

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
XLVIII. évfolyam, 1. szám · 2010. február

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dobszay László,
Dorottya Fabian (Sydney), Farkas Zoltán, Jeney Zoltán,
Kárpáti János, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint, Somfai László,
Szegedy-Maszák Mihály, Tallián Tibor**nka**

Nemzeti Kulturális Alap

MEGJELENIK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP
TÁMOGATÁSÁVAL

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • 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 őrünk 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 postalványon. Előfizetési díj egy évre 2000 forint. Egyes szám ára 500 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

- 5 A szerkesztő előszava
6 Editor's Note

TANULMÁNY – ARTICLES

- DOBSZAY LÁSZLÓ
7 Az összehasonlító népzene-tudomány tündöklése és lehanyatlása
19 The Rise and Fall of Comparative Ethnomusicology (Abstract)
- KÁRPÁTI JÁNOS
20 Hemiola-jelenség a Földközi-tenger térségében
30 Hemiola Phenomenon in the Mediterranean Area (Abstract)
- RICHTER PÁL
33 Egzotikum és depresszió – értelmezések és félértelmezések
a magyaros stílus kapcsán
47 Exoticism and Depression – Interpretations and Misinterpretations
in Connection with the *Style Hongrois* (Abstract)
- VIKÁRIUS LÁSZLÓ
49 Bartók egy zenei poénjáról
Az 5. kvartett Allegretto con indifferenza epizódjának értelmezéséhez
58 On a Bartókian Joke
*Interpreting the Allegretto con indifferenza Episode in the Fifth String
Quartet* (Abstract)

DOCUMENTA

- 59 Révész Dorrit bibliográfiája
64 Bibliography of Dorrit Révész (Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTIONS

- KOMLÓS KATALIN
65 C. P. E. Bach „C- F- E- B-A- C- H” fughettája
68 „C-F-E-B-A-C-H” Fughetta by C. P. E. Bach (Abstract)

SOLYMOSI TARI EMŐKE

- 69 Filmzeneírás – szabadon: Höllering és Lajtha
73 Writing Music for Film – Freely: Hoellering and Lajtha (Abstract)

BALI JÁNOS

- 74 Furulyák a nagyszebeni múzeumban
83 Recorders in the Sibiu Museum (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

NAKAHARA YUSUKE

- 84 Novellák mennyei terjengőssége: Schumann műveinek intertextuális értelmezési lehetőségei
103 The Heavenly Length of Short Novels: Interpretative Possibilities of Intertextuality in Schumann's Works (Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEWS

KERÉKFY MÁRTON

- 104 Bepillantás egy kivételes elme rapszodikus és csapongó gondolataiba
György Ligeti: Gesammelte Schriften

PAKSA KATALIN

- 109 Egy kolozsvári népzenekutató válogatott írásai
Almás István: A népzene jegyében

- 113 Tartalomjegyzék 2009

A szerkesztő előszava

„Az új szerkesztő előszava” – pontosíthatnánk a címet, hiszen ennek a rövid bevezetőnek az ad aktualitást, hogy Székely András, aki az 1998/99. évfolyamtól 2009-ig 11 éven át szerkesztette a Magyar Zenét, a 80. életévét betöltve, átadta a stafétabotot. Az ő gondosságának és ügyszeretetének köszönhető, hogy a lap ez alatt az idő alatt mindig pontosan és egyenletesen magas színvonalon jelent meg – ezt a nívót fenntartani nem kis kihívás!

Bár a Magyar Zene alapvető profilja, irányultsága nem változik, a borító felfrísítésén túl néhány működési, tartalmi és szerkezeti változást is hoz a 2010-es év. A minél szélesebb körű tájékozódás és tájékoztatás érdekében a szakma legkiválóbb képviselőiből megalakult a Szerkesztőbizottság, illetve a Tanácsadó testület. Az utóbbit részben külföldi, illetve külföldön élő magyar zenetörténészek alkotják, ezzel is szeretnénk a Magyar Zene nemzetközi jelenlétét erősíteni: egyfelől igyekszünk még több magyar vonatkozású, külföldi szerző tollából született írást közölni illetve recenzeálni, másfelől a külföldi kutatók figyelmét felhívni az adott szakterületen működő magyar kollégáik publikációira. (Ezért adjuk meg a tartalomjegyzéket angolul is, és törekszünk az angol nyelvű összefoglalók terjedelmének bővítésére.) Emellett szeretnénk a más művészeti ágakkal, a zene határterületeivel foglalkozó írások számát is növelni

Tartalmi szempontból a legfontosabb újdonság, hogy rendszeresen, külön rovatban szeretnénk bemutatni az Olvasónak a Zeneakadémia falai között született, eredetileg nem a nyilvánosság elé szánt írások (doktori értekezések, szakdolgozatok, vagy akár a zenetudományi tanszéken írott szemináriumi dolgozatok) egy-egy részletét, ezzel segítve az arra érdemes fiatal kollégák első publikációhoz jutását. A rovat címe „Műhelytanulmány” lesz; az első számban, megemlékezésként Schumann születésének 200. évfordulójáról, a zenetudományi tanszék ösztöndíjjal Budapesten tanuló növendékének dolgozata jelenik meg. Ebben az évfordulóban gazdag évben írásokkal tisztelgünk majd Mahler, Dohnányi, s természetesen a Schumann-nal egyidős Erkel Ferenc életműve előtt is.

A lap anyagának gerincét, ahogy eddig, úgy ebben az évben is a Zenetudományi és Zenekritikai Társaság legutóbbi tudományos konferenciáján, ezúttal a 2009 novemberében „Népzene és zenetörténet” címmel megtartott konferencián elhangzott előadások írott változata alkotja. A zenetudományi tanszék vezetője, a 60. születésnapját ünneplő Kovács Sándor tiszteletére rendezett „köszöntő-konferencia” 10 percesre szabott előadásai közül néhány a rövidebb írásoknak helyet adó „Közlemény” rovatban jelenik majd meg.

S végül még egy fontosnak érzett törekvés: szeretnénk minél több olyan írást publikálni, amely a manapság meglehetősen mostohán kezelt kortárs magyar zenével foglalkozik.

Péteri Judit

Editor's Note

Or rather, the *New Editor's Note* – namely, this short introduction owes its topicality to the fact that András Székely, editor of *Magyar Zene* for 11 years from Vol. 1998/99 until 2009 has now, as he turns 80, passed on the baton. His care and dedication has meant that the journal always appeared in print both punctually and to a consistently high standard – maintaining that quality will be an immense challenge.

Even though the main profile and overall direction of *Magyar Zene* will remain unchanged, this year will see some operative, content-related and structural changes, as well as a revamped cover page. To ensure the widest possible scope of information and outlook an editorial board and an advisory board comprising the most eminent representatives of musicology has been set up. Members of the latter team include foreign and expatriate Hungarian music historians too. Another sign of our attempt to strengthen the international presence of *Magyar Zene* is that on the one hand we shall attempt to publish or review even more papers with Hungarian relevance from foreign authors; and on the other hand, draw the attention of foreign researchers to the efforts of their Hungarian colleagues working in the same field (which is why we also print the contents page in English and are endeavouring to increase the extent of our English abstracts). We also plan to boost the number of papers on other arts, as well as from the borderline areas of musicology.

The most important content-related change will be a regular, separate column dedicated to presenting to our readers parts of as yet unpublished papers written by professors and students at the Liszt Ferenc Academy of Music (dissertations, theses or seminar papers written in the Department of Musicology), with the aim of giving deserving young colleagues a first publication opportunity. The new column will be entitled “Work in Progress”; and in the first issue, commemorating the 200th anniversary of Schumann's birth, a paper is being published by a student studying in Budapest under a scholarship from the Department of Musicology. This year will be rich in anniversaries and we plan to celebrate the work of Mahler, Dohnányi, and of course Ferenc Erkel, who was born in the same year as Schumann.

As before, the backbone of *Magyar Zene* will be formed by transcripts of lectures from the latest conference of the Hungarian Musicological Society, which was held in October 2009 under the title “Folk Music and Music History”. Some of the 10-minute lectures given at the “celebration conference” held on the occasion of the 60th birthday of Sándor Kovács, the head of the Department of Musicology, will be published in the “Short Contributions” column dedicated to short pieces.

Finally, let me mention one more aspiration which we feel is important: we would like to publish as many papers as possible on an unduly neglected topic: contemporary Hungarian music.

Judit Péteri

TANULMÁNY

Dobszay László

AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ NÉPZENETUDOMÁNY TÜNDÖKLÉSE ÉS LEHANYATLÁSA*

Az „összehasonlító népzene-tudomány”, ahogy e terminust évtizedeken át használták, egy szakág és egy módszer. Amikor mintegy száz évvel ezelőtt A. J. Ellis, O. Abraham, C. Stumpf, G. Adler, E. M. Hornbostel, R. Lach, G. Schünemann megalapították, a természeti és más történelem előtti népek zenekultúrájának legáltalánosabb összefüggéseit akarták megismerni az összehasonlítás segítségével. Mint Hornbostel fogalmazott: az összehasonlító zenetudomány a világ minden területéről gyűjtött és kritikailag rétegzett anyagból akarja a különleges kulturális viszonyokat megvilágítani, s végül egy extrapoláció révén a kezdetekre kíván visszakövetkeztetni.¹ Az ambiciózus célt ugyanő már 1905-ös „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft” című írásában megfogalmazta.² C. Sachs, M. Schneider szerint a cél az emberiség átfogó zenei fejlődéstörténetének felvázolása az összehasonlítás révén.³ Adler a stílusban látja az egyedi és általános jelenségek legmagasabb rangú szintézisét.⁴ Mint a későbbi viták megmutatták, sem a cél, sem az eljárás mód nem volt kellőképpen tisztázva. Az egyes kultúrák megismeré-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 8-án elhangzott előadás írott változata.

- 1 „Wenn wir den Kreis spezieller Probleme, die durch die Beschäftigung mit fremder Musik angeregt oder gefördert werden, überblicken, so ragen wohl einzelne von weitertragender Bedeutung hervor, wie das Konsonanzproblem oder das Rhythmusproblem. Aber unsere Wünsche fliegen noch höher: wir möchten die fernste, dunkelste Vergangenheit entschleiern und möchten aus der Fülle des Gegenwärtigen das Zeitlose, Allgemeine herauschälen; mit anderen Worten: wir wollen die Entwicklungsgeschichtlichen und die allgemein-ästhetischen Grundlagen der Tonkunst kennen lernen.” Összefoglalóan: E. M. Hornbostel: „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft.” *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* VII (1905–1906), Heft 3, 85–97. Hozzáférhető: E. M. Hornbostel: *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1986, 40–57. Vö. D. Christensen 'Musikethnologie'. In: *Musik im Geschichte und Gegenwart*². Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter (a következőkben: MGG²), Sachteil 6, 1997, 1259–1262.
- 2 E. M. Hornbostel 1986, 56.
- 3 D. Christensen: „... eine umfassende Entwicklungsgeschichte der Menschheit zu entwerfen.” 1997, 1261.
- 4 *Der Stil in der Musik*. Leipzig, 1912. Vö. R. Ficker: 'Adler.' In: *Musik im Geschichte und Gegenwart*¹, Kassel, Basel, etc. Bärenreiter (a következőkben: MGG¹), 1949–1951, 85–88. V. Kalisch: 'Adler.' In: MGG², Personenteil 1, 1999, 152–154.

se a cél? Vagy ún. kultúrkörök jellemzőit keressük?⁵ Vagy a zene legegységesebb akusztikai, pszichológiai, formai törvényszerűségei érdekelnek-e minket?⁶ E népek zenéjének történetét akarjuk-e megközelíteni,⁷ vagy általános fejlődési skémákat felvázolni?

Mint módszer,⁸ az összehasonlító zenetudomány a népzenei adatokat nem izolált jelenségeként, hanem egymáshoz viszonyítva akarja vizsgálni. De ennek az összehasonlító módszernek is megvoltak a tisztázatlan pontjai. Konkrét zenei példákat kell-e összehasonlítani, vagy általános zenei jellegeket (ritmusokat, hangrendszereket)? Esetleg a zenélés zenén *túli* komponenseit, mint a nyelv, a funkció, a társadalmi háttér, a zenecsinálók tudati reflexei arra, amit csinálnak? Mi a forrásanyaga az összehasonlításnak, s képviselhetik-e egyedi példák magát az adott zenekultúrát, vagy legalábbis annak rétegeit? Kellően elő van-e készítve a forrásanyag arra, hogy belőle az összehasonlítás révén érvényes következtetésekhez jusunk?⁹ Mit jelent ebben az esetben a forráskritika?

Nem is késett sokáig az olykor heves kritika, elsősorban az amerikai szaktudomány részéről. Eszerint nem homályos univerzáliákat kell megismernünk, hanem a konkrét népzenei jelenségeket kell a maguk környezetében kutatnunk, Lomax szerint mint adott társadalmak vagy társadalmi rétegek viselkedés-szokásainak egy részét.¹⁰ Voltaképpen nincs is népzene-tudomány, mert az az általános antropológia része. Kifejezést nyert ez a támadás a terminológiában is: Sachs már korábban kijelentette, hogy az összehasonlító népzene-tudomány haszontalanná vált, helyébe a zenei etnológiának kell lépnie.¹¹ Nem véletlen, hogy egy sor országban – így jelesül éppen az Egyesült Államokban is – sokan éppen az etnológiai tudományok köréből jöttek át népzene-tudományt művelni.

A következő évtizedekben a vita a homályos pontok tisztázásához, s ezzel együtt a tematika kiszélesítéséhez is vezetett. Talán tényleg nem volt szerencsés az „összehasonlító népzene-tudomány” kifejezéssel egy tematikát lefoglalni, vagy mondhatni, a kifejezést egy tematika számára fenntartani. Mint Timothy Rice kifejti,¹² helyesebb lenne egyszerűen népzene-kutatásról beszélni, melynek magába kell foglalnia mindazt a témát és módszert, amit addig inkább egyetlen szakág sajátjának tartottak.

5 T. Rice: 'Comparative Musicology.' In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition.* London: McMillan, 2001 (a következőkben: NG²), Vol. 6, 178–179.

6 D. Dieter Christensen (1997, 1260) a zeneelméletet, pszichológiát, kultúrtörténetet jelöli meg az összehasonlító népzene-tudomány sajátos témáinak.

7 W. Wiora: „Ethnomusicology and the History of Music.” *Studia Musicologica* VII (1965), 187–193; példaképpen a német népdal történeti korszakait jellemzi.

8 Vö. W. Wiora: „Idee und Methode 'vergleichender' Musikforschung.” *International Musicological Society, Bericht über den neunten internationalen Kongress Salzburg 1964.* Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, Vol. I. 1964, vol. II. 1966. (A következőkben *IMS Salzburg*), Vol I, 3.

9 Vö. W. Suppan: 'Volkslied, Volksmusik.' In: *MGG*¹ 1966, 1923–1932.

10 J. Porter: 'Europe – Traditional Music'. In: *NG*² 428–445.

11 W. Wiora hangsúlyozza, hogy az összehasonlítás és etnomuzikológia csak részben fedi egymást; összehasonlítást a zenetudomány minden területén használunk, de az összehasonlító zenetudomány sajátos téma és sajátos módszer (W. Wiora in: *IMS Salzburg*, vol II, 31–32.)

12 T. Rice 2001, 179.

Ami a kiszélesedést illeti, az egyre inkább vonatkozott az érintett *területekre*, a *célokra* és a *metodikára* is.

1. Elsősorban, nem lehet azonos módon kezelni a „természeti” népeket és az Európán kívüli zenekultúrákat. Az előbbit nem lehet népzene néven nevezni,¹³ az utóbbi pedig (mint például a kínai, japán, indiai zene) már többretegű kultúra, melyben jelentős szerep jut az írástalan magasművészetnek.¹⁴ Ez a magasművészet viszont szoros kapcsolatban áll a 2000 évvel ezelőtti mediterrán zenekultúrával, mely egyszerre hordoz népzenei és műzenei jegyeket, s melynek megértésében hasznunkra van a kis-ázsiai, sőt távolabbi ázsiai kultúrák ismerete. De az antik mediterrán kultúra csak az egyik karját nyújtja a Közel- és Táv-Kelet felé, a másikat a középkori Európa és az európai népzene felé terjeszti ki.¹⁵ Ezért fájjalja Wiora, hogy a régi magaskultúrák tanulmányozásának nincs intézményi központja. Mindezzel a tematika olyan kitágításához jutottunk, amire kevésbé számítottak az alapítók. Suppan a kutatás tárgyát egyszerűen a színhagyományban élő, szokásban gyökerező zenélés egészére terjeszti ki.¹⁶ Az európai történet korai szakaszának írás nélküli zenei rétegei, az európai népzene, az európai társadalmat mélységében érintő zenélési fajták, s természetesen a nép által átvett, asszimilált zenei elemek mind csak az összehasonlító népzene tudomány látókörében tanulmányozhatók.

2. Meggazdagodott a célkitűzés is. Megtörténhet, hogy amikor egy adott zenei jelenséget tágabb körű összehasonlítással elemzünk, csak az adott jelenséget akarjuk jobban megérteni. De lehet, hogy e jelenség maga is csak egy műfajt, régiót, kort, stílust érintő következtetés-sorozat egyik eleme. Az Európára kiterjesztett összehasonlító népzene tudomány nem kerülheti meg a történetiség kérdését.¹⁷ Népzenei oldalról azért nem, mert még ha célja nem is lenne több mint egyetlen jelenség vagy egyetlen repertoár vizsgálata, akkor is kikerülhetetlen a kérdés: hogyan jött létre, hogyan változott, hogyan nyert befogadást a vizsgált részlet. Nem tagadható, hogy a népzeneben léteznek nemzetek fölötti jelenségek,¹⁸ melyek csak összehasonlító vizsgálatokkal mutathatók ki, és csak történelmi kontextusban értelmezhetők. Nemcsak a keletkezés abszolút kronológiájáról lehet itt szó. Az eredet, változás, hatás, akkulturáció, elnyomás, hanyatlás: mindezek történeti

13 J. Stęszewski: ahol népzene van, ott több (zenei) réteg található, vagyis megragadhatók a történelmi-társadalmi rétegek. W. Suppan: a „népzene fogalma” feltételezi a „műzene” jelenlétét? Rajeczky: a prehisztórikus kultúrák zenei megnyilvánulásai nem nevezhetők népzene néven. Lásd: „The Problem of Historicity in European Folksong.” (Round table). In: *International Musicological Society, Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967*. Kassel, Basel, Paris, London, Ljubljana: Bärenreiter, 1970 (a következőkben: *IMS Ljubljana*), 329–358; a hivatkozások: 358.

14 Rajeczky a professzionális zenéről írástalan kultúrákban, *IMS Ljubljana*, 354.

15 Vö. W. Wiora 1964, 7–9.

16 „Das Forschungsgebiet des Musikethnologen in Europa ist das in ungedruckter, mündlicher Überlieferung weitergetragene, kultisch und brauchmäßig verankerte, in die 'Liturgie des Daseins'... eingebundene Musizieren und Singen.” In: *IMS Ljubljana*, 329.

17 W. Wiora: „Historical research is not an addition to but a main task of ethnomusicology.” Lásd Wiora 1965, 192. Vö. J. Stęszewski, in: *IMS Ljubljana*, 336–338.

18 Vö. W. Suppan 1966; W. Wiora 1964.

jelenségként vannak jelen a népzeneben.¹⁹ A népzene Naumann-féle recepciós és Pommer-féle produktív felfogása közti vita²⁰ nem több, mint szócséplés, ha nem támaszkodik konkrét összehasonlító történeti vizsgálatokra.²¹ És ha azt kérdezzük, hogyan illeszkedik a népzene saját környezetébe, akkor nem elég az adott falu, foglalkozás, szociális réteg társadalmi környezetéről beszélni. Zenéről lévén szó, a specimen *zenei* környezetét is tisztázni kell! De mi annak zenei környezete? Erre nem felelhetünk, ha nem helyezzük el az adott kor általánosabb zenei életében.

Nem kerülheti meg a kérdést a zenetörténet sem: számot kell adnia mindarról, ami egy adott korban a zenélő társadalomban hangzott; arról is, amit ma népzeneinek hívunk, s arról is, hogy miképpen reagált a magasabb zenei műfajokra az adott kor társadalmi: mit vett át belőle, mi formálta hallásmódját, mi és hogyan hatott zenei ízlésére.²² A történeti kérdés megválaszolásához nem elég népzeneét népzeneivel összehasonlítani. Be kell vonni a vizsgálatba azt, ami az általunk ismert népzenei hagyatékból bármilyen formában régebben, esetleg már évszázadokkal ezelőtt lejegyzésre került, meg azt a forrásanyagot is, mely rávilágíthat egy népzenei jelenség korára. E forrásanyag használata nem könnyű; sokan figyelmeztettek a lejegyzéseket befolyásoló egyoldalúságokra, a lejegyző lehetséges elfogultságaira, érdeklődésének vagy zenei képzettségének esetleges fogyatékoságaira;²³ másrészt arra, hogy a feljegyzés önmagában csak *terminus ante quem*ként értékelhető.²⁴

3. Ezzel a harmadik „kiterjesztéshez”, a metodikáihoz érkeztünk. A módszer alapjai nem változnak: dallamot dallam alá kell írni, ha pedig a zene nem-zenei vonatkozásait hasonlítjuk össze, az adatokat kell világosan felsorolni, elemezni és szintézisbe foglalni. Ámde nem egy kutató figyelmeztetett a veszélyekre: a zene egyes összetevői (ritmus, konszonancia-használat stb.) csak akkor hasonlíthatók össze, amikor éppen az *adott* összetevő története érdekel. De mindig kérdés, mennyire jellemző az összehasonlított egyedi adat a vizsgált kultúrára, annak szerves része-e, vagy csak véletlenszerű, egyedi eset. A pillanatfelvétel jellegű átírás gyengeségén Stockmann szerint csak a sok átírással segíthetünk.²⁵ Az összehasonlítás akkor hozhatja meg a remélt eredményeket, ha az összehasonlító anyag jól elő van készítve a vizsgálat céljára. Így tehát nem választható el a gyűjtés, az átírás, az osztályozás,²⁶ a forráskritika²⁷ színvonalát az összehasonlító módszer eredményeitől. Ez természetesen érvényes a bevont történeti forrásokra nézve is.

19 W. Wiora 1965, 188–189.

20 Vö. W. Suppan 1966, 1927; J. Porter 2001, 431.

21 J. Porter 2001, 428.

22 „For the general history of World music the contribution of historical ethnomusicology is no less necessary than the contribution of music history in the conventional sense of the word.” W. Wiora 1965, 192.

23 Vö. O. Elschek, in: *IMS Ljubljana*, 345–346.

24 J. Stęszewski, in: *IMS Ljubljana*, 337–338.

25 E. Stockmann, in: *IMS Ljubljana*, 332–333.

26 M. Bröcker: 'Volksmusik.' In: *MGG*², Sachteil 9 (1998), 1732–1741. J. Porter 2001, 432.

27 W. Wiora 1965, 192.; E. Stockmann, in: *IMS Ljubljana*, 332.

Így a 20. század közepére kialakult a berlini iskola eredeti célkitűzéseit meghaladó, a tényleírásra támaszkodó, de azon túl is menő európai érdekű irány. Az új változat metodika is volt (népzenék értelmező összehasonlítása egymással is, írásos forrásokkal is)²⁸, de módosult tematika is (a népzenei jelenségek történeti megértése). Párhuzamosan épült ki az Európán kívüli zenék tanulmányozásával, mégis elsődlegesen Európára vonatkozott, olyan témák esetében pedig, mint amilyen a makám-elv,²⁹ a típus-fogalom, a kantilláció, a melizmatika, már érintkezett a zsidó és más klasszikus liturgikus zenei kultúrák világával is. Az eredmények rávilágíthattak egy-egy konkrét darab korára, eredetére, de igazában a típusok, műfajok³⁰ tér- és időbeli elterjedtségére engedtek jobb rálátást. Az azonosságok hol genetikusan összerakozásra, hol közös gyökérből származó hagyományokra utaltak.³¹ Az interpretáció nemcsak az azonosságokat, hanem a különbségeket is beszéltetni tudta.³²

A megjelent publikációk és előadások foglalkozhattak konkrét zenei anyaggal, de taglalták a kutatás hermeneutikai tapasztalatait is. Ezek nagyban segítették a célok, kutatási irányok tisztázását, a korábbi árnyalatlan, olykor naiv vagy zavaros eszmék revízióját, az egyoldalúságok, túlzó következtetések helyretételét.

M. Schneider, J. M. Müller-Blattau, W. Danckert, O. Elschek³³ és mások számos dallam vagy dallamcsoport meggyőző párhuzamait mutatták be. Ugyan a leírásba a német népdal műfajainak szempontjából vonta be a szomszédnépi és történeti adatokat, mégis példaadó volt két nagy vállalkozás: a sajnálatosan félbeszakadt *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*³⁴ (a mögötte álló, mind muzeális, mint elemző tevékenységre vállalkozó freiburgi arhcívummal), valamint az ugyanezen műhelytől származó *Handbuch des Volksliedes*.³⁵

A legtöbbet azonban Walter Wiorának köszönhetjük, aki az *Europäischer Volks-gesang*,³⁶ e sokszor félreértett, de alapjaiban revelatív nagy mű szinoptikus táblázataiba nemcsak számos népzenei példát foglalt be, de a műzene határain járó írásos emlékeket, kontrafaktumokat, műzenei feldolgozásokat is,³⁷ s ezeket egy nagy eurázsiai dallamhagyomány reprezentánsainak fogta fel.³⁸ Ugyanakkor rámutatott ar-

28 W. Wiora 1965, 188–189.

29 Vö. J. Porter 2001, 431.; J. Elsner: „Zum Problem des Maqām. In: *Gesellschaft für Musikforschung Bericht den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*. Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 197, 535–546.

30 M. Bröcker 1998, 1732–1741.

31 Vö. W. Suppan 1966, 1930–31; W. Suppan, in *IMS Ljubljana*, 329–330. Cf. W. Wiora *IMS Salzburg*, Vol. II, 31.

32 W. Suppan 1966, 193–1931. Mint W. Wiora (1964, 5–6.) figyelmeztet, gyakran a szabályos különbségek mutatnak genetikusan rokonságra. Vö. uő in: *IMS Salzburg*, II. 33.

33 Vö. J. Porter 2001, 430–432.

34 *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*. Herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv. Berlin, Freiburg i. Br. 1935–1992.

35 *Handbuch des Volksliedes I-II*. Szerk. R. W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973, 1975.

36 W. Wiora: *Europäischer Volks-gesang. Gemeinsame Formen in Charakteristischen Abwandlungen*. Köln, 1952.

37 Az írásos dokumentumok típusairól: W. Wiora 1965, 188–189.

38 W. Suppan in: *IMS Ljubljana*, 330–331.

ra, hogy az egyes részkultúrák *különbségei* is a tipológiailag hasonló anyagon mutatkoznak meg a legvilágosabban.³⁹

Elsősorban Wiora érdeme az is, hogy az összehasonlító népzene tudomány feladatát, módszerét kellő árnyaltságban és filozófiai megalapozottsággal kifejtette, a gyakran téves feltevésekből származó támadásoktól megvédte. Ilyen szempontból kiemelendő a salzburgi IMS kongresszuson elhangzott előadása.⁴⁰

Ezek az eredmények a zenetörténet-írás és népzene találkozásának, sőt bizonyos területeken szintézisének ígéretével kecsegtettek. Gyakorlati igényé vált az addig csak tételként hangoztatott két igazság, hogy 1) a népzene történeti jelenség, és csak történetiségében értjük meg,⁴¹ s hogy viszont 2) a zenetörténet csak a népzene integrálásával válik valóban a zene történetévé. Senki sem tagadta, hogy a népzene történeti interpretációjának sajátos nehézségei vannak.⁴² A népzene egyszerre tartós, korszakokon át élő, ugyanakkor a műzenénél kevésbé rögzített repertoár,⁴³ emiatt a történeti vizsgálattal együtt járó datálása is gyakran problematikus. A népzene kutatója egy recens forrásanyagból következtet vissza a régebbi korokra,⁴⁴ és ez a forrásanyag csak kritikával kezelhető. Az összehasonlító nyelv-, vagy vallástudomány (és más, részben természettudományos diszciplínák) minta és hivatkozási alap volt a muzikológia számára; de ne feledjük, hogy a zene mivoltánál fogva kevésbé definitív, mint a nyelv vagy vallás.⁴⁵ Stockmann szerint⁴⁶ mégis igaz, hogy az énekes törekszik a pontos felidézésre; ez és a népzene megtartó ereje – területenként, műfajonként eltérő mértékben – a népzenei jelenségek hosszú életét garantálja. Ha valami fontosat akarunk róla mondani, akkor lehetetlen az egyes dallam vagy dallamréteg eredetéről és történeti környezetéről hallgatni. Elsők szerint az etnomuzikológia tévedése, ha megelégszik a gyűjtéssel, osztályozással.⁴⁷ Wiora továbbmegy: „Az ember a gyűjtés kedvéért nem függesztheti fel száz évre a gondolkodást.”⁴⁸

A 20. század közepe táján megjelent számos publikáción kívül sok fontos szempontra rámutatott a muzikológiai konferenciákon e tárgy körben szervezett

39 W. Wiora 1952, 5, 9.

40 W. Wiora 1965.

41 A népzene sajátos történetiségéről: C. Dahlhaus in: *IMS Ljubljana*, 356–357.

42 W. Wiora (1965, 187–189, 192) szerint e nehézségek nem egyformák mindenütt, de törekedni kell a történeti elemzésre. E. Stockmann: „Es ist gewiss richtig, dass die Volksmusikforschung bei der historischen Untersuchung ihres Materials besondere Schwierigkeiten zu überwinden hat. Doch sind diese Schwierigkeiten weder so gross, das Grund zur Resignation besteht, noch is die Forschungssituation so hoffnungslos, wie sie manchmal dargestellt wird.” In: *IMS Ljubljana*, 332–333.

43 A tartós és variábilis elemekről és ezek szabályosságáról lásd E. Stockmann, J. Bezic, B. Rajeczky in: *IMS Ljubljana*, 334–336, 340–343, 348–350.

44 J. Stęszewski: „retrogressive Methode”; O. Elsček: „Ausgangspunkt ist stets das klingende Material in möglichst authentischer Form und dessen Eigenentwicklung, nicht eine vorgegebene abstrakte Genesis.” In: *IMS Ljubljana*, 336, 347.

45 W. Wiora 1964, 3. Vö. *IMS Ljubljana*, 336–337.; T. Rice 2001, 178.

46 In: *IMS Ljubljana* 334–335.

47 In: *IMS Ljubljana*, 344.

48 W. Wiora 1965, II. 33.

kerekasztal-viták sorozata. Az összehasonlító népzeneudomány méltó helyet kapott az International Musicological Society kongresszusain, s az ezekből készült tanulmánykötetek szinte naplószerűen rögzítik az eszmék tisztázódását, gazdagodását, olykor konfrontálódását.

Ebben a nemzetközi keretben kell elhelyeznünk a magyar zenetudomány teljesítményeit is.⁴⁹ Nem szabad elfelejtenünk, hogy míg például Németországban a népzeneudomány mintegy a középkori irodalom- és zenetörténet-írásból nőtt ki, Bartók és Kodály a 19. századi népies dallal konfrontálódva kezdte meg kutatásait. E munkának már egy korai periódusában feladatuknak látták a népdal és népies műdal elválasztását, az „eredeti”, „régí” magyar népdal elkülönítését, vagyis az anyag történeti interpretációját, mely csak a rokon- és szomszédnépi összehasonlító elemzés útján volt megvalósítható.⁵⁰ Kodály annyiban haladt tovább Bartóknál, hogy – nyilván egyetemi tanulmányaitól is inspirálva – törekedett a magyar népzene átfogó történeti rétegzésére, vagy legalábbis e történeti rétegzés felvázolására.⁵¹ A népzenei anyagon kívül csakhamar be kellett vonnia vizsgálódásába az írásos forrásanyagot is. Igaz, hogy példái gyakran csak egy-egy dallam vagy típus eredetére vonatkoztak (sőt nem egyszer meg is elégedett a párhuzam felvázolásával, anélkül, hogy okait kereste volna), de amikor csak lehetett, nagyobb egységeket, rétegeket, stílusokat helyezett történeti megvilágításba.⁵²

Kodály legfogékonyabb tanítványa Szabolcsi Bence volt, akinek találkoznia kellett a berlini iskola eszméivel is. Így érdeklődése kiterjedt mondhatni az egész világ zenéjére.⁵³ A népzeneészek részéről nem egyszer csendes elutasításra talált cikkei többnyire nem annyira egyes dallamok, mint egy-egy zenei paraméter (például hangrendszer, tonalitás-felfogás) elterjedtségét keresték, kétségtelenül figyelemmel a hasonlóság mellett a kultúrák közti különbségekre is. Kodály nyomában próbálta továbbvinni a rokonnépi kutatást,⁵⁴ másrészt zenetörténészként a medi-

49 Itt következő áttekintésünkbe nem vesszük be a ma is aktív kutatókat.

50 Bartók B.: „A magyar népdal” (Budapest, 1924). In: *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai* (= BÖI). Közreadja Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 101–350.; uő: „Népzene és a szomszéd népek zenéje.” BÖI 403–461. Kodály Z.: „Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben.” Kodály cikkeire a *Visszatekintés* c. gyűjteményes kötet (Szerk. Bónis F., első kiadás: Budapest, Zeneműkiadó, 1966) második kiadásának lapszámai szerint hivatkozunk: Budapest: Argumentum, 2007, 145–157.

51 Kodály Z.: *A magyar népzene*. Budapest: Király Egyetemi Nyomda, 1937, 15–61.

52 A következő cikkekre a Kodály Z.: *Visszatekintés* 2. gyűjteményes kötet lapszámai szerint hivatkozunk: Szerk. Bónis F. Budapest: Argumentum, 2007. Kodály Z.: „Árgirus nótája”. *Visszatekintés* 2, 79–90.; „Néprajz és zenetörténet.” Uo. 225–234.; „Népzene és műzene.” Uo., 261–267.

53 Szabolcsi B.: „Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben.” *Ethnographia* XLV (1934), 138–156.; uő: „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok.” *Ethnographia* XLVII (1936), 233–251.; uő: „Adatok a középkori dallam típus elterjedéséhez.” *Ethnographia* LI (1940), 242–248.; uő: „A primitív dallamosság: a hanglejtéstől az ötfokúságig”. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. Budapest, 1943, 19–31.; uő: „Five one Scales and Civilization.” *Acta Musicologica*, XV (1943), 24–34.

54 Szabolcsi B.: Osztályk hősédek – magyar siratók melódiái. *Ethnographia* 1933, 71–75.; Uő: „Osztályk és vogul dallamok. (Újabb adatok a magyar népi siratódallam problémájához).” *Ethnographia* XLVIII (1937), 340–345.

terrán zenei kultúra leírásába bevonta a szájhagyomány tanulságait is.⁵⁵ Legeredményesebb azonban a magyar zenetörténeti példák népzenei párhuzamainak megtalálásában volt.⁵⁶ Példáinak egy része bizonyosan genetikus, más része tipológiai rokonságra mutat, de az utóbbit sem utasíthatjuk el akkor, ha egy kulturális körzet, hagyomány, ízlés megnyilvánulásának fogjuk fel.

A 16–17. század tekintetében Szabolcsi (és Kodály) követőjeként dolgozott Csomasz Tóth Kálmán,⁵⁷ a 18. századot tekintve Bartha Dénes is,⁵⁸ noha példáik többsége inkább a műdal vagy a közköltészet népzenei befogadását illusztrálta.

A magyar népkultúra európai érdekű összehasonlító kutatásában nem hanyagolható el a nem-zenei szakmák részvétele. A népszokások, szövegmotívumok, műfajok, repertoárok ilyen vizsgálata a 20. század kezdete óta folyt. Leglátványosabb teljesítménye Vargyas Lajosnak a magyar ballada európai rokonságával foglalkozó könyve,⁵⁹ mely kitisztult metodikájával, differenciált gondolkodás- és ítélezmódjával az egyes balladák eredetén és elterjedtségén túl az egész műfaj történeti rétegzésére vállalkozott.

Bár Rajeczky Benjamin is szívesen írt kisebb cikkeket egy-egy specimen párhuzamairól,⁶⁰ igazán két területen volt otthon. Egyrészt sokkal jobban érdekelték a közös gyökerekből származó jelenségek, mint az egyirányú hatások,⁶¹ különösen szívesen fordult a közös antik és középkori európai múlthoz (ezen belül a gregoriánhoz, melyet ő egy közkultúra műzenei színezetű speciális ágazatának tekintett), s magyarázta abból a jelenkori leletek közti összefüggéseket.⁶² Másrészt előszere-ttel tanulmányozta az idetartozó kutatástörténetet, mérlegelte az elődök és kor-

55 Szabolcsi B.: „A régi nagykulturák dallamossága: az ötfokúságtól a diatóniáig.” *Ethnographia* LVII (1946), 1–13.; uő: „A makámelv a népi és művészi zenében.” *Ethnographia* LX (1949), 71–87.

56 Szabolcsi B.: *A magyar zenetörténet kézikönyve* (második, átdolgozott kiadás). Budapest: Zeneműkiadó, 1955, *4–*78.; uő: „Írott hagyomány – élő hagyomány. Adatok az írás és élőszó viszonyához a magyar zene történetéből.” Lásd: *A magyar zene évszázadai I. A középkortól a XVII. századig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 9–18.; uő: „Adalékok az új magyar népdalstílus történetéhez.” *Új Zenei Szemle* 1951/2, 13–18; 1951/3, 9–13; 1951/5, 40–51.; uő: „Adalékok a régi magyar 'metrikus' énekek történetéhez.” *Irodalomtörténeti Közlemények* XXXVIII (1928), 101–104.; uő: „A magyar vágánsdalokról.” *Zenatudományi Tanulmányok I.* (szerk. Szabolcsi B. és Bartha D.). Budapest: Zeneműkiadó, 1953, 743–751.

57 Csomasz Tóth K.: *Régi Magyar Dallamok Tára I. A XVI. század magyar dallamai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958, 132–197.

58 Bartha D.: *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770–1800)*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1935.

59 Vargyas L.: *A magyar népballada és Európa. I-II.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

60 A cikkekre a *Rajeczky Benjamin Írásai* c. gyűjteményes kiadás (Szerk. Ferenczi I.), Budapest: Zeneműkiadó, 1976 (= *RBI*) oldalszámai szerint hivatkozunk. „A siratók hangterjedelmének kérdéséhez”. *RBI* 210–215.; „Kelet és Nyugat a magyar siratókban.” *RBI* 216–220.; „Adalék felvidéki lakodalmasaink dallamstílusához.” *RBI* 225–227.; „Kaszás e földön a halál...” *RBI* 228–231.

61 Rajeczky B.: „Európai népzene és gregorián ének.” *RBI* 7–17.; uő: „Gregoriánkutatás és középkori népzene?” *RBI* 18–27.; uő: „Népdaltörténet és gregoriánkutatás”. *RBI* 28–32.; uő: „Gregorián, népének, népdal”. *RBI* 40–58.; uő: „Középkori magyar zenei emlékek és az újstílusú népdal.” *RBI* 59–64.; uő: „Ereszkedő gregorián dallamok és leszálló periódusaink”. *RBI* 65–75.; uő: „Későgregorián cífrázatok párhuzamai a magyar népdalban.” *RBI* 90–99.; uő: „Gregorianik und Volksgesang”. *Handbuch des Volksliedes* I–II. Vol. II, 391–405.

62 Cf. *IMS Ljubljana*: 347–351.

társak által felhozott elvi és metodikai érveket, széles körű tájékozottsággal és éles eszű ítéletalkotással, a „nemcsak, hanem” lehetőségét mindig szem előtt tartva szemlélte őket. Az első kísérlet arra, hogy a népzenei anyagot a zenetörténet szerkesztésének tárgyaljuk, a Rajeczky által szerkesztett *Magyarország Zenetörténete* I. kötetében olvasható.⁶³

E vonalhoz sorolható Vargyas Lajos zenei tevékenysége is az egyes dalok, dalcsoportok nemzetközi párhuzamainak megkeresésében és történeti értelmezésében, mint egy átfogó magyar népzeneudomány koncipálásában.⁶⁴

Az eddigieket összefoglalva egy olyan tudományos irány áll szemünk előtt, melynek *causa materialis* hármas: a régi és mai népzenei kultúrák anyaga, az antik szájhagyományos magas kultúrák világa, és – európai tekintetben – a népzenevel kapcsolatba hozható írott anyag. *Causa formalis*: az egyszeri hatások, kölcsönzések,⁶⁵ a tartós érintkezések, a tipológiai, stílári, kronológiai, végső soron történeti összefüggések megismerése. *Causa instrumentalis*: a jól előkészített források összehasonlító elemzése, látványosan a szinoptikus dallamtáblák segítségével.⁶⁶ *Causa finalis*: a részleteket magába foglaló, azokat nem elhanyagoló, mégis szintetikus zenetudomány, a zenetörténet-írás és népzeneudomány találkozása.

Ez a szakirány az 1950-es, 60-as években ért tetőpontjára.⁶⁷ Összehasonlító helyett talán helyesebb rá a historikus európai népzeneudomány terminust használni. Az egyes jelenségekkel foglalkozó cikkek és a problematika egészét tárgyaló diskusszió jelen van a folyóiratokban, legszembetűnőbben pedig három nemzetközi kongresszuson jelentkezett.⁶⁸ A salzburgi kongresszusból („Idee und Methode 'vergleichender' Musikforschung”) Wiora mesteri összefoglalása mellett Marius Schneider, Harold Powers, Eric Werner reflexióit emelném ki. Az 1964-es budapestiből nagyon figyelemre méltó Szabolcsi rövid, de megvilágító írása a műzene és népzene közti átmenetekről,⁶⁹ továbbá Belaiev, Edith Gerson-Kiwi és Daniélou előadása.⁷⁰ A ljubljani vita („The Problem of Historicity in European Folksong”)

63 *Magyarország Zenetörténete. I. Középkor.* (Szerk. Rajeczky B.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 457–584.

64 Vargyas L.: „Francia párhuzamok regösénekeinkhez.” *Néprajzi Közlemények* II/1–2 (1957), 1–10.; uő: „Egy francia-magyar dallamegyezés tanulságai.” *Néprajzi Közlemények* III (1958), 155–156.; uő: „Paralléles entre mélodies françaises et hongroises et quelques conclusions.” *Acta Ethnographica* IX (1960), 397–402.; uő: Les analogies hongroises avec les chants 'Guillauneu'.” *Studia Musicologica* III (1962), 368–378.; uő: „A regösének problémájának újabb, zenei megközelítése.” *Ethnographia* XC (1979), 163–191.; uő: *A magyarság népzeneje.* Budapest (Zeneműkiadó), 1981.

65 J. Porter 2001, 433.

66 W. Wiora 1964, 4.

67 Az utóbbi évek eredményeiről E. Stockmann in: *IMS Ljubljana*, 332.

68 De a témát már érintette több előadás az IMS kölni kongresszusán. Lásd például: C. Brăiloiu: „Musikologie et Ethnomusikologie aujourd'hui.” *IMS Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln, 1958.* Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1959, 17–29.; Bruno Nettl: „Some Historical Aspects of Ethnomusicology.” Uo. 200–201.; M. Schneider: „Prolegomena zu einer Theorie des Rhythmus.” Uo. 264–272.

69 Szabolcsi B.: „Folk Music – Art Music – History of Music”. *Studia Musicologica* VII (1965), 171–179.

70 Lásd *Studia Musicologica* VII (1965), 19–23, 61–70, 41–45.

a kérdés talán legalaposabb tárgyalása volt; Wolfgang Suppan célmeghatározását és forráskritikai figyelmeztetéseit, Stockmann, Stęszewski, Elshek, Rajeczky hozzászólását találtam különösen instruktívnak. E kongresszusokon tehát a népzene-kutatás a muzikológia egyenrangú részeként mutatkozott be. Elshek szerint most kezdődött meg a népzene bevonása a zenetudományba.⁷¹ (Mellesleg figyelemre méltó, hogy a *Berichte* az angol mellett még bőséggel használják a német, francia, olasz nyelveket.)

A salzburgi konferencián azonban Wiora prezentációját erős támadások is érték. (Ezek egy részére Schneider adott jó feleletet.)⁷² Az ellenvetések egy része voltaképpen már az előző évtizedekben is jelentkezett a berlini iskolával szemben, elsősorban amerikai oldalról.⁷³ Mintha ez a vita az összehasonlító népzene-tudomány lehanyaglásának kezdete lett volna, noha a hanyatlás oka csak kevéssé az, amit ellene felhoztak, s amire röviden még visszatérek. Az új *New Grove* 'Ethnomusicology' címszavának szerzői a történetiségtől való elfordulásról, a szociológiai, természettudományos, antropológiai felfogás uralmáról, egy speciális kulturális antropológiáról és *new historicism*ről beszélnek.⁷⁴ Lütteken addig megy, hogy Wiorát a maga következetes egyéni nézőpontjával az utolsó szisztematikus elmének, de egyúttal remetének látja.⁷⁵

A népzene-tudomány a késői 70-es és a 80-as évektől kezdve lényegében kimaradt az IMS programjaiból, vagy ott egészen más, mondhatni kevéssé zenei témákkal jelentkezett. Amit Wiora a zenetörténet és népzene izolálódásáról már korábban mondott,⁷⁶ most valóság lett: a zenetörténetből egyre inkább kimaradt a népzene, a népzeneből pedig a zenetörténet. Elshek statisztikája szerint a német egyetemek muzikológiai tanszékeiről gyakorlatilag eltűnt a népzene.⁷⁷ De igaz ez a népzene-kutatás sáncain belül is. Áttanulmányoztam a *Yearbook of Traditional Music* utolsó 16 évfolyamát, a benne szereplő 139 cikk témái között egyre kevesebb a valóban zenei (mutatja a kották alacsony száma is), az európai jellegű, és mindössze egyetlen írás nevezhető összehasonlító-történeti jellegűnek. Az ICTM kongresszusok előadásából nem volt módom ilyen statisztikát készíteni, de az átnézett négy kongresszusra kitűzött 20 témacsoport között – az antropológiai, pszichológiai vagy olyan témák mellett, mint népzene és turizmus, népzene és ifjúság, a népzene a városi környezetben, népzene és kereskedelem, népzene és computer, populáris műfajok stb. – nem jutott hely egyetlen történeti szekciónak sem. Igaz, hogy az ICTM működtet egy kifejezetten történeti csoportot is, ennek fő feladata azonban a népzene-re vonatkozó *irodalmi* adatok gyűjtése.

71 O. Elshek in: *IMS Ljubljana*, 344.

72 Lásd H. Oesch összefoglalóját in: *IMS Salzburg*, II. 23–37.

73 Vö. H. Powers in: *IMS Salzburg* Vol. II, 29.

74 C. Pegg, H. Myers, Ph. Bohlman, M. Stokes: „Ethnomusicology.” In: *MGG² Sachteil* 8 (2001), 380, 392.

75 L. Lütteken: Waltere Wiora; in: *MGG² Personenteil* 17 (2007), 1031–1035. (lásd 1034.).

76 W. Wiora 1965, 187–188. Vö. O. Elshek in: *IMS Ljubljana*, 343–344.

77 O. Elshek: „Das Forschungskonzept der vergangenen und gegenwärtigen Musikwissenschaft.” *Musikologia Slovaca* XI (1986), 52–104.

Wiora 1964-ben még azt mondja, hogy az ún. összehasonlító népzene tudományának inkább perspektívái, mint eredményei vannak.⁷⁸ Nos, hanyatlását azelőtt kezdte meg, mielőtt a benne lévő ígéreteket igazán teljesíteni kezdte volna. Csak találgatni tudjuk, mi lehet e visszaesés oka. Vajon csak divatjelenségről van szó, a minden emberiben meglévő periodikus hullámzásról? Mindenesetre, összefügghet azzal, hogy egyáltalán csökkent az érdeklődés az európai népzene iránt. Talán megszoktuk az évtizedek során, hogy a népzenevel mint élő valósággal foglalkozzunk, s mivel a legtöbb vidéken ilyen már nem található, témául vagy a még élőnek tartott egzotikus zenék kínálóznak, vagy a népzeneoptikához menekül a kutató. Holott éppen a népzene kihalása lehetne egyik indítékunk arra, hogy történeti jelenségként tanulmányozzuk virágkorának dokumentumait.

Vagy az amerikanizálódás egyik furcsa megnyilvánulása lenne, hogy a népzene jogosan igényelt szociológiai aspektusa kiszorítja a tipikusan zenei témákat a tudományból? Esetleg a csak tudományos képzettségű, de zenei tapasztalatokkal, műveltséggel, hallással nem bíró szakemberek egyeduralma a magyarázat?

Legvalószínűbb azonban, hogy a már korábban is hangoztatott, részben jogos kritikából származó aggályok hatalmasodtak el. Ezeket maga Wiora sorolta elő, hogy választ is adjon rájuk: a népzene kutatás tudományossága nem érheti el a zene történetét, történeti vizsgálat csak írott forrásