a *mehrstimmiger Gesang* a kortársi recepció által meghatározott kánonjába. Az a tény mindenesetre, hogy ez a „mintegy fél" éppen a vallásos, a fennkölt Haydnt reprezentálta, s nem a mókamestert, ismét csak el kell gondolkodtasson arról, mennyire más kép élt a „valódi Haydnról" saját kortársai körében, mint a mai muzsikusok többségének fejében.

ABSTRACT

BALÁZS MIKUSI

TRADITION, INNOVATION OR UTOPIA:

Haydn's mehrstimmige Gesänge

Haydn's *mehrstimmige Gesänge*, composed between 1796 and 1799, have mostly been given but scarce attention by scholars. In this paper I strive to recontextualize the partsongs both as regards Haydn's own oeuvre and the history of the genre in general. I argue that, while the composer may have been aware of the male quartets by his brother Michael, and was certainly familiar with the English glee tradition, his partsongs consciously seek to redefine the genre by raising its compositional, as well as performing, standards to a uniquely high level (hence the word "utopia" in my title). While the composer's aim appears to have been to set an example by exploring diverse artistic possibilities of the genre, the reception of his partsongs proved highly selective: the religious songs were praised as worthy models by conservative writers, whereas the comic pieces puzzled critics with their combination of highly elaborate music and resolutely "lowbrow" texts, which did not seem to deserve, as it were, such compositional care. Thus, the reception of the partsongs reinforces a common Haydn stereotype of the early 19th century: he is seen as a master of outstanding originality and compositional skill, whose achievements can only be admired, but whose example is not always to be followed.

Balázs **Mikusi** studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. In 2002 he began graduate studies at Cornell University (Ithaca, NY) as a Fulbright student; from 2006 to 2008 he was pursuing research at the Berlin *Staatsbibliothek* with the support of a DAAD fellowship. His PhD dissertation "From convivial pastime to nationalist propaganda: A history of the secular partsong in Germany *c*1780–*c*1815" was completed this summer (defence scheduled for early 2010). Mr. Mikusi is author of several articles on the music of Joseph Haydn (*Eighteenth Century Music, Journal of Musicological Research, Ad Parnassum*), as well as Mozart (*The Musical Times, Mozart-Jahrbuch*). He also published major studies on Mendelssohn's "Scottish" tonality (*Nineteenth-Century Music*) and Bartók's Scarlatti reception (*Studia Musicologica*). Since January 2009 he has been Head of Music at the National Széchényi Library, Budapest.

Komlós Katalin

HAYDN–GELLERT: »BETRACHTUNG DES TODES«: TRADÍCIÓ ÉS ÚJÍTÁS TALÁLKOZÁSA*

„Sem a zenetörténet »klasszikus« és »romantikus« korszakra való hagyományos felosztása, sem Dahlhaus »előromantikája« (*Vorromantik*), sem a századok szerinti periodizálás nem tud igazságot szolgáltatni az 1780–1815 között írt zenék karakterének és hatásának", érvel James Webster az *Eighteenth-Century Music* folyóirat legelső számában.[1] Hasonló gondolatokat fejteget a közelmúltban megjelent egyéb historiográfiai írásaiban, valamint Haydn esztétikájával, és a „musical *sublime*" jelenségével kapcsolatos esszéiben.[2] Webster professzor koncepcióját abszolút meggyőzőnek érzem Haydn késői vokális műveinek tekintetében: az angol canzonetták némelyikének, a társas énekeknek (*Mehrstimmige Gesänge*), az utolsó miséknek és az oratóriumoknak a zenei nyelve valóban külön stílust képvisel. Keletkezésük ideje „nem pusztán átmeneti időszak, hanem ugyanolyan súllyal mérendő, és ugyanazon a történeti-strukturális »szinten« lévő korszak, mint amely megelőzte, és amely követte azt".[3]

Haydn azonban nem lenne Haydn, ha e korból való művei egyazon idiómához igazodnának. A jelen esettanulmány választott témája egy, az 1790-es évek végén keletkezett miniatűr mestermű, amelyik a „felvilágosodás és a romantika közti" („*between Enlightenment and Romanticism*", J. Webster) korszakot képviseli, de magában foglalja a múltat és a jövőt is. A mű a *Mehrstimmige Gesänge* sorozatának 9. darabja: vokális tercett szoprán, tenor és basszus hangra, C. F. Gellert versére, számozottbasszus-kísérettel.

---

* A Budapesten, a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* című, a MTA Zenetudományi Intézetében megrendezett konferencián 2009. május 27-én angol nyelven tartott előadás magyar nyelvű változata.

1 „The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?". *Eightteenth-Century Music*, 1. (2004), 59.

2 James Webster: „Between Enlightenment and Romanticism in Music History: »First Viennese Modernism« and the Delayed 19th Century". *19th-Century Music*, 25/2–3. (2001–2002), 108–126.; „The *Creation*, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime". In: Elaine Sisman (ed.): *Haydn and His World*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997, 57–102.; „Haydn's sacred vocal music and the aesthetics of salvation". In: *Haydn Studies*. Ed. W. Dean Sutcliffe. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 35–69.; „The sublime and the pastoral in *The Creation* and *The Seasons*". In: *The Cambridge Companion to Haydn*. Ed. Caryl Clark. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 150–163.

3 Webster: „Between Enlightenment and Romanticism...", 109.

Haydn kompozíciójának megértéséhez a kiindulópontot a szöveg jelenti, amelyet a zeneszerző a korai német felvilágosodás egyik vezető költőjének, Christian Fürchtegott Gellertnek a *Geistliche Oden und Lieder* (1757) című kötetéből választott. Gellert az 1740-es évektől a retorika, erkölcsfilozófia és költészet professzoraként működött a lipcsei egyetemen: munkássága korban és szellemben egyaránt közelebb áll J. S. Bach, mint J. Haydn világához. Mindazonáltal a katolikus Haydn erősen vonzódott a protestáns költő őszinte vallásosságához. Könyvtárában ott voltak Gellert összegyűjtött művei, és többszólamú énekeinek utolsó darabjaihoz Gellert régi költeményeiből válogatott szöveget.[4]

A *Geistliche Oden und Lieder* Gellert talán legismertebb műve volt a maga korában. 54 éneklésre szánt verset tartalmaz, valamennyi sokstrófás. A hosszú Előszó (*Vorrede*) olyan világosan foglalja össze Gellert művészi és vallási elveit, hogy néhány fontosabb passzusát érdemes idézni.

> Ha a költészet nyelve oly ékesszóló, hogy képes a képzelőerőt felélénkíteni, az értelmet kellemes módon foglalkoztatni, és az emlékezet dolgát megkönnyíteni; ha képes a szívet megmozdítani, és az öröm, a szeretet, a csodálat, az együttérzés, a fájdalom érzéseit felkelteni és fenntartani, akkor a költőnek kétségtelenül elsőrendű kötelessége, hogy a költészetnek ezt az erejét mindenekelőtt a vallás igazságainak és érzületeinek szolgálatába állítsa. Mivel továbbá az éneknek nagy hatalma van szívünk felett, és az bizonyos érzelmek tekintetében ugyanolyan természetes kifejezéssel bír, mint az arc kifejezései és vonásai, az embernek különösen azt a fajta költészetet kell a vallásnak szentelnie, amely énekelhető. Az alábbi ódákban és dalokban ezt a kötelességet igyekeztem teljesíteni.

Később a szerző leírja a vallásos költészet lényegi vonásait.

> A kifejezés ereje a vallásos énekek lényege, ami nem a költészet pompájában és díszességében, hanem az érzések megfogalmazásában és a gondolkodó értelem mindennapi nyelvében nyilvánul meg. Nem a képi gazdagság, nem a szóképek (*Figuren*) magasröptű ornamentikája az, ami a könnyű énekelhetőséget és az érzelmi tartalmat biztosítja. Olykor a képzelőerőt annyira eluralják amazok, hogy a szív mit sem nyer. A vallásos énekekben a megszokott és választékos nyelvnek kell uralkodnia; azonban, ha lehetséges, még inkább az Írás nyelvének. Annak az utánozhatatlan nyelvnek, amely telve van isteni emelkedettséggel és nemes egyszerűséggel. Gyakran magának a lutheri fordításnak a legnagyobb a kifejezőereje; gyakran annak veretessége ad ünnepélyes és tiszteletteljes hangot az ének bizonyos fordulatainak.

Az Előszó végén Gellert közli, hogy a legtöbb versét vallásos énekek (*Kirchenmelodien*) szövegéül szánta, és ezen énekek (azaz korálok) jegyzékét a kötet végére illesztette.

---

4 Haydn könyvtáráról lásd Maria Hörwarthner: „Joseph Haydns Bibliothek – Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion". In: Herbert Zeman (ed.): *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte*, 6. (1976), 157–207. Angol nyelven Kathrine Talbot: „Joseph Haydn's library: an attempt at a literary-historical reconstruction". In: *Haydn and His World*, 395–462. – Gellert és Haydn szellemi rokonságáról lásd David P. Schroeder: „Haydn and Gellert: Parallels in 18th-Century Music and Literature". *Current Musicology*, 35. (1983), 7–18.

A Gellert *Geistliche Oden und Lieder* gyűjteményét megzenésítő szerzők közül Carl Philipp Emanuel Bach az első és legfontosabb: a teljes kötetet zenébe öntő sorozata mindössze egy évvel a versek megjelenése után már napvilágot látott. Gellert vallásos költészete azonban számos más német és svájci zeneszerzőt is megihletett. J. F. Doles, F. W. Marpurg, J. F. Gräfe, J. A. Hiller, J. H. Hesse, M. Stadler megzenésítései 1758 és 1785 között kerültek publikálásra; ezeket követték 1803-ban Beethoven op. 48 dalai (*6 Lieder*). Haydn többszólamú énekeivel kapcsolatban megjegyzendő, hogy több hasonló sorozatot ismerünk egyéb szerzőktől. Johann Adam Hiller 1761-ben megjelent szólóalbumát 1792-ben négyszólamú énekes együttesre és *basso continuo* kíséretre dolgozta át; a svájci Johannes Schmidlin és Johann Heinrich Egli Gellert-dalai 1–4 énekhangra íródtak. (Egli későbbi gyűjteményei *a cappella* és billentyűskíséretes verzióban is megjelentek.)

A „Betrachtung des Todes", Haydn választása a *Mehrstimmige Gesänge* 9. darabjához, No. 50 a Gellert-kötet eredeti kiadásában. A tanító, moralizáló jellegű, 14 strófás vers az élet mulandóságáról szól. Az első két strófa szövege a következő:

Betrachtung des Todes	**A halál szemlélése**
(C. F. Gellert)	
1. *Wie sicher lebt der Mensch, der Staub!*	*Mily biztosan él az ember, a por!*
Sein Leben ist ein fallend Laub;	*Élete hulló lomb;*
Und dennoch schmeichelt er sich gern,	*És mégis hízelegni szeret magának,*
Der Tag des Todes sey noch fern.	*Hogy a halál napja még messze van.*
2. *Der Jüngling hofft des Greises Ziel,*	*Az ifjú aggastyánkort remél,*
Der Mann noch seiner Jahre viel,	*A férfi még számos évet,*
Der Greis zu vielen noch ein Jahr,	*Az agg vénkorához még egy évet,*
Und keiner nimmt den Irrtum wahr.	*S egyik sem veszi észre a tévedést.*

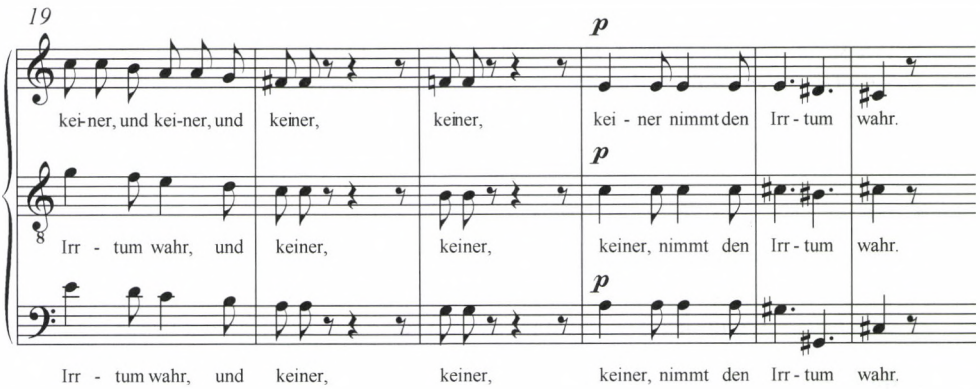
A fent említett jegyzékben (*Verzeichniß derjenigen Lieder, welche Kirchenmelodien haben*) Gellert a vershez illő dallamként a „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht" szövegkezdetű korált jelöli meg.

Német nyelvű szólódalaival ellentétben a *Mehrstimmige Gesänge* sorozatában Haydn nem alkalmazott strofikus szerkezetet: valamennyi darab átkomponált. A négy Gellert-megzenésítésben a hosszú költeményeknek csak az első versszakát használta fel, a „Betrachtung des Todes" kivételével, ahol a második strófára esett a választás.

Élete alkonyán Haydnt erősen foglalkoztatta az időskor. A társas énekekben a Gellert-megzenésítések mellett a Gleim szövegére írt kvartett („Der Greis") a zeneszerző személyes vallomása. A „Betrachtung des Todes" második versszakából, az emberi élet szakaszainak megjelenítéséből Haydn azt az üzenetet olvasta ki, amely majd *Az évszakok* oratórium morális tanulságának is alapja lett. Az ifjú, az érett, és az időskorú ember alakjában ezenkívül egyfajta drámai szereposztás lehetőségét is látta, amelyben a szopránhang az ifjúkort, a tenor a középkort, a baszszus pedig az öregkort képviseli. Biztosan nem véletlen, hogy ez a mű, a Gellert-megzenésítések közt egyedüliként, nem négy, hanem három szólamra íródott.

A „Betrachtung des Todes" a *Mehrstimmige Gesänge* sorozatának egyetlen mollhangnemű darabja. A Haydn műveiben rendkívül ritka a-mollban íródott, és mindazt a melankóliát magában foglalja, amely egy kontemplatív szövegből a zene nyelvén kifejezhető. „Haydn nem pusztán »megzenésíti« a szöveget: interpretálja azt", állapítja meg James Webster a szépséges g-moll *Salve Regináról* szóló elemzésében.[5] Ugyanez érvényes Haydn késői angol canzonettáinak és többszólamú énekeinek némelyikére is: az atmoszféra oly erős, hogy a zene többet elárul, mint amennyit a szavak egyáltalán képesek mondani.

A „Betrachtung des Todes" kezdetén a három szereplő mint három individuum lép elénk. Első sorát mindegyikük szólóban, elgondolkodó módon énekli; az egyes frázisok záróhangján lévő *fermata* fokozza a meditatív jelleget. A záró 4. sort („Und keiner...") a három szólam *unisono* énekli, *quasi* általános egyetértésben. A tények ezen első áttekintése után *maga a zene* kezd tűnődni a szöveg jelentésén. A kulcsszó a „tévedés" („der Irrtum") lesz, amely a Haydn-zene egyik legrendkívülibb modulációját hívja elő. A 17–21. ütemekben a három szólam polifóniája C-dúr zárlat felé tart, az utolsó pillanatban azonban a zene teljesen váratlan fordulattal cisz-mollba érkezik *(lásd az 1. kottát)*.



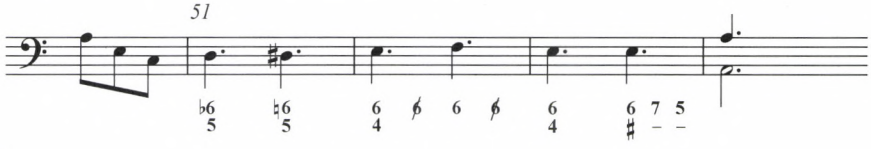
1. kotta.

Az egymástól távoli hangnemek ilyen „közöstercű" kapcsolata oly mértékben jellemző Schubert stílusára, hogy az szinte zenéje személyes védjegyének tekinthető. Megjelenése itt, Haydn tercettjében egész különleges hatást tesz a hallgatóra.

A szólófrázisok immár cisz-mollban történő újraindulása után a szólamok egyre gazdagabb és szebb harmóniákban olvadnak össze. Expresszív disszonanciák követik egymást: súlyos helyen megszólaló fájdalmas nónakkordok (38–39. ütemek); kiemelt nápolyi hangzatok (köztük egy nápolyi szeptimakkord szokatlan fordítása az 51. ütemben); hosszan tartott szűkített akkord *appoggiaturával* és *fermatával* (46. ütem). A harmóniai intenzitás a kódát megelőző szélesen kiépített

5 Webster: „Haydn's sacred vocal music and the aesthetics of salvation", 47.

zárlat kromatikus menetében éri el csúcspontját (51–54. ütemek; a részlet *continuo*szólamát *lásd a 2. kottában).*



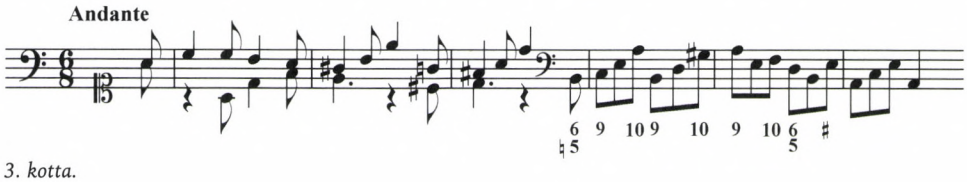
2. kotta

A „Betrachtung des Todes" sajátos dichotómiáját az adja, hogy míg harmóniai nyelve és hangnemhasználata a 19. századot előlegezi, addig a szöveg deklamációja és a zenei idő kezelése a hagyományos retorikában gyökerezik. Haydn, a megállások és csendek mestere az *ars rhetorica* e hatásos eszközével a maximumot éri el Gellert költői szövegének zenébe ültetésekor. Hirtelen megszakítások és azokat követő szünetek (*abruptio*) főként a „keiner" („egyik sem") szóhoz kapcsolódnak. A jambikus sorok szelíd hullámzása közben a három szólam olykor beszél, olykor egymás köré fonódik, olykor megkapó harmóniában olvad össze; gyakran azonban felfüggeszti az éneklést, hogy megálljon és elmélkedjen. A varázsos kódában dúdolásszerűen ismételgetik a szólamok a záró frázist, majd befejezésként szinte suttogják a „keiner" szót, kétszer, leheletkönnyű nyolcadpárokban.

A *Mehrstimmige Gesänge* autográfjában a „Betrachtung des Todes" – a sorozat ezt megelőző darabjaihoz hasonlóan – „Cembalo" jelzéssel ellátott számozott basszuskísérettel van ellátva. A társas énekek hátralévő részéhez (No. 10–13) azután Haydn teljesen megkomponált billentyűsszólamot írt, esetenként előjátékkal és szóló közjátékokkal. A *basso continuo* megjelenése világi vokális zenében 1800 körül már igencsak anakronisztikusnak tűnhetett, ezért a Breitkopf & Härtel valamennyi darabot megírt kísérettel látta el az első kiadásban. (*Oeuvres complettes*, VIII–IX, 1803.)

Alapvető zenei képzését Haydn a 18. század első felében kapta, a barokk kompozíciós gyakorlat bizonyos elemeit ezért egész életében megtartotta. A *basso continuo* használata a társas énekekben a 19. század küszöbén ezen elemek közé tartozik. De akkor miért nem alkalmazta korábbi német dalaiban, vagy még korábbi szimfóniáiban? A válasz valószínűleg a műfajban van. Többszólamú énekeket, azaz vokális együttesre írt műveket – legyenek bár szólóhangokra vagy kórusra szánva – hagyományosan egyszerű kísérettel láttak el. Az efféle kíséret legpraktikusabb lejegyzésmódja Haydn számára a számozott basszus volt.

Egy *continuo*szólamnak azonban többféle formája lehet. A „Betrachtung des Todes" hangszeres anyaga lényegében laza kontrapunktikus vázlat, amelyben a számokkal jelzett „akkordikus támasz" csak helyenként jelenik meg *(lásd az első hat ütemet a 3. kottában, 392. oldal).* A kiírt szólamok lineáris modorban, többnyire az énekhangokat duplázva mozognak, *basso seguente* módján követve a mindenkori legalsó szólamot. Az eredmény egy áttetsző szerkezet, amelyben két- és háromszólamú ellenpont váltakozik expresszív, gyakran kromatikus harmóniai menetekkel. Haydn ehhez a „számozott basszus" notációs technikáját pusztán mint zenei gyorsírást használja.



3. kotta.

Visszatérve rövid vizsgálódásunk kiinduló gondolatához: Haydn késői Gellert-megzenésítése milyen módon képviseli „a felvilágosodás és a romantika közti" korszakot? Mint láttuk, a darab a német pietizmust, a régimódi *basso continuót* és a schuberti harmóniai színeket szublimálja hárompercnyi tiszta költészetté. Filozofálhatnánk tovább, és utalhatnánk a „nem-egyidejű egyidejűségének" (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*) német koncepciójára,[6] de nem hiszem hogy Haydn örülne neki. Egyes késői költői megzenésítései – a Shakespeare-i „She never told her love", „The Spirit's Song" vagy a jelen „Betrachtung des Todes" – annyira személyes nyelven szólnak, hogy mindenfajta stiláris kategorizálásnak ellenállnak; ezek a művek azonban csak abban az évtizedben születhettek meg, amelyik lezárta a 18. századot.

6 Carl Dahlhaus: „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen". *Musica,* 41. (1987), 307–310.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

HAYDN-GELLERT: »BETRACHTUNG DES TODES«

A Meeting of Tradition and Innovation

This paper investigates Haydn's *Betrachtung des Todes,* a late little masterpiece which represents the simultaneity of the old and the new. The text is the second verse of Gellert's fourteen-verse poem "Wie sicher lebt der Mensch, der Staub!", No. 50 in the volume *Geistliche Oden und Lieder,* 1757. In the short catalogue at the end of the volume Gellert names the hymn "Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht!", as the appropriate melody for the poem. Haydn's vocal trio with *basso continuo* is perhaps the most extraordinary setting in the series of the *Mehrstimmige Gesänge* (Hob. XXVb:3). Its harmonies and key changes uncannily foreshadow the language of Schubert and Mendelssohn. The musical representation of the poetic lines, on the other hand, is full of rhetorical devices. Most startling is the presence of figured bass, as an anachronistic code for the keyboard accompaniment.

Co-existence of Baroque and Romantic, or "First Viennese Modernism" (James Webster): the roots of the composer's professional education preserved in a highly innovative setting of an old Protestant poem, in the very last years of the eighteenth century.

Katalin Komlós musicologist and fortepiano recitalist, is Professor of Music Theory at the Franz Liszt University of Music, Budapest. She received her PhD in musicology from Cornell University. Professor Komlós has written extensively on the history of 18th-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and their Music* was published by Oxford University Press in 1995; the Hungarian translation *(Fortepianók és zenéjük)* by Gondolat Kiadó, Budapest, 2005.

David Wyn Jones

A TÖKÉLETES KARMESTERRÉ VÁLÁS*

Haydn és Mattheson könyve: Der vollkommene Capellmeister[1]

Haydn-életrajzukban Griesinger és Dies is felhívják a figyelmet Mattheson *Der vollkommene Capellmeister* című értekezésére,[2] amelyet Haydn fiatalkorában olvasott, és mindketten összekapcsolják egy másik teoretikus mű, Fux *Gradus ad Parnassum*[3] egyidejű tanulmányozásával. Griesinger részletesen vizsgálja e két mű tekintetében Haydnnek a Stephanskirchében kóristafiúként töltött éveit, és tömören így ír: „Haydn ezenkívül megismerte Mattheson *Der volkommene Capellmeister*ét és Fux *Gradus ad Parnassum*át". Dies (szokás szerint) több információval szolgál, és mindkét mű olvasását egy kissé későbbre, az 1750-es évek elejére-közepére datálja, amikor Haydn húszas éveinek elején járt:

> Haydn úgy találta, hogy a feladatok semmi újdonságot nem jelentenek számára, de azért jók. A kidolgozott példák azonban szárazak, és hiányzott belőlük a kifinomult ízlés. Haydn a gyakorlás kedvéért vállalta, hogy kidolgozza a könyvben szereplő összes példát. Megtartotta az egész vázat, még a hangok számát sem változtatta meg, és új dallamokat írt hozzá.

Halálakor mindkét értekezés megvolt Haydn könyvtárában, és okkal feltételezhetjük, hogy ezek egész felnőtt életében a birtokában voltak. Fux híres műve, a *Gradus ad Parnassum* mindig vonzotta az elemzők rokonszenvező figyelmét: Haydn fiatalkorának közvetlen környezetében, a császári-királyi Bécs egyházi zenei életében nagy tiszteletnek örvendő muzsikus írta, akinek műveit számtalan alkalommal Haydn is énekelhette, és akinek sok tanítványa vált az osztrák zenei élet kimagasló szereplőjévé. Fux elméleti és pedagógiai öröksége jócskán belenyúlt a 19. századba, és Haydn, másokhoz hasonlóan, felhasználta saját tanítása során, oly-

* A Budapesten, a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* című, az MTA Zenetudományi Intézetében megrendezett konferencián 2009. május 30-án angol nyelven tartott előadás magyar nyelvű változata.

1 A német Kapellmeister kifejezés jelentése karmester, de tágabb értelemben zenei igazgató, illetve mindkettő egyben. A magyar fordítás az egyszerűség kedvéért a karmester kifejezést használja. *(A ford.)*

2 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg: Christian Herold, 1739; facsimile Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann. Kassel: Bärenreiter, 1969; modern kiadása: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. Herausgegeben von Friderike Ramm. Kassel: Bärenreiter, 1999.

3 Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum.* Wien: van Ghelen, 1725.

annyira, hogy saját példányát is magyarázó jegyzetekkel látta el. Mattheson munkája ezzel szemben a Szent Római Birodalom egy teljesen más területéről, a németországi Hamburg Szabad és Hanzavárosból (*németül: Freie und Hansestadt Hamburg*) származik, az északi barokk zenei hagyomány, Bach, Buxtehude és Telemann zenei világának terméke, és az egyházi zenét tekintve az evangélikus liturgia kívánalmainak és nem a katolikus liturgiának felelt meg. Ezt a hátteret és Fux elutasító megjegyzéseit figyelembe véve nem meglepő, hogy a *Der vollkommene Capellmeister*t nagyrészt figyelmen kívül hagyta a Haydn-kutatás, és közvetve mellékesnek ítélte a zeneszerző fejlődése szempontjából.

Azonban Mattheson munkájának értő olvasata számos olyan jellegzetességre derít fényt, amelyek összhangban vannak Haydn szemléletmódjával. Némelyikük ugyan tágabb zenei és társadalmi értékeket tükröz, de kifejtésük egy olyan munkában, amelyik átfogó útmutatást kívánt nyújtani a feltörekvő karmestereknek, a szaktudásnak és biztonságérzetnek állandó forrását jelentette a Haydnhoz hasonló, erős kötelességtudattal rendelkező muzsikusok számára. Ez a tanulmány ezeket a jellegzetességeket vizsgálja, majd a zárórészben azt mérlegeli, hogy Mattheson jelentőségének újraértékelése mennyiben von kétségbe bizonyos irányadó nézeteket a Haydn-életrajzban.

Mattheson műve először Hamburgban jelent meg 1739-ben, egy évvel azelőtt, hogy Haydn Hainburgból Bécsbe költözött. A könyv Bécsben gyorsan hozzáférhetővé vált, az első ismert hirdetés 1744-ből származik Peter Monath könyvkereskedőtől, aki tuchlaubeni házában árulta a kötetet. Az első kiadás 484 sűrűn szedett oldalból áll, ezt követi egy 15 oldalas index, egy kétoldalas javítási jegyzék, egy kétoldalas utóirat és végül Mattheson nyomtatott műveinek (főleg prózaiaknak, de néhány zeneműnek is) a katalógusa. A szerző első zenei témájú értekezését sokkal korábban, 1713-ban írta, és a *Der vollkommene Capellmeister*t nyilvánvalóan élettapasztalatai és gondolkodása összegzésének tartotta. 50 fejezetből áll, amelyek három nagyobb részre tagolódnak. Az első rész általános zenei tudnivalókat tartalmaz, amelyet a magára valamit adó karmesternek tudnia kell; a második részletesen tárgyalja a dallamot, amelyet Mattheson a jó kompozíció alapjának tekintett, a harmadik pedig behatóan foglalkozik az összhangzattannal, vagy ahogyan ő fogalmaz, „a különféle dallamok kombinációjával".

A szerző a második részben kommentálja részletesen a gyakorló karmesterség általános jellegzetességeit; ha Haydn valaha megpróbálta a maga tapasztalatai szerint értékelni ezeket a követelményeket, némileg vegyes érzelmekkel tette volna. Mattheson megjegyzése, miszerint a fiatalokat veréssel tanítani nemcsak eredménytelen, hanem istentelen dolog is, valószínűleg keserűen érinthette azt az embert, akit elmondása szerint rendszeresen vert tanára, Franck Hainburgban, és akit Porpora rendszeresen oldalba lökött és olaszul sértegetett az 1750-es évek közepén. Az idegennyelv-tudással kapcsolatban Mattheson azt ajánlja, hogy a karmester „tökéletesen tudjon görögül, vagy legalább latinul, hogy az ezeken a nyelveken írt zenei könyveket értse"; továbbá, a költészet iránti érzék és abból kifolyólag a megzenésítés iránti érzék fejlesztése érdekében a zeneszerzőnek tudnia kell

franciául és különösen olaszul. Haydn sosem tanult görögül, de latinul elég jól tudott, társalgását odaillő aforizmákkal ékesítette, például: „sunt bona mixta malis", „sed hoc inter nos", „nihil sine causa" stb. Franciatudása alapszintű volt (csak egyszer zenésített meg francia szöveget), de az olasz valódi második nyelve volt, ezt nagyban elősegítette a kapcsolata Porporával ifjúi éveiben, illetve nyelvtudását az 1770-es és 1780-as években Eszterházán szerzett sok olasz ismerettsége, nem utolsósorban szeretője, Luigia Polzelli révén folyamatosan tökéletesíthette.

Mattheson két különálló részben hangsúlyozza a főbb hangszerek gyakorlati ismeretének szükségességét (az egyik passzust idézem a tanulmányom Függelékében). Ez közvetlen visszhangra talált Haydn Griesingernek tett megjegyzéseiben: „egyik hangszernek sem voltam mágusa, de ismertem mindegyiknek az erősségét és működését".

A karmester modorára, előadótársaival való viselkedésére vonatkozólag – tanulmányunk Függelékének következő idézetsora – Mattheson nagy súlyt helyez egyrészről az udvariasságra és előzékenységre, másfelől pedig a tekintélyességre. Az előbbi az Esterházy-udvarban mindig világosan megmutatkozott Haydn muzsikusaival való viszonyában, lásd például szíves hajlandóságát a keresztapaságra, a *Búcsú-szimfónia* komponálásának körülményeit, a „Haydn papa" becenév megszerzése stb., míg a tekintélye fölött első munkaszerződése őrködött, mikor nyomatékosította valamiféle szükségszerű távolság betartását közte és muzsikusai között.

Mattheson újra és újra kiemeli a szorgalmat és kötelességtudást, tanítása az értekezés főrészének utolsó oldalán, az apokrif bibliai könyvből, a *Sirák fia könyvének* 18,7. verséből vett idézetben éri el csúcspontját: „Amikor bevégzed, akkor kezded csak el, s mikor abbahagyod, ott állsz tanácstalan." Ezt idézte Haydn más szavakkal, valószínűleg tudat alatt, egyik Breitkopfnak szóló levelében 1799-ben, de a bennük rejlő gondolat az évek során az újraolvasástól ivódhatott bele: „Istenem, mennyi tennivaló van még ebben a nagyszerű művészetben, még egy olyan ember számára is, amilyen én voltam."

Haydn hívő katolikus volt, könnyen egyetértett volna Matthesonnal, a hívő lutheránussal a zene központi szerepéről, amely Isten tisztelete és dicsőítése; Haydn kottáit a mű elején szokás szerint „In nomine Domini" felirattal látta el, a végén pedig a „Laus Deo" szerepelt, ami megfelel Mattheson fő állításának, mely szerint „a zene célja hogy szóval és tettel, énekléssel és hangszerjátékkal a magasságos Istent dicsérje". A dicsőítés aktusának hangsúlyos eleme az öröm és az az alapvető szükségszerűség, hogy az egyházi zene szabadon elősegíthesse azt. A Függelékben idézett Mattheson-szöveg zárómondata: „Isten nem fogad el szomorú áldozatot, és nem tudja eléggé buzdítani híveit, hogy örvendezzenek", feltűnően emlékeztet Haydn Diesnek tett, közismert megjegyzésére:

> Nyugodtan és lassan imádkoztam Istenhez, nem úgy, mint egy boldogtalan, kétségbeesett bűnös. Amellett úgy éreztem, hogy a végtelen Isten egész biztosan megkönyörül az ő halandó teremtményén, megbocsátja bűneit a bűnösnek. Ezek a gondolatok felvidítottak.Valódi örömöt éreztem, olyan reményteljes örömöt, hogy amikor a könyörgés szavait ki akartam mondani nem tudtam elnyomni örömömet, hanem szabad folyást adtam annak, és a misereret és efféléket átírtam »allegróval«."

Műve legelején Mattheson a bűnbeesés előtti világ összefüggésében a vallásos öröm különleges természetét vizsgálja, beleértve az angyalok mint a zenei dicsőítés vezetőinek funkcióját, ami különösképpen visszhangra találhatott *A Teremtés* szerzőjében. Erre a szakaszra egy más összefüggésben még visszatérek.

Matthesonnak is határozott nézetei vannak a zene morális funkciójáról. Bírálja azokat a zeneszerzőket, akiknek vokális és hangszeres zenéjük messzebbre ható, „morális és dicséretes szándék" nélkül íródott; Haydn elmondta Diesnek, hogy gyakran ábrázolt erkölcsi elveket a szimfóniáiban. Konkrétan egy szimfóniára hívja fel a figyelmet (hogy pontosan melyik lenne az, azt nem említi), amely Isten és a bűneit nem bánó bűnös közötti párbeszédet jeleníti meg. Mattheson és Griesinger idevágó idézetei a Függelékben szerepelnek.

Mattheson pályafutásának elején énekes volt Hamburgban. Kilencévesen lépett fel először, és a húszas éveinek nagy részében aktívan énekelt. Nem meglepő, hogy a *Der vollkommene Capellmeister*ben folyamatosan hangsúlyozza az éneklés tudományának fontosságát, nem csupán magáért az éneklésért mint előadóművészetért, hanem azért is, mert az éneklés tudománya alapvetően hat a kompozíció jóságára. Az alábbi idézetek sok más idézetet egyként reprezentálhatnának. Két egyszerű rendelkezés: „Minden énekeljen!" és „Minden hangszeres játék csupán az ének imitációja és kísérete." A Függelékben hosszabban idézünk egy szakaszt: „ha a zeneszerző nem rendelkeznék szép énekhanggal, akkor is teljes mértékben értenie és ismernie kell az éneklés természetét és igaz karakterét, és komponáláskor fejben mindig árnyalnia kell a hangot". Haydn fejlődésének éveiben: a hainburgi templom katolikus szertartásaiban, a bécsi Stephanskirche pazarabb rituáléjában, Porpora tanítványaként és asszisztenseként és szabadúszó énekes évei alatt az 1750-es években a Habsburg udvarban és a Stephanskirchében meghatározó szerepet játszott az éneklés. Emellett az Esterházy családdal való munkaszerződése az énekesek tanítására is kötelezte a zeneszerzőt, ami az operajátszás által meghatározott 1770-es és 1790-es évek között valószínűleg csaknem mindennapos elfoglaltságot jelentett számára. Mattheson értekezésében számos gyakorlati utalás van, amelyet Haydn mint előadó és tanár maga is alkalmazhatott: légzéstechnika, testtartás, dinamikai szabályozás, egy kórus optimális elrendezése (a legjobb énekeseket középre és nem a szélekre helyezzük), az ebéd elhagyásának erényei, a kéménytea haszna, és (a férfiak, és nem a nők számára) az énekhang erejének növelésére a mérsékelt sörfogyasztás.

Matthesonhoz hasonlóan Haydn az éneklést a komponálás meghatározó részének tekintette: 1760 körül tanítványának, Robert Kimmerlingnek azt ajánlotta, hogy Galuppi *Il mondo alla roversa* című operáját tanulmányozza „jó líraisága miatt", és egy Griesenger beszámolójából ismert negyven évvel későbbi beszélgetésben (lásd a Függeléket) megjegyezte, hogy „oly sok muzsikus komponál mostanában, akik sosem tanultak meg énekelni. Az éneklést majdhogynem az elveszett művészetek közé kell számítani, és az ének helyett a hangszerek dominálnak."

Mattheson zenei íróként sokféle műfajban megszólalt, a mesterség fortélyaitól kezdve az elvont zeneelméleten át a tökéletes karmester művészete iránti kötelezettségeiről szóló hosszú, gyakran ismétlődő fejtegetésekig és a zene legfontosabb

céljáról szóló vizsgálódásokig. Mattheson olvasott és tanult ember volt, Észak-Németország művelt kultúrája közegében nőtt fel, és magas, sokszor idealisztikus elvárásai voltak a karmester általános képzettségéről: „Mármost ahogyan egy teológus, ügyvéd, orvos vagy filozófus esetében elengedhetetlen, hogy ismerje a templomban, jogban, orvostudományban és a kormányzatban lezajló eseményeket, ugyanígy elengedhetetlen, hogy a tökéletességre törekvő, tiszteletre méltó karmester alaposan ismerje a zenetörténetet." Már maga az értekezés is kellően bizonyítja Mattheson zenetörténei ismereteit. Első kézből ismeri az észak-német barokk zenéjét, Bachot, Buxtehudét, Händelt és Telemannt egyrészt, másrészt ismeri a francia barokkot, Camprát, Clerambault-t, Lullyt és Rameau-t, és az olasz barokkot, Corellit és Vivaldit is. A zeneelméleti írásokról szóló ismeretei ennél is lenyűgözőbbek: idézi Arisztotelészt, Cicerót, Homéroszt, Donit, Luthert és Zarlinót, valamint kortárs teoretikusokat. Mindenütt könnyedén demonstrálja, hogy milyen magas szinten olvas angolul, franciául, görögül, olaszul és latinul, továbbá anyanyelvén, németül. Az értekezésben összesen mintegy 250 szerzőt idéz. Mindez meglehetősen elbátortalaníthatta a fiatal Haydnt, még ha ugyanakkor nagy hatást gyakorolt is rá. Saját általános műveltsége szegényes volt, és sosem szerezhette meg azt a zenetörténeti tudást, amelyet Mattheson megfelelőnek tartott. Saját könyvtárában csupán körülbelül harminc zenei mű volt, valamennyi a 18. századból. Ugyanakkor Mattheson tanulmányát elolvasván nyilvánvalóan tájékozódni tudott egy olyan történelmi örökségben, amely egyrészt különbözött a sajátjától, másrészt sokkal szélesebb körű és mélyebb volt annál.

Ezen az intellektuális szemléleten belül van Mattheson személyiségének egy, a *Der vollkommene Capellmeister*ben megnyilvánuló aspektusa, amely a Bécsben élő fiatal Haydn, és az Eisenstadtban és Eszterházán élő felnőtt Haydn számára teljesen érdektelen lehetett, és amely viszont az 1790-es években központi személyiségvonásává vált: Mattheson szenvedélyes anglofiliája. Huszas éveinek közepén, mikor elkezdődtek hallási problémái, tanári és titkári pályára lépett. A hamburgi angol nagykövet, John Wich alkalmazásában Cyrilnek, a nagykövet kilenc éves fiának a tanítója volt. 1706 elején Mattheson a nagykövet hivatalos titkára lett, ezt az állást egészen 1741-ig betöltötte. Rendszeresen írt diplomáciai beszámolókat angolul, alkalmilag franciául, melyeket az angol királyi udvarba küldtek, és gyakorlatilag Mattheson lett az angol nagykövet „szeme" Hamburgban. 27 évesen elvett egy angol lányt, Catherine Jenningset. Angol nyelvtudása és Angliával kapcsolatos ismeretei teljes zenei tájékozottságra is kiterjedtek, ami szokatlannak számított az európai kontinensen. A *Der vollkommene Capellmeister*ben Mattheson leírást ad az angol népi táncokról és az általa regionális skótnak nevezett táncokról; az utóbbiakból, mint mondja, „teljes könyvek vannak telenyomva" („davon ganze Bücher voll gedruckt sind") – ezek a kezdeti megjelenései annak a skót divatnak, melybe az 1790-es években és az 1800-as évek elején Haydn is bekapcsolódott.

Egy, a kánonok komponálásának módjáról szóló hosszú (több mint 20 oldalnyi) fejezetben Mattheson egy, az angol reneszánsz zeneszerzőnek, William Byrdnek tulajdonított példát idéz. A kánon a „Non nobis Domine" kezdetű szöveget zenésíti meg. Karl Geiringer mutatott rá először, hogy majdnem biztosan ez volt a

forrása Haydn saját *a capella* feldolgozása szövegének; ugyanis egyébként ez a szöveg a korszak katolikus szertartási rendjében ismeretlen volt.

Mattheson helyeslően jegyzi meg, hogy William Byrd zenei egyetemi diplomával, *Baccalaureus Musices*-szel rendelkezett. Ez a diploma, Mattheson szerint, hosszú életű, a muzsikusoknak társadalmi és intellektuális rangot adó jellegzetesség volt az angol zenei életben, amit a szerző igen nagyra becsült. A *Der vollkommene Capellmeister* előszavában Mattheson azt panaszolja, hogy a német egyetemeken nem tanítanak zenét, és felveti egy, a lipcsei egyetemen létesítendő professzori stallum ötletét. Ezután további részleteket mutat be az angol egyetemi oktatásról: „Cambridge-ben is és a londoni Gresham College-ban is van Lector Musices. Oxfordnak a mai napig állandó professzora van. A doktori rang 100 fontba kerül. D. Croft, D. Green, D. Pepusch, D. Turner ismert és híres tagjai ennek a rendnek."

Haydn rendkívül büszke volt arra a doktori címre, amelyet az Oxfordi Egyetemtől kapott 1791 júniusában, és rendszeresen használta is élete hátralévő részében. Ez az elégedettség részben abból is fakadhatott, hogy ebben a tekintetben felülmúlta a tanult Matthesont.

Az 1790-es években az értekezésnek egy további angol jellegzetessége is felkelthette Haydn figyelmét. Mattheson angol nyelvtudása olyan kiváló volt, hogy csodálni tudta John Milton költészetét, a költőt pedig „egyedülálló"-nak tartotta. Előszavának a „Dal eredete" című részében Mattheson Milton *Elveszett Paradicsomá*ból idéz, hogy kifejtse központi gondolatait az éneklés isteni természetéről, az angyalokról mint muzsikusokról és ennek a bűnbeesés előtti paradicsomi éneklésnek a tökéletességéről. Amint tanulmányunk Függeléke mutatja, ebben a szakaszban két fontos idézetet közöl az *Elveszett Paradicsom*ból saját német fordításában és a lábjegyzetben az eredeti angol szöveggel. „Miért ne gondolhatnánk, hogy az első emberek az ártatlanság állapotában énekléssel és hangszerjátékkal, ezerszer jobban dicsőítették Istent, mint a »bűnbeesés« után? Miért ne mesélnénk Miltonnal." Itt a lábjegyzetben kilenc sort idéz az *Elveszett Paradicsom* Ötödik könyvéből. Ezután így folytatja: „Mi rosszat tennénk, ha az említett szerzővel ábrázolnánk a hetedik nap szent ünnepét, melyen Ádám biztosan részt vett, és amelynek körülményeit ismernie kellett?" További 12 sor következik ezután Milton költeményéből, az idézet a „Great are thy Works, Jehova, infinite Thy Power" sorral ér a csúcspontra. Ezek az érzések állnak a *Teremtés*ben Haydn esztétikájának középpontjában, méghozzá olyan módon kifejezve, amelyet a zeneszerző nagyra értékelhetett, nem utolsósorban azért, mert elismerik a mű angol örökségét. Bár azok a részek, melyeket Mattheson idéz a Milton-szövegből, nem szerepelnek a *Teremtés* szövegében, viszont az Ötödik könyv számos idézete közel áll az oratóriumhoz. Haydn hírhedten ködösen nyilatkozott a librettó eredetét illetően; látszólag nem tudván, hogy a szöveg a *Teremtés Könyvén*, Milton *Elveszett Paradicsomán* és a *Zsoltárok könyvén* alapszik, egy „Lidley" nevű nem létező személynek tulajdonította azt. Ha Haydn az 1790-es évek végén, 1800-as évek elején valóban belenézett Mattheson *Der vollkommene Capellmeister* című értekezésébe, nehéz elképzelni, hogy ne ismerte volna fel a hasonlóságot az általa oly lelkesen feldolgozott librettó és a Mattheson művében idézett miltoni szövegrészletek között.

Haydn Diesnek tett, a Mattheson művének értékéről szóló meglehetősen elutasító nyilatkozatai és az a tény, hogy az az észak-német barokk zenei hagyományt, nem pedig Haydnét tükrözi, együttesen eredményezhették, hogy a kommentátorok félretolták a *Der vollkommene Capellmeister*t, mondván, hogy az Haydn fejlődését tekintve elhanyagolható volt. Ebből az áttekintésből világossá vált, hogy az értekezés számos általános és részletesen kifejtett aspektusa utat találhatott a zeneszerzőhöz. Ahogy a kutatás folyamatosan finomítja a Haydn muzsikus természetéről és annak az évek során megfigyelhető fejlődéséről alkotott képet, Mattheson értekezésének olvasása után két általános kérdést érdemes megfontolni. Az első, hogy a szerző a vokális zenére, vagy általánosabban, minden zene vokalitására helyezi a hangsúlyt. Az ismerős fordulat szerint Haydn a „hangszeres zene atyja", és bár ez a klisé a zeneszerző élete alatt is megjelenik, például Charles Burny írásaiban és Griesinger, Dies és Carpani korai életrajzi munkáiban, a zeneszerző maga sosem emelte hangszeres zenéjét a vokális fölé. Korábban utaltam Haydn énekesi, énektanári tevékenységére és operarendezői munkájára. Folytathatnánk a bizonyítékok sorát: nagyra tartotta az *Armida* és a *L'isola disabitata* című operáit, *A Teremtés*t a legnagyobb művének tekintette, és azt mondta Griesingernek, „hogy a sok kvartett, szonáta és szimfónia helyett több vokális zenét kellett volna írnia." Érzékeny odafigyeléssel meg kellene szüntetni ezt a szétválasztást Haydn történeti öröksége és saját életpályája között annak érdekében, hogy egy sokkal összetettebb képet kaphassunk a zeneszerző fejlődéséről.

Ez vezet a második általános megfigyeléshez: világos okai vannak annak, hogy a Haydn fejlődéséről szóló vitákban Fux és C. Ph. E. Bach elsőbbséget élvezett Matthesonnal szemben; Fux Haydn közvetlen örökségét tükrözi, C. Ph. E. Bach segít megmagyarázni, hogyan vált ilyen bámulatba ejtően eredeti hangszeres zeneszerzővé. Bár van alapja annak, hogy ezt a két szerzőt első helyre tegyük egy harmadik, Mattheson elé, ennek a tendenciának mégis az is a következménye, hogy a Haydn-életrajzban minimálisra csökken a zeneszerző általános műveltségének fejlődésével és a közvetlen környezetén kívüli zenei eseményekkel kapcsolatos ismereteivel foglalkozó rész. Haydn nyilvánvalóan alaposan elolvasta a *Der vollkommene Capellmeister*t, és mivel úgy tűnik, hogy egész életében volt példánya, részleteit vagy az egész művet életének különböző szakaszaiban is olvashatta, nem csupán zeneszerzői kibontakozásának éveiben. Az észak-német barokk zene, Bach, Händel neve, a reneszánsz teoretikusok művei, John Milton költészete talán nem is jelentettek számára többet alapvető vagy alapszintű ismeretnél, de Haydn, az ember *Bildung*jának részévé váltak. Mattheson *Der vollkommene Capellmeister*e létfontosságú segédeszköz arra, hogy gazdagabb képet fessünk Haydnról, a „vollkommene *Person*"-ról, hogy az a „tökéletes *Kapellmeister*" mellé léphessen.

Függelék

A hangszerek ismerete

Mattheson: „egy zeneszerzőnek a hangszeres játékot is el kell sajátítania, és amennyire lehetséges, nemcsak zongoráján vagy más fő hangszeren, hanem közönséges hangszerszámokon is biztonsággal kell tudnia játszani, vagy legalábbis tökéletesen ismernie kell erényeiket és gyengéiket." *(„ein Componist muß sich auch des Spielens besteigen, und so viel möglich, nicht nur sein Clavier, oder anders Haupt-Instrument, sondern auch andre gebrauchlichste Kling-Zeuge in der Macht haben, oder wenigstens ihre Stärcke und Schwäche vollenkommen kennen.")*

Griesinger: „Egyik hangszernek sem voltam mágusa, de ismertem mindegyiknek az erényét és működését. Nem voltam rossz zongorista és énekes, és el tudtam játszani egy versenyművet a hegedűn is." *(„Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und die Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen.")*

A karmester szakmai viselkedése

Mattheson: „Életvitelében és magatartásában semmilyen módon nem lehet illetlen vagy megbotránkoztató, mivelhogy emiatt szoktak [a karmesterek] a legnagyobb megvetés tárgyává válni." *(„Er soll mit seinem Leben und Wandel keinerley Weise anstössig oder ärgerlich fallen, weil daraus gemeiniglich die höchste Geringachtung entstehet.")*

„Az emberek, bármilyen társadalmi rangot viseljenek is, a barátságos viselkedést tartják a legkedveltebb és legkifizetődőbb erénynek: így egy [zene-] igazgatónak is törekednie kell erre. *(„Die Freundlichkeit halt man in allen Ständen für eine sehr beliebte und einträgliche Tugend: derselben soll sich denn auch ein Director allerdings besteigen.")*

Haydn 1761-es munkaszerződése, 3. bekezdés: „Kerüljön tehát Joseph Heyden *[sic!]* mindenfajta bizalmaskodást, közös evés-ivást s egyéb bizalmas érintkezést a muzsikusokkal, hogy az őt megillető tiszteletet el ne veszítse, hanem azt megtartsa..."[4] *(„...wird er Joseph Heyden all-besondere Familiarität, gemeinschafft in essen, trincken, und andern umgang vermeiden, um den ihme gebührenden Respect nicht zu vergeben, sondern auffrecht zu-erhalten ...")*

A hivatás iránti kötelességtudat

Mattheson idézete a Sirák fia könyvéből, 18,7.: „Amikor bevégzed, akkor kezded csak el, s mikor abbahagyod, ott állsz tanácstalan." *(„Ein Mensch, wenn er gleich sein bestes gethan hat, so ists doch kaum angefangen; und wenn er meint, er habe es vollendet, so fehlet es noch weit.")*

Haydn levele a Breitkopf und Härtel kiadónak, 1799. június 12.: „Istenem, mennyi tennivaló van még ebben a nagyszerű művészetben, még egy olyan ember számá-

4 *Joseph Haydn élete dokumentumokban.* Vál. és szerk. Bartha Dénes, ford. és a 3.kiadást gondozta Révész Dorrit. Budapest: Európa, 2008, 15.

ra is, amilyen én voltam!" *(„O Gott, wie viele ist noch zu thun in dieser herrlichen Kunst, auch schon von einem Manne, wie ich gewesen!")*

Az keresztény vallás és az öröm

Mattheson: „Helyes lenne, ha a lehető legszélesebb körben használnánk valódi örvendező zenét (bár a megengedett élvezeteket nem kizárva) az Isten dicsőítésére és örökké-ujjongó hálával felfoghatatlan és számtalan jócselekedetéért... Isten nem fogad el szomorú áldozatot, és nem tudja eléggé buzdítani híveit, hogy örvendezzenek." *(„Den grössesten Nutzen einer recht freudigen Music sollen wir billig (doch ohne Ausschliessung erlaubter Ergötztlichkeiten) im Lobe Gottes und im stets-frolockenden Dancken für seine umbegreifliche und unzehliche Wolthaten suchen. Gott will gar keine traurige Opffer haben, und weiß seinem Volcke die Fröligkeit nicht genug anzurühmen.")*

Dies (Haydnt idézve): „Nyugodtan és lassan imádkoztam Istenhez, nem úgy, mint egy boldogtalan, kétségbeesett bűnös. Amellett azt gondoltam, hogy a végtelen Isten egész biztosan megkönyörül az ő halandó teremtményén, megbocsátja bűneit a bűnösnek. Ezek a gondolatok felvidítottak. Valódi örömöt éreztem, olyan reményteljes örömöt, hogy amikor a könyörgés szavait ki akartam mondani nem tudtam elnyomni örömömet, hanem szabad folyást adtam annak, és a misereret és efféléket átírtam »allegróval«."

(„Ich bat die Gottheit nicht wie ein verworfener Sünder in Verzweiflung, sondern ruhig, langsam. Dabei erwog ich, daß ein unendlicher Gott sich gewiß seines endlichen Geschöpfes erbarmen, dem Staube, daß er Staub ist, vergeben werde. Diese Gedanken heiterten mich auf, Ich empfand eine gewisse Freude, die so zuversichtlich ward, daß ich, wie ich die Worte der Bitte aussprechen wollte, meine Freude nicht unterdrücken konnte, sondern meinem fröhlichen Gemüte Luft machte und miserere etc. mit »Allegro« überschrieb.")

Erkölcsi előírások a zenében

Mattheson: „Már egyedül abban olyan sokan kudarcot vallanak, hogy az emberek nem ismerik saját akaratukat, szándékaikat sosem vizsgálják meg, és hogy még a nagyratörekvő mesterek is a legtöbb énekes és hangszeres darabot... cél nélkül, morális és dicséretes szándék nélkül írják le." *(„Allein es fehlet hieran so viel, daß die Leute ihren eignen Willen nich kennen, ihr Vorhaben niemahls untersuchen, und daß die meisten Sing- und Spiel-Sachen, auch wol by großseynwollenden Meistern ohne Absicht, ohne moralische und löbliche Absicht, hingeschrieben werden...")*

Griesinger (Haydnt idézve): „ám azt mesélte, hogy szimfóniáiban gyakran ábrázolt erkölcsi jellemeket. Az egyik legrégebbiben, amelyet azonban nem tudott pontosan felidézni, az az uralkodó eszme, hogy Isten a bűneit nem bánó bűnössel beszél, és arra kéri, hogy javuljon meg, de a bűnös könnyelműségében nem hallja meg az intelmet.«" *(„Er erzählte jedoch, daß er in seinen Symphonien öfters moralische Charaktere geschildert habe. In einer seiner ältesten, die er aber nich genau anzugeben wußte, ist »die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör giebt.«"*

Az éneklés jelentősége

Mattheson: „Azonban ha a zeneszerző nem rendelkeznék szép énekhanggal, akkor is teljes mértékben értenie és ismernie kell az éneklés természetét és igazi mibenlétét. Ha Hasse nem volna énekes, és nem volna énekes felesége, messze nem lehetne ennyire sikeres szerző." *(„Indessen, wenn ein Componist eben keine schöne Stimme hätte, so muß er doch nichts destoweniger die Natur und das rechte Wesen des Singens gründlich verstehen... Wenn Hasse kein Sänger wäre, und keine Sängerin zur Frau hätte, es würde ihm im Setzen bey weitem nicht so glücken.")*

Griesinger (Haydnt idézve): „Arról is megvolt a véleménye, hogy mostanában oly sok muzsikus komponál, akik sosem tanultak meg énekelni. »Az éneklést majdhogynem az elveszett művészetek közé kell számítani, és az ének helyett a hangszerek dominálnak.«" *(„Er tadelte es auch, daß jetzt so viele Tonmeister komponiren, die nie singen gelernt hätten; »das Singen sey beynahe unter die verlornen Künste zu rechnen, und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren.«")*

Mattheson, Milton Elveszett Paradicsoma, és Isten dicsőítése

Mattheson: „Miért ne gondolhatnánk, hogy az első emberek az ártatlanság állapotában énekléssel és hangszerjátékkal ezerszer jobban dicsőitették Istent, mint a »bűnbeesés« után? Miért ne mesélnénk Miltonnal" [itt következik Milton német fordítása, hozzáutalva az angol eredeti szöveg lábjegyzetben]. *(„Was hindert uns denn zu dencken, daß die ersten Menschen, im Stande der Unschuld, GOtt weit mehr, und tausendmahl besser, mit Gesang und Klang gelobet haben, als nach dem Fall? Was hindert uns mit* ***Milton*** *zu erzehlen:")*

Lowly they bowed adoring, and began
Their Orisons, each Morning duly paid,
In various Style: for neither various Style
Nor holy Rapture wanted they to praise
Their make. In fit Strains pronounced or sung,
Unmeditated, such prompt Eloquence
Flow'd from their Lips in Prose or numerous Verse,
More tuneable than needed Lute of Harp
To add more Sweetness. And they thus began &c **V. könyv 149–157.**

imádva leborultak, és fohászuk
kezdték, mit minden reggelen leróttak,
más-más formában, mert sosem hiányzott
a más-más forma, sem a szent varázs, hogy
magasztalják szerzőjük ékesen,
önkéntelen dalban vagy szóban: ösztön
sugallt delej folyt vers- s szabad szavukban
ajkukról oly csodás zenébe: hárfa,
és lant se kell, hogy édesebb legyen[5]

„Mi rosszat tennénk, ha az említett szerzővel így írnánk le a hetedik nap szent ünnepét, melyen Ádám biztosan részt vett, és amelynek körülményeit ismernie kellett?" (*„Welch Unrecht thun wir, wenn wir mit vorbesagtem Verfasser, die göttliche Feier des siebenden Tages, woran Adam ganz gewiß Theil genommen, und deren Umstände gewust haben muß, also beschreiben?"*)

Now resting bless'd and hallow'd the seventh Day,
But not in silence holy Kept. The Harp
Had Work and rested not, the solemn Pipe
And Dulcimer, all Organs of sweet stop
All Sounds on Fret by String or golden Wire
Temper'd soft Tunings, intermixed with Voice
Choral or unison. Of Incense Clouds
Fuming from golden Censers hid the Mount,
Creation and the six Days Acts they sung:
Great are thy Work, Jehova, infinite
Thy Power &c'

VII. könyv 594–603.

... s megáldotta
a hetedik napot, hogy megpihent.
Nem csöndben ülték meg, serénykedett
a hárfa, nem csitult az ünnepélyes
síp, cimbalom, mézhangu orgonák,
kápán, arany húron ezernyi hang
lágyan hangolva, elegyítve karral
vagy szólóval. Bevonja a hegyet
tömjénfelhővel arany füstölő.
Hat nap csodáit zengik – a Teremtést:
„Nagyok munkáid, Isten! Végtelen erőd!...

Fordította: Vajda Júlia

5 John Milton: *Elveszett Paradicsom*. Ford. Jánosy István. Budapest: Magyar Helikon, 1969, 126–127., illetve 195.

ABSTRACT

DAVID WYN JONES

BECOMING A COMPLETE KAPELLMEISTER

Haydn and Mattheson's Der vollkommene Capellmeister

Both Griesinger and Dies identify Johann Mattheson's treatise, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), as an important influence on Haydn's musical development in his youth. Perhaps because Griesinger then gives more emphasis to Fux than Mattheson and Dies reports some disparaging comments on the treatise by the aged Haydn, the range and nature of Mattheson's likely influence on the young musician have not been fully explored. Several authors have alluded to the relevance of Mattheson's comments on aesthetic matters but, in a more behavioural mode, the treatise lays emphasis too on the duties and expectations of being a successful Kapellmeister, qualities that were to be exemplified in Haydn's long career. The paper will document this wider, formative role, including making the composer aware of the nature of his own immediate tradition. Consideration of Mattheson's influence leads to a more nuanced understanding of Haydn's personal and musical education, or *Bildung* to use a later concept.

Professor **David Wyn Jones**'s *(University of California, Berkeley)* essay in the original English language is expected to be issued in Studia Musicologica 2010/1–2.

Somfai László

KÉT ZENESZERZÉS-ESSZÉ HAYDN OP. 76-OS *ERDŐDY-KVARTETT* SOROZATÁBÓL*

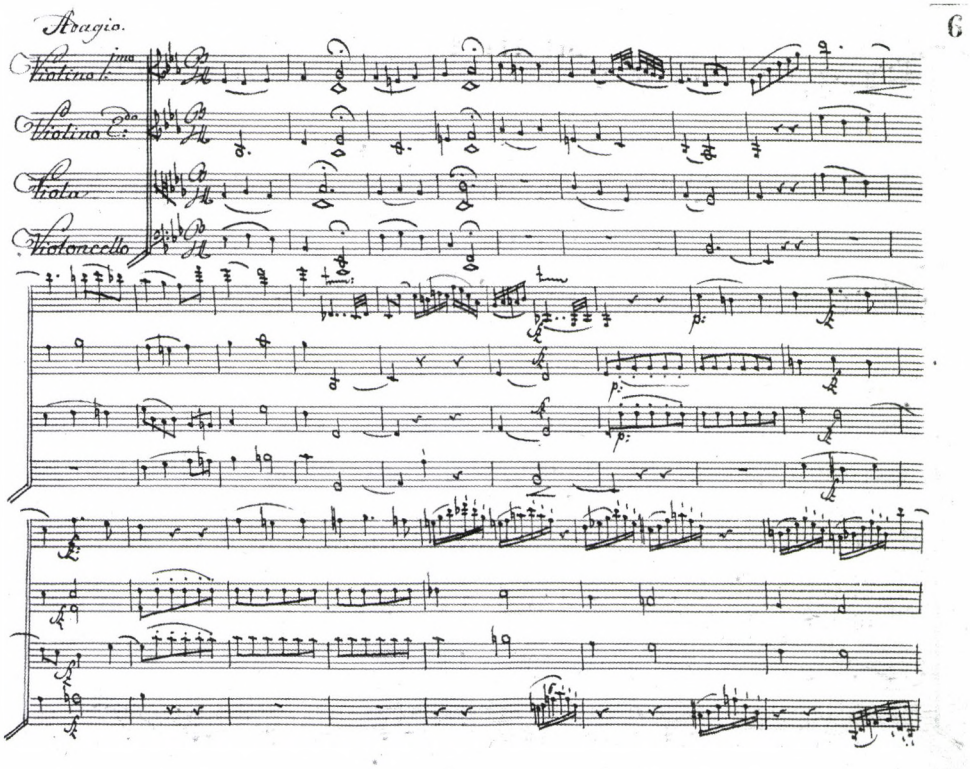
Haydn esztétikájában és zeneszerzői stratégiájában, kivált a két nagy oratórium és a kései misék komponálásának éveiben jól felismerhető az a szándék, hogy esetenként olyan mesterműveket alkosson, amelyek nem csak a játékosokat és hallgatóságukat gyönyörködtetik, hanem egyben páratlanul érdekes olvasnivalót, zeneszerzési dolgozatot kínálnak a műértőknek, komponista kollégáknak. Egy korábbi tanulmányom[1] kiegészítéseként most a sokak által elemzett op. 76-os *Erdődy-kvartett*eket lapozzuk fel újra, és azt kívánom demonstrálni, hogy Haydn nem véletlenül választott ki a hat mesterműből hármat, a d-moll, a B-dúr és az Esz-dúr vonósnégyest, s készíttetett belőlük saját könyvtára számára látogatóinak *exemplum*ként megmutatható partitúramásolatot.[2] Mi több, úgy gondolom, nincs okunk feltételezni, hogy ugyanilyen példány a másik háromból (G-dúr, C-dúr, D-dúr) is készült volna. Horst Walter, a *Joseph Haydn Werke* összkiadásban az *Erdődy-kvartett*eket tartalmazó, 2003-ban megjelent kötet közreadója óvatos filológus lévén ugyan nem állítja ezt, de ismereteim szerint valószínűtlen, hogy Haydn, aki persze nemegyszer ajándékozott eredeti kézírásos kottalapokat egy-egy vendégének, effajta másolt partitúrákat adott volna látogatóinak, amelyek azután elkallódtak.

A másolás időpontja mindenképpen figyelmet érdemel. A kottapapír és írásképe, valamint a külső körülmények mérlegelése alapján Walter 1798-ra teszi másolásuk dátumát. Vagyis a *A teremtés* 1798. áprilisi zártkörű ősbemutatóját követően a mestert otthonában felkereső látogatókra tekintettel készülhettek ezek a

* A Budapesten, a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* című, az MTA Zenetudományi Intézetében megrendezett konferencia 2009. május 29-i Fertőd–Eszterházán tartott kihelyezett ülésén *„»...they are full of invention, fire, good taste, and new effects«*: Two Compositional Essays in the *Erdődy-Quartets* Op. 76" címmel elhangzott előadás kottapéldákkal és kézirat-reprodukciókkal gazdagabban illusztrált formája.

1 A tanulmány teljes formája: László Somfai: „»Learned Style« in Two Late String Quartet Movements of Haydn". *Studia Musicologica*, 28. (1986), 325–349. – A két rész magyar változata: (a) „Haydn »in tempore belli« vonósnégyese". *Muzsika*, 25/9. (1982. szeptember), 1–6.; (b) „Notáció és játékstílusok: A »Quintenquartett« nyitótételének eredetisége". In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. 2. kiadás. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 96–113.

2 A három partitúramásolat Haydn hagyatékából az Esterházy-archívumba, majd onnan az OSZK Zeneműtárában került, Ms. Mus. I. 126–128.



1. fakszimile. Az op. 76-os B-dúr vonósnégyes *II. tétele, Elssler partitúramásolata (OSZK Zeneműtár)*

megmutatni érdemes kották.[3] Haydn kopistája, Johann Elßler nem Haydn autográf partitúráját másolta le, hiszen az 1797-ben komponált op. 76-os vonósnégyes-sorozat eredeti kézirata a művet megrendelő, tekintélyes honoráriumot, 100 dukátot fizető Erdődy József gróf birtokába került, hanem a zeneszerzőnél lévő, korábban az autográf partitúrából kimásolt szólamanyagot írta össze partitúrává, az-az spartírozta, ahogy akkoriban mondták. (*Az 1. fakszimile*, a B-dúr kvartettbeli Adagio lapalji cselló sora jól mutatja, hogy a prímhegedűvel elkezdett másolás beosztása esetenként nem hagyott elég helyet a többi szólam sűrűbb meneteinek.) Mellesleg 1799 előtt nyomtatott szólamkiadás sem jelenhetett meg az opuszból, ugyanis ez is része volt a megrendelő és a zeneszerző megállapodásának. A véletlenek összejátszása következtében – az autográf partitúra utóbb elveszett, a szólamok alappéldány-másolata ugyancsak elkallódott – a hat kvartett közül e háromnak legjobb fennmaradt forrása a nevezetes három partitúramásolat.

3 Ismeretes, hogy 1797. júniusában, gumpersdorfi otthonában Haydn F. S. Silverstolpe svéd diplomatának zongorán játszott az Erdődy gróf megrendelésére készülő kvartettekből. Ekkor feltehetően még az autográf partitúrát tette maga elé, hiszen a sorozat munkában volt.

De miért éppen ezt a hármat másoltatta ki saját könyvtára számára Haydn a hat mesterműből, amelyeknek, Charles Burney gratulálólevele (1799) szerint, mindegyike „tele invencióval, tűzzel, jó ízléssel és újszerű hatásokkal"?[4] A d-moll, a „Quintenquartett" kiválasztásának oka a legnyilvánvalóbb: a nyitótétel hatalmas zeneszerzési bravúrja, a fúgatan megannyi különleges elemét magába foglaló többrétegű zeneszerzői terv részleteinek megmutatásához feltétlenül szükséges volt a kotta kézbevétele. Ami a B-dúr és az Esz-dúr kvartett esetét illeti, meggyőződésem szerint Adagio tételeikről van elsősorban szó.[5] Ez a két tétel egymás szomszédságában, egymásra vonatkoztatva olyan zeneszerzési „esszé", amelyet szakmabeli látogatóinak Haydn csak a kotta segítségül hívásával tudott megfelelően bemutatni.

A „Haydn és a retorikus előadás"-nak szentelt, 2001-ben Los Angelesben a William Andrews Clark Memorial Library ihletett légkörében lezajlott konferencián Elaine Sisman javasolta a „tertiary rhetoric", egyfajta harmadik jelzőrendszerbeli retorika fogalmának bevezetését. Szövegek közötti retorikáról van szó: ahogyan egyes zeneműdarabok, -tételek konverzálnak egymással, és persze a hallgatóval, aki ezeket a kapcsolatokat felismeri.[6] Az *Auenbrugger-szonáták* azonos témára írt, két szonátában felbukkanó tételpárjából indult ki Sisman, amelyeket maga Haydn védett és magyarázott meg a kottában megjelentetett *Avertissement* szövegében, emellett számos tételpárt elemzett az *Erdődy-vonósnégyesek*ből is. Magam is úgy látom, hogy éppen ebben az opuszban rendkívül gazdag a „tertiary rhetoric" kapcsolatok, az egymással konverzáló tételpárok száma. Egyik-másik egészen nyilvánvaló, vannak azonban rejtettebb kapcsolatok is (az általam legfontosabbnak tartottakat az *1. ábra* mutatja, a *410. oldalon*).

A legszembeszökőbbek közé tartozik a G-dúr és a C-dúr kvartett váratlanul *minoré*ban kezdődő finálója, alapvetően különböző *maggiore* főtéma-rekapitulálással.[7] A G-dúr gyönyörűen díszített *dolce* karakterével szemben a C-dúr főtéma-rekapitulációja talán kevésbé megragadó: nagyon egyszerű, hezitáló, hosszú szünetekkel szaggatott, ugyanazt a motívumot ismétli egy hanggal feljebb. Talán erőltetettnek vélhető a párba állítás, de szerintem Haydnra jellemző rejtett kapcsolat, hogy – az alapvetően másféle tempó, a formában elfoglalt másféle pozíció, az eltérő ütemfajta, azon belül a súlyon vagy súlytalanul kezdés és a *fermata* kétféle lejegyzése ellenére – a Presto finálé-repríz és a hamarosan vizsgálatunk tárgyát ké-

4 Bartha Dénes, Révész Dorrit (közr.): *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, ^{2}1978. A harmadik kiadást gondozta Révész Dorrit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008.

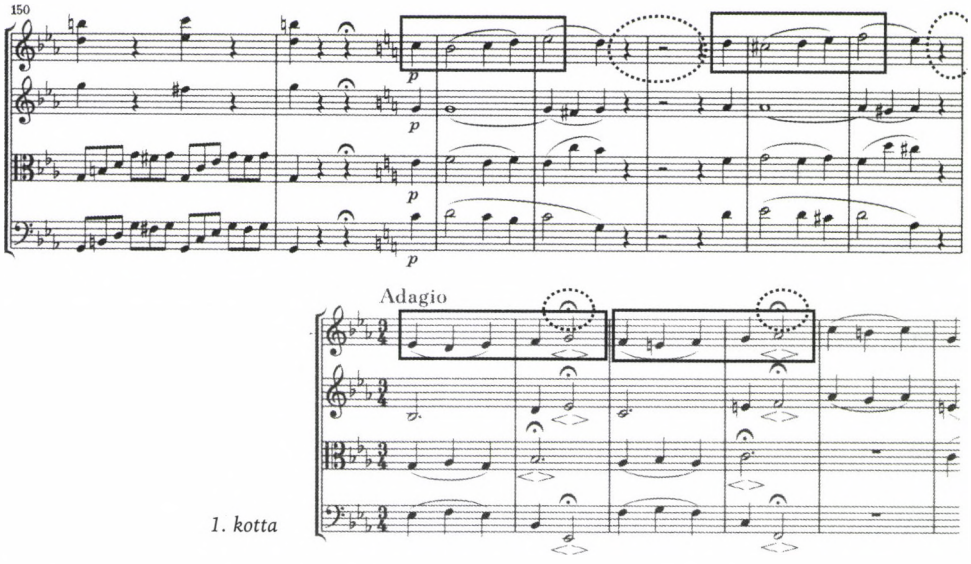
5 Aligha véletlen, hogy a hat vonósnégyes lassú tételei közül a tempófelírás is összekapcsolja ezt a két darabot. Csak ezek felirata Adagio, a többi négy tempóadása Adagio sostenuto (G-dúr kvartett), Poco adagio (C-dúr), Andante o più tosto allegretto (d-moll), illetve Largo, Cantabile e mesto (D-dúr).

6 „... intertextual rhetoric in which pieces converse with each other and with the listeners who make those connections", lásd Elaine Sisman: „Rhetorical Truth in Haydn's Chamber Music: Genre, Tertiary Rhetoric, and the Opus 76 Quartets". In: *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Ed. Tom Beghin–Sander M. Goldberg. Chicago: University of Chicago Press, 2007, 281–326.

7 A d-moll vonósnégyes finálója csak látszólag tartozik a G-dúr és C-dúr zárótétel-párhoz: egy eleve moll hangnemű kompozícióban nem meglepő a finálé *minore* indulása; ez a tematika moll változatában sem komor és szenvedélyes, hanem szeszélyes és szellemes, kivált a tétel több témáján végigvonuló (ujjrenddel jelzett) glisszandók következtében.

Intertextuális retorika Tétel-párok az op. 76-os *Erdődy-vonósnégyes*ekben				
	I.	II.	III.	IV.
1. G-dúr	Allegro con spirito	Adagio sostenuto		minore → maggiore
2. d-moll	„tanult stílus"	A B A var.		(minore → maggiore)
3. C-dúr	„tanult stílus"	Téma és variációk		minore → maggiore
4. B-dúr	Allegro con spirito	**Adagio**		
5. D-dúr	variációs forma	Largo		
6. Esz-dúr	variációs forma	**Adagio**		

1. ábra



1. kotta

pező B-dúr kvartettbeli adagio kezdete ugyanazt a gondolatot fogalmazza meg *(1. kotta, fent)*.

Nem kevésbé nyilvánvaló az opusz valószínűleg utolsóként komponált D-dúr és Esz-dúr kvartettjének variációs formájú nyitótételeiben megmutatkozó „tertiary rethoric". Feltétlenül párba állítható a már említett, Albrechtsberger fúgatanától ihletett d-moll, és a *Kaiserlied* szövegére utaló G–E–F–D–C („Gott erhalte Franz den Kaiser [Caesar]") anagramma főtémával induló C-dúr „Kaiserquartett" nyitótétel. A lassú tételek között éppen e két vonósnégyes ismét párt alkot a variáció jegyében. Noha a forma kontúrja nagyon ellentétes (C-dúr: téma és variációk a *Kaiserlied*re; d-moll: A B $A^{var.}$ forma), a négy vonósszólam textúráinak, hangzásva-

riánsainak kiaknázása s azok konvencionális vagy nagyon is szokatlan lekottázása összehasonlító tanulmányozásra érdemes. Az elvontabb „tertiary rhetoric" kapcsolatok közé sorolom a látszólag nagyon különböző – nem véletlenül hangnemileg poláris viszonyban álló – első kvartettbeli C-dúr Adagio sostenuto és az ötödik kvartettbeli Fisz-dúr Largo esetét: a himnikus emelkedettség és a Sisman tanulmányában pompásan jellemzett személyes, melankolikus hangvétel áll egymással szemben. S bár a menüettek és a finálék talán további párokat is kínálnának, Elaine Sisman dolgozatának egyik legfrappánsabb megfigyelését mindenképpen kiemelendőnek tartom: a G-dúr és a B-dúr nyitótétel valósággal a Cicero-féle két *exordium* típust (*principium*, illetve *insinuatio*) önti zenei formába. Tételkezdetük (miközben mindkettő, s az opuszban csakis ez a kettő Allegro con spirito tempójelzésű) módszeresen ellentétes: akkordok után téma (G-dúr), vagy téma, amely akkordokba torkollik (B-dúr); a dallam ereszkedő (G-dúr) vagy éppen emelkedő rajzolatú (innen a B-dúr „Napfelkelte" ragadványneve); az egyikben a főtéma természetes, azaz forte hangerejű,[8] a másikban piano; az egyik üteme-lüktetése alla breve, a másiké 4/4. Egyáltalán nem közömbös, hogy Haydn eleve kétfüzetes megjelentetésben képzelte el a nyomtatott szólamanyagot, s ha a vásárló felütötte a két füzetet, a G-dúr és a B-dúr eme taktusait látta maga előtt.

A másolásra kiszemelt három vonósnégyesben kétségkívül vannak további tételek is, amelyeket kottából olvasva jobban megvilágosodik Haydn írásmódjának különlegessége-eredetisége (*2. ábra*). Például a d-moll kvartett kánonmenüettjének tera-

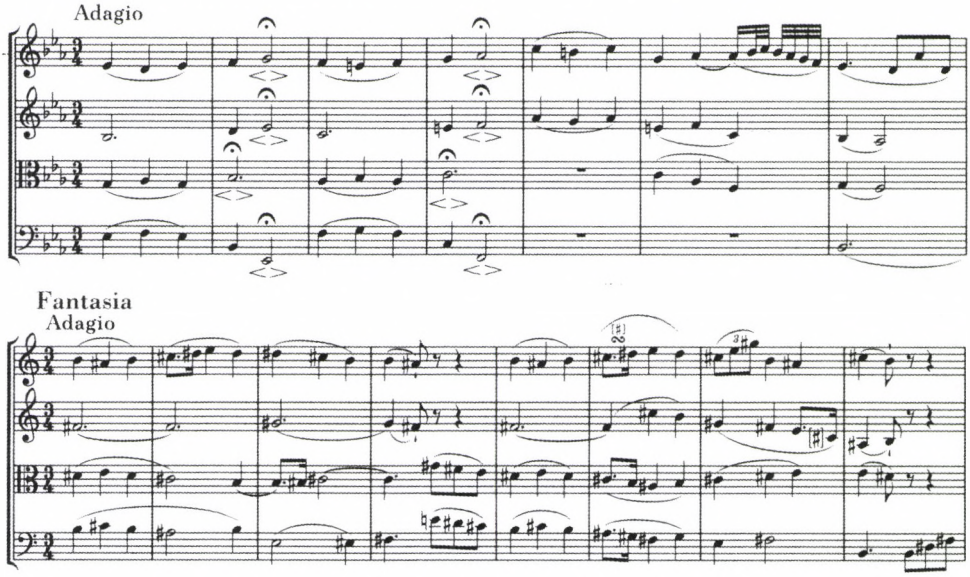
	I.	II.	III.	IV.
d-moll	Allegro tétel „tanult stílus"-ban		kánonmenüett	
B-dúr	variációs formájú Allegretto	Adagio		
Esz-dúr	variációs formájú Allegretto	Adagio	*Alternativo* trio	

2. ábra

szosan eltolt ismétlőjelei vagy az Esz-dúr Presto menüett *Alternativo* címzésű triója, amely háromféle hosszúságú formában adható elő; mindkettőt Elßler partitúramásolata őrizte meg, s ennek alapján először a JHW kritikai összkiadás 2003-as kötetében jelentek meg. A „Quintenquartett" már említett nyitótétele mellett azonban mégiscsak a két adagio az, amelynek megértéséhez a szakértő szemnek

8 Azzal feltétlenül kiegészíthetjük Sisman elemzését, hogy a G-dúr kvartett egyszólamban induló, majd pillanatokon belül kontrapunktikus kidolgozásba bonyolódó főtémája természetesen a kor populáris osztrák (nép-) zenéjének ihletése, még a *Juchzer* kurjantás stilizált megkomponálása sem hiányzik a témasorok végéről.

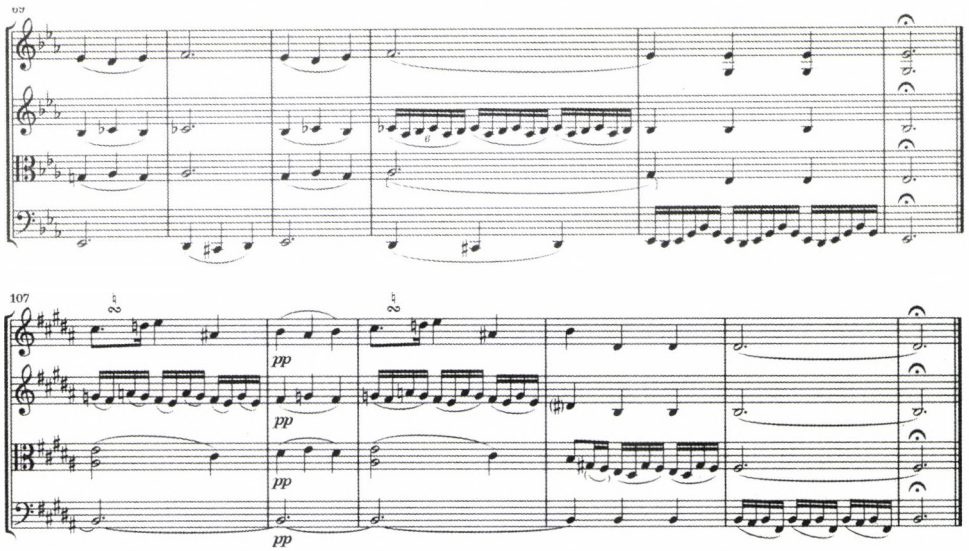
szüksége volt az olvasható partitúraszövegre. Ugyanazzal a motivikus indulással, egyaránt 3/4-ben, a B-dúr vonósnégyesbeli Esz-dúr adagio és az Esz-dúr vonósnégyesbeli H-dúr *Fantasia* adagio két végletesen ellentétes „tanult stílusú" stratégiát választ. (A továbbiakban az egyszerűség kedvéért Esz-dúr adagióként, illetve *Fantasia*ként hivatkozom a két darabra.)



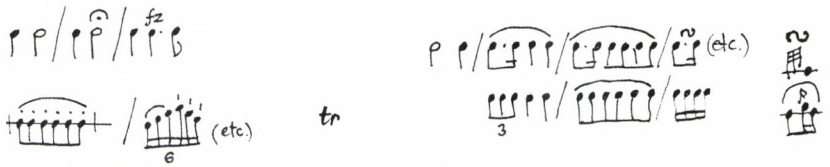
2. kotta

Az azonos kezdésű tematikus anyag kétféle kidolgozása közül *(2. kotta)*, ha már túlestünk az Esz-dúr nyitótétel után sokkoló H-dúr [Cesz-dúr?] tételkezdés hangnemi meglepetésén, a *Fantasia* szándékoltan a „konvencionális" változatot mutatja be: szabályos periódus, végig négyszólamú kidolgozásban, tetszetős késleltetésekkel és pontozásokkal, a századvég emblematikus Doppelschlag-díszítésével, még a zárlat előtti már-már banális triolafordulat sem hiányzik. Az Esz-dúr adagio mindenben ellentéte: nyomban talányos (mi követi majd a fermatát? s a következő fermatát?), hangsúlyozottan aszketikus (csupán egyetlen florid menetet tartalmaz), a telt hangzás esetenként két-három szólammá vékonyodik, s kezdettől az időt megállító, az ütempulzálást megzavaró eseményeket ad elő. Egyébként nemcsak a tételkezdő tematikus gondolat, hanem a két adagio befejezése is ugyanannak az anyagnak jellegzetesen eltérő formáit mutatja fel *(3. kotta a szemközti oldalon)*, különbözőképpen merész harmóniai árnyalással (az Esz-dúr adagio *cisz–cesz* kétszeresen szűk oktávval, a *Fantasia* keserédes *a–aisz* súrlódással), másrészt a florid menetek emblematikus ritmusával (16-od szextola az egyikben, éneklő 16-od a másikban).

A két adagio választott ritmusszókincse jellegzetesen sarkított *(4. kotta a szemközti oldalon)*. A melléksúly az Esz-dúr tételben a 2., a *Fantasia*-darabban a 3. negyed; legato nyolcadmenetek határozzák meg a *Fantasia* fugatoszakaszát, míg az



3. kotta



Esz-dúr adagio *Fantasia*

4. kotta

Esz-dúr adagióban a téma exponálását követően nyolcad ritmusok leginkább már csak a vonóvibrálás lassú lüktetésének formájában léteznek. Szembeszökő, ahogyan Haydn az apró értékeket sarkítja: szextola 16-od különféle kötésekkel és staccatókkal az Esz-dúr adagióban, 16-od legato menetek a *Fantasia* hosszú kódájában.[9] Még markánsabb a díszítések használatának polarizálása: kizárólag trilla, a barokk korból továbbélő alapdíszítés az Esz-dúr adagióban; egyáltalán nincs trilla, helyette Doppelschlag, 3 hangos Schleifer és egy lírai appoggiatura-kombináció (89., 91. ütem) a H-dúr *Fantasia*-tételben.

Az Esz-dúr adagióban a trillatoposz szerves alkotóeleme, hogy patetikus gesztussal nagy dallambeli ugrást követ (13., 15., 51. ütem; e két elsőt lásd az *1. fakszimile* II. szisztémájában).[10] A tétel végéhez közeledve már a trillától is lecsupaszítja Haydn az oktávnál nagyobb, legato játszandó ugrást, s másodjára (67. ütem), nyo-

9 Kivételek csupán zárlat előtti konvencionális menetekben fordulnak elő: 16-od, 32-ed, illetve pontozás az Esz-dúrban (6., 14–15., 40–41. ütem), szextola 16-od a *Fantasia* 55. ütemében.

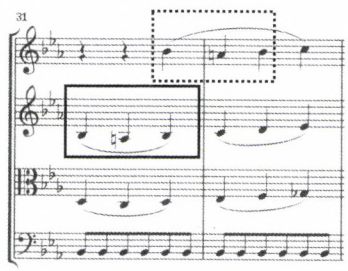
10 Ezek az erőteljesen hangsúlyozott trillák az ütem e tételre jellemző melléksúlyán, a 2. negyeden kezdődnek (13., 15. ütem), vagy egészütemesek (51. ütem), míg a darab egyetlen konvencionális dallamfordulatba belesimuló zárlati trillája a 3. negyedre kerül (41. ütem).



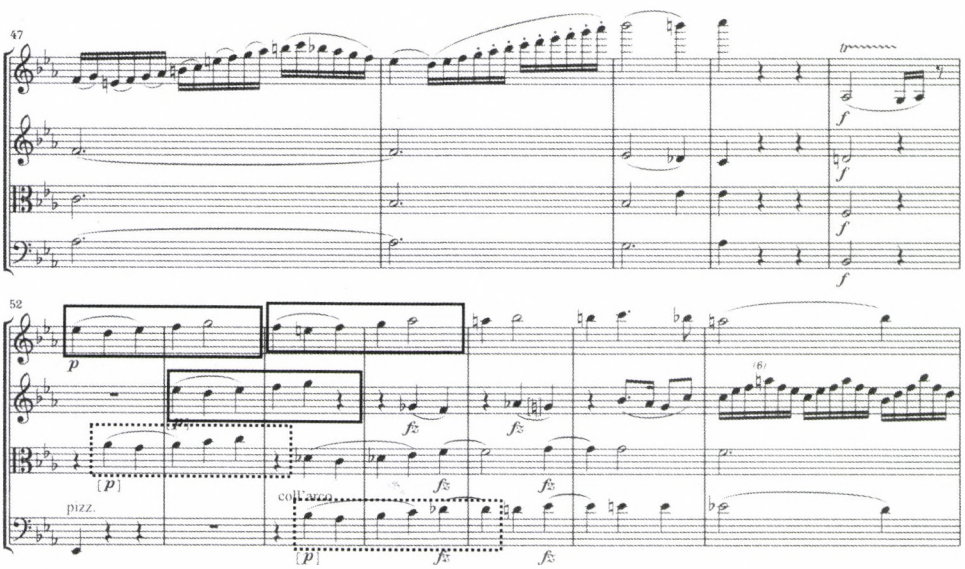
5. kotta

matékos pátosszal, a prímhegedű a basszushang alatt landol; Haydn figyelemre méltó részletezéssel ad ujjrendinstrukciókat, illetve *sul D* utasítást a prímhegedű játékosának *(5. kotta, fent)*.

Ez a nagy hangközt átívelő lehajló, legato formula a forma első részének végén jelenik meg (29–30. ütem). Andanteformáról lévén szó, az egyelőre esz-mollt megcélzó visszavezető szakasz kezdetén Haydn a fúgatan egyik, 3/4-ben ritkán használt tématorlasztás módozatát eleveníti fel: *per arsin et thesin* – azaz súlyon, illetve hangsúlytalan helyen történő – témabelépést vet papírra, ami eleve gyengíti a természetes ütemsúlyozást *(6. kotta)*. A valódi, Esz-dúr témarepríz előtt még tovább megy Haydn *(7. kotta)*: a térben és időben végletekig feszített prímhegedűformula, az elszakadó és feloldatlanul maradó trilla, majd a tétel egyetlen pizzica-



6. kotta



7. kotta

tója után hat taktus erejéig (53–57. ütem) úgyszólván ellehetetleníti az ütemek pulzálásának érzetét; a *per thesin* belépések ezúttal a második negyedről indulnak. Az ilyen különleges helyek zeneszerző kollégákkal történő bizalmas feltárásához-megbeszéléséhez valóban kellett a partitúra.

A *Fantasia* tételben mindössze egyetlen többé-kevésbé hasonlítható ritmikai manipuláció található. Azon a ponton, ahol az immár öt kereszttel meghatározott H-dúr fugato eléri csúcspontját, a 10. témafejet (1. hegedű, 83. ütem), Haydn a témát utoljára mintegy augmentált és *per thesin* érzetű ritmussal (𝄽 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |) lépteti be. Ez egyben jeladás: vége a szigorú fogalmazásnak, szabad utat kapnak a nem-tematikus szólambelépések, a különösen kecses díszítések, s kezdetét veheti a legato tizenhatod-menetekben gazdag, hosszúra nyúló kóda. Azonban jól jöhetett Haydnnak a kézbe vehető kotta, ha a fugato (60. sköv. ütem) tervét magyarázta: az 1. és 2. belépés kétütemenként, a 3. és 4. háromütemenként következik, majd két torlasztott belépés után a 7–8–9. témabelépés a csellón, brácsán, szekundon A–E–H emelkedő kvintekről indul, s készíti elő a prím már említett utolsó, csúcspont-belépését.

A H-dúr tétel leghosszabb, előjegyzés nélküli „recercare" szakaszában Haydn egészen bizonyosan megmutatta és elmagyarázta, hogyan hidalta át az enharmonikus írásra való fokozatos áttérés legkényesebb pillanatait az egyes szólamokba beírt, a muzsikusoknak szóló *c. l.* [*con licenza*] figyelmeztetésekkel (35–36., 48. ütem). Ezek a B-dúr, majd b-moll témabelépést (31., 35. ütem) követően a Cesz helyett H-dúrba megérkezést hidalják át. Az *Erdődy-vonósnégyesek* egyik leghíresebb harmóniai menetéről van szó, amelyet Haydn-szemináriumainkon valamennyien elemzünk,[11] természetesen hozzátéve, hogyan magyarázta maga a zeneszerző a zenéjében felbukkanó *con licenza* szabálytalanságokat az őt faggató Albert Christoph Diesnek.[12]

Vizsgálódásunk visszavezetett a *Fantasia* első kottaoldalához, e tétel emblematikus stílusjegyeihez. A kezdőtéma hangsúlyozottan konvencionális előadásával, a dallam köröző mozgásával Haydn olyannyira ellazítja-elaltatja hallgatója figyelmét, hogy amikor szóhoz jutnak a négyütemes szóló menetek (16–19. ütem: 1. hegedű, 27–30. ütem: cselló), mintegy hipnotikus állapotban e szólók utolsó hangját vezetőhangként fogadjuk el – azonban meglepetés-tonalitásba cseppenünk (először E-dúrba, másodszor B-dúrba), a szóló menetek nem ezeket a hangnemi síkokat készítették elő.

11 Öt évtizede elemeztem első ízben az ominózus menetet: „A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben". In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Haydn emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960 /Zenetudományi tanulmányok 8./, 395–398., majd új változatban angolul 1970-ben a Geiringer Festschriftben: „A Bold Enharmonic Modulatory Model in Joseph Haydn's String Quartets". In: *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*. Ed. H. C. Robbins Landon. London: Allen and Unwin, 1970, 374–377.

12 Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien: Camesianische Buchhandlung, 1810; reprint: Berlin: Henschelverlag, ^{2}1962. – Griesinger és Dies életrajzi feljegyzéseit általában Vernon Gotwals jól jegyzetelt kiadása alapján idézi az újabb irodalom: *Haydn: Two Contemporary Portraits*, Madison, London: The University of Wisconsin Press, 1968, 109.

És ezzel nyilvánvalóvá válik Haydn tételpárjának meghatározó alapideája: a nyugodt pulzálású, szűkjárású dallamból építkező *Fantasia* darabban a hangnemi síkok *surprise* effektusai teremtik a sokkoló élményeket; ezzel szemben az Esz-dúr adagióban nincs hangnemi meglepetés, a váratlan fordulatok itt a tér és az idő, a hangregiszter és az ütempulzálás paramétereiben valósulnak meg. Igazi „tertiary rhetoric" két testvérdarab között; ideális alkalom arra, hogy, kezében a partitúrával, Haydn egyet s mást felfedjen szakmabeli látogatóinak mesterségbeli tudásáról, invenciójáról.

Zárómegjegyzés: a két adagio néhány meglepő elemének bemutatásakor szándékosan eltekintettem attól, hogy ideillő latin szakkifejezéseket keressek elő a retorika szókincséből. Haydn természetesen jártas volt a retorikában, és az itt taglalt jelenségek némelyike retorikai jelentőséggel is bír. Azonban amikor efféle míves kompozícióinak különleges zenei jegyeire hívta fel hozzáértő látogatóinak figyelmét Haydn, Cherubiniét éppúgy, mint a fiatal bécsi zeneszerzőkét, azt alkalmasint a zeneelmélet, alapvetően a harmónia és a kontrapunkt jól ismert szavaival-szakkifejezéseivel tehette. Ez volt az a nyelv, amelyet valamennyien értettek.

ABSTRACT

László Somfai
TWO COMPOSITIONAL ESSAYS
IN THE *ERDŐDY-QUARTETS* OP. 76

The paper revisits the *Erdődy-Quartets* with the premise that the choice for copying score of three from the six quartets (D minor, B flat major, E flat major), as *exemplum* for his own library, was Haydn's intention; there is no reason to assume that scores of the other three got lost. While the compositional tour de force in the D minor is the opening movement, in the B flat and E flat the adagio movements accomplished a carefully designed pair of compositional essays. Among other „tertiary rhetoric" (Elaine Sisman's term) pairs of movements (see Table 1), the E flat adagio of the B flat major quartet and the B major *Fantasia* of the E flat, both in 3/4 time and emphasizing the same motivic starting point, present two diagonally opposite learned-style strategies; even the rhythmic vocabulary and the use of ornaments shows premeditated contrast (music example 4). In the „Sunrise" the space and time, register and pulsation is in focus (including subtleties like *per arsin et thesin* entries, see music examples 6–7), in the much-analyzed *Fantasia* the modulation and the tonal surprise-shifts.

About **László Somfai** see on the Page 355.

Christine Siegert

PAPÍR-ÚJRAHASZNOSÍTÁS A 18. SZÁZADBAN*

Az Esterházy-operaüzem előadási anyagaiban található egyes töredékekről

A szükségtelenné vált íráshordozók újrafelhasználása olyan eljárás, amelynek története az ókorig vezethető vissza. A vastag pergamenről egyszerűen le lehetett kaparni az információt, s az anyagra máris ismét írni lehetett. Miután az eredeti rétegeket gyakran tökéletlenül távolították el, így több szövegréteget tartalmazó anyag jöhetett létre. Az ilyen palimpszesztek jelenségét alaposan vizsgálták, s a tudományos diskurzusban csak növelte jelentőségüket, hogy Gérarde Gennette a palimpszeszt fogalmát, a fölülírás általános értelmében, az általános szövegelmélet számára is gyümölcsöztette.[1] Az íráshordozókat másféle módon is fel lehet úgy használni, hogy a rajtuk található információk – legalább részben – akaratlanul is megőrződjenek, például amikor a fölöslegessé vált papírt belekötik egy bekötendő könyv keménypapír-borítójába. Egy lap teleíratlan részére vagy hátoldalára ugyancsak lehet még írni. A papírfelhasználás más módjai, így a tüzelőanyagként való hasznosítás viszont – a rajta található tartalommal egyetemben – az íráshordozó teljes megsemmisülésével járnak.

Bizonytalan, hogy az Esterházy-operaanyag egyes részei is elvesztek-e hasonló módon; a zenei vonatkozású áthagyományozódás során mindenesetre keletkezhettek nagyobb veszteségek. Így Haydn saját operáinak szólamanyagaiból alig maradt fenn valami; 1806-ban, amikor Johann Nepomuk Hummel az Esterházy-előadási anyagokat rendezte, az általa készített leltár szerint ezek közül már csak az *Orlando Paladino* és a *La vera costanza* „egyes énekszólamai" voltak föllelhetők.[2]

Az újrahasznosítás lényeges indítóoka volt a papír viszonylag magas ára – az Eszterházán elsősorban használt velencei kottapapír[3] egy „könyv"-éért[4] az 1780-

* A Budapesten, a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* című, a MTA Zenetudományi Intézetében megrendezett konferencián 2009. május 27-én német nyelven tartott előadás némileg átdolgozott változata. – Szívből jövő köszönetemet fejezem ki az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárát vezető Mikusi Balázsnak azért a bürokráciamentes és elkötelezett segítségért, amelyel az illusztrációk eredetijét rendelkezésemre bocsátotta.

1 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

2 Idézi János Harich: „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt". In: *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch,* 9. (1975), 5–125., itt 105.

3 Leggyakrabban használt vízjelmotívumuk a három félhold.

4 1 könyv = 24 vagy 25 ív.

as évek elején 40 krajcárt adtak [ez az összeg, tehát 2/3 gulden mai magyar pénzben néhány ezer Ft-nak felel meg – *a ford.*], a „Noten Papier auf Teutsche Arth" könyvenként 42 krajcáros árával valamivel még drágább volt.[5] Összes ének- és zenekari szólamával együtt egy operához meglehetősen sok papírra volt szükség. 1780 decemberében Haydn, az 1779-es tűzvész után felépült új operaház – saját operájának, a *La fedeltà premiatá*nak bemutatásával történő – újraavatására előretekintve, ezt a megjegyzést tette:

> Minthogy a legutóbb vásárolt kottapapír részben az új operához, részben a két új szimfóniához, és a többi a Pichl-féle kvartettekhez már teljes egészében elfogyott, így a most következő opera valamennyi énekszólamának kiírásához a következő kottapapír beszerzése szükséges
>
> 6 könyv széles [fekvő], 10 sorral
> 6 könyv magas [álló], 10 sorral
> 3 könyv széles, 12 sorral — könyvenként 40 krajcár
> az 10 gulden
>
> Joseph Haydn
> kapellmeister sk.[6]

Azaz csupán az énekszólamok kimásolásához 15 könyvnyi kottapapírra volt szükség 10 guldenért. Ez csaknem annyit tett ki, mint a főállású kopistaként, kottamásolóként működő (id.) Joseph Elßler havi keresménye, amely 12 guldenre rú-

5 Országos Széchényi Könyvtár, Budapest (H-Bn), Acta musicalia 1089. Átírása: János Harich: „Haydn Documenta (II)". In: *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch*, 3. (1965), 122–152., itt 147. – A „Concept Pobier" egy könyve 1762-ben 8 krajcárba került; lásd Ulrich Tank: „Die Dokumente der Esterházy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770". In: *Haydn-Studien*, IV/3–4. (1980), 129–333. itt 167.

6 Da das letzthin erkaufte Notten Papier theils zur Neuen Opera, theils zu denen zweÿ Neuen Sinfonien, und das übrige für die Pichlische Quartetten nun gänzlich verbraucht worden, so ist um in der Erst folgenden Opera alle Sing Parten heraus zu schreiben folgendes Notten Papier herbeÿ zu schafen. als

6 Buch Breites mit 10 Linien
6 Buch Langes mit 10 Linien
3 Buch Breites mit 12 Linien — das Buch zu 40 Xr.
Macht 10 f.

Josephus Haydn mpria
Capell Meister

H-Bn, Acta musicalia 1131. Fakszimile: Dénes Bartha–László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, 3. tábla. Átírása: Joseph Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon*. Hrsg. und erläutert von Dénes Bartha. Kassel: Bärenreiter, 1965, 95.; továbbá javításokkal: Harich: *Haydn Documenta (II)*, 148. – Leopold Dichtler tenorista addigra már számlázta a „gantze[n] Orchestra von den gantzen 1sten Act" (a teljes 1. felvonás teljes zenekarának) lemásolását (H-Bn, Acta musicalia 1085. Átírása: János Harich: „Haydn Documenta IV". In: *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch*, 7. [1970], 47–168., itt 161. sk.).

gott.[7] Ehhez jött még az adminisztrációs költség – a vásárlást, mint ebből a dokumentumból[8] kitűnik, Haydnnak előzetesen kérelmeznie kellett – és esetleg az időtényező: a kérelmezéstől az áru kiszállításáig tartó várakozási idő.

Nem csodálkozhatunk tehát azon, hogy a rendelkezésre álló papírt Eszterházán is a lehető leghatékonyabban használták fel. Idetartozott az is, hogy – mint említettük – egy nem teljesen vagy csak az egyik oldalán teleírt papírlapot a lehetőség szerint tovább használtak. Ennek szükségszerű következménye, hogy a partitúrákba vagy szólamkottákba befércelt, beragasztott vagy odatűzött cédulák, illetve papírcsíkok hátoldalain számos töredék[9] maradt fenn. Számtalan, rendkívül különböző terjedelmű és különböző jellegű töredék, amelyekre részben már Bartha Dénes és Somfai László is felhívta a figyelmet.[10] Lejegyzőik, illetve feljegyzőik szempontjából a töredékek három típusa különböztethető meg: egyrészt azok,

7 Lásd Tank: *Die Dokumente der Esterházy-Archive...*, 202–204., 208., 210. skk.

8 Lásd még: H-Bn, Acta musicalia 1132. Átírása: Harich: *Haydn Documenta (II)*, 149. – További papírszámlák többek között még: Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen...*, 123.; Tank: *Die Dokumente der Esterházy-Archive...*, 176.; Harich: *Haydn Documenta (II)*, 146–148.

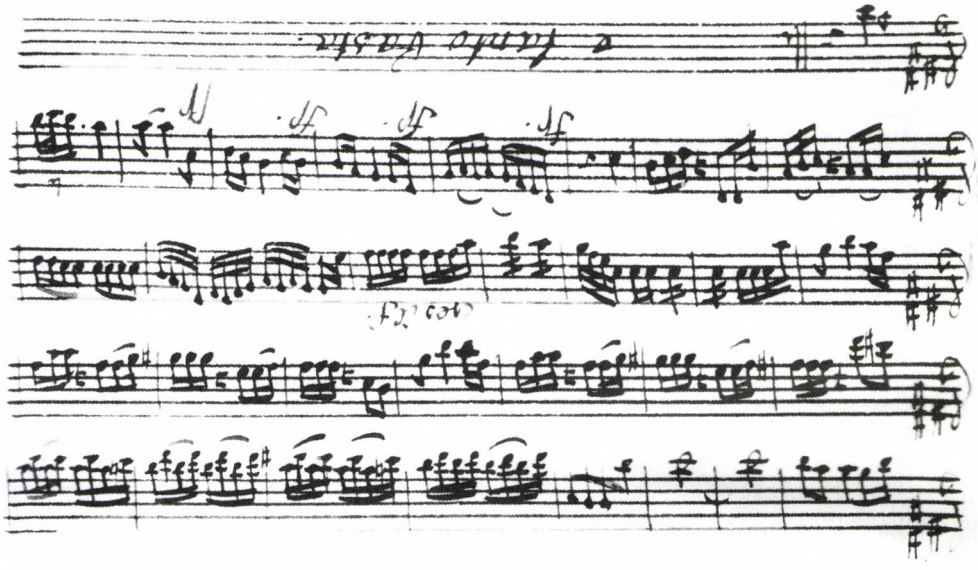
9 A „töredék" („Fragment") szakkifejezést a jelen szövegben bármiféle nem teljes feljegyzés jelölésére használom; részben vázlatokról és tervekről van szó, részben egy eredetileg szélesebb összefüggésből származó töredékekről („Bruchstück"), részben befejezetlen feljegyzésekről, részben pedig e lehetőségek kombinációiról. Mindebből magától értetődően következik, hogy az ilyen értelemben vett töredékeknek aligha van olyasféle kultikus karakterük, mint egyes befejezetlenül maradt műalkotásoknak, mindenekelőtt Wolfgang Amadeus Mozart *Requiem*jének. Az utóbbi problematikával kapcsolatban alapvető: Gernot Gruber: „Das Fragment in der Musik und im Musiktheater". In: *Das Fragment im (Musik-)Theater: Zufall und/oder Notwendigkeit? Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2002.* Mit einem Anhang: Joseph Gregor–Richard Strauss: *Die Liebe der Danae.* Hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler. Anif–Salzburg: Müller-Speiser, 2005 /Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge 55./, 37–45.

10 A szerzők fakszimilében közöltek kétoldalnyi vázlatot, amelyek Antonio Salieri *La scuola de' gelosi*jának előadási anyagában maradtak fenn (Bartha–Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister*, 16. és 17. tábla). Közülük az első Carlotta első felvonásbeli, „Gelosia d'amore è figlia" kezdetű áriájának Haydn-féle átdolgozására vonatkozó anyagot tartalmaz, emellett pedig Haydn *Trauergesang* című dalához („O fließ, ja wallend fließ in Zähren") készült vázlatokat (uott 229.); átírás: Joseph Haydn: *Verschiedene Gesänge mit Begleitung des Klaviers.* Hrsg. von Marianne Helms. München: Henle, 1988 /Joseph Haydn Werke XXIX/2./, 82. – A második vázlatot Georg Feder úgy ismerte („Bemerkungen zu Haydns Skizzen". In: *Beethoven-Jahrbuch 1973/1977*, Bonn: Beethovenhaus, 69–86., itt 85.), mint amelyet az *Il mondo della luna* „Ragion nell' alma siede" kezdetű áriájához tartozóként azonosíthatunk. – Átírása: Joseph Haydn: *Il mondo della luna. Dramma giocoso in tre atti 1777 nach einem Libretto von Carlo Goldoni.* Hrsg. von Günter Thomas. Teilbd. 3, München: Henle, 1982 /Joseph Haydn Werke XXV/7./, 516. – A Bartha–Somfai-könyv utal egy „Ah mio signore" szövegű, négyütemes autográf Haydn-töredékre is (228.); átírás: Joseph Haydn: *Arien und Szenen mit Orchester*, 1. Folge. Hrsg. von Robert von Zahn. München: Henle, 2000 /Joseph Haydn Werke XXVI/1./, 193. Utalnak továbbá egy a cantobasso-kivonat-kezdetre, amely Giuseppe Gazzaniga *L'isola d'Alcina* című operájának „Sono Alcina e sono ancora" kezdetű Haydn-betétáriájához (csak az énekszólam van kiírva) tartozik, s amely Marcotondo szólamfüzetében (fol. 393^{r}) található Domenico Cimarosa *I due supposti conti* című operájának anyagában. (307.). Az 1979-ig ismertté vált vázlatokról áttekintést ad: Georg Feder: „Joseph Haydns Skizzen und Entwürfe. Übersicht der Manuskripte, Werkregister, Literatur- und Ausgabenverzeichnis". In: *Fontes Artis Musicae*, 26. (1979), 172–188. További töredékek a Deutsche Forschungsgemeinschaft által finanszírozott „Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten" elnevezésű projekt keretében lokalizálhatók; Haydn valamennyi töredékének módszeres felmérése nem áll ennek a projektnek szándékában.

amelyeket már az anyag Eszterházára kerülése előtt jegyeztek le, másrészt az Esterházy-kopisták által írt töredékek, harmadrészt pedig azok, amelyek magától Haydntól származnak.

A vásárláskor már az anyagban található töredékek

Hogy az Eszterháza részére beszerzett operapartitúrák és -szólamok egy része már a vásárlás előtt keletkezett átdolgozásokat is tartalmazott, amelyek a források kottaanyagában is megjelentek, arra utal, hogy Haydn eljárása, amellyel az általa bemutatott színpadi műveket átdolgozta, a maga korában abszolút tipikusnak számított. Ezek a beavatkozások, mint Haydn esetében is, egyes pótlásoktól teljes számok beiktatásáig vagy újjal való helyettesítéséig terjednek. Niccolò Piccinni *Gli stravagantijának*[11] hangszeres szólamaiban például feltűnően sok olyan betétlap található, amelynek hátoldala már írást tartalmaz:[12] a második hegedű második példányában egy első hegedűszólam kezdete, az I. oboa szólamfüzetében egy brácsaszólam vége, a II. oboa szólamfüzetében egy második hegedűszólam kezdete, az első kürtszólamban a második hegedű *(1. kotta)*, a második kürtben pedig az első hegedű vége. Hogy a kotta olvashatósága már nem volt fontos, az utóbbi esetben abból is kitűnik, hogy a kotta a bevarrt cédulán fejjel lefelé áll.



1. kotta. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-81 (Niccolò Piccinni: Gli stravaganti*). A Corno I szólamban a fol. 293^{v}-ra felvarrt cédula hátoldala.*

11 H-Bn, Ms. Mus. OE-81.

12 Az alábbiakkal kapcsolatban lásd még: Christine Siegert: „Überlegungen zur dekontextualisierten Materialität von Opernbearbeitungen". In: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft*, 22. (2008), 139–156., itt 151. sk.

A töredékek számos közös vonást mutatnak: először is mind ugyanattól a kopistától, egy dél-német, valószínűleg müncheni másolótól származnak, akit Bartha Dénes és Somfai László Anonymus 21a-ként tart számon;[13] másodszor ugyanabban az ütemfajtában és hangnemben állnak: A-dúrban és 2/4-es ütemben, kézenfekvő tehát a feltevés, hogy valamennyi töredék összetartozik. A töredékek némelyike hozzáfűzött megjegyzéseket tartalmaz: az elsőhegedű-szólam (fol. 147^{r}) az „Arminda" szerepmegjelölést, a mindkét hegedűszólamban megtalálható 2-es számot, továbbá az „esser mio sposo" utalószavakat; a második hegedű végén (fol. 293^{v}) pedig a következő ária (no. 3, Aria di Lelio) „e tanto basta" utalószavait. Mindezek a megjegyzések Arminda első áriájára utalnak az említett operában.

A szólamanyag[14] megfelelő helyein valóban találhatók varrásnyomok (az elsőhegedű-szólam kezdete az I. hegedű első példányában a fol. 5^{r}-ra, a másodikhegedű-szólam kezdete a II. hegedű második példányában fol. 98^{r}-ra, a brácsaszólam vége pedig a fol. 193^{r}-ra lett felvarrva). A brácsaszólam-füzetben ezenfelül megtalálható még egy Anonymus 21a kezétől származó *csereária* kihúzott kezdete is, amely megerősíti, hogy az Arminda „Che tortora non sono lontana dal lido" kezdetű első áriáját helyettesítő áriáról van szó. Az áriák behelyettesítése tehát az anyag Eszterházára kerülése előtt történt, ott a csereáriát nem adták elő, az eredeti betétlapokat pedig eltávolították, és a további átdolgozások során újra fel tudták őket használni betétlapokként. Míg az eredeti csereária egyenként összesen 107 ütemes másodikhegedű- és brácsaszólama szemmel láthatóan teljes, az első hegedű mindkét töredéke hiányos (ami abból is következik, hogy a befejezés, amelyet a második kürtben a 307^{v}-ra varrtak, felül van elvágva, és egyértelműen további kottanyomok ismerhetők fel rajta). A kezdet, amely a II. hegedű második példányában található, 56 ütemet foglal magába; a befejezés 18 ütemes. A közbülső hiányzó rész terjedelme tehát 33 ütem. Ily módon tehát az ária messzemenően rekonstruálható, ámde nem a maga teljességében, hiszen nemcsak az első hegedű 33 üteme hiányzik, hanem a *Gli stravaganti* anyagában az énekszólamnak sincs nyoma.[15]

Esterházy-kopisták által írt töredékek

A legjobb esetben az Esterházy-kopisták lejegyzései között is olyan töredékekről van szó, amelyek ugyanarra az operára vezethetők vissza, amelyben megtalálhatók. Így van ez például a Johann Schellinger, az operaüzem főkopistája által lejegy-

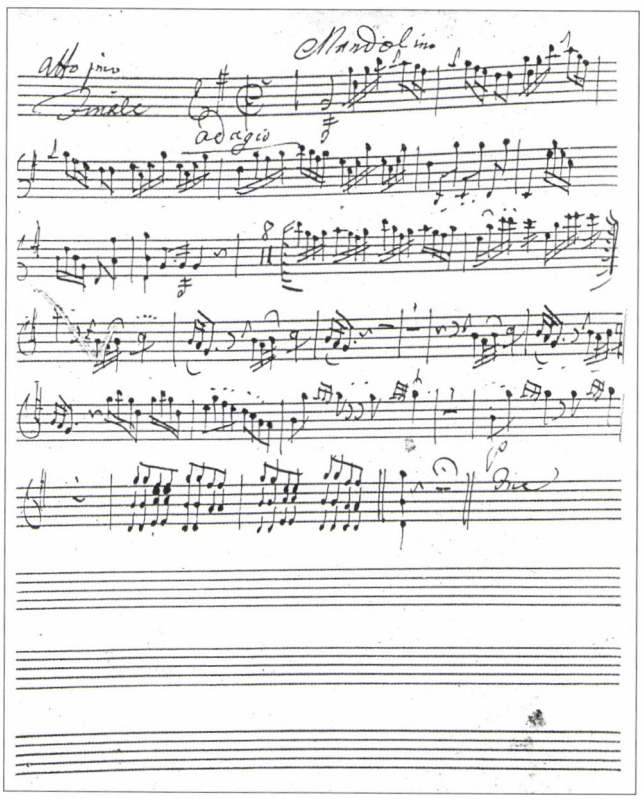
13 Lásd Bartha–Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister*, 246. – A kottamásoló dél-németországi azonosításáról lásd Christine Siegert: „Die Aufführungsmateriale des italienischen Opernbetriebs in Eszterháza unter der Leitung Joseph Haydns". In: *Forum Musikbibliothek*, 27. (2006), 231–238., itt 233.

14 Mármint Arminda első áriájáé – *a ford.*

15 Emiatt a szövegre vonatkozóan sem rendelkezünk utalással. Piccinni operájának nápolyi kézirata: „La Schiava / Dramma Giocoso / Rappresentato in Napoli l'anno 1757 / Parte Prima" (Napoli, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella [I-Nc], Rari Cornice 4.5.6) a „Che tortora non sono lontana dal lido" helyett a „Se volete far l'amore" kezdetű áriát tartalmazza, amely azonban nem azonos a töredékesen fennmaradt áriával. Eredménytelenül vizsgáltuk meg az I-Nc, Rari Cornice 4.7 jelzetű kéziratot, továbbá – a várakozásnak megfelelően – Piccinni autográfját is (I-Nc, 16.3.24–25); valamennyi hozzáférhető a www.internetculturale.it internetcímen.

zett egyik énekszólamkivonat-töredék esetében, amely Pietro Alessandro Guglielmi *La quakera spiritosá*jának első finálé jában található.[16] A töredék az opera Introduzionéjához tartozik; a 111–124. ütemről van szó. Miután ehhez megfelelő előzmény nem áll rendelkezésre, az azonosítás ennyiben nehezebb, és nagyrészt még várat magára.

Pasquale Anfossi *I viaggiatori felici* című operája első hegedűszólamának első példányában például található egy bevarrt lap, amelynek jelenlegi előoldalára Johann Schellinger a „Dove mai s'è ritrovata" kezdetű áriát jegyezte le, amelyet Haydn D-dúrból C-dúrba transzponáltatott.[17] Az új verzió kezdetéhez Schellinger egy üres lapot választott, amelynek elő- és hátoldalára is írt, a végéhez pedig egy olyan lapot, amelyre már lejegyezte egy első felvonás igen rövid finálé ját (G-dúr, Adagio, Alla breve), a „Mandolino" hangszermegjelöléssel vagy utalószóval egyetemben *(lásd 2. kotta)*.



2. kotta. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-33 (Pasquale Anfossi: I viaggiatori felici*), Violino I, fol. 10v.*

16 H-Bn, Mus. Mus. OE-19, 389.

17 Ezzel az átdolgozással kapcsolatban lásd Christine Siegert: „Die Fassungen der Arie »Dove mai s'è ritrovata« aus Pasquale Anfossis Oper *I viaggiatori felici*". In: *Perspektiven und Aufgaben der Haydn-Forschung. Bericht über den Internationalen wissenschaftlichen Kongreß Köln, 23–25. Juni 2005* /Haydn-Studien 9. (2006)/, 107–136.

Az ilyen, eddig ismeretlen töredékeket egy szisztematikus kutatás során kezdetben úgy kellene tekinteni, mint amelyek azonostása a jövőben a forrásokba történő közvetlen betekintéstől függetlenül elvégezhető. Míg ebben az esetben nagy valószínűséggel abból indulhatunk ki, hogy a keresett opera a Budapesten őrzött anyagban található, és csupán a szükséges időn és kitartáson múlik, hogy a megfelelő darabot megtaláljuk,[18] addig egy id. Johann Elßler által „Pariton 2$\overset{do}{=}$"[19] számára írott töredék példája azt mutatja, hogy nemcsak egy másik opera, hanem valamely Eszterházán művelt más műfaj céljára használt papírra is lehetett újra írni.

A második töredéktípus különleges formáját képviselik az olyan lejegyzések, amelyek Haydn valamely művének részletét tartalmazzák. Idetartozhat a „Pariton 2$\overset{do}{=}$" esete is, hiszen a baryton köztudomásúlag Miklós herceg kedvenc hangszere volt. Az is lehetséges azonban, hogy egy Eszterházán tevékenykedő másik zeneszerző valamelyik művének töredékéről van szó. Tudjuk, Haydn mellett legalább Luigi Tomasini koncertmester és a hegedűs és brácsás Joseph Purcksteiner is bizonyíthatóan komponált még barytonműveket.[20]

Nagyon valószínű, illetve bizonyos, hogy Haydn műveiről van szó annak a két töredéknek az esetében, amely Pasquale Anfossi *La maga Circé*jének[21] partitúrájában, és az első hegedű második példányában található; mindkét töredék Haydn *Armidá*jával hozható összefüggésbe. Az egyik esetben egy „N[umero] 14" megjelölésű „Recitativo" kezdetéről van szó 2/2-ben, Esz-dúrban; ez a varázserdő-jelenet első két üteme. A másik esetben a hangjegyek teljesen hiányoznak, csupán egy „N 5" armatúrája van kiírva kürtökkel, két fagottal és vonósokkal, 3/4-es ütemjelzéssel és egy kereszt előjegyzéssel; a szerep megjelölése: „Zelmira". Ezek a paraméterek megfelelnek Zelmira „Se tu seguir mi vuoi" kezdetű áriájának, ugyancsak az *Armidá*ból.[22]

Bizonyosan Haydn-műről van szó annak az énekszólam-kivonatnak az esetében is, amely Pasquale Anfossi *La finta giardinierá*ja első hegedűszólamának második példányában található *(lásd 3. kotta a 424. oldalon)*. Ez a *La fedeltà premiata* első fináléjának 102–121. üteme, az „Ah non tremarmi tanto" szakasz[23] kezdete. Még ha csupán egy 20 ütemes töredékről van is szó, ez már azt jelenti, hogy Johann Nepomuk Hummel bevezetőben idézett megállapítását, miszerint a Haydn-operák előadási anyagából mindössze az *Orlando Paladino* és a *La vera costanza* „egyes

18 Legalább öt Eszterházán játszott operában volt szükség mandolinra. Ezek a következők: Antonio Salieri: *Axur re d'Ormus;* Giovanni Paisiello: *Il barbiere di Siviglia;* Domenico Cimarosa: *Il pittore parigino;* Domenico Cimarosa: *La ballerina amante;* Pietro Alessandro Guglielmi: *La quakera spiritosa.*

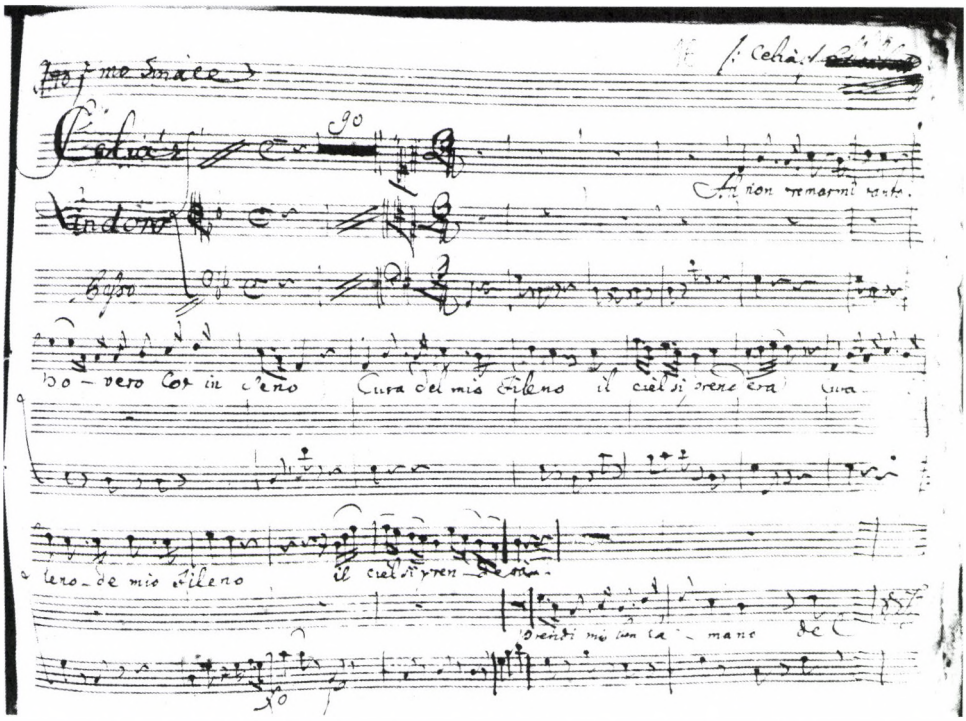
19 H-Bn, Ms. Mus. OE-9 (Antonio Salieri: *La scuola de' gelosi*), Corno I, fol. 573^{v}.

20 Lásd E. Fruchtman: *The baryton trios of Tomasini, Burgksteiner, and Neumann.* Diss. University of North Carolina, Chapel Hill, 1960; Gerhard Winkler: „Das Baryton am Esterházyschen Hof: Haydn, Tomasini und andere". In: *Burgenländische Heimatblätter* 64. (2002), 53–63.

21 H-Bn, Ms. Mus. OE-57, partitúra, fol. 57^{r}: Violino I (2. példány), fol. 225^{v}.

22 Szerepel egy Zelmira Niccolò Zingarelli *Alsindá*jában is, lásd Bartha–Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister,* 462.

23 Lásd *Joseph Haydn, La fedeltà premiata.* Hrsg. von Günter Thomas. Teilbd. 1, München–Duisburg: Henle, 1968 /Joseph Haydn Werke XXV/10./.



3. kotta. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-41 (Pasquale Anfossi: La finta giardiniera*), Violino I (2. példány), fol. 16v.*

énekszólamai" maradtak fenn, szigorúan véve ki kell egészítenünk a *La fedeltà premiatá*val.

3. Haydn által írt töredékek

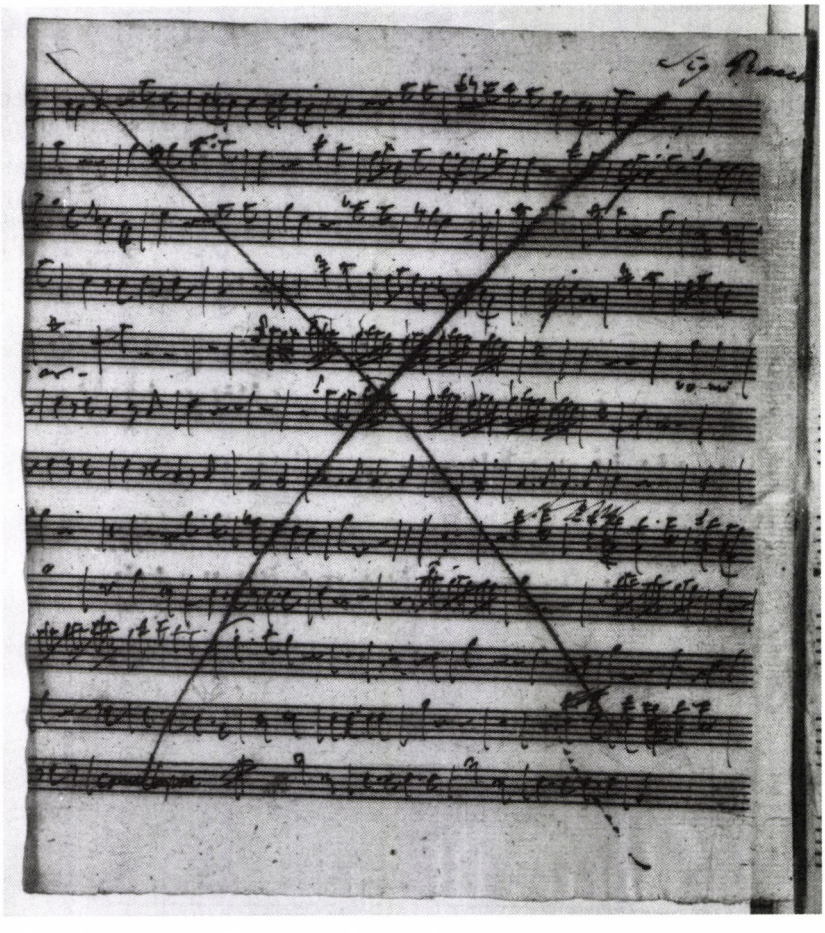
Még ha Haydn alkalomadtán részt vett is esetleg a kottamásolás munkájában, amikor kézírásával találkozunk, mindig kézenfekvő a gyanú, hogy a tőle származó lejegyzés – amint ez nála mindig szokásos volt – valamilyen átdolgozás összefüggésrendszeréhez tartozik. Francesco Bianchi *La villanella rapitá*jának[24] anyagában, a brácsaszólamban található egy betétlap, amelyen, a transzpozíció okából, a 8. számú, „Quando che a me sen viene" kezdetű ária még egyszer le van jegyezve, itt is Johann Schellinger kézírásával.[25] A lap bal szélét megtörték, és a megfelelő helyen bevarrták a brácsa szólamfüzetének gerincébe. A jobb oldalon levágtak belőle, hogy az eredetileg fekvő oldalt a szólamfüzet álló formátumához igazítsák.

A befűzött lap hátoldalán egy Haydn által írt vázlat található *(lásd 4. kotta a szemközti oldalon)*. Ez át van húzva, és a mondottakból következően a bal széle le van vágva. Az utóbbi különösen sajnálatos, mert a kulcsok és az előjegyzések ilyen

24 H-Bn, Ms. Mus. OE-39.

25 A következőkkel kapcsolatban lásd még: Siegert: *Überlegungen...*, 147–150.

módon elvesztek. Hogy énekszólamról van szó, az következik az „io mi" szavakból és az „[...]-ar" szótöredékből, valamint az előadóra vonatkozó „Sig Banchi" vagy „Bianchi" utasításból, amely az Esterházy-udvarban foglalkoztatott Benedetto Bianchi nevű énekesre utal (az utolsó i betű a gerincbe való bevarrás következtében nem látható). Bianchi bariton[26] hangfekvése valószínűvé teszi, hogy a töredék basszuskulcsban olvasandó; ebben az esetben zenei okokból csak az F-dúr, a B-dúr és az Esz-dúr hangnem jön szóba. Feltételezhetjük, hogy ebben az esetben egy idegen szerző által írt szám Haydn által készített átdolgozásáról és nem saját kompozíció vázlatáról van szó, hiszen az utóbbi a zenei folyamat egyszerűsége miatt fölöslegesnek tetszik.

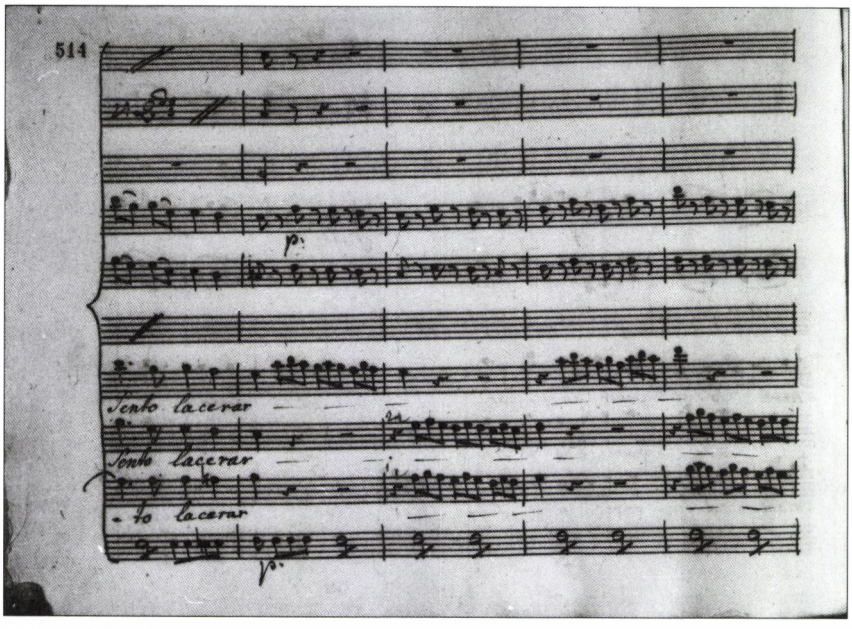


4. kotta. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-39 (Francesco Bianchi: La villanella rapita*), Viola, fol. 11v.*

26 Bianchi hangfekvése a Haydn által számára komponált szerepekből egyértelműen kiviláglik. Az irodalomban helyenként tévesen tenorként emlegetik.

Az említett adatok, a megfelelő librettó[27] segítségével, lehetővé teszik a vázlat azonosítását: ez tudniillik Giuseppe Sarti *Didone abbandonatájának*, tehát annak az operának B-dúr tercettjéhez („Non partir, m'ascolta, oh dio") tartozik, amelynek premierje közvetlenül a *La villanella rapitáé* előtt volt Eszterházán, és amelyben Bianchi a gonosz Jarba szerepét énekelte. A szövegdarabka az utolsó versszakban előforduló „Io mi sento lacerar" szövegrészhez tartozik. Jóllehet Sarti tercettjét Haydn átdolgozta, a partitúra és a töredék közti egyezések zeneileg is elégségesek ahhoz, hogy az azonosítást biztosnak tekinthessük. Miután az énekes szólamfüzetét, amelyik nem maradt ránk, kimásolták, a vázlatot tartalmazó lapra a következő opera előkészületei során tovább lehetett írni.

Sarti operájának partitúrájában[28] kevés nyom utal a tercett átdolgozására, közéjük tartozik például a Haydn által a két férfiszólamban, a partitúramásolat 514. oldalának 3. ütemébe utólag beírt számok révén („2a", illetve „1a") előírt szólamcsere *(lásd 5. kotta)*. Itt eredetileg egy szoprán-kasztrált és egy tenor énekelt; Haydn a két szólamot áthelyezte tenorra és basszusra. Ebből a kicsiny jelzésből és néhány továbbiból azonban nem állapítható meg, milyen mértékű volt az átdolgozás. Az csak akkor válik világossá, ha emellett az énekszólam Haydn által írott töredékes lejegyzését is segítségül hívjuk.



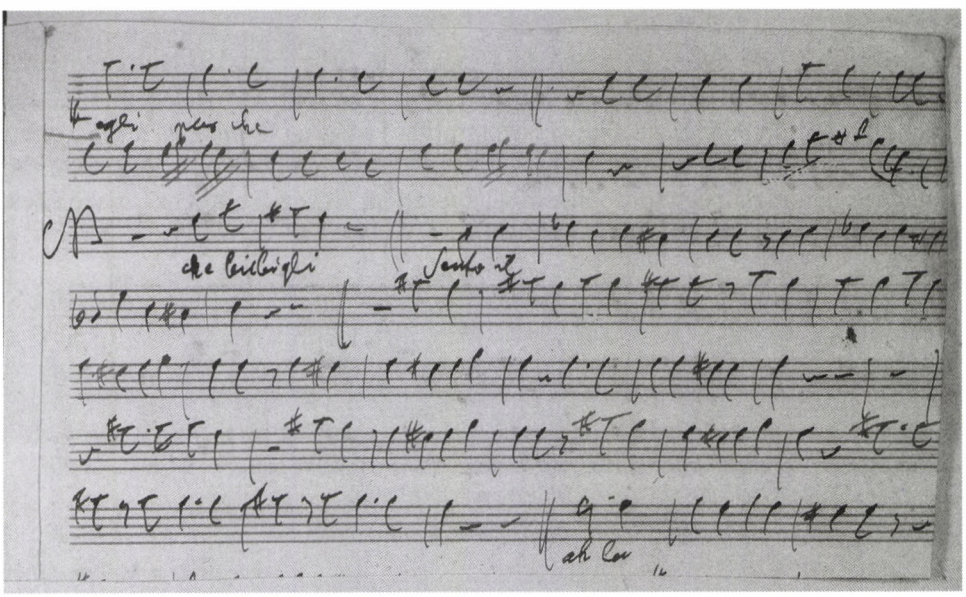
5. kotta: Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-90 (Giuseppe Sarti: Didone abbandonata*), 514.*

27 „LA DIDONE / ABBANDONATA. / DRAMMA PER MUSICA. / DEL CELEBRE / SIG. ABBATE PIETRO METASTASIO. / DA RAPPRESENTARSI / NEL' TEATRO / DI S. A. / IL SIG. PRINCIPE REGNANTE / NICCOLÓ ESTHERASI / DE GALANTHA. / L'ANNO 1784", Sopron, é. n. (H-Bn, 208.421).

28 H-Bn, Ms. Mus. OE-90.

Az átdolgozásról a *4. kottán* reprodukált töredék több mindent elárul: az egyik helyen (8. sor), amely később (11. sor) még egyszer visszatér, Haydn bizonytalankodni látszik az átdolgozás oktáv-transzpozícióját illetően, amint ez a törlésből kitűnik. Egyáltalán, az átdolgozás nagyrészt az oktáv-transzpozíciót érinti. Az a két hely, ahol Haydn kiírja a szöveget, ennél nagyobb beavatkozásra utal: az első esetben Haydn egy tizenhatodmenetet átkötött egész hanggal helyettesít. A második esetben valóban a szövegrakás változik: az „io mi" helyén az eredetiben „lacerar" áll.

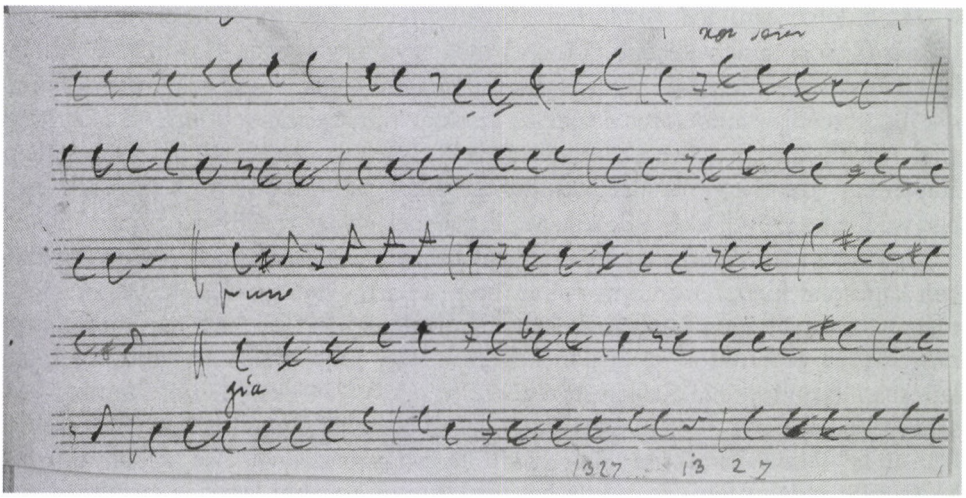
A Bianchi *La villanella rapitája* és Sarti *Didone abbandonatája* közötti szoros időbeli kapcsolat kifejezetten arra csábít, hogy a Sarti *I finti eredi*jének[29] fagottszólamában található igen hasonló bejegyzés megfelelőjét (fol. 567^{v}) a közvetlenül megelőzően bemutatott operában keressük. Egy jobb szélén levágott, szopránkulcsban lejegyzett énekszólam-töredékről van szó (2/4-es és 4/4-es ütemben). A szöveg egyes szavai itt is megmaradtak: „egli par che", „che bisbigli [?]", „sento il", „ah la" *(lásd 6. kotta)*. Az *I finti eredi* II. hegedűszólamának első példánya továbbá (a 119^{r} oldalra felvarrt cédula hátoldalán) egy további lapot is tartalmaz egy énekszólam recitativotöredékeivel; a lejegyzett szavak a következők: „non sarei [?]", „primo" / „per uno [?]" és „gia" *(lásd 7. kotta a 428. oldalon)*.



6. kotta: Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-89 (Giuseppe Sarti, I finti eredi*), Fagotto, a fol. 567^{v}-ra felvarrt cédula hátoldala.*

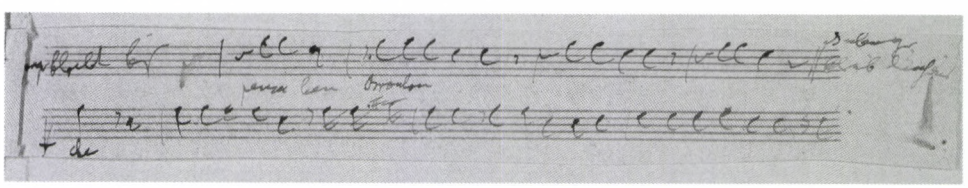
Az *I finti eredi* bemutatója 1788. március 9-én volt Eszterházán; ez volt a második opera az évadban, amelyet február 2-án Domenico Cimarosa opera seriájával,

29 H-Bn, Ms. Mus. OE-89.



7. kotta. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-89 (Giuseppe Sarti: I finti eredi*), Violino II (első példány), a fol. 119[r]-ra felvarrt cédula hátoldala.*

a *Giunio Brutó*val[30] nyitottak meg. Ha a megfelelő hely megtalálásának reményében átnézzük ezt az anyagot, egyszerre érzünk csalódást és meglepetést. Csalódást, mert Haydn lejegyzése nem vonatkoztatható a *Giunio Brutó*ra, és meglepetést, mert a címszereplő szólamfüzetében a fol. 627[v]-ra egy papírcsík van felvarrva, amelynek hátoldalán egy további, eddig ismeretlen, Haydn kezétől származó énekszólam-töredék található *(lásd 8. kotta)*.



8. kotta. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-51 (Domenico Cimarosa: Il Giunio Bruto*), Brutus énekszólam-füzete, a fol. 627[v] oldalra felvarrt papírcsík hátoldala.*

Fordította: Malina János

30 H-Bn, Ms. Mus. OE-51.

ABSTRACT

CHRISTINE SIEGERT

ALTPAPIERVERWENDUNG IN 18. JAHRHUNDERT

Zu einigen Fragmenten in den Aufführungsmaterialen des Esterházyschen Opernbetriebs

Untersucht man die Materiale der Opernaufführungen, die unter der Leitung Joseph Haydns von Mitte der 1770er Jahre bis 1790 auf Schloss Eszterháza stattfanden, stößt man immer wieder auf Einlageblätter oder eingefügte Zettel, die in einem anderen Kontext (meist auf der Rückseite) bereits früher beschrieben wurden. Wurde dieses ursprüngliche Notat nicht mehr benötigt (etwa, weil eine Oper nicht mehr gespielt wurde oder weil eine Arie ersetzt wurde), konnte das Papier wieder verwendet werden. So ermöglicht die Untersuchung der Fragmente tiefere Einblicke in die Arbeitsprozesse im Esterházyschen Opernbetrieb (ggf. auch in Bearbeitungsvorgänge, die vor dem Erwerb des Materials für Eszterháza lagen).

In Umfang und Inhalt sind die Fragmente höchst unterschiedlich; sie reichen von einzelnen Noten bis hin zu Instrumentalstimmen von gesamten Nummern. Zwei Gruppen von Fragmenten sind von besonderer Bedeutung: Fragmente, die sich Haydns Opern zuordnen lassen und so die Quellenbasis der Werke vergrößern, sowie Fragmente, die von Haydn selbst notiert wurden. Drei unbekannte Fragmente konnten bislang als zur ersten Gruppe gehörig identifiziert werden: zwei zu *Armida* und eines zu *La fedeltà premiata.* Unter den Notaten Haydns ist insbesondere ein Singstimmenfragment von Interesse. Es ist Teil einer Bearbeitung des Terzetts *„Non partir, m'ascolta, oh dio"* aus Giuseppe Sartis *Didone abbandonata.*

Dr. **Christine Siegert**'s *(Universität Bayreuth)* essay in the original German language is expected to be issued in Studia Musicologica 2010/3–4.

Farkas Zoltán

HAYDN ÉS AZ *APO KOINOU**

A Tempora mutantur szimfónia *(Hob. I:64) Largo tétele új megvilágításban*

Haydn 1760–70-es években írt hangszeres zenéjében a zeneszerzés szabályainak áthágása vált az egyik legfőbb szabállyá. E periódus számos művében a zene extravagáns vonásai – az általános konvenciótól való tudatos eltérés, a váratlan történések egész sora, a hallgatók várakozásainak manipulálása, sőt szándékos kijátszása – szolgáltak a zeneszerző eredetiségének, szellemességének és humorának forrásául, melyet a korabeli kritika és a modern elemző egyaránt csodál. Mark Evan Bonds Haydn zenei iróniájának eredete után nyomozva „a megzavarás stratégiájáról" *(strategy of disruption)*, „a váratlan megszakításról, közbevágásról" *(unexpected interruption)* beszél, amely nagy hatást gyakorol a kor zenei stílusában jártas hallgatóra.[1] Haydn extravaganciáinak értékelése és elemzése még csábítóbb, ha hangszeres tételeinek különös vonásai mögött programatikus tartalom sejlik fel. Így hát nem meglepő az a megkülönböztetett figyelem, amelyet a rejtélyes *Tempora mutantur* melléknevet viselő szimfónia lassú tételének szentelt a zenetudomány.[2] Jonathan Foster 1975-ben John Owen, Erzsébet-kori wales-i költő epigrammájával hozza kapcsolatba a szimfónia címét, *„Tempora mutantur nos et mutamur in illis; / Quomodo? Fit semper tempore peior homo".*[3] Foster javaslatát, amely szerint a rondó finálé témájának ritmusa megfelel az epigramma első sora metrikájának, zenei szempontból egyáltalán nem tarthatjuk meggyőzőnek, és manapság általánosan elutasítják.[4] Azóta mindazok, akik hitelesnek tartják a szimfónia melléknevét, egyaránt a lassú tételben keresik e rejtélyes utalás magyarázatát. Ezt a D-dúr *Largó*t James Webster a legexcentrikusabb tételnek nevezi, amelyet

* A Budapesten, a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* című, az MTA Zenetudományi Intézetében megrendezett konferencián 2009. május 30-án angol nyelven tartott előadás szövege.

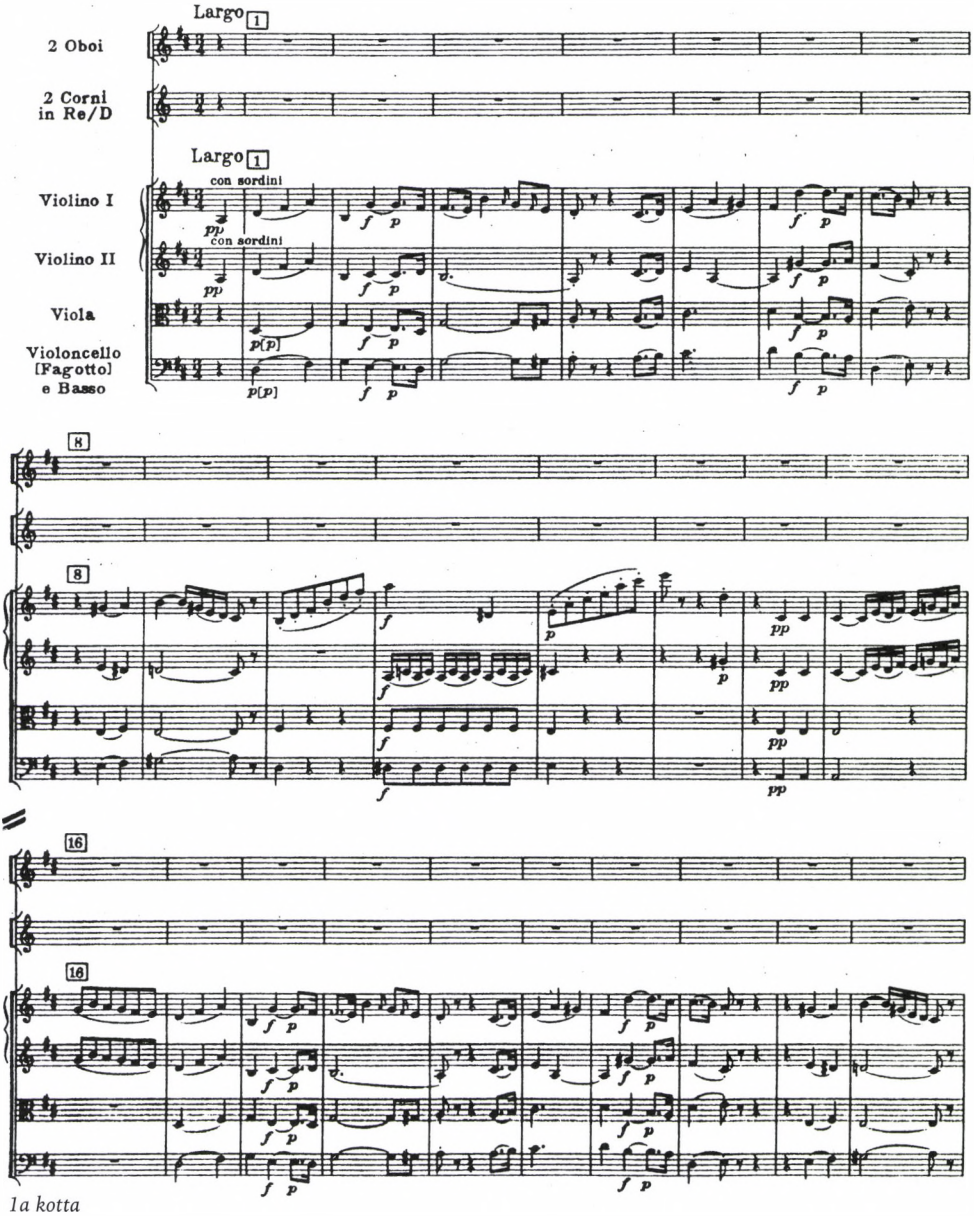
1 Mark Evan Bonds: „Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony". *Journal of the American Musicological Society* (a továbbiakban: *JAMS*), XLIV. (1991), 73., 76.

2 A mű feltehetően 1773-ban keletkezett, az autográfban is fennmaradt 1772-es szimfóniák (Hob. I:45, 46, 47) és az 1774-es 54. 55., 60. szimfóniák között, s így legközvetlenebb szomszédai a No. 50. C-dúr szimfónia *(Vorspiel zu Der Götterrat)* és a No. 51. B-dúr szimfónia lehetnek.

3 Az epigramma magyar fordítása: „Változnak az idők, s bennük változunk mi is. Mi módon? Ahogyan az idők rosszabbodnak, az ember is rosszabbá válik." Jonathan Foster: „The Tempora Mutantur Symphony of Joseph Haydn". *Haydn Yearbook*, 9. (1975), 328.

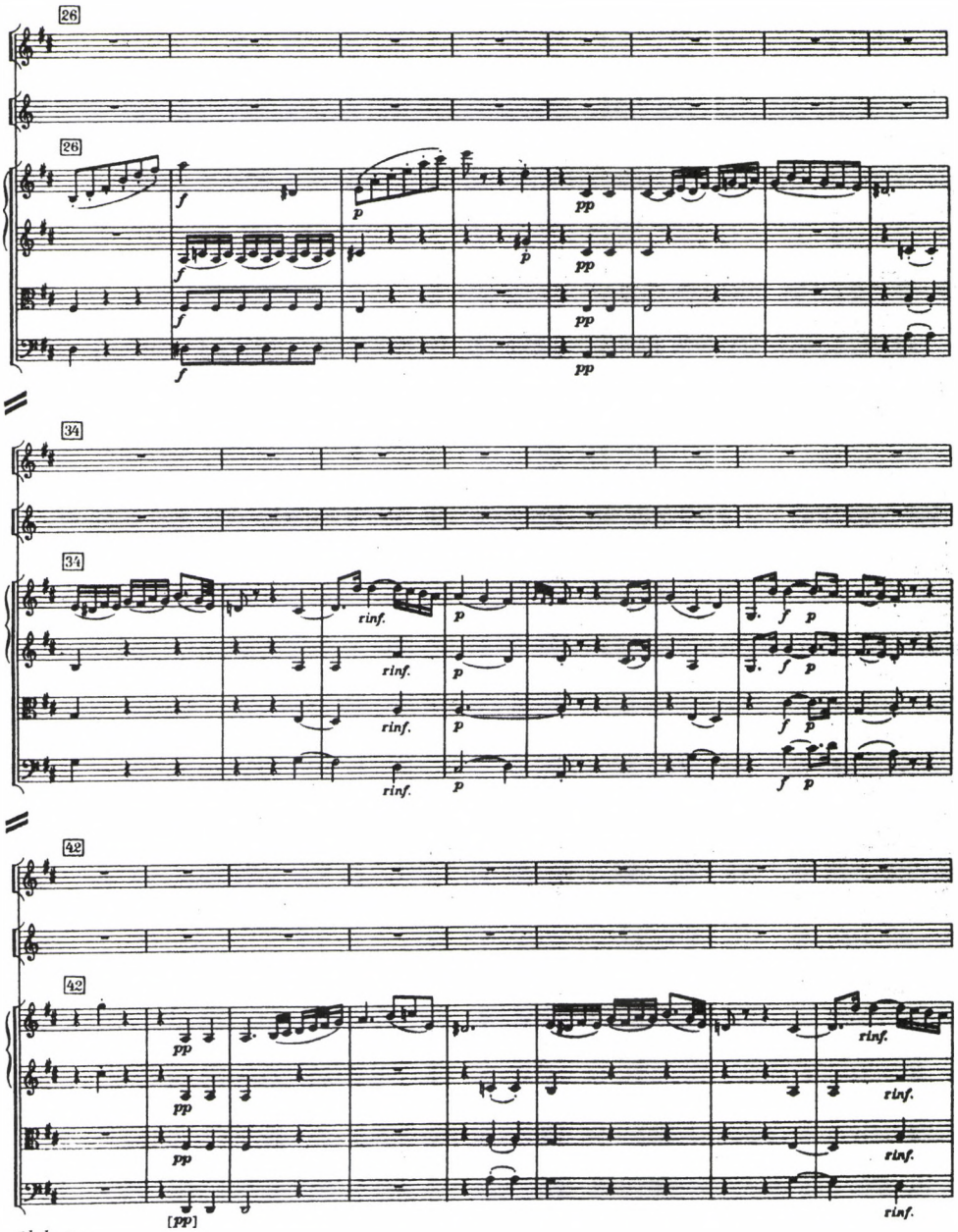
4 Így tett James Atkins is, aki elsőként hozta kapcsolatba a címet a lassú tétellel. Vö. James Atkins: Olvasói levél. *Haydn Yearbook*, 11. (1980).

Haydn valaha komponált. Hogy mindjárt a lényegre térjünk, idézzük fel a tétel elejét (*1a–b kotta*).



1a kotta

A következőkben röviden áttekintem a tétel ihlette megjegyzések, vélemények, elemzések sorát. Szándékom kettős: egyfelől megkísérlem összegyűjteni azokat a zenei terminusokat, amelyekkel a *Largo* zenei folyamatának rendkívüli voltát jellemezték, másfelől érzékeltetni akarom azt a dichotómiát, amely a *Tempora mutantur*



1b kotta

melléknév hitelességével kapcsolatban megosztja a kutatókat. (Markáns demarkációs vonal húzódik e tekintetben az angol és a német szakirodalom között.)

H. C. Robbins Landon hitelesnek tekinti a *Tempora mutantur* címet, és elfogadta Fosternek a mottó és a rondó finálé közötti lehetséges kapcsolatra vonatkozó ja-

vaslatát.[5] Ugyanakkor Landon szerint is a Largo képezi a szimfónia súlypontját. Elsősorban a tétel különleges (kettősvonalak nélküli, *durchkomponiert*) formájára és szélsőséges dinamikájára hívta fel a figyelmet. Landon szerint ez a tétel elszigetelt pozíciót foglal el a korabeli szimfóniák között, s legközelebbi rokonát, utódát a No. 86-os, Párizsnak írt szimfónia ugyancsak enigmatikus *Capricciójában* vélte felfedezni.[6]

Haydn „színházi" szimfóniáiról írt nagy hatású tanulmányában Elaine Sisman kitűnő elemzést ad a *Largóról*, és azt állítja, hogy a tétel nem más, mint a Shakespeare-i Hamlet kulcsmondatának zenei értelmezése: *„The time is out of joint..."* („Kizökkent az idő..."). Sisman felveti, hogy a No. 64-es és 65-ös szimfóniák bizonyos tételeit a Hamlet inspirálhatta; az a színmű, amelyet Karl Wahr társulata előadott Franz von Heufeld német fordításában Eszterházán és Pozsonyban az 1770-s évek elején, majd később Salzburgban és Pesten is.[7] Sisman megemlíti a Pressburger Zeitung július 4-i számában közölt cikket, amely arra utal, hogy Haydn vagy épp akkor írt zenét Shakespeare Hamletjéhez, vagy a hírek szerint épp ezen dolgozott.[8] E szimfóniák alapján Sisman javasatot tesz egy újabb típus definiálására Haydn színházi zenéjében: az egy bizonyos színműhöz írt kísérőzene (*music for the play*) és a színházi használatra (is) alkalmas zene (*music in the playhouse*) kategóriája mellett bevezeti a *music in the playhouse idiom* fogalmát, olyan zenét értve ezen, amelyet azzal a gondolattal komponált szerzője, hogy színházban is előadható legyen, és ezért hatással van rá a színház retorikája.[9]

Sonja Gerlach szkeptikus a „Tempora mutantur" felirat hitelességével kapcsolatban, mivel a mottó mindössze egyetlen – jelenleg Frankfurtban őrzött – szólammásolatban szerepel. A szólamokat két különböző kopista írta le az Esterházy *Hirsch*-papírok egyikére, amelyet Haydn 1773-ig használt, a mű borítója azonban, amelyen a *Tempora mutantur* cím megjelenik, nem eredeti (korábban Dittersdorf egyik szimfóniájához tartozott), és maga a felirat egy harmadik másoló kezétől származik. Gerlach lehetségesnek tartja ugyan, hogy a cím egy hiteles *Vorlagéra* vezethető vissza, a jelenlegi formában azonban semmiképp sem autentikus. A forráshelyzet alapján tehát igen kérdéses, hogy a mottónak egyáltalán van-e bármi köze Haydnhoz.[10] Gerlach másik érve Sisman hipozézise ellen, hogy tudniillik Haydn a szóban forgó tételben a metrummal és nem az idővel (a *tempus*sal, azaz a „time"-mal) játszik, meglehetősen kicsinyes akadékoskodásnak tűnik, hiszen a

5 H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works II. Haydn at Eszterháza 1766–1790*. Bloomington–London: Indiana University Press, 1978, 307.

6 Ez a tétel abban is közös a *Tempora mutantur-szimfónia* lassú tételével, hogy a Haydn szimfóniáiban rendkívül ritka Largo tempójelzést viseli.

7 Elaine R. Sisman: „Haydn's Theater Symphonies". *JAMS*, XLIII. (1990) 2., 292–352., különösen 321–326.

8 Marianne Pándi– Fritz Schmidt: „Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung". *Haydn Yearbook*, 8. (1971), 170.

9 Sisman: *Haydn's Theater Symphonies*, 331.

10 Sonja Gerlach: „Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie". *Haydn Studien*, Band VII., Heft 1/2. (Mai 1996), 199.

dallam harmóniai szempontból hamis helyeken való megállítása sokkal hívebben tükrözi az idő avagy a „világrend" önmagából való kifordulását, mint a tempó mégoly önkényes kezelése.

Ludwig Finscher szerint a *Hamlet* 1773-as és 1774-es eszterházai előadásai nem bizonyítják, hogy Haydn valóban írt zenét a színdarabhoz, és ő is figyelmeztet arra, hogy a mottó valószínűleg apokrif, s csak egyetlen egy forrásban fordul elő.[11]

A Gerlach és Finscher által megfogalmazott kételyek ellenére a David W. Jones szerkesztésében megjelent *Oxford Companion of Composers* szócikke szerint a „»*Tempora mutantur*« a 64-es szimfónia feltehetően hiteles mellékneve... Az általánosan elfogadott értelmezés szerint a bejegyzés a lassú tétel nagyon szabados eseménysűrűségére utal".[12] Ugyanezen kötetben, Simon McVeigh szimfónia-cikkében a műről írt feltűnően szűkszavú sorai csak annyit tesznek hozzá mindehhez: „A »*Tempora mutantur*« feltehetően Haydn saját címe a 64-es A-dúr szimfóniához, pontosabban annak lassú tételéhez, amely a múló zenei idővel kapcsolatos elvárásokkal manipulál, az ebben a periódusban szokatlan Largo tempóban."[13]

Függetlenül attól, hogy elfogadjuk-e Sisman Hamlet-hipotézisét, vitathatatlanul ő az, aki a legpontosabb és leginkább megvilágító erejű jellemzést adott a Largo rendkívüli zenei történéseiről:

> Valójában a 64-es szimfónia lassú tétele nem más, mint egyetlen terjedelmes tanulmány a kizökkent időről: a zeneszerző éppen a kapcsolódási pontokat vagy kadenciákat késlelteti, és sorolja a következő frázishoz, amíg aztán a feloldások egyre távolabb kerülnek, s lemaradnak a periódusszerkezettől. A dallam és a harmónia közötti mélységes szétválasztottság válik az alapjává, okozójává az összes többi „kificamításnak", kizökkentésnek: az első frázisból hiányzik egy ütés, amelyen a kadencia feloldódhatna; a második frázisból már két ütés hiányzik; míg a hétütemes harmadik frázis elmozdítja, rossz helyre teszi az első két frázis dinamikai hangsúlyait, s ezzel párhuzamosan kétütemes kivágatokat (alfrázisokat) teremt, amelyek maguk is aránytalanok, aszimmetrikusak, féloldalasak, és egy késleltetett feloldáshoz vezetnek. A feloldatlan harmóniákra hallgatások, szünetek vannak ráerőltetve, s e harmóniák, különösen a kvartszextakkordok, fokozatosan szerkezeti elemekké válnak. Más szavakkal: az időbeli ütemezés finoman és folyamatosan, de egyre inkább eltorzul, kicsavarodik.[14]

Jóllehet Elaine Sisman kitűnő, részletes elemzéséhez nehéz bármit is hozzátenni, vegyük még egyszer górcső alá, hogy mi történik a tételben ahelyett, aminek a hallgatói elvárások szerint történni kellene. Már az is tanulságokkal szolgál, ha megkíséreljük rekonstruálni az egyes frázisok kadenciáinak képzeletbeli „szabályos alakját". Ám ahogyan előre haladunk a tételben, úgy válik egyre problematikusabbá a félbemaradt kadenciák rekonstruálása.

11 Ludwig Finscher: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000, 287.

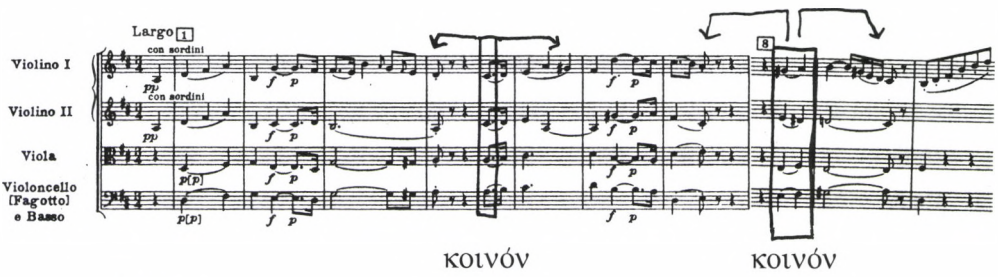
12 „Tempora mutantur" [szócikk]. In: David Wyn Jones (szerk.): *Haydn*. Oxford: Oxford University Press, 2002 /Oxford Composers Companion/, 415.

13 Jones (szerk.): *Haydn*, 393.

14 Sisman: *Haydn's Theater Symphonies*, 327.

A tétel folyamán számos alkalommal valójában az történik, hogy – amint azt Sonja Gerlach megfogalmazta – „Haydn az egyes frázisok végén nem a megfelelő helyen állítja meg a zenei folyamatot, hanem »túl korán« – többnyire egy kvartszext-akkordon –, hogy egy szünet után szabályosan folytassa a dallamot."[15] Vagy ahogyan Sismannél olvashattuk az imént: „a zeneszerző késlelteti és a következő frázishoz sorolja a kadenciát." A harmóniai és a dallami cezúrák tehát elcsúsznak egymástól.

További érvelésem szempontjából azt a mozzanatot szeretném kihangsúlyozni, hogy amikor a megkésett dallami kadencia megérkezik, immár nem csupán az előző frázis végének, hanem sokkal inkább a következő elejének bizonyul. Így a kadenciális dallami fordulat egyaránt kötődik az előzményekhez és a következményekhez, azaz kettős funkciót tölt be (*2. kotta*).



2. kotta

Felmerül a kérdés, hogy a költészetben nem találunk-e példát hasonló jelenségre, nevezetesen arra, hogy a szintaxis egy eleme – legyen az egy szó, egy tagmondat vagy egy rím – egyaránt tartozik az első és a következő sorokhoz. A kérdés azt a feltevést is magában foglalja, hogy vajon az efféle költői alakzatok, már ha vannak egyáltalán, nem szolgálhattak-e mintaként Haydn számára, amikor e különös, kétértelmű zenét komponálta. Sir William Empsont, az angol irodalomkritikust és költőt idézve: „A kétértelműség machinációi a költészet legalapvetőbb gyökerei közé tartoznak."[16] A szintaktikai kétértelműség jól ismert volt a görög retorikusok számára is. Apo koinou-nak nevezték, amely szó szerint „mindkettőhöz tartozó"-t „közös valamiben"-t jelent. A versgrammatikai alakzat magyar neve: *közölés*.[17] Az „apo koinou" különböző definíciói nagyon hasonló nyelvtani szerkezetet írnak le ahhoz, mint ami a Haydn-tétel zenei szintaxisában történik (*1. táblázat a szemközti oldalon*).

15 Gerlach: *Joseph Haydns Sinfonien bis 1774...*, 200.

16 William Empson: *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus, ²1949.

17 Vö. Horváth Iván: „APO KOINOU". In: *Régi magyar századok. Adatok a reneszánsz és barokk irodalom történetéhez*. Klaniczay Tibor ötvenedik születésnapjára kiadja az MTA Irodalomtudományi Intézetének Reneszánsz-kutató csoportja. Budapest, 1973, 28–29. – Köszönettel tartozom Déri Balázsnak, aki segített azonosítani ezt a költői alakzatot, amely párhuzamba állítható Haydn eljárásával.

apo koinou ('Από κοινοῦ)
lit. "in common"; "belonging to both"; "double jointed"

„Construction in which the same element is described as having a role in both a preceding and a following clause." (*The Concise Oxford Dictionary of Linguistic*)

„Applied to a construction consisting of two clauses which – usually – have a word or phrase that is syntactically shared." (*The Oxford Dictionary of English Grammar*)

„Rhetorische Figur der Worteinsparung, Form des syntaktischen Zeugmas; ein Satzglied eines Satzes (oder satzteiles) gehört syntakt., und semant. auch zum folgenden Satz oder Satzteil; es steht meist zwischen den beiden Sätzen.
(Metzler-Literatur-Lexikon: *Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, 1990.)

„Einmalige Setzung eines Wortes, das zu zwei Gliedern gehört, v. a. bei einem Object, das von zwei koordinierende Objekte regiert> im Gegensatz zum Zeugma ist die Apo-Koinu-Stellung nicht nur grammatosch, sondern aich stilistisch einwandfrei."

„Die Apokoinu ist eine Stilfigur der Worteinsparung ähnlich der Ellipse oder dem Zeugma. Bei dieser syntaktischen Konstruktion wird ein Teil (Wort oder Satzteil) eines Satzes gleimäßig auf zwei andere Teile bezogen. Das heißt, der gemeinsame Teil der Konstruktion – das *Koinon* – ist den beiden Teilkonstruktionen gleichermaßen zu eigen. Für gewöhnlich steht das Koinon in einer Mittelstellung und bezieht sich auf den vorlaufenden als auch den nachfolgenden Text. (http://de.wikipedia.org/wiki/Apokoinu)

1. táblázat: Apo koinou definíciók

Az utolsó, német nyelvű meghatározás különösen használható számunkra, és a Haydn-tételben megfigyelhető jelenség szoros párhuzamára utal: „A szerkezet közös eleme, a *koinon*, mindkét részszerkezetben egyenlő mértékben osztozik. Általában a koinon középen áll, és egyaránt vonatkozik a megelőző és az őt követő szövegre."

A modern angol nyelv, legalábbis a költészet, sajnos nem ismeri ezt az eszközt, az ókori *auctor*ok viszont széles körben használták, számos példa található például Ovidius *Átváltozások*ban, a *Nibelung-ének*ben, a magyar középkori és reneszánsz költészetben, Dante *Isteni színjáték*ában vagy akár Schiller verseiben (2. *táblázat a 438. oldalon*).

Haydn Largójában tehát a késve érkező s immár a következő zenei egység elejére sorolt kadencia képviseli a *koinon*t, amely a megelőző és a következő zenei frázishoz egyaránt kötődik.

Felmerül a kérdés, hogy vajon Haydn mennyire ismerhette és tudatosította magában az „apo koinou" eszközét irodalmi olvasmányai során. Giuseppe Carpani és más kortársai, akik a zenei retorika mestereként magasztalták őt, sohasem említették az „apo koinou"-t mint olyan eszközt, amellyel Haydn élt volna.[18] Igaz, az „apo koinou" nem is tartozott a zenei retorika bevett és gyakran említett válfajai közé, mint például a zenei figurák vagy a *gradatio, dubitatio, repetitio, suspensio*

18 Tom Begin–Sander M. Goldberg (szerk.): *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007, 109–128.

(1) Ovidius, *Metamorphoses*, 1. könyv, Daphne, 462–65

filius huic Veneris 'figat tuus omnia, Phoebe,
te meus *arcus*' ait; 'quantoque animalia cedunt
concta deo, tanto minor est tua gloria nostra.'

Mondta Venus fia most: „Mindent átlőhet az *íjad,*
ám az enyém téged, Phoebus; s valamint tealattad
más mindenki, olyan mélyen vagy hírben alattam.
(Devecseri Gábor fordítása)

(2) Geoffroy/Godefroy de Breteuil, a St.Victor de Paris abbéja: *Planctus ante nescia*

orbat orbem radio
me *Iudea* filio
gaudio, dulcore

Választ világumtúl	[El]választ világomtól
zsidoŭ, fiodumtúl,	*zsidó, fiadomtól[=fiacskámtól],*
ézës ürümemtűl.	*édes örömömtől*

(3) Szenczi Molnár Albert: *26. zsoltár*, 8. vers

Uram, hajlékodat,
szeretem házadat,
holott lakol dicsőségvel.

(4) Friedrich Schiller: *Mit dem Pfeil dem Bogen* Jägerlied aus „Wilhelm Tell"

Was sein Pfeil erreicht,
Das ist seine Beute,
Was da kreucht und fleucht.

2. táblázat: Az „apo koinou"-szerkezet néhány irodalmi példája
(A koinon*t kurzív szedéssel és aláhúzással jelöltük.)*

stb. Bizonyos, hogy például Heufeld Hamlet-fordítása sem kínált Haydn számára ilyen kifinomult költői eszközöket, hiszen – amint azt Sismantől tudjuk – Heufeld sok mindent kigyomlált Shakespeare és Wieland virágzó költői nyelvéből, s hogy saját idiómája sokkal inkább lakonikus, mintsem retorikusan díszes (egyszóval: Heufeld erősen szimplifikálta Shakespeare költői képeit).[19]

Még várat magára az a feladat, hogy az „apo koinou" helyek felbukkanása szempontjából átvizsgáljuk Haydn bámulatosan gazdag könyvtárát, amelyet Maria Hörwarthner rekonstruált.[20] Ugyanakkor óvatosságra int az a tény, hogy ez a – né-

19 Sisman: *Haydn's Theater Symphonies*, 323.

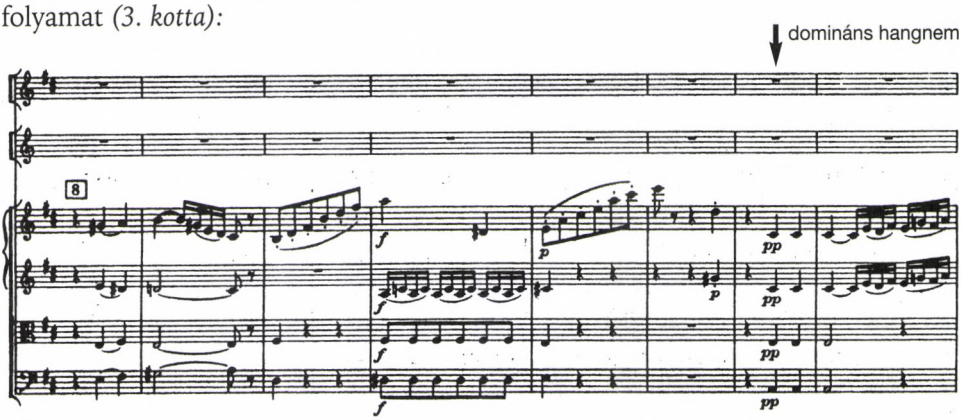
20 Maria Hörwarthner: „Joseph Haydn's Library: Attempt at a Literal-Historical Reconstruction". In: Elaine Sisman (szerk.): *Haydn and his World*. Princeton: Princeton University Press, 1997, 395–461.

met, angol, olasz költészetben oly gazdag gyűjtemény csak az 1780-as és 90-es évek során nyerte el imponáló méreteit, és a könyveknek legalább kétharmada csak az 1770-es évek közepe után került a zeneszerző birtokába. Márpedig ha így van, aligha szolgálhattak olvasmányélményei (s benne az *apo koinou*-helyek) az 1773-ban komponált D-dúr Largo ambivalens zenei nyelvének ihlető forrásául. (Ovidius *Metamorphoses*-e például megvolt Haydn könyvtárában, de feltehetően német fordításban, mely aligha őrizte meg az eredeti latin „apo koinou"-részleteket. Azt sem tudjuk továbbá, hogy e kiadvány, amelynek 150 díszes metszete éppannyira felcsigázhatta Haydn képzeletét, mint maga a szöveg, mikor került a zeneszerző birtokába.)

További két súlyos ellenvetésem van saját hipotézisem ellen. Először is egy szöveg szintaxisának ilyen pontos zenei leképzése, vagyis az absztrakció ilyen magas foka sokkal inkább jellemzi egy 20. századi zeneszerző (például John Cage vagy Jeney Zoltán és kortársaik) gondolkodásmódját, mint egy 18. századi komponistáét. S végül, egy ilyen kreatív elmének, mint Haydn, vajon szüksége lett volna egyáltalán arra, hogy költői szövegekből merítsen ihletet a Largo eltorzított zenei szintaxisának kialakításához? Tekintsük tehát az „apo koinou" említését csupán egy párhuzamnak, amely az alkotás egy más területéről vett hasonlattal próbál megvilágítani egyetlen elemet Haydn zenéjének egyedülálló vonásaiból.

Térjünk vissza Haydn zenéjéhez és az általa kiváltott ellentétes nézetekhez. Ludwig Finscher – nyilván Sismannel és bármely más zenén kívüli értelmezéssel polemizálva – a következőképp fogalmaz: „Kétség nem férhet hozzá, hogy igen erőteljesen retorikus tételről van szó, de hogy miről beszél, azt nem lehet verbalizálni. A motívumok drámája ez, zenei dráma, zenei eszközökkel kifejezve." Bevallom, túlságosan Sisman *Hamlet*-értelmezésének hatása alatt állok, és Finscher bölcs tanácsát elengedve a fülem mellett, a továbbiakban elkövetem azt, amit nem lenne szabad – verbalizálom a zenét.

A 64-es szimfónia lassú tételének elemzői felhívják a figyelmet arra, hogy nemcsak az egyes frázisok maradnak nyitva, hanem a nagyobb formarészek is. Az expozícióban a domináns hangnemet a lehető legerőtlenebb módon éri el a zenei folyamat *(3. kotta):*

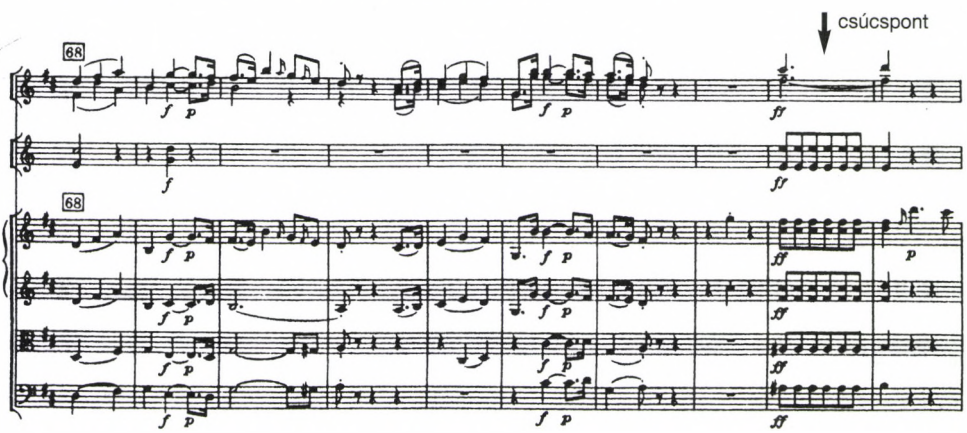


3. kotta

A dinamika *pianissimo*, a domináns érkezése nem az ütemsúlyra kerül, és egyáltalán nincs is dallam, amely megerősítené az új hangnemi szintet. Ráadásul a harmóniai történés a domináns elérésének pillanata után azonnal visszafordul a tonikai hangnembe, majd az egész nyitószakasz megismétlődik. A tétel második fele egy egyedülálló, kettős reprízű szerkezet, amelynek mindkét része a tonikán végződik. Előttünk áll tehát egy tétel az 1770-es évek közepéről, amelyik elmulasztja a domináns hangnembe való határozott modulációt és a domináns hangnem megszilárdítását. Elmulasztja „megcselekedni" azt, ami a szonátaelv lényege; azaz minden „valamirevaló" tétel alapját alkotó, elvárt és legtöbbször elmaradhatatlanul be is következő akció. Ez a „végzetes mulasztás" Hamlet (Arany János fordításában idézett) monológjának sorait juttatja eszembe:

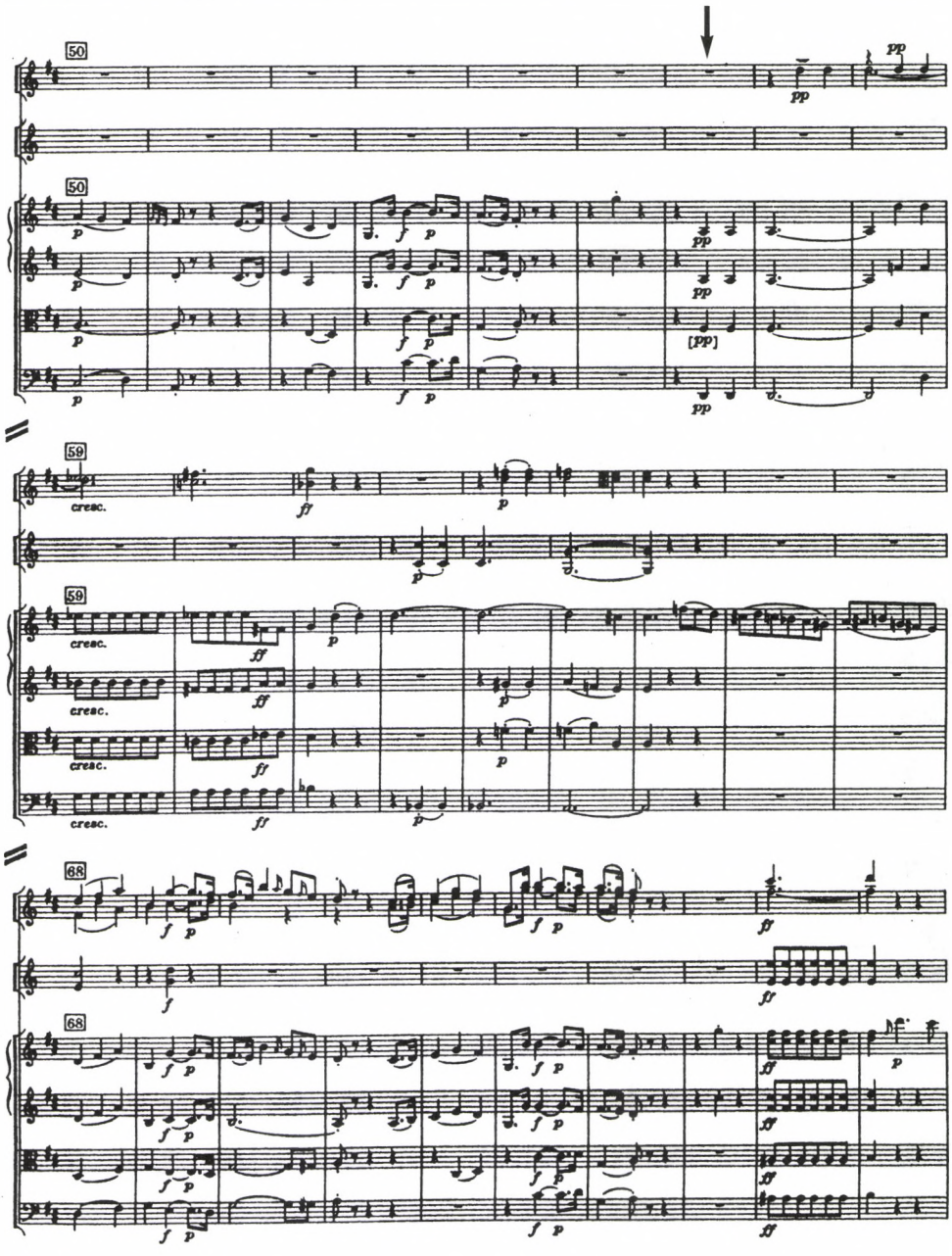
...Ekképp az öntudat
belőlünk mind gyávát csinál,
S az elszántság természetes szinét
A gondolat halványra betegíti.
Ily kétkedés által sok nagyszerű
fontos merény kifordul medriből
S elveszti „tett" nevét.... [Kiemelés tőlem. F. Z.]

Ha a tétel teljes első fele Hamlet „Kizökkent az idő" szavainak illusztrációja, a repríz – vagy Sonja Gerlach szavaival élve „Durchführung und Reprise" – elejének drámai kitörése a Shakespeare-dráma kulcsmondatának folytatása lehetne: – „ó kárhozat! [hogy én születtem helyre tolni azt]" (*4. kotta*).



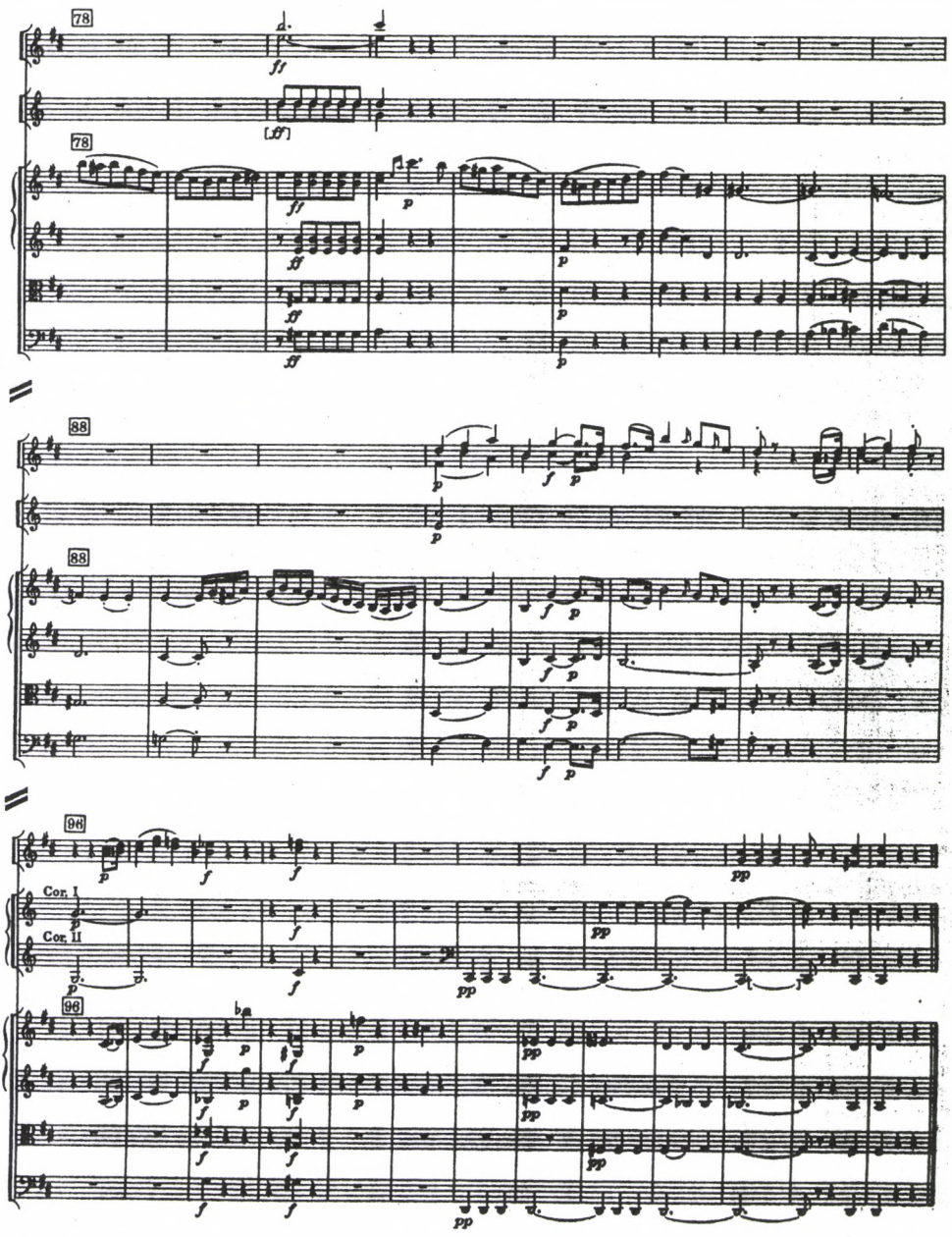
4. kotta

Mark Evan Bonds felhívja a figyelmet arra, hogy a hagyományos zenei retorikának nincsenek olyan eszközei, amelyek szándékosan a hallgató félrevezetésére vagy megtévesztésére szolgálnak, Haydn zenéjének azonban nagyon is vannak. Véleményem szerint a Largo tétel legnagyobb becsapása az érzelmi, dinamikai csúcsponton, a 76. ütemben következik be, egy ismételt nyolcadokban kitörő fortissimo által (*5a–b kotta a 441–442. oldalon*).



5a kotta

Korábban, a tétel folyamán a hallgatónak nem kevesebb mint tizenkétszer kellett megtapasztalnia a várt kadencia elmaradását vagy elodázását. Eleinte a közönség meg volt tévesztve – a zeneszerző áldozata volt –, de fokozatosan megtanulta a trükköt, és most is az előző helyekhez hasonló, tétova gesztust vár. Azt hiszi, immár kiismerte a zeneszerző csapdáját, és most cinkosan összekacsint vele, a „bűn-



5b kotta

társává" válik. És ebben a pillanatban még egyszer „átejtik", becsapják a fortissimo akkordok.[21] Haydn korábbi Sturm und Drang szimfóniái – hogy H. C. Robbins Landon eme vitatott terminusát használjam – tele vannak ilyen váratlan mozzanatokkal, de talán sehol sem hatnak ilyen erőteljesen, mint épp e tétel kontextusában, amelynek a habozás, az elodázás, a bizonytalanság adja meg az alapkarakterét.

Bevallom, magam sem vagyok meggyőződve róla, hogy szeszélyesen csapongó gondolataim közelebb vittek e fantasztikus Largo titkainak felfedéséhez. De – ami e titokzatos zene által felvetett kérdések végső megválaszolását illeti – meglehetősen agnosztikus álláspontra helyezkedem. Épp ez a tétel nagyszerű illusztrációja lehet Eugenio Mortale *bonmot*-jának: *„Nessuno scriverebbe versi se lo scopo della poesia fosse quello di farsi capire"* („Senki sem írna verseket, ha a költészet célja az lenne, hogy megértessük magunkat").

21 Az „áldozat" (victim) és a „bűntárs" (accomplice) fogalmak ugyancsak Bonds kifejezései, amelyeket ő általánosabb értelemben használ, illetve a No. 45-ös, *Búcsú-szimfónia* első tétel kidolgozási szakaszának illékony epizódjára vagy az *Üsdobütés-szimfónia* (No. 94) lassú tételére utal, de különösen találónak bizonyulnak e Haydn-szimfónia hallgatójára is. Vö. Bonds: *Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony*, 85.

ABSTRACT

ZOLTÁN FARKAS

THE LARGO OF HAYDN'S »TEMPORA MUTANTUR« SYMPHONY NO. 64 RECONSIDERED

The title (or motto) of Haydn's Symphony in A major (Hob. 1:64) „Tempora mutantur" has provoked many explanations so far. Jonathan Foster identifies these words with the first part of an epigram by John Owen (c. 1565–1622): *Tempora mutantur, nos et mutamur in illis, etc.* Foster suggests that the rhythm of the rondo-finale theme corresponds to the poetic meter of the first line of the epigram. James Atkins finds Foster's arguments unconvincing and associates the title with the slow movement of the symphony instead. Elaine Sisman gives a refined analysis of the *Largo* and argues that the movement is nothing but a musical interpretation of the key couplet in Shakespeare's *Hamlet: "The time is out of joint"*. Sonja Gerlach reveals that the wrapper of the copied parts of the symphony in the Frankfurt source (which is the only source the title is written in) is not the original one so she doubts whether the motto had anything to do with Haydn.

Whether inspired by Shakespeare's *Hamlet* or not, the *Largo* in D major was written in a highly original and unusual way. Besides its curious, *durchcomponiert* form, the phrase structure of its main theme deserves special attention. Haydn steadily avoids making a clear cadence in the melody. And when the belated melodic cadence arrives, it proves to be not the ending but rather the opening of the new phrase. This continuous ambiguity creates an "otherworldly" character of the movement. This paper attempts to reveal whether Haydn's process has a literary model. A syntactic ambivalence of Classical poetry called *apo koinou* shows a grammatical structure very similar to that happens in the musical syntax of this movement. (Some examples taken from Latin, German and Hungarian poetry illustrate this poetic device.) The question arises whether Haydn was familiar with examples of *apo koinou* to any extent, and if so, he consciously recognised it as such or not. In spite of the composer's remarkably extensive library, rich of Classical readings (e. g. Ovid's *Metamorphoses* etc.) the probable answer is the latter. In the second half ot the article the author finds further phenomena in Haydn's music which can be paralleled with Hamlet's monologue.

Zoltán Farkas (*1964) studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and graduated in 1987. Between 1987 and 2006 he worked at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. From 2006 he is the director of MR3-Radio Bartók, the classical music channel of the Hungarian Radio. His scholarly interests are focused on 18th century church music and Hungarian contemporary music.

Andreas Friesenhagen

HAYDN SZIMFÓNIÁI: HANGSZERELÉSI PROBLÉMÁK ÉS ELŐADÁSI HAGYOMÁNYOK*

Hangszerelési problémák Haydn szimfóniáiban – „vajon vannak még egyáltalán kérdéseink ebben a témában, amikor létezik a szimfóniák H. C. Robbins Landon gondozásában megjelent kritikai összkiadása, ezenkívül a *Joseph Haydn Werke*, azaz a kölni Joseph Haydn-Institut által szerkesztett összkiadás, amelyben a legtöbb mű már hozzáférhető? Azt kell mondanunk, vannak. Hiszen éppen a Haydn-összkiadás szimfóniaköteteinek munkálatai mutatták meg, hogy a régebbi kiadások bizonyos olyan hangszerelésbeli változatokat örökítettek tovább, amelyek nem egyeznek a zeneszerző szándékaival. E változatok közül tárgyal néhányat a cikk, nem kis részben azért, mert ezek a változatok többé vagy kevésbé erőteljesen befolyásolták a zenei közbeszéd viszonyát a szimfóniákhoz, és a művek előadásbeli hagyományának részévé váltak. Az előadói tradíciók létének igazolására a továbbiakban bevonunk néhány kiválasztott hangfelvételt, előtte azonban essék néhány szó általában a Haydn-szimfóniák lemezkiadványairól.

Haydn szimfóniái: diszkográfiai megjegyzések

A múlt század közepe táján Joseph Haydn 106 szimfóniájának kevesebb mint egynegyede volt hanglemezen elérhető. A választék lényegében a londoni szimfóniákra és a valamilyen melléknévvel ellátott szimfóniák némelyikére korlátozódott.[1] Nem sokkal 1950 előtt megváltozott a helyzet: a 33 1/3 percenkénti fordulatú mikrobarázdás hanglemez (LP) megjelenése egyre több felvétel készítésére ösztönözte a muzsikusokat, ez pedig az addig hangfelvételekről, sőt gyakran a koncerttermekből sem ismert repertoár feltárását hozta magával. Haydn esetében mindez egy másik kedvező körülménnyel párosult: az amerikai zenetudós, H. C. Robbins Landon 1948-ban a „Haydn-Society Boston-Wien" megalapításával egy olyan in-

* A Budapesten, a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* című, az MTA Zenetudományi Intézetében megrendezett konferencián 2009. május 27-én német nyelven tartott előadás.

1 Vö. Melanie Lowe: „Recorded performances. A symphonic study". In: *The Cambridge Companion to Haydn*. Ed. Caryl Clark. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 249–263.; Andreas Friesenhagen: „Eine Haydn-Diskographie als Werkzeug der Rezeptionsforschung". *Haydn-Studien*, IX. (2006), 1–4., 68–81.

tézményt hozott létre, amelyik tudományos feladatai mellett a korábban elhanyagolt Haydn-művek felvételére külön hanglemezmárkát létesített. A Haydn-Társaság a kezdetektől a modern LP-lemezzel dolgozott. Az 1950–51 során többek közt Jonathan Sternberg, Franz Litschauer és Anton Heiller és mások vezénylete alatt különböző bécsi zenekarokkal felvett 29 szimfónia közül korábban sok nem volt elérhető hangzó formában. Így például a Hob. I: 6–8. *(Napszakok)*, a 26. *(Lamentatione)*, vagy a 44. *(Gyász)* szimfónia. A lemezek egyszeriben olyan művekre hívták fel a figyelmet, amelyeket generációkon keresztül alig hallott valaki. A korábban elterjedt Haydn-kép ebből fakadó korrekcióját nem utolsósorban a lemezkritika is helyeselte.[2]

Az 1950-es és 1960-as évek folyamán minden Haydn-szimfóniáról legalább egy hangfelvétel készült. Éppen a kevésbé neves karmesterek és zenekarok vonzódtak az ismeretlen művekhez. A londoni szimfóniák első összkiadásait persze „sztárkarmesterekre" bízták: elsőként, 1950–1952 között a Westminsternél Hermann Scherchen játszotta lemezre a tizenkét szimfóniát a főleg a bécsi Volksoper muzsikusaiból álló Wiener Symphoniker zenekarával „Vienna State Opera Orchestra" név alatt. 1957 és 1959 között az EMI a Royal Philharmonic Orchestrával és Thomas Beechammel rögzítette a műveket. A felvétel kétségtelenül mérföldkő lett a hanglemezek Haydn-interpretációjának történetében, és az sem állt ezek sikerének útjába, hogy Beecham hibás kiadásokat használt, illetve önhatalmúlag beleavatkozott a kottaszövegbe. Scherchen, amennyiben látszólag objektívebben közelített Haydnhoz, bizonyos szempontból ellentétes álláspontot képvisel, mint Beecham. Csakhogy egyáltalán nem követte ő sem az ismétlőjeleket, és olyan önkényességekkel terhelte hallgatóit, mint amilyen például egyes lassú tételek rendkívül vontatott tempója. A játék- és hangzáskultúra tekintetében Scherchen interpretációi nem érik utol Beechaméit.

Max Goberman amerikai karmester, az 1960-as évek elején kezdett saját „Library of Recorded Masterpieces" márkaneve alatt a szimfóniák első lemezösszkiadásába a „Bécsi Állami Opera Zenekar"-ral. Mindössze 45 szimfónia felvétele után 1962-ben Goberman halála vetett véget a vállalkozásnak. Éppen tíz évvel később az osztrák Ernst Märzendorfer és a „Bécsi Kamarazenekar" (Vienna Chamber Orchestra) befejezett egy első hangzó összkiadást. Ezt egy amerikai hanglemezklub, a Musical Heritage Society számára készítették, és így még az Egyesült Államokban is teljesen ismeretlen maradt. Egészen más a helyzet azzal az összkiadással, amelyet Doráti Antal és a Philharmonia Hungarica, egy az 1956-os emigráns magyar muzsikusokból álló, és a 2001-es németországi felbomlásukig a wesztfáliai Marlban otthonra találó zenekar játszott lemezre. A Decca számára készített felvétel játéktechnikai és interpretációs gyengéi ellenére máig sztenderd kiadványnak számít. Két jelentős lemezdíjjal tüntették ki, és átlagon felüli számban sikerült eladni; mindez a vállalkozás a hanglemeztörténeti értékét tükrözi.

2 Lowe: *Recorded performances*, 251.

Azóta három másik lemezösszkiadás fejeztek be: mindenekelőtt az 1987 és 2001 között osztrák és magyar zenekarok tagjaiból létrejött együttes, az Osztrák-Magyar Haydn Zenekar Fischer Ádám vezényletével készült sorozatát.[3] A hanglemezek a kismartoni Haydn Ünnepi Játékokkal összefüggésben készültek, és teljes egészükben egy „autentikusnak" vélt helyszínen, a kismartoni Esterházy-kastély Haydn-termében kerültek felvételre. 2008 őszén a Naxos vállalat különböző színvonalú nemzetközi karmesterek és különböző zenekarok kezében nyugvó összkiadása is befejeződhetett. Végül a Stuttgarti Kamarazenekar Dennis Russel Davis vezényletével, a stuttgarti Haydn-Dekade keretében létrehozott felvételét kell megemlítenünk, amely előreláthatólag 2009 őszén jelenik meg a Sonynál. A historikus előadási gyakorlat felől érkező karmesterek, így Christopher Hogwood, Roy Goodman és már az 1980-as években Derek Solomons tervezett összkiadásai anyagi okokból miatt hiúsultak meg.[4]

Prominens karmesterek és nagymúltú szimfonikus zenekarok, akik rendszerint a nagy hanglemezkonszernekkel állnak szerződésben, szinte kizárólag a kései, azaz elsősorban a londoni szimfóniákra vállalkoztak. A kamarazenekarok szakterületét továbbra is a korai és középső szimfóniák alkották, közülük is az úgynevezett „Sturm und Drang" szimfóniák fejtették ki a legnagyobb vonzerőt. Ezeket már az 1960-as években is gyakran vették fel projektjeik közé kisebb hanglemeztársaságok, és a nagy konszerneknél is a kurrens repertoár kedvelt alternatívájaként tekintettek az „ismeretlen" Haydnra. A Hob. I:44–49 hat szimfóniát Antonio Janigro és a Zágrábi Rádió Szimfonikus Zenekara – a maga korában példaértékűnek számító viszonyban ezekkel a művekkel – már 1963-ban az attraktív „Sturm und Drang" címmel jelentette meg a a Vanguardnál. A korai és középső szimfóniákból további említésre méltó felvételeket készített Leslie Jones (Little Orchestra of London), David Blum (Esterházy Orchestra) és Mogens Wöldike (Dán Rádió Zenekara). Később a historikus játékot képviselő Solomons, Hogwood és Goodman mellett elsősorban Trevor Pinnock, Bruno Weil, Nicolaus Harnoncourt, Sigiswald Kuijken és Frans Brüggen játszották lemezre az 1750-es és 1770-es évek között keletkezett Haydn-szimfóniákat.

Interpretációs kérdések

A szimfonikus Haydn újrafelfedezése együttjárt az előadói gyakorlat kérdéseinek jelentősége iránti érzékenységgel. Bár Hermann Kretzschmar már 1908-ban rámutatott, hogy Haydn összes szimfóniájába a basso continuóba „ajánlott egészen 1770-ig a csembaló bevonása",[5] az előadói praxisra lényeges hatást először csak H. C. Robbins Landon és a Haydn-szimfóniákról írt 1955-ben megjelent könyve

3 Nimbus, újrakiadás: Brilliant.

4 Hogwood (Academy of Ancient Music) alig 80 szimfóniáig, Haydn szimfonikus művei majd négyötöd részéig jutott el, míg Goodman (Hanover Band) és Solomons (L'Estro Armonico) körülbelül 50 szimfóniát vett fel.

5 Hermann Kretzschmar: „Die Jugendsinfonien Joseph Haydns". *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 15. (1908), 69–90. 90.

gyakorolt.[6] „Haydn's symphonies in performance" című fejezete az előadói gyakorlat e témájának első átfogó kifejtése.[7] Kretzschmarra támaszkodva Landon nyomatékosan állítja, hogy a stílushű előadási gyakorlathoz legalább az első 40, illetve az „1770 előtt" keletkezett szimfóniák esetében hozzátartozik a basso continuo-hangszerek között a csembaló alkalmazása, amiről „súlyos hiba" volna lemondani. A csembalónak kell a „gyakran hiányzó harmóniákat" kitöltenie és „a zenekar strukturális és hangszínbeli hátterét" biztosítania.[8] Így az, hogy egy karmester hogyan válaszolja meg a continuo-csembaló jelenlétének kérdését, egyenesen a hiteles historikus interpretáció fokmérőjévé vált.

Landon a stílushű előadás más kritériumait is megemlíti: az összes ismétlőjel betartását, a magas C és B kürt szólamainak helyes (tehát az írott hangmagasságnál nem oktávval mélyebb) megszólaltatását; kisebb zenekari összeállításokat (miközben a nagyobb vonóslétszámnál a fúvósok megkettőzendők); ezenkívül helyes tempóvételt: a tempók lendületesen veendők, mindenekelőtt az andante és menüet tételeket nem szabad túlságosan lassan játszani. Továbbá a tétel folyamán a tempónak állandónak kell lennie, a tempóváltozások ugyanis „ellenkeznek a klasszikus hagyománnyal".[9] Az 1950-es évek elejétől kezdve a felvételek már bizonyos mértékben azt mutatják, hogy a muzsikusok eleget tettek ezeknek a követelményeknek.[10] Már Jonathan Sternberg is alkalmazott előadásainál a Bécsi Szimfonikusokkal egy csembalót. Leslie Jones és Denis Vaughan, akik a Little Orchestra of Londonnal, illetve az Orchestra Alessandro Scarlatti di Napolival az 1960-as években számos, a kritikusok által nagyra értékelt felvételt készített, csaknem mindig használt csembaló-continuót.[11] Szintén Jones volt az, aki elsőként szerepeltetett magas kürtöket a 102. szimfóniában,[12] jóllehet éppen ebben a műben nagy valószínűséggel egyáltalán nem írt elő ilyeneket a zeneszerző.[13] Másrészről viszont a Hob. I:6. szimfónia nagybőgőszólóját Franz Litschauer egy oktávval magasabban, gordonkán játsszatta a Haydn-Társaság számára készült fel-

6 H. C. Robbins Landon: *The symphonies of Joseph Haydn*. London: Universal, 1955.

7 Landon a következő témákkal foglalkozott: a zenekar mérete; hangszerek Haydn zenekarában; Haydn tempóutasításai; az ismétlőjelek, díszítmények és dinamikai utasítások megvalósítása; az írott ritmusértékek módosítása (pl. túlpontozás, triolák).

8 Landon: *The symphonies of Joseph Haydn*, 118.

9 Uott 132.

10 Saját márkájának felvételei számára Landon még magas C-hangolású natúrkürtöt is készíttetett. A magas fekvés miatt modern ventiles kürttel a szólam csak nehezen szólaltatható meg. Vö. H. C. Robbins Landon: *Horns in high C. A memoir of musical discoveries and adventure*. London: Thames & Hudson, 1999, 42.

11 „[...] when Vaughan and Jones present spare textures with a harpsichord continuo, they already approach more nearly the spirit of Haydn in these pieces than does virtually any alternative recording." Antony Hodgson: „Joseph Haydn. The pre-London symphonies. A critical assessment of the microgroove recordings". *The Haydn Yearbook*, 7. (1970), 169–253. 171.

12 B-kürtről van szó. Antony Hodgson: „Leslie Jones 1905–1982". *Haydn Society Journal*, 24 (2005)/1., 32–34. 33.

13 Sonja Gerlach: „Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes". *Haydn-Studien*, V. (1984)/3., 169–183. 181. sk.

vételén.[14] Hermann Scherchen 1953-as felvételén pedig a Hob. I:44. szimfónia Adagio és Menüett tétele abban a rossz sorrendben hallható – a Menüett a harmadik tétel a második helyett –, amint azt a félbemaradt régi Haydn-összkiadás elterjesztette.[15]

Landon felhívta továbbá a figyelmet egy lehetőség szerint hibák nélküli kottaszöveg szükségességére – teljes joggal: a Haydn-interpretáció 20. századi története nem utolsósorban a hibás kottakiadványok használatának története, amint azt a régebbi lemezfelvételek jelentős része is megmutatja. Legismertebb példaként ezúttal csak François-Auguste Gevaertnek a Hob. VIIb:2-es *D-dúr csellóversenyt* romantizáló, a művet erősen eltorzító átdolgozását (Breitkopf & Härtel, 1890) említjük. Ez még jóval 1950 után is számos hangfelvétel alapjául szolgált.[16]

A kottaszöveg problémáját Landon maga vette kézbe. Csatlakozva a londoni Eulenburg néhány szimfóniakiadáshoz és a Bostoni–Bécsi Haydn-Társaság összkiadásprojektjéhez 1963 és 1968 között közreadta kritikai kiadását valamennyi szimfóniáról. Úgy tűnt, ez végre megbízható kottaszöveget bocsát rendelkezésre, amely egyszer s mindenkorra sok kérdést megválaszol a szimfóniák helyes előadásával kapcsolatban. Felvételeknél, mint Doráti Antalénál is külön érdemként tartották számon, hogy ahhoz Landon kiadását használták.

Valójában azonban Landon kiadványával távolról sem oldódott meg az összes kottaszöveggel kapcsolatos probléma. Sőt, éppen annak használata szilárdított meg néhány kétséges hitelességű tradíciót a zeneéletben. A legismertebb félreértés bizonyára a csembaló használatának követelménye, azaz hogy a hangszernek a basso continuót legalább a korai szimfóniákban játszania kell.[17] Landon az első 40 és néhány későbbi szimfóniában mindig feltünteti a csembalót is a hangszerösszeállításban, noha a forrásokban ennek a hangszernek persze sem külön szólama nincs, sem pedig a basszushangszerek között nem szerepel. Egy bár jószándékkal elgondolt, de a használó számára annál inkább tévútra vezető segítség.

A hangszerelés problémái

Ezúttal nem térünk ki újra a már részletesen tárgyalt csembalóproblémára. Ehelyett három másik dologra szeretném felhívni a figyelmet: a) gordonkaszólószólamok; b) magas C-kürtök; c) zenekari összállítások trombitákkal és üstdobokkal.

14 A felvétel 1951 körül készült.

15 *Joseph Haydns Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.* Közr. Helmut Schultz. Serie 1.: *Symphonien,* Bd. IV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1933.

16 Így a mű első teljes felvételéhez is, amely Guilhermina Suggia csellistával, John Barbirollival és egy ismeretlen zenekarral készült 1928 júliusában a The Gramophone Companynál. Vö. Andreas Friesenhagen: *Eine Haydn-Diskographie,* 76. sk.

17 Ezzel szemben James Webster: „On the absence of keyboard continuo in Haydn's symphonies". *Early Music,* 18. (1990), 599–608. – Webster elmélyíti a Sonia Gerlach által már megalkotott téziseket, vö. Sonja Gerlach: „Haydns Orchestermusiker von 1761 bis 1774". *Haydn-Studien,* IV. (1976)/1., 35–48. 44.

A gordonkaszóló-szólamok

Haydn kései szimfóniáiban néhol obligát csellómeneteket találunk, amelyeket a kéziratokban vagy hiteles másolatokban „Solo" megjegyzéssel láttak el.[18] Mi az utasítás jelentése? Látszólag a szolisztikus, azaz egy hangszeren megvalósított interpretációra célzó utasításról van szó. Míg egy szolisztikus cselló a megjelölt szólamot adja elő, a gordonkaszólam többi tagja ezeken a helyeken nyilvánvalóan *colla parte* játszik a nagybőgőkkel.[19] Mindenesetre manapság általában így értelmezik a „Solo"-megjelölést.

Példaként a Hob. I:102. szimfónia 2. tételének (Adagio) gordonkaszólamát szeretném vizsgálni. Már Ernst Praetorius felhívta a figyelmet 1934-ban az Eulenburgnál megjelent kiadásának *Revisionsbericht*jében, hogy az autográfokban „a szólamot kifejezetten »Solo-Violoncello«-ként" jelölték meg.[20] Harminc évvel később Landon is éppen így értelmezte a szimfónia csellószólamát, amikor ezt a szisztémát szimfónia-összkiadásában „Violoncello Solo" megjegyzéssel látta el *(lásd az 1. kottát a szemközti oldalon)*.

Harry Newstone sem szakad el ettől a hagyománytól az új Eulenburg-kiadásban.[21] A megjelölés minden esetben azt sugallja, hogy egyetlen, szolisztikus hangszer koncertáló szólamára kell gondolnunk. A szimfónia általam ismert majdnem összes hangfelvételén valóban ennek megfelelően értelmezik a szólamot. Egy előadási hagyomány keletkezett, amelyet azonban nyilvánvalóan nem vizsgáltak felül. A historikus interpretációk és a tradicionális előadói gyakorlatot folytatók egyaránt ezt a hagyományt követik.

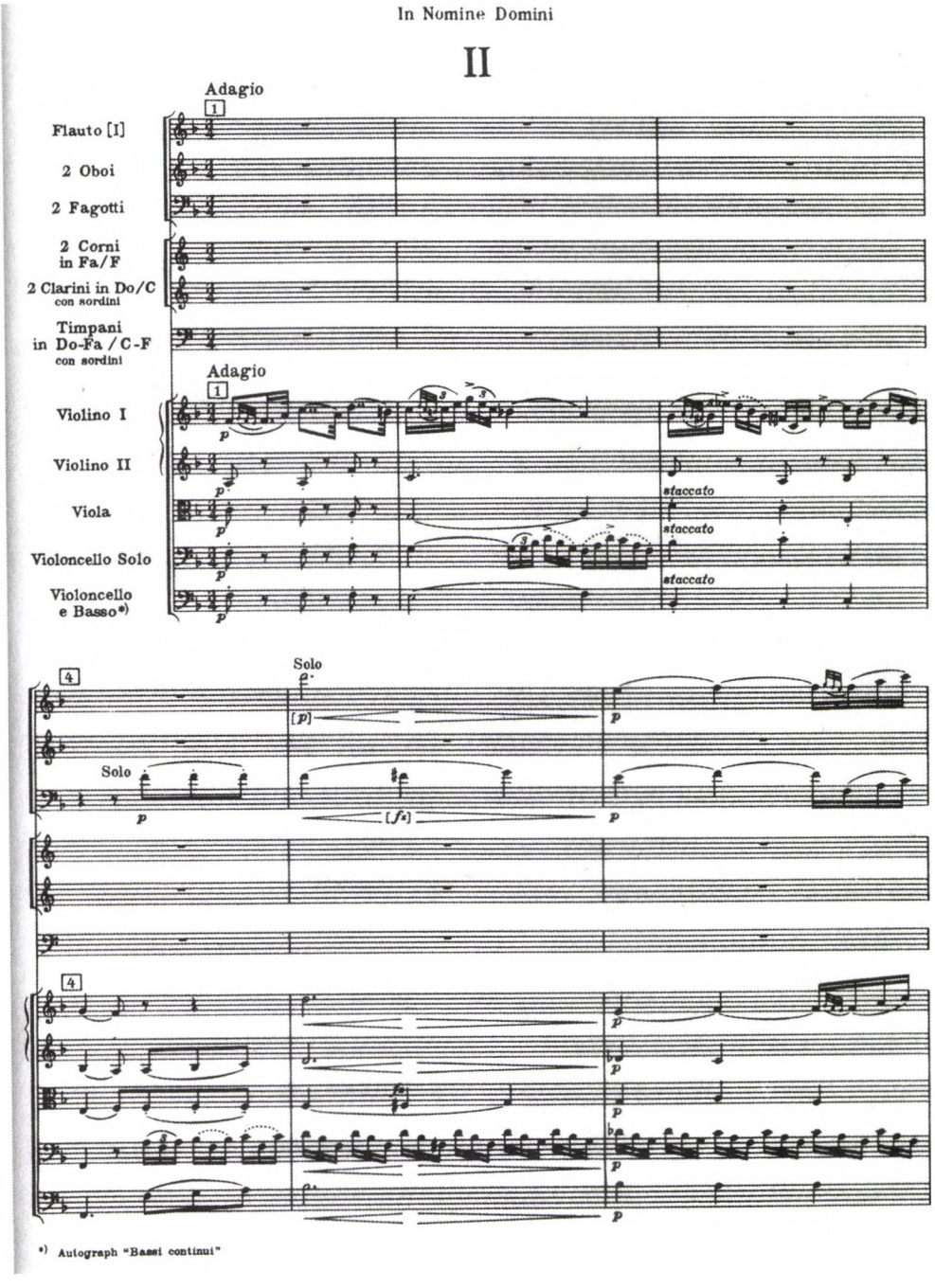
De vajon helyes-e a „Solo" megjegyzés ilyen értelmezése? Még ha a csellószólam az utasításban sugallt ilyen megosztása tökéletesen meg is felel a modern zenekarok előadói gyakorlatának, úgy tűnik, Haydn másra gondolt. Nála a „Solo" megjegyzés arra utalt, hogy az összes csellónak egy a nagybőgőktől független szakaszt kell játszania; az instrukció tehát nem szolisztikus előadásra szólít fel. A megjegyzés tehát nem hangszerelési utasítás, hanem egyfajta „felkiáltójel" vagy „figyelmeztető tábla" a zenész számára. Az effajta utasítás a 102. szimfóniában mindenképpen ésszerű, hiszen a csellók az első tételben néhány ütem kivételével végig *colla parte* játszanak a nagybőgőkkel. A 2. tétel elején azonban Haydn obligát szólamot ír számukra, amire a „Solo" utasítással hívta fel a figyelmet. Erre más szimfóniában is találunk párhuzamot, például a Hob. I:88. szimfóniában, ahol szintén egy „Solo" megjegyzés utal az addig leginkább a bőgők szólamát kettőző csellók obligát szólamára a lassú tétel elején. Természetesen a szerző ebben a szimfóniában sem az adott szólam szolisztikus

18 Ilyen meneteket találunk például a következő szimfóniákban: Hob. I:88, 2. tétel; Hob. I:90, 2. tétel; Hob. I:95, 2. és 3. tétel; Hob. I:93, 4. tétel; Hob. I:98, 2. tétel; Hob. I:100, 4. tétel (itt „Violoncelli soli").

19 A korai szimfóniák csellószólama fölött található „Solo" utasítás – például a Hob. I:36. szimfónia lassú tételében (1761/62) – nem értelmezhető így, mivel Haydn zenekarában az 1770-es évekig mindössze egyetlen csellista volt.

20 *Symphony, No. 102 (originally, No. 12) by Joseph Haydn. From the autographed MS., revised by Ernst Praetorius, London o. J.* (a beszámolót 1934. szeptember 1-jére datálták).

21 Joseph Haydn: *Symphony No. 102 Bb Major Hob. I:102.* Közr. Harry Newstone. London–New York-Edition Eulenburg (No. 438), 1999.

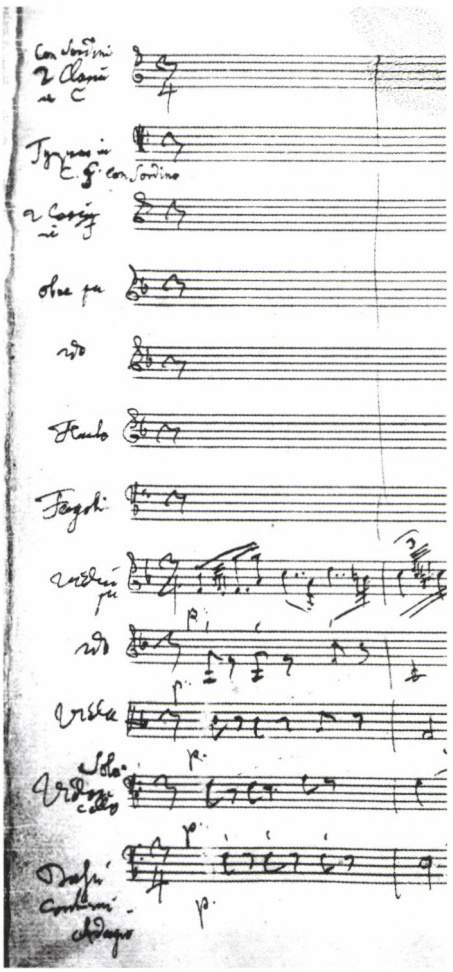


1. kotta. Közreadja H. C. Robbins Landon. *Joseph Haydn. Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Vol. XII. Wien, 1968* (Philharmonia No. 600).

előadására gondolt.[22] Hasonló módon „Solo" megjegyzéssel látja el Haydn az autográfokban a két külön szisztémában lejegyzett fafúvós szólamokat, hogyha az illető hangszer a témával vagy egy fontos motívummal lépne elő. A „Solo" felirat itt sem hangszerelési utasítás.

A Hob. I:102. szimfónia lassú tételében található „Solo" megjegyzés jelentésének megértéséhez el kell döntenünk, hogy az a szisztéma elején megadott általános utasításokhoz tartozik, vagy független megjegyzésként kell azt értenünk. Mivel a Haydn-kéziratban a „Solo" kifejezés elhelyezkedése nem teljesen egyértelmű[23] *(lásd 2. kotta)*, Praetorius, Landon és Newstone a vonalrendszerhez tartozó instrukciók részeként értelmezhették.

A „Solo" instrukció azonban nem a szisztéma *előtt* van, ahogy ezek a kiadók nyilvánvalóan interpretálják, hanem a szisztéma *fölött*. Erre a szimfónia autográfja alapján Angliában előadási céllal készített hiteles szólammásolatok is rávilágítanak.[24] Itt a megjegyzés a csellószólam első hangjánál található. Következésképen a „Solo"-val nem az egész tételre érvényes szólammegjelölésről van szó. A szisztémára inkább csak a „Violoncello" megjelölés vonatkozik, amelyet azonban nem szabad egyetlen hangszerre vonatkozó utasításként magyaráznunk.[25]



2. kotta. A Hob. I:102. szimfónia, fol. 15v autográfja

A fent leírt értelmezés ellen szólhat a basszusszólam „Bassi continui" felirata. A többesszám látszólag a „nagybőgők és gordonkák" jelentést tükrözi, tehát a csellók és basszusok csoportját jelöli, szemben egy szólóhangszerrel. Haydn mindenesetre a szimfónia 3. tételében a szisztéma elején „Violoncello" és „Bassi" meg-

22 A Hob. I:88–92 szimfóniák kiadását már előkészítette a Haydn-összkiadás munkatársa, és az első sorozat 14. kötetében *(Sinfonien 1787–1789)* fog megjelenni.

23 Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 39.

24 Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek (ma a karlsruhei Badische Landesbibliothekban), Mus. ms. S.B. 1 Nr. 5. A csellószólamot Johann Elßler (abban az évben Haydn fő kopistája) írta le.

25 A Haydn-összkiadásban a szisztéma előtt a forrásnak megfelelően a „Violoncello" felirat áll, a „Solo" utasítás az első hang fölött található. Vö. Joseph Haydn: *Londoner Sinfonien*, 4. Folge. Szerk. Hubert Unverricht, München–Duisburg: Henle, 1963 /Joseph Haydn Werke, Reihe I, Band 18/.

jelölést alkalmaz, azaz egyszer egyes számot, másszor többes számot használ anélkül, hogy ebből akár a szolisztikus, akár a szólam egészét alkalmazó előadásmód levezethető lenne. A 3. tételben természetesen hiányzik a csellószólamból a „Solo" utasítás, hiszen itt a csellók újból *colla parte* játszanak a bőgőkkel. A „Bassi" többes száma itt nyilvánvalóan keveset mond. Ugyanez vonatkozik a „continui" terminusra, amely semmi egyéb, mint a számozott basszus gyakorlatának emléke.

A tézist, mely szerint a „Solo" kifejezés csupán a csellószólam a nagybőgőktől független vezetését jelentené, egy további fontos gyanú is megerősíti: ezt az utasítást a tétel folyamán sohasem oldja fel „Tutti", még az olyan helyeken sem, ahol a szólam szolisztikus előadásának már nincs értelme.[26] Ez a helyzet például ott, ahol a tutti zenekari részek mellett egy szólócselló egyáltalán nem vagy csak roszszul volna hallható, és így már nem lenne értelme egy koncertáló szólamnak (vö. a 17. ütemtől kezdődő szakaszt).[27] Hogy Haydn az ilyen „Tutti" utasításokat olyan összefüggésekben alkalmazza, ahol valóban a cselló szolisztikus vezetésére gondolt, bizonyítja a Hob. XX:10. *Missa Sancti Bernardi von Offida* előadási anyaga is.[28] Itt Haydn maga jegyezte be a „Violoncello è Basso" szólamba a megfelelő „Solo" és „Tutti" megjelöléseket, amelyek meghatározzák a mindenkori menetek hangszerelését. A szimfóniák köréből a Hob. I:93. szimfónia lassú tételének elejét említhetjük, ahol a vonósok eleinte mind „Solo" játszanak, a 9. ütemtől azonban „Tutti". Itt természetesen a csellóban is megvan a megfelelő „Tutti" megjelölés.

Számos érv szól amellett, hogy a Hob. I:102. szimfónia Adagiójának csellószólamát nem a ma többnyire szokásos módon szolisztikusan, hanem az összes csellónak kell játszania. Hogy ezt már Haydn kortársai is így látták, mutatja többek között a londoni Birchall kiadó szimfóniakiadása.[29] Míg az első tételben a cselló és a nagybőgő együtt, egy vonalrendszerben van jegyezve, a 2. tétel basszusszólama külön gordonka- és külön bőgőszisztémára van felosztva. Mivel ennek a jelölésnek köszönhetően eléggé világos, hogy a csellók szólama független a nagybőgőkétől, fölösleges a „Solo" utasítás, amely ennek következtében a cselló szólamában is hiányzik. Az elmúlt évszázadban a tétel gordonkaszólamát valójában olykor a teljes csellókaron játszották. Ezt nem utolsósorban neves karmesterek régebbi hanglemezfelvételei is bizonyítják. Sergei Koussevitsky és a Boston Symphony Orchestra 1936-ban készült felvétele mellett mindenekelőtt Thomas Beecham és a Royal Philharmonic Orchestra 1959-es felvételét kell említenünk.[30]

26 Ez akkor érvényes, ha a „Solo" megjelölés nem a szisztéma előtt áll. Egyébként a „Tutti" jelölés helyett ráadásul a basszusokkal való *colla parte*-játékra vonatkozó instrukciót várhatnánk.

27 Néhány felvételen ezeken a helyeken a szólócsellót stúdiótechnikával emelik ki.

28 Eisenstadt, Fürstlich Esterházysches Musikarchiv, 56/fol. 7.

29 „No. 9 of Haydn's Twelve Grand Symphonies Composed for Mr Salomon's Concerts [...] London. Printed for R.t Birchall at his Musical Circulating Library" (RISM H 3263). Landon: Philharmonia XII., XX. oldal abból indult ki, hogy Birchall kiadása Haydn Londonban használt zenekari anyagán alapul, valójában azonban nem így volt.

30 A felvételek a Victornál, illetve az EMI-nál készültek. Az utóbbi időben a kérdéses gordonkaszólamot olykor újra a teljes csellókar játssza. Így, a szerző utasításának megfelelően szólaltatta meg többek között Sir Simon Rattle és a Berlini Filharmonikusok a Hob. I:88 lassú tételének csellószólamát 2007 februárjában Berlinben (az előadást az EMI egy CD-kiadvány számára felvette).

Magas C-kürtök

Haydn zenekari műveiben a maga korában szokásos összes hangolású kürtöt alkalmazza. A különböző hangolásokat különböző hosszúságú hangolócsövekkel érték el, amelyeket a cső és a fúvóka közé illesztettek. A levegőoszlop meghosszabbításával a hangolás mélyül. Haydn zenekarában B-, C-, D-, Esz-, E-, F-, G-, A-kürtök egyaránt használatban voltak (a „Halbthönige Krumpbögen,"[31] azaz „félhangos hangolócső" segítségével még a szokatlan Fisz- és H-kürthangolást is létre tudták hozni), miközben egyedüliként a B- és C-kürtök léteztek két különböző, „alto" és „basso" oktávfekvésben.[32] A magas kürtök tudvalevőleg az írottal megegyező magasságban szólalnak meg, azaz ugyanabban a magasságban, mint a trombiták, a mély fekvésű kürtök viszont egy oktávval mélyebben. A B-kürt esetében Haydn a kéziratokban általában lemond az oktávfekvés megadásáról, ami még ma is a szólamok megfelelő kiosztására vonatkozó kérdéseket vet fel. Másként áll a dolog a C-kürtökkel: itt magas kürtök alkalmazása esetén mindig világosan megadja a fekvést olyan kiegészítésekkel, mint például „C hoch".[33] Ezzel szemben a mély C-hangolást mint szokásost a szerző nem jelöli külön. Ha tehát a forrásokban a fekvés megjelölése hiányzik, ilyenkor eleve abból kell kiindulnunk, hogy a C-kürtnél Haydn mély fekvésre gondolt.[34] Az első mű, amelyben Haydn kifejezetten magas C-kürtöt ír elő, a helyesen 1768-ra datált Hob. I:41. szimfónia.

A szimfóniák hangszerhasználatában a kürtszólamok tekintetében egy kétes előadási hagyomány jött létre, valószínűleg a Landon-kiadás használatának köszönhetően.[35] Néhány korai C-dúr szimfóniában, nevezetesen az 1768 előtt keletkezett Hob. I:20., 32., 33. és 38. művekben Landon „Corni in C alto" utasítást ad meg, noha a forrásokban ennek nincs alapja. A kürtszólamok mindig a fekvésre vonatkozó instrukció nélkül vannak lejegyzve, a fentiek alapján tehát Haydn C-basso-kürtre szánta őket. Azonban Landon szimfóniakiadása előszavában elmagyarázza, hogy mindig kiegészíti az „alto" kifejezéssel, ha a C-kürtök trombitákkal és üstdobokkal együtt szerepelnek.[36] Azonban ez a megokolás egy pontosabb vizsgálat nyomán nem állja meg a helyét.[37] 1768 után, ami Haydn számára a magas C-kürtök használa-

31 1772. október 22-i számla egy kürtjavításról, in: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Zeneműtár, Acta Musicalia, Fasz. XII, Nr. 694.; Valkó Arisztid: „Haydn Magyarországi működése a levéltári akták tükrében [II]". In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Haydn emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960 /Zenetudományi tanulmányok 8./, 527–662. 557.

32 Sonja Gerlach: *Haydns Orchesterpartituren*, 180. sk.

33 Például a Hob. I:56. szimfónia kéziratában (Berlin, Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 42).

34 Sonja Gerlach: *Haydns Orchesterpartituren*, 182.

35 A régi összkiadásban a 20., 32., 33. és 38. szimfóniák kürtszólama soha sincs „alto" megjegyzéssel ellátva.

36 Landon: Philharmonia I, XXI.

37 Paul Bryan: „The horn in the works of Mozart and Haydn. Some observations and comparisons". In: *The Haydn Yearbook*, IX. (1975), 189–255, mindenekelőtt 222. sk.; uő: „Haydn's alto horns. Their effect and the question of authenticity". In: *Haydn Studies. Proceedings of the international Haydn conference Washington, D. C., 1975*. Szerk. Jens Peter Larsen, Howard Serwer és James Webster. New York–London: Norton, 1981, 190–192.

lata szempontjából *terminus post quem*, ezek a hangszerek különösen olyankor jelennek meg a szimfóniákban és operákban, amikor a zenekar összeállításában nem szerepelnek trombiták, illetve trombiták és üstdobok. Úgy tűnik, hogy a magas C-kürt harsogó hangját Haydn a trombitahangzás pótlásaként és nem kiegészítéseként fogta fel.

Bár a hagyomány nem igazolja, és bár tudományos oldalról is régen állást foglaltak a kérdésben,[38] az említett szimfóniákat ma is általában magas C-kürtökkel játszák. Ezen nincs mit csodálnunk, hiszen a magas kürtök használata vörös fonálként húzódik végig az utóbbi negyven év hanglemeztörténetén. A korai 1970-es évekből Doráti Antal és a Philharmonia Hungarica felvételei mellett Max Goberman és a Vienna State Opera Orchestra az 1960-as évek elejétől, Helmut Müller-Brühl és a Kölni Kamarazenekar az 1990-es években és Fischer Ádám és az Osztrák–Magyar Haydn Zenekar 2001-ben készített felvétele csak néhány példa az említett előadási tradíció meglétére. Landon téziseinek konzekvenciájaként a magas fekvésű hangszeren előadott kürtszólamok – egy continuo-csembaló bevonása mellett – hosszú időre az interpretátorok historikus tudatosságának fontos mértékeként számítottak. Ráadásul ezeket a szólamokat játéktechnikai kihívásként értelmezték, amelyeket „sportszerű" versenyben kellett legyőzni. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a magas kürt-szólamok technikai legyőzése annak idején a zenészeket komoly kihívás elé állította. Doráti és a Philharmonia Hungarica, akiknek marli és bielefeldi felvételein nyilvánvalóan nem mindig állt alkalmas kürtös a rendelkezésükre, néhány különöen nehéz szakaszt Londonban voltak kénytelenek felvetetni a neves szólistával, Barry Tuckwellel. Ezeket egyébként később stúdióban keverték össze a többi zenekari szólammal.[39]

Hangszerelés trombitákkal és üstdobokkal

Az egyik korai, hangszerelésében magas C-kürtökkel megrögződött szimfónia, a Hob. I:38. más szempontból is tanulságos példája a kétséges hitelességű interpretációs hagyományoknak: Doráti, Müller-Brühl és Fischer, illetve a hagyományos előadásmód más képviselői csakúgy, mint a „régizene" neves előadói, például Trevor Pinnock és az English Concert nemcsak magas C-kürtökkel, hanem trombitákkal és üstdobokkal játsszák a szimfóniát. Azonban újra problematikus előadási tradícióról kell beszélnünk, ez ugyanis ellentmond a mű ránk maradt formájának.

Ahogyan a Haydn-összkiadás legújabb, a 38. szimfóniát tartalmazó kötetének forráskutatása rámutat, a mű trombita- és üstdobszólamai a legnagyobb valószínűséggel nem Haydntól származnak.[40] A szimfónia eredeti alakjában, amely Joseph Elßler, az Esterházy udvarnál alkalmazott kopista által készített autentikus másolatból ismert, nem tartalmaz trombita- és üstdobszólamot. Ezeknek a hang-

38 Vö. előző jegyzet, illetve Sonja Gerlach: *Haydns Orchesterpartituren*.

39 Olaf Krone: „Historische Annäherungen. Die erste Joseph-Haydn-Gesamtaufnahme: Kurze Geschichte eines langen Anlaufs". *Concerto*, 225. (April/Mai 2009), 25–28. 27.

40 Joseph Haydn: *Sinfonien um 1766–1769*. Szerk. Andreas Friesenhagen és Christin Heitmann. München: Henle, 2008 /Joseph Haydn Werke, Reihe I, Band 5a/.

szereknek fennmaradt szólamait tehát kiegészítésnek kell tekintenünk. Bár több szekunder forrásban egyformán megvan a trombita- és üstdobszólam, a források mindegyike a mű három forráscsoportja közül ugyanahhoz az ághoz tartozik, amit ellenérvként állíthatunk a szólamok hitelességével szemben. Ezt az is alátámasztja, hogy egy másik forráscsoport másféle trombita- és üstdobszólamokat örökített tovább. Ráadásul mindegyik írásmódja Haydn szerzősége ellen szól, így viszonylagos biztonsággal kizárhatjuk, hogy az ismert trombita- és üstdobszólamoknak bármi közük lenne hozzá.[41] Ezért a Haydn-összkiadásban – Landonnal ellentétben – nem közölték őket. Hasonló a helyzet például a Hob. I:41., 48. és 75. szimfónia trombita- és üstdobszólamaival, ahol a források is mind azt mutatják, hogy a szólamok biztosan – mint a 48. és 75. szimfónia esetében –, vagy legalábbis nagy valószínűséggel – mint a 41. szimfóniában – nem Haydntól származnak.[42]

Az ok, amiért Haydn csak ritkán, például a Hob. I:33. és 56. szimfóniákban von be zenekarának összeállításába trombitákat és üstdobokat, valószínűleg az Esterházyak udvari együttesének hangszeradottságaiban keresendő. Ezek a hangszerek a kismartoni és eszterházai zenekarban csak kivételes alkalommal álltak Haydn rendelkezésre,[43] és csak az 1780-as évek végének szimfóniáiban váltak szokásossá zenekari összeállításában. Néhány korai „trombitaszimfóniában" tehát azzal kell számolnunk, hogy a vonatkozó szólamokat a darab ünnepélyes karakterét hangsúlyozandó egy másolóműhely vagy a helyi karmester illesztette a darabokba.

Ennek ellenére alig találunk olyan felvételt az említett szimfóniákból, amelyekből ezek a hangszerek hiányoznának. A tradíció látszólag úgy kívánja, hogy az olyan műveket, mint a Hob. I:38. szimfónia, a trombiták fényével ruházzák fel. A Hob. I:48. szimfónia ideális előadását sokan szintén így képzelik el. Az angol karmester, Derek Solomons a L'estro Armonico együttessel készült felvételénél (1983; CBS) abból a helyes megfontolásból kiindulva, hogy a szimfóniának nincsen hiteles üstdobszólama, elhatárolódott a ráhagyományozott szólamtól – de csak azért, hogy egy Landon által komponált új üstdobszólamot alkalmazhasson! Érvelése viszont lefegyverzően egyszerű: Haydn biztosan nem adta elő a művet üstdob nélkül.[44] Pedig nyilvánvalóan éppen ezt tette, legalábbis ha hitelt adunk a forrásoknak. Hogy ezeket a szimfóniákat a források iránti nagyobb felelősségérzettel is el lehet játszani igazolta Roy Goodman a Hanover Banddal, Christopher Hogwood pedig az Academy of Ancient Musickal: felvételükön a Hob. I: 48 és 75 szimfónia, Hogwoodnál pedig a Hob. I:38. és 41. szimfónia is az ominózus üstdobok és trombiták nélkül hangzik fel (az utóbbi két művet Goodman nem vette lemezre).

41 Uott 176. sk.

42 Uott VIII., 194., 202. (a Hob. I:41., 48. szimfóniákról); Joseph Haydn: *Sinfonien um 1777–1779*. Ed. Stephen C. Fischer–Sonja Gerlach. München: Henle, 2002 /Joseph Haydn Werke, Reihe I, Band 9./, 263. sk. (a Hob. I:75. szimfóniáról).

43 Vö. Sonja Gerlach: *Haydns Orchesterpartituren*, 43. sk.

44 Sony Classical SMK 66929. Landon kísérőszövegével.

Bár mint Hogwood és Goodman említett felvételei igazolják, úgy tűnhet, hogy egy bizonyos hangszerelési probléma tekintetében rátaláltunk a Haydn-szimfóniák teljességgel forráshű előadására, más szempontból ez koránt sincs így. Sokkal inkább azt látjuk, hogy az 1950-es és 1960-as években szokásba jött előadói norma csak megerősödött, és útjában áll a művek valóban minden szempontból helytálló megszólaltatásának. Az interpretáció problémáinak a második világháború után elkezdett állítólagos megszüntetése tehát újabb problémákat szült. Szerencsére ezek a problémák megoldhatók. Gyakran elég csak egy pillantást vetnünk a forrásokra.

Fordította: Riskó Kata

ABSTRACT

ANDREAS FRIESENHAGEN

HAYDNS SINFONIEN:

Besetzungsprobleme und Aufführungstraditionen

Heute noch werden Sinfonien Joseph Haydns oft in einer Form aufgeführt und auf Tonträger eingespielt, die nicht den Intentionen des Komponisten entspricht. Das betrifft unter anderem bestimmte Besetzungsvarianten, zum Beispiel die Ausführung von obligaten Violoncello-Partien durch ein einzelnes Instrument und die Besetzung einiger Sinfonien mit Trompeten und Pauken oder mit Hörnern in hoch C. Anhand der Violoncello-Stimme im langsamen Satz von Sinfonie Hob. I:102 wird ausführlich dargestellt, dass Haydn trotz der Angabe „Solo" zu Beginn dieser Stimme keine Ausführung durch ein Instrument allein beabsichtigte. Gleiches gilt für die meisten anderen, mit „Solo" gekennzeichneten Violoncello-Passagen in seinen späten Sinfonien. Aus der Überlieferung kann ferner begründet werden, dass Haydn vor etwa 1768 nicht für Hörner in hoch C schrieb und dass die zu einigen Sinfonien erhaltenen Trompeten- und Pauken-Stimmen nicht authentisch sind. Zum Beleg dafür, dass diese Besetzungsvarianten dennoch in heutigen Aufführungen weite Verbreitung gefunden haben, werden ausgewählte Tonträger-Einspielungen aus der Zeit von 1950 bis zur Gegenwart herangezogen. Zur Einführung ist dem Aufsatz eine kurze Darstellung der Geschichte von Haydns Sinfonien auf Tonträger seit 1950 vorangestellt.

Dr. **Andreas Friesenhagen**'s *(Joseph Haydn-Institut, Köln)* essay in the original German language is expected to be issued in Studia Musicologica 2010/1–2.

Alexander Carpenter

SCHOENBERG ÉS HAYDN*

1931-ben zeneszerzői fejlődésével kapcsolatban Arnold Schönberg így vélekedett: „Tanáraim elsősorban Bach és Mozart, másodsorban Beethoven, Brahms és Wagner voltak."[1] Haydn? Sajnos nem. Schönberg állította, hogy a zeneszerzők mindig a múlthoz fordulnak inspirációért: Beethoven például a fúgához, Brahms a régebbi magyar zenéhez. Maga Schönberg pedig összeállított egy német zenei családfát, amiből ő és a zenéje elkerülhetetlenül és szükségszerűen nőtt ki. Ebben a családfában azonban Haydn ritkán kap helyet, és Schönberg általában ambivalens módon, már-már közömbösen viszonyul hozzá. Miért van ez így? Schönberg jól ismerte az első bécsi iskola zenéjét, szép számban voltak Haydn-kották is könyvtárában, Haydnnal kapcsolatos, bár nem túl gyakori megjegyzései pedagógiai és kritikai írásaiban nagy tájékozottságról tesznek tanúbizonyságot, és nyilvánvalóan erősen kötődhetett Haydn stílusának azokhoz az aspektusaihoz, amelyek megegyeznek az övéivel, mint például az ellenpont alkalmazása és az átfogó motivikus integráció és kidolgozás. Akkor tehát miért volt Schönberg – aki zenetörténeti, esztétikai kérdésekben és sok más zeneszerzővel kapcsolatban is határozottan és makacsul, nagy lármával kitartott a véleménye mellett –, miért volt Schönberg annyira szűkszavú Haydnnal kapcsolatban? Miért vonakodott annyira Haydnt bevenni tanárai és elődei sorába, integrálni esztétikájába és a zenetörténetről alkotott képébe vagy Haydn zenéjét nagyobb mértékben beilleszteni oktatói anyagába? Több lehetséges magyarázata van ennek. Némely általános kérdésben Schönberg valószínűleg osztotta elődei és kortársai véleményét. Ilyen volt például, a „jámbor előfutár" Haydn-kép, amely szerint Haydn zenéjéből hiányzott a Mozartra és Beethovenre jellemző művészi kifinomultság és szellemiség. Ennek következményeként Schönberg talán nem találta Haydnt kellően modernnek vagy progresszívnek – végtére is Schönberg számára már Bach egyfajta protododekafón ze-

* A Budapesten, a *Haydn 2009: A Bicentenary Conference* című, a MTA Zenetudományi Intézetében megrendezett konferencián 2009. május 27-én angol nyelven tartott előadás némileg átdolgozott változata.

1 Arnold Schoenberg: „National Music (2)". In: *Style and Idea.* Ed. Leonard Stein. London: Faber and Faber, 1975, 173.

neszerző volt, Haydn ehhez képest valószínűleg egy lépéssel hátrébb állhatott. Az is lehetséges, hogy Schönberg ugyanolyan bizonytalan helyzetben lévőnek érezte Haydnt, amilyennek saját magát is, nevezetesen a komoly és a népszerű zeneszerző közötti alaknak: Haydn könnyen érthető és a tömegekhez szóló zenét írt, gondolta Schönberg, ugyanakkor, és talán paradox módon, a nagy művészet küldötte is volt, akinek zenéjében megtaláljuk az „újat, amely sosem tűnik el".[2] Schönberg ambivalenciája furcsa és bonyolult: előadásomban ezt a témát járom körül.

James Garrett foglalkozott Haydn recepciójának kérdésével a hosszú 19. században. Azt állítja, hogy Haydn hírneve, csakúgy, mint más zeneszerzők esetében, részben „visszatérő szóképekből és klisékből" áll össze, beleértve a „Haydn papa" vagy az édeskésebb „Hanslick szeretetre méltó nagypapája", „elől" vagy „előfutár" és az „ancient régime inasa"[3] epithetonokat. Garrett szerint e szóképek értelme, hogy Haydnt távol tartsák a jelen zenéjétől: Haydn így egy ködös múltnak a részévé válik, stílusalkotó ősatyává, akit tisztelet illet, de akitől, ahogy Robert Schumann írta, „semmi többet nem tanulhatunk [aki]... nem tartogat korunk számára már mélyebb jelentést".[4] Bár ez a vélemény semmi esetre sem volt egyöntetű, bizony ezt vésték újra kőbe a kora 20. század befolyásos német és osztrák kritikusai és történészei, és ez jelentős részét alkothatta annak a Haydn-képnek, amelyet Schönberg örökölt.

Scott Messing tanulmánya a neoklasszicizmus kora 20. századi eljöveteléről meglehetős pontossággal foglalja össze a Haydnról alkotott bécsi, 20. század eleji képzeteket: Mahler „Haydnra vonatkozó banális utalásait" idézi, és szembeállítja Strauss mozarti *Rózsalovag*jával és Egon Wellesz beszámolójával a Mozarthoz való nagy visszatérésről 1911-től.[5] Ebben az esetben mozarti értékek határoznak meg egy kibontakozóban lévő zeneszerzői etoszt, miközben a Haydnra tett utalások banalitásokba fulladnak. Alan Lessem szerint a 20. század elején az olyan zeneszerzők, mint Mahler, míg Bachot és Mozartot bálványozták, Haydnt parodizálták, és egy „visszahozhatatlanul egyszerű világ"[6] képviselőjének tartották. Schönberghez és köréhez közelebb kerülve a Haydnról alkotott tudományos és kritikai vélemény Bécsben a 20. század elején Schönberg két legbefolyásosabb kortársának és ismerősének az irásaiból válik nyilvánvalóvá. Az egyik, Max Graf zenekritikus és történész, a másik Guido Adler zenetudós, mindketten meglehetősen sokat írtak Haydnról. Graf már a század eleje óta Schönberg barátja és támogatója volt,[7] a modern

2 Arnold Schönberg: „New Music, Outmoded Music, Style, and Idea". In: *Style and Idea*, 114–115.

3 Lásd James Garrett: „Haydn and Posterity: The Long Nineteenth Century". In: *The Cambridge Companion to Haydn*. Ed. Caryl Clark. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 227–233. passim.

4 Robert Schumann, idézi Garrett: *Haydn and Posterity*, 232.

5 Scott Messing: *Neo-Classicism in Music: From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988, 61.

6 Alan Lessem: „Bridging the Gap: Contexts for the Reception of Haydn and Mozart". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 19.(1988)/2., 142.

7 Lásd Lewis Wickes: „Schoenberg, *Erwartung*, and the Reception of Psychoanalysis in Musical Circles in Vienna Until 1910/1911". *Studies in Music*, 23 (1989), 88–106. Wickes állítása szerint „Graf [...] elég szoros kapcsolatban volt Schönberggel" (90.), és „Schönberg és Graf egy időben ugyanazon a környéken laktak, és ugyanabba a kávéházba jártak" (103., 47. jegyzet).

zene szószólója, tudós, nagy tiszteletnek örvendő kritikus – közel 30 évig a zenetörténet professzora az Akademie für Musik und Darstellende Kunstnak, és írt, többek között, a *Wiener Allgemeine Zeitung*ba. Majdnem pontosan kortársa volt Schönbergnek, és bár nem mindig találták meg a közös hangot, ésszerű gondolatnak tűnik, hogy a 19. század utolsó negyedében született bécsi muzsikusként hasonló lehetett a zenetörténetről és német zenei kánonról alkotott véleményük. Schönberghez hasonlóan Graf is Bachot és Beethovent tartotta a legfontosabb zeneszerzőknek. Mint Schönberg, ő is Hanslick tanítványaként egyféle „brahmsista" volt a Bécsi Egyetemen. Graf különböző Haydn-portréi nem különösebben kifinomultak, és a már túlságosan jól ismert „Haydn papa" képet festik a zeneszerzőről. Leírása szerint Haydn „elég egyszerű ember volt, aki sem nem gondolkodott, sem nem olvasott sokat".[8] Haydnt „megérintette" saját kora, írja Graf, míg Mozart „megmutatja, milyen erősen kötődött korának humanista gondolkodásához" és Beethoven zenéje közvetlenül kapcsolódott korának politikai, filozófiai irányzatához, pátoszához, és tökéletesen magába szívta azt.[9] Más szóval: Haydn, az egyszerű paraszt, passzív befogadója volt korának, ezzel szemben Mozart és Beethoven tökéletesen megtestesítette és alakította azt. Graf szerint Haydn „gyermeki"[10] volt, és „meseíró", Johann Strauss stílusában. Míg Beethoven „hősiesen harcol az emberiségért", Bach pedig „a korál erejével szembenéz lelkének minden küzdelmével, halálfélelmével, vétkével", addig Haydn „színes meséket" mesél.[11] Igaz, Haydn forradalmár, de újításainak erejét csillapítja, hogy „annyira átitatja őket a népi invenció, hogy ez a bátor új zene szinte természetesnek tűnik". Haydn, folytatja Graf, „két lábbal a földön áll", Mozart zenéje ezzel szemben „fényesen szárnyal."[12] Haydn is újító volt formai tekintetben, de ezzel, Graf szerint utódai számára építette az alapzatot. Különösen Beethovenre igaz ez, aki Haydn „szilárd zenei formavilágához" a zenei tartalmat szolgáltatta.[13]

Schönberg elvetette a Graf (ezenkívül Wagner, Eduard Hanslick és mások) által hirdetett ártalmatlan, jóakaratú „Haydn papa" képet, bár meglehetősen visszás módon: az, hogy Schönberg visszautasította Wagner jellemzését a jámbor ősatya Haydnról, csupán annyi változást eredményezett, hogy Haydn nem annyira nagypapás alakként jelent meg, hanem inkább szórakoztató mesterként, aki tudta, hogyan adhatja meg a szilárd hangnemi területek kialakításával közönségének azt, amit az akar.[14] Úgy mondanám: Graf Haydn-portréja kimondatlanul összhangban áll Schönbergével abban is, hogy mindketten formalistának tartják, és abban is, hogy megítélésük szerint zenéje népies, és természetes módon érthető. Ez utóbbi Schönberg legfőbb ellenvetése.

8 Max Graf: *Modern Music*. Ford. Beatrice R. Maier. Westport, CT: Greenwood Press, 1978, 23.
9 Uott 23.
10 Uő: *From Beethoven to Shostakovic*. New York: Philosophical Library, 1947, 450.
11 Uott 154.
12 Uott 164–165.
13 Uott 85.
14 Schoenberg: „Problems of Harmony". In: *Style and Idea*, 274.

Guido Adler Haydnról alkotott véleménye valamelyest különbözött Grafétól, de ugyancsak megerősített számos sztereotípiát, amelyet Schönberg is osztott. Adler kiemelkedő zenetudós, korábban Anton Webern professzora volt a Bécsi Egyetemen. Zenetörténeti munkáiban tárgyalta Haydnt, a zeneszerző halálának 1909-es évfordulóján, májusban ünnepi beszédet tartott Bécsben, és 1932-ben, Haydn születésének kétszázadik évfordulójára egy tanulmányt adott közre a *Musical Quarterly* című folyóiratban. 1909-ben Adler zenei felfedezőként – „ein Suchender" – jellemezte Haydnt és a vonósnégyes, a szimfónia, a tematikus kidolgozás és a motivikus manipuláció mestereként.[15] Ugyanakkor azonban ő is népies, populista zeneszerzőként dicsérte, aki muzsikusai számára „Haydn papa" volt.[16] Leon Botstein jellemzése szerint az 1909-es találkozó, ahol Adler tanulmánya volt a nyitóbeszéd, lényegében elmulasztotta új kontextusba helyezni Haydnt; helyette a vele kapcsolatosan régóta érvényben lévő képzeteket véste újra kőbe a jó természetű, gyermeki, érzelmes, de mélyebb szenvedélyektől mentes zeneszerzőről, zenéjével kapcsolatban pedig „gúnyoló kitartással szólt műveinek formai érdemeiről és munkásságának megalapozó jelentőségéről, minden nagyobb léptékű jelentés és jelentőség kizárásával.[17] Adler 1932-es tanulmányában áttekintést nyújt Haydn életéről és zenéjéről, írását azzal az optimista gondolattal zárva, hogy „Ha egy művész valaha valóra tudta váltani eszményeit, az Haydn volt... Művészete ma is él és hatással van."[18] Ugyanúgy jellemzi Haydnt, mint 1909-ben, zenei „kereső és kísérletező" komponistaként, aki egész életében küzdött ideáljainak eléréséért. Adler állítása szerint Haydn nem „egyfajta zenei inas, aki szolgai módon csupán végrehajtotta munkáltatójának utasításait. Saját művészetét szolgálta."[19] Mindamellett, bármennyire bizonygatta is Adler, hogy Haydn és zenéje szünet nélkül fejlődött, és hogy a zeneszerző zseni volt, teljesen világos, hogy ez a Haydn-kép, Mozart és Beethoven jóindulatú *pater familias*a továbbra is ott él Adler értelmezésében. Adler számára Haydn természetes megtestesítője „az igazi bécsi klasszikus zene alaphangjának", nevezetesen a népzenének, „a Bécs és a környező vidék" dalainak és tánczenéjének.[20] Adler említi C. Ph. E. Bach Haydnra gyakorolt hatását, és dicséri Haydn újításait a forma terén, és ami különösen érinthette Schönberget: „a motívumok ötletes manipulációját", amelyben „a tökéletesség olyan fokára jutott, amelyet egyetlen zeneszerző sem múlt felül – még Mozart és Beethoven sem".[21] De Adler ismét

15 Guido Adler: *Josef Haydn, Festrede*. Vienna: Artaria & Co.–Breitkopf & Härtel, 1909, 3–4.

16 Uott 5.; Lásd még Leon Botstein: „The Consequences of Presumed Innocence: The Nineteenth-Century Reception of Joseph Haydn". In: *Haydn Studies*. Ed. W. Dean Sutcliffe. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 19.

17 Botstein: *The Consequence of Presumed Innocence*, 19.

18 Guido Adler: „Haydn and the Viennese Classical School". *Musical Quarterly*, Vol 18, No. 2 (April 1932), 207.

19 „...a sort of musical lackey who had but to carry out servile the orders of his employer. He served his art". Uott 193.

20 Uott 194.

21 „...obtained a degree of perfection surpassed by no other composer–not even by Mozart and Beethoven". Uott 201.

visszakanyarodott ahhoz az elképzeléshez, hogy Haydn, lényegét tekintve népies és vidám zeneszerző volt, és bár felfedező is, munkájában mérsékletességet gyakorolt, és jócskán belül maradt korának korlátain. Amikor Adler azt írja, hogy Haydn zenéje még ma is él és virul, csaknem komikus módon egyetlen levegővétellel összefoglalja Haydn életét és jellemét, és egy elnagyolt ecsetvonással csupán egy futólagos utalást tesz zenéjére: „vidám, játékos fiú, szegénysorban lévő fiatalember, rosszul házasított és hosszasan szenvedő férj, zenei felfedező, osztrák hazafi stb."[22]

Schönberg ebben a kritikai környezetben, ebben a Bécsben nőtt föl és örökösévé lett volna annak, amit Botstein Haydn 19. századi „szelíd istenítésének" nevezett.[23] Ez a *status quót* fenntartó érv Schönberg Haydn iránti közömbösségének egyik kényszerítő oka. Azt gondolom azonban, hogy a történetnek itt nincs vége.

Schönberg zenei családfáját, ahogy ő értelmezte, elég könnyű rekonstruálni. Bachhal kezdődik, a Mozart és Beethoven által fémjelzett Első Bécsi Iskolával folytatódik, azután kikerülve a kora romantikusokat, egy bakugrással Wagnerhez és Brahmshoz jut. Ott, ahol Schönberg kapcsolatot talál maga és más zeneszerzők között, Haydn jellemzően kimarad: Schönberg nemcsak életének későbbi szakaszában, visszatekintve sorolja tanárait úgy, hogy „Bach, Mozart, Beethoven, Brahms és Wagner", de a sokkal fiatalabb Schönberg is, 1912-ben, azt mondja Adlernek, hogy önmagát „művelt brahmsiánusnak, beethoveniánusnak vagy mozartiániusnak" tartja.[24] Schönberg nagymértékben ebből a kánonból merít pedagógiai írásaiban, de ebben a tekintben majdnem teljesen mellőzi Haydnt: például a *Theory of Harmony* című művében Haydn neve kétszer szerepel, szemben az egyenként több mint tucatnyi Bach-, Mozart- és Beethoven-idézettel.[25] Schönberg *A Structural Functions of Harmony* című könyvében csupán három zenei példa szerepel Haydntól összehasonlítva Mozart 8, Brahms 13 és Beethoven 26 példájával.[26] A *Fundamentals of Musical Composition* című munkájában pedig mindössze öt Haydn-példa van szemben a 15 Mozart-, 20 Schubert- és csaknem négy tucat Beethoven-idézettel.[27] Az 1940-es években Schönberg belekezdett egy hangszereléskönyvbe, amelyet sosem fejezett be. Feljegyezte viszont, hogy az egyes korszakokból hány zeneszerző kerülne bele, és kik lennének ezek. A bécsi klasszikus zeneszerzők a könyv tervezett 900-nál is több zenei példájának 22%-át tették volna ki, ebből 40 lett volna Beethoven, 36 Mozart és 24 Haydn.[28] Bár a 18. szá-

22 „...merry and playful lad, poverty-stricken youth, ill-mated and long-suffering husband, musical explorer and discoverer, the Austrian patriot, etc". Uott 207.

23 Botstein: *The Consequences of Presumed Innocence*, 20.

24 Arnold Schoenberg levele Guido Adlernek, 1912. szeptember 7. In: *Arnold Schoenberg Correspondence*. Ed. Egburt M. Ennulat. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1991, 95.

25 Lásd Schönberg: *Theory of Harmony*. Ford. Roy E. Carter. Berkeley: University of California Press, 1983.

26 Lásd Schoenberg: *Structural Functions of Harmony*. Ed. Leonard Stein. New York: W. W. Norton and Company, 1969.

27 Lásd uő: *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber and Faber, 1967.

28 Lásd uő: „From »Materials for Orchestration«" (dátum nélkül, 1940-es évek körül). In: *A Schoenberg Reader*. Ed. Joseph A. Auner. New Haven, CT: Yale University Press, 2003, 292–294.

zad második felének hangszerelése tényleg nem volt olyan színes és hatásra építő, mint amilyenné később a 19. században vált, mégiscsak elvárhatnánk, hogy Haydn, aki Mozartnál sokkal nagyobb tapasztalattal rendelkező és sokkal termékenyebb szimfonista volt, megfelelőbb módon legyen képviselve; ehelyett azonban, mint mindig, a klasszikus triumvirátus legalján nyugszik.

Végül Schönberg *Style and Idea* című, a zeneszerző összegyűjtött tanulmányait tartalmazó kötete az, amiben kicsivel gyakrabban (pontosan 13-szor) találkozunk Haydn nevével, és aminek alapján elkezdhetünk megalapozottabban gondolkodni a zeneszerző Haydnhoz fűződő ambivalens viszonyán. Haydn neve ezekben az esszékben legtöbbször csoportokon belül szerepel: vagy a Bécsi Iskola, vagy a német zeneszerzők panteonjának alkalmi tagjaként. Schönberg Haydnról alkotott nézetének megvilágítására az írásokból három példát szeretnék említeni. Az első az 1937-es *How one becomes lonely* (Hogy válunk magányossá) című írásból való, amelyben Schönberg önmaga recepciótörténetével foglalkozik. Az op. 10-es protoatonális vonósnégyes 1909-es bemutatóján kitört botrányt idézi fel, melyen a közönség hangos nevetésben tört ki egy bécsi népdal idézésének hallatán:

> Ettől kezdve a közönség reakciója egyre rosszabb és rosszabb lett. Biztos vagyok benne, hogy ha ebben a pillanatban a Rose Kvartett egy Haydn-vonósnégyest játszott volna, nem vették volna észre a különbséget, és tovább folytatódott volna a képtelen nevetés.[29]

Ez nem pusztán a bécsi közönség filiszteri szelleme elleni vádirat; számomra ezenfelül azt mutatja, hogy Schönberg, meglehetősen keserűen, Haydn vonósnégyeseit idézi, mint olyan zenét, amely jog szerint könnyen érthető kellene, hogy legyen a publikum számára, olyan zene, amely könnyen méltányolható és élvezhető. Saját nehéz, modern zenéjével szemben Haydnt említi, mint aki azonnal és könnyedén tetszést kellene, hogy arasson a közönség soraiban. Ugyanígy, 1949-ben, mikor Schönberg a múlthoz és a félreértett zeneszerzők történetéhez való viszonyáról írt, így fogalmaz: „Bár nem szívesen tennék úgy, mintha az op. 11 no. 3-as zongoradarabom úgy festene mint egy Haydn-vonósnégyes, sok muzsikustól hallottam Beethoven Nagy Fúgájának hallgatásakor, hogy »ez úgy hangzik, mintha atonális zene lenne!«"[30] Schönberg Beethovennel vállal azonosságot – nehéz, bonyolult, félreértést és megvetést kiváltó zeneszerző–, és ennek ellentéteként Haydnt nevezi meg: az atonális és atematikus op. 11/3 már nem is kerülhet távolabb Haydntól. Haydnt sosem értették félre, és sosem kellett elszenvednie azt a fajta nyilvános megvetést, amelyet neki és Beethovennek. Haydn mindkét példában Schönberg ellentéteként jelenik meg, a nagyszerű de félreértett művész ellentéteként, ami világosan mutatja, hogy Schönberg számára Haydn nem előd és nem tanár, hanem a távoli múlt zenéjének banális képviselője. Schönberg valószínűleg populistának tartotta Haydnt – Graf szerint a 18. század Johann Straussa –, és

29 Uő: „How one becomes lonely". In: *Style and Idea*, 48.
30 Uő: *My Evolution*, uott 88.

még mindig a 18. századi barokkhoz kötődő zeneszerzőnek, szemben azokkal a haladó szellemű komponistákkal, akikkel Schönberg azonosult, akik a megértésükért és elfogadtatásukért küzdöttek. Beethoven kilencedik szimfóniáját „őrült"-nek tartották; Brahms negyedikjét kerülték a bécsiek addig, amíg zeneszerző a halálos ágyára nem került; és Schönberg szemében még a gyorsan alkalmazkodó Mozartot is félreértették, mikor a császár a *Don Giovanni*t az opera nehézsége miatt visszautasította.[31] Ezzel szemben Haydn tudta, hogyan kell a pártfogók és a tömeg kedvére tenni, és sosem szenvedett úgy, mint más nagy mesterek.

Egyik legismertebb, az *A progresszív Brahms*[32] című esszéjében Schönberg két érdekes dolgot mond Haydnnal kapcsolatban. Az egyik, hogy miután Haydn nevét is említi egy, a német zenei kánon Bachtól Brahmsig terjedő leszármazási vonaláról szóló elemzésben, Schönberg megjegyzi, hogy míg kisebb zeneszerzők – mint Telemann vagy Keiser – egy új, könnyedebb, népszerűbb francia stílus javára a múlt, vagyis Bach súlyos, kontrapunktikus stílusának elvetésére törekedtek, a nagy zeneszerzők, mint Mozart és Beethoven továbbra is vállalták a múltat, de olyan alkotó- és kifejezőerő birtokában voltak, amellyel „szabadok maradtak a népszerűségre hajtó tetszenivágyás esztétikájának bilincseitől". Schönberg abban a pillanatban „kiejti" a Haydnt fejtegetéseiből, amikor elkezd különbséget tenni az olyan, lényegében a tömegek kedvét kereső és divatkövető szerzők, mint Telemann és az erős zeneszerzők, mint Mozart és Beethoven között, akiknek szükségszerűen meg kell feszíteniük alkotói akaratukat a „populáris tetszenivágyással" szemben. Feltűnő az is, hogy egy Brahmsról szóló tanulmány keretein belül Schönberg figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy saját stílusa, amelyik a brahms-féle ellenpont és fejlesztő variációs technika folyománya, mindenekelőtt igazolhatóan Haydn közvetlen leszármazottja; végül is Dahlhaus emlékeztet rá: Haydn volt az első, és nem Beethoven vagy Brahms, aki mesterien alkalmazta a motivikus-tematikus kompozíciós technikát, kiterjesztve a motivikus tartalmat a másodlagos részekre, így hasonlatossá téve a zenét az ellenponthoz.[33] Ugyanebben a Brahmsról szóló esszében Schönberg tárgyalja a Haydn, Mozart és Brahms zenéjében megfigyelhető formai szabálytalanságokat is. Mozart és Brahms esetében könnyedén kimagyarázza ezeket a szabálytalanságokat, amelyekkel a „barokkos formálás iránti igényt elégítik ki": Mozart mindenekfölött drámai zeneszerző; Brahms szabálytalan szerkezetei nem „barokk érzésvilágot" képviselnek, hanem inkább „a formai kötöttségektől való szabadulás folyamatának előrehaladottabb fázisát".[34] Haydn, akit megint egyszerűen csak kifelejt a magyarázatból, nem mentesül a „barokkos érzésvilág" kritikája alól. Schönberg számára, akinek szemében a zenei haladás szükségszerű volt, Haydn valahogy ottmaradt „sárosan" egy történeti börtönben, a sötét és távoli ba-

31 Uő: „Some Objective Reasons to Educate Rising Generations to Contemporary Music" (dátum nélkül, 1936 körül). In: *A Schoenberg Reader*, 277.

32 Uő: „Brahms the Progressive". In: *Style and Idea*, 409.

33 Carl Dahlhaus: *Schönberg und Andere*. Mainz: Schott, 1978, 200.

34 Schoenberg: *Brahms the Progressive*, 417–418.

rokk kor (amelynek a nagy Bach nem is igazán volt része) és Mozart és Beethoven mesteri kifejezőereje között. Schönberg számára Haydn nem volt eléggé modern.

Befejezésül szeretnék megfontolásra bocsájtani még egy Schönberg-idézetet, amely mind közül talán a legkülönösebb. Amint láttuk, Schönberg életének legnagyobb részében fáradhatatlanul kitartott egy bizonyos német zenei kánon és e kánon szükségszerűen ráeső öröksége mellett, rendszerint Bachot, Mozartot, Beethovent és Brahmsot magasztalva és Haydnt kizárva belőle. Haydn Schönberg szemében egyszerűen nem volt kellően progresszív. 1946-ban azonban, az idősödő és beteg Schönberg, aki a zenében rendíthetetlenül kiállt a mindig újat mondás és új utakon járás szükségessége mellett, a következőket írja:

> Nincs olyan nagy műalkotás, amely ne közvetítene az emberiség számára új üzenetet; nincs olyan nagy művész, aki kudarcot vall ebben. Ez minden nagy művészetnek a becsületkódexe, és következésképpen minden nagy művész műalkotásában megtaláljuk ezt az újat, amely sosem tűnik el, legyen az Josquin des Prés, Bach vagy Haydn, vagy bármelyik más nagy mester alkotása.[35]

Tudomásom szerint ez talán az egyetlen eset, hogy Schönberg írásaiban Josquint említi, és már ez is szokatlanná teszi ezt a megnyilatkozást. Ennél fontosabb viszont, hogy a legnagyobb műalkotásokról és alkotóikról szólva igen valószínűtlen zeneszerzői csapatot állít össze, olyat, amilyet zenéről szóló írásaiban eddig nem láttunk. Bach természetesen helyet kap, de mellé Josquint és Haydnt teszi. Miért? Ezen a ponton csak találgathatunk, és csak a pszichoanalízis birodalmába merészkedve kockáztathatjuk meg a válaszadást. Mégis nagyon jelentős mozzanatnak tartom, hogy Schönberg, életének alkonyán, amikor újra elmondja alapvető nézeteit „az emberiség számára új üzenetet" hordozó nagy zeneművészetről, Haydnt egy új zeneszerzői triumvirátus sarokkövének teszi meg. Ez azt jelzi, hogy Schönberg élete vége felé végre megbékélt volna Haydnnal?

Ebben a rövid tanulmányban szükségképpen nyitvahagytam jó pár kérdést, és nyilvánvaló, hogy Schönberg Haydnhoz való ambivalens viszonya további vizsgálatot érdemel: még többet fedhet fel Schönbergről, a század végi Bécs szellemiségéről, és a 20. század eleji Haydn-recepcióról.

Fordította Vajda Júlia

35 Uő: „New Music, Outmoded Music, Style and Idea". In: *Style and Idea,* 114–115.

ABSTRACT

ALEXANDER CARPENTER

SCHOENBERG AND HAYDN

This paper explores Arnold Schoenberg's curious ambivalence towards Haydn. Schoenberg recognized Haydn as an important figure in the German serious music tradition, but never closely examined or clearly articulated Haydn's influence and import on his own musical style and ethos, as he did with many other major composers. Although Schoenberg liked and valued Haydn's music, and would reasonably be expected to have listed Haydn—for his rigorous use of germinal motives and innovations in structure and form—among his principle influences and precursors, this paper argues that Schoenberg failed to recognize Haydn as a major influence because he saw Haydn as he saw himself, namely as a somewhat ungainly, paradoxical figure, a "conservative revolutionary" with one foot in the past and one in the future.

This paper considers a number of issues surrounding Schoenberg's view of Haydn. In his voluminous writings on music, Arnold Schoenberg frequently groups Haydn with Mozart, Beethoven, and a handful of other iconic composers, but virtually never affords Haydn the designation "master" or "genius." Haydn is mentioned by Schoenberg far less frequently than Bach, Mozart, or Beethoven, and his music appears rarely as examples in Schoenberg's theoretical texts. When Schoenberg does talk about Haydn's music, he describes above all—with tacit negativity—its accessibility (Schoenberg's particular bugbear), counterpoising it with more recondite music, such as Beethoven's, or his own. On the other hand, Schoenberg strongly praises Haydn for his complex, irregular phrasing and for harmonic exploration he finds more adventurous than Schumann's.

Ultimately, Haydn appears in Schoenberg's writings as a figure invested with ambivalence: an irrevocable member of the First Viennese triumvirate, but at the same time he is curiously phantasmal, and is accorded an awkwardly peripheral place in Schoenberg's version of the canon and his own musical genealogy.

Professor **Alexander Carpenter**'s *(University of Alberta, Edmonton)* essay in the original English language is expected to be issued in Studia Musicologica 2010/1–2.

RECENZIÓ

Malina János

HAYDN-KÖNYVEK KISMARTONBÓL

Phänomen Haydn 1732–1809
Eisenstadt: Schauplatz musikalischer Weltliteratur
Redaktion: Theresia Gabriel, Gerhard J. Winkler
Eisenstadt: Schloss Esterházy Management GmbH, 2009

Regesten der Esterházyschen Acta musicalia und Acta theatralia in Budapest
Herausgegeben von Dr. Josef Pratl und Heribert Scheck
/Eisenstädter Haydn-Berichte (EHB), Band 4/
Tutzing: Hans Schneider Verlag, 2004

> *Da Haydn zu dieser Zeit fast das ganze Jahr hindurch in Eszterháza zubringen musste, verkaufte er sein Haus am 27. Oktober 1778. um 2.000 Gulden an den fürstlichen Buchhalter Anton Lichtscheidl.*
>
> *(Minthogy Haydn ebben az időben csaknem az egész évet mindvégig Eszterházán kellett töltse, 1778. október 27-én 2.000 guldenért eladta házát Anton Lichtscheidl hercegi könyvelőnek.)*
>
> *(Dr. Josef Pratl)*

A zeneszerző halálának 200. évfordulójához kapcsolódó Haydn-év egyik legjelentősebb eseménye volt Ausztriában a Kismartonban négy helyszínen megrendezett nagy kiállítás, amely március 31-én, Haydn születésnapján nyílt meg, egyszersmind a Haydn-év eseménysorozatát is megkezdve. A kiállítást, amelynek címe „A Haydn-jelenség, 1732–1809", alcíme pedig „Kismarton: a zenei világirodalom bemutatóhelye" volt, négy intézmény közösen hozta létre, s rendezőelve az, hogy a Haydn-jelenség *pompakedvelő* oldalát az Esterházy-kastélyban – „Az udvari zenekultúra gyújtópontja" –, *polgári* vetületét – „A magánélet és az alkotás tanúi" – a Haydn-házban, *istenfélő* arcát – „Templomi zene a hercegi udvarban" – a (katolikus) Egyházmegyei Múzeumban, *crossover* tulajdonságait – „Vándor a kultúrák között" – pedig a burgenlandi Tartományi Múzeumban mutatják be. A hivatalos rendező Burgenland tartomány és a kismartoni egyházmegye; a tudományos koncepció Dr. Wolfgang Kuzmits és Dr. Gerhard J. Winkler nevéhez fűződik.

Sok intézmény, sok hívószó, számos cím és alcím – nemcsak hatalmas, hanem rendkívül szerteágazó is ez a vállalkozás, amelyről, miután nem kiállításkritikát írok, hadd írjam le csupán sommásan az értékelésemet. Véleményem szerint a kiállítás messzemenően méltó volt a Haydn-évforduló jelentőségéhez, sikeresen és

tartalmasan adott képet a Haydn-jelenség hallatlan komplexitásáról, és számos jelentékeny részinformációval és résztanulsággal szolgált anélkül, hogy a látogatónak elveszettnek kellett volna magát éreznie az adatok tengerében: ugyanis mindig világos volt, hol van, és éppen milyen perspektívából szemléli a *jelenséget*. Személy szerint számomra igen szuggesztívek voltak a Haydn magánéletével kapcsolatos objektumok: feleségének miniatúrája, hosszú időn át volt kedvesének, Luigia Polzellinek a kézírása, a *Das böse Weib* című kánon kézirata vagy a szép Rebecca Schroeter hozzá intézett bensőséges hangú leveleinek Haydn által leírt másolata.

Beszámolóm tulajdonképpeni tárgya azonban a pazar kiállítású, profi módon szerkesztett – és, igaz, fűzve, de szerény 11,90 euróért árusított – kiállításkatalógus, amelyet az Esterházy-kastély – hivatalosan: a Schloss Esterházy Management GmbH. – adott ki Mag. Theresia Gabriel és Dr. Gerhard J. Winkler szerkesztésében. (A továbbiakban mellőzöm a doktori címek említését: *mindenki az.*) A kötet a négy intézmény, illetve négy kiállítási helyszín szerint négy fejezetre tagolódik. A fejezeteket egy-egy részkérdéssel foglalkozó magas színvonalú, tudományos újdonságokat is tartalmazó ismeretterjesztő tanulmányok nyitják, majd az illető részhelyszínre vonatkozó illusztrált katalógus következik. Van olyan fejezet, ahol magában a katalógusrészben is el vannak rejtve minitanulmányok – vagy ha tetszik, alapos lexikoncikkek –: a Haydn-ház kapcsán például egy Walter-fortepianóról vagy a *Genzinger-szonáta* keletkezéséről (e „rejtett kincsek" még a tartalomjegyzékben sem szerepelnek). A kiadvány így 22 szerzőtől összesen 27 írást tartalmaz. Ezeket még felsorolásszerűen sem tudjuk a teljesség igényével ismertetni, ezért az alábbiakban csupán kedvcsinálónak emelek ki közülük néhányat.

Az első fejezet nyitóírása, amely a Haydn-központ igazgatójának, Gerhard J. Winkler Liszt- és Haydn-kutatónak a tollából származik, természetesen a kiállítás zenei-történeti alapkoncepcióját, Kismarton Haydn világában betöltött szerepét ismerteti; a másodikban Mag. Michael Weese muzeológus-kurátor számol be a vizuális kialakítás szempontjairól. Ezt Josef Pratl nyugalmazott villamosmérnök, „magántudós, Esterházy- és Haydn-kutató" megannyi érdekes adatot tartalmazó tanulmánya követi az Esterházy-zenészek kismartoni lakóhelyeiről. (Innen származik a jelen cikk mottójául használt idézet, amellyel ennek a kiállításnak az Eszterháza vonatkozásában teljesen korrekt – kismartoni részről nem mindig tapasztalható – megközelítését szerettem volna érzékeltetni.) Wolfgang Fuhrmann berlini zenetörténész és zeneíró a 19–20. századi Haydn-recepció alakulásának roppant izgalmas kérdéséről írt okos és rendkívül messze tekintő cikket. Nem hagyható említés nélkül Gerald Schlagnak, a tartományi múzeum kiváló nyugalmazott igazgatójának alapos, a magyar történelmi vonatkozásokat alaposan tárgyaló, ragyogóan illusztrált írása a kismartoni kastély Haydn-teréről. Armin Raab, a kölni Haydn-intézet igazgatója a Haydn-hagyaték természetéről, a Haydn-filológia sajátosságairól és nem utolsó sorban a kölni intézet munkájáról, az ott szerkesztett összkiadásról írt. Az intézet egy korábbi munkatársa, a budapesti operaanyagot kiválóan ismerő Christine Siegert az eszterházi „operaüzem" működését ismertette a nagyközönség számára igen élvezetesen; míg a fejezet utolsó írásában az alapos Josef Pratl a Haydn idejében használt pénzfajtákat, értékük, illetve

az árak változását, továbbá a korabeli mértékegységek egymásra, illetve metrikus egységekre való átváltását ismerteti. (Gondoltuk volna-e mindeddig, hogy míg Pozsonyban csupán 64, Kismartonban már 80, Fraknón meg egyenesen 96 icce foglaltatott egy akóban?)

A Haydn-ház fejezetében a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde archívumának helyettes vezetője, Ingrid Fuchs a Haydnt szinte egész pályáján körülvevő – műkedvelő és virtuóz – női billentyűsjátékosokról, társadalmi helyzetükről és Haydnra gyakorolt hatásukról írt. A Haydn-művek korabeli terjesztését-terjedését a kiváló osztrák Haydn-kutató, Otto Biba foglalta össze. A harmadik, egyházi fejezetben Johannes Leopold Mayer általános áttekintése mellett a williamsburgi James Armstrong professzor a Fényes Miklós mellett a kutatásban némileg háttérbe szoruló II. Miklós herceg (a kései Haydn-miséknek és Beethoven C-dúr vagy *Kismartoni misé*jének megrendelője) egyházzenei gyűjteményét és egyházzene-rajongását elemezte. A zárófejezet a posztmodern „crossover" fogalom rövid ismertetése után Haydn zsidó–horvát–magyar–roma zenei környezetét vizsgáló tanulmányt közöl Ursula Hemetek tollából (melyben a szerző mintha elfeledkezne arról, hogy Haydn nem csak a mai Burgenland területén kerülhetett érintkezésbe magyar cigányzenészekkel és verbunkoszenével). A fennmaradó írások a korabeli kismartoni életmódról, illetve Haydn ottani kortársairól szólnak – Josef Pratl itt harmadszor is felbukkan szerzőként: ezúttal Haydn konfliktuskereső szomszédasszonyáról, Magdalena Frumwaldról kerekít rövid, de érzékletes portrét.

Ami az illusztrációkat illeti, a kötetet már ezekért is bárkinek ajánlhatom: Haydnnal és Kismartonnal kapcsolatos igen gazdag és sokszínű képanyagot találunk benne ragyogó minőségben, a legjobb minőségű papíron. Portrékon, írásos dokumentumokon, kéziratos és nyomtatott kottákon, táj- és városképeken kívül szebbnél szebb műtárgyak és használati tárgyak is láthatók a katalógusban, eredetijeik származási illetve lelőhelye a fél világra terjed New Yorktól Budapestig és Firenzétől Londonig.

(A kitűnően szerkesztett kiadványban csak elvétve sikerült hibákra bukkannom. A Haydn kismartoni házát megvevő hercegi könyvelő neve más helyesírással szerepel Winklernél és Pratlnál, az egyik, reprodukcióban is közölt Haydn-levélnek – a katalógus állításával szemben – csupán az aláírása autográf, és még egykét hasonló apróság. Egy súlyosabb hibát mégiscsak észleltem, mégpedig a kiállításon és a katalógusban is: a leírtakkal szemben az 1.03.07 szám alatt kiállított André kiadású partitúra nem lehet a C-dúr csellóversenyé, nem csupán azért nem, mert a megadott Hob. VIIb:2 műjegyzékszám a D-dúr koncerthez tartozik, hanem azért, mert – mint illik tudni – a C-dúr versenyműnek egyetlen ismert forrása egy 1961-ben a mai Csehországban felbukkant szólamanyag.)

A fentiekben nem véletlenül emlegettem gyakran és rokonszenvvel Dr. Josef Pratl nyugalmazott mérnöknek, a burgenlandi BEWAG elektromos üzem egykori igazgatójának a nevét. Az eddig tárgyalt katalógus által magántudósként aposztrofált Pratl ugyanis ennél is több, valóságos magánintézmény a Haydn-filológia terén. Első kiemelkedő hozzájárulása a Haydn-kutatáshoz a csupán két évtizeddel ez-

előtt is áttekinthetetlennek tetsző fraknói hercegi (gazdasági) levéltár részletes felmérése volt. 1995-ben fejezte be azt a munkáját, amelyet a hivatásos levéltárosok évtizedeken, sőt évszázadokon át nem tudtak vagy nem akartak elvégezni: megállapította, hogy melyik helyiség melyik szekrényének melyik polcán milyen jellegű iratcsomók vannak. Ez így rendkívül prózaian hangzik, tény azonban, hogy például a kölni összkiadás több operakötetéhez nem sikerült az akkori levéltárosoknak fellelniük az adott darab előadásával kapcsolatos (például a díszletekre vonatkozó információt tartalmazó) iratokat, olyanokat, amelyek ma néhány perc alatt előkereshetők. Ez nagyrészt Josef Pratl érdeme.

Mint ismeretes, Hárich János, Esterházy Pál levéltárosa a hercegi udvarnak az első világháborút követő Magyarországra költözése során nem csupán a Kismartonban őrzött – jelenleg pedig az Országos Levéltárban (OL) található – családi levéltárat szállította Budapestre hercege kívánságára, hanem a fraknói levéltár anyagából is kiemelt csaknem 4400 olyan dokumentumot, amelyek az Esterházy-udvar zenei életével kapcsolatosak; célja az lehetett, hogy a várbeli palotában „kényelmes körülmények között" tegye lehetővé – főleg saját maga számára – a Haydn-dokumentumok kutatását. Ezt a gyűjteményt, amelyet *Acta musicaliá*nak nevezett, egy jóval kisebb, százegynéhány egységből álló válogatás, az *Acta theatralia* egészítette ki, amely a – prózai – színházi előadásokkal összefüggésbe hozható okmányokat tartalmaz. Jelenleg – elhanyagolható veszteségektől eltekintve – mindkét anyag az Országos Széchényi Könyvtár zeneműtárában található.

Hárich nem jól döntött, amikor az *Acta musicalia* (AM) egységeit kiemelte eredeti környezetükből. Ha eltekintünk is attól, hogy sajnos más fontos dolgokat is kiemelt, sőt hazavitt, amelyek így valószínűleg mindörökre elvesztek, egyre világosabb az aktus eredendő értelmetlensége. Most, hogy a fraknói levéltár immár hosszú évek óta kutatható, még inkább kidomborodik, hogy az AM önkényesen és következetlenül kiválogatott, rendkívül hiányos és ráadásul teljesen rendezetlen, pontosabban esetleges sorrendet mutató gyűjtemény; s bár számos nevezetes darabja régóta jól ismert a Haydn-kutatás számára, kutatni benne rendkívül nehéz (volt), hiába kezdte el évtizedekkel ezelőtt publikálásukat (1-es sorszámtól fölfelé) Landon és Else Radant. Miután a sorszámoknak sem a tartalomhoz, sem az időrendhez nem volt közük, ez a fajta „felgöngyölítés" nem javította az áttekintést az egész anyag fölött. (Hárichnak volt ugyan egy saját használatra szánt jegyzéke a két gyűjteményről, az azonban a II. világháború során megsemmisült.) Az egyenkénti publikáció persze abban a meggyőződésben kezdődött, hogy az AM, bár a fraknói levéltárból még „előkerülhet egy s más", az OL-ben őrzött anyaggal együtt a Haydnnal kapcsolatos dokumentumok javát tartalmazza. Ulrich Tank 1980 körüli kutatásai, majd a fraknói levéltár megnyitása után azonban ez az elképzelés tarthatatlanná vált, és ezzel értelmét is vesztette, hogy folytatódjék az AM – *csak* az AM – „araszoló" közreadása.

Volna értelme – illetve ma már így mondhatjuk: volt értelme – viszont az AM pontos feltérképezésének: annak, hogy elkészüljön egy adatbázis, amelyből kiderül, hogy mire vonatkoznak az eredeti dokumentumok, megállapítható belőle datálásuk, illetve időrendjük, esetleg visszakereshetők valamilyen mutatóban. Bár-

milyen meglepő ugyanis, ennek a kézenfekvő feladatnak az elvégzésére a II. világháború óta nem vállalkozott senki sem a nemzeti könyvtárban, sem azon kívül.

Olvasóim talán sejtik már, hogy aki viszont vállalkozott a munka elvégzésére, az Dr. Josef Pratl volt. Pontosabban másodmagával, egy Heribert Scheck nevű nyugalmazott kismartoni mérnök társaságában vállakozott rá. A két kutató néhány hónapot töltött Budapesten 2003–2004-ben; mint munkájuk szemtanúi mondják, „igen gyorsan dolgoztak". A Zeneműtár akkori vezetője, Szerző Katalin mindenben támogatta a projektet. A mű eredménye a *Regesten der Esterházyschen Acta musicalia und Acta theatralia in Budapest* című kiadvány lett, amely nem csupán az időrendben felsorolt (és a Hárich-féle sorszám szerint is visszakereshető) dokumentumok tartalmát írja le néhány szóban (pl.: „Szent-Gály [a jószágkormányzó 1808-ban] Travaglia [nyugalmazott díszlettervező] kérelméről, hogy keresőként is teljes nyugdíjban részesüljön. Elutasítva."), illetve utal arra, hogy közreadták-e őket és hol, hanem a legtöbb esetben – a rajtuk található jelzetek alapján – azt is közli, hogy a levéltár melyik állományából származnak. Ez első hallásra nem tűnik különösebben nagy dolognak, ha azonban megfontoljuk, hogy a fraknói levéltár állományainak száma minimálisan százakra rúg (a dokumentumoké meg milliókra), s szinte mindegyik dokumentum több, a legkülönbözőbb korokban kapott jelzetet is tartalmaz, rá kell jönnünk, hogy ezt a kutatás számára alapvető fontosságú munkát csak olyasvalaki végezheti (végezhette) el, akinek kisujjában van a fraknói levéltár.

A regeszta, mint minden hasonló munka, tartalmaz hibákat. Jómagam a 4000–4010 közötti dokumentumokban találkoztam azzal, hogy a sorszámok eggyel elcsúsztak. Az ilyen apróságok mit sem változtatnak azonban a vállalkozás szakmai – és erkölcsi – jelentőségén. A Haydn-kutatás csak hálás lehet Georg Federnek és Walter Reichernek, az *Eisenstädter Haydn-Berichte* (EHB) című könyvsorozat szerkesztőinek, hogy a regeszta 2004-ben, a sorozat 4. köteteként (a rangos tutzingi Hans Schneider kiadó gondozásában) megjelenhetett. Az EHB eleinte – 2002-től – csupán a kismartoni Haydn-napok keretében néhány évenként megrendezett szimpóziumok anyagát adta közre; az eddig megjelent hat kötet közül ilyen az 1., a 2. és az 5. A 2004-ben megjelent 3. kötet egy-egy 2003-as amerikai és magyarországi szimpózium előadásai közül válogat. A sorozatban megjelent első eredeti munka éppen Dr. Pratl regesztája; végül pedig a 6. kötet is eredeti kutatási anyagot tartalmaz, nevezetesen Kathleen Lamkin áttekintését az 1790 és 1809 között működött Esterházy-zenészekről.

Időközben bejelentették a készülő és a tervek szerint még 2009-ben megjelenő 7. kötet tartalmát. A kötet egy bevezető tanulmány mellett egy DVD-t fog tartalmazni, rajta a fraknói levéltár 14 000 egységének adataival, amelyek az Esterházy-udvar 1678 és 1878 közötti zenei, színházi és operaéletével kapcsolatosak. Ezen a másik regesztán négy évig dolgozott szerzője, Dr. Josef Pratl.

Ára: 500 Ft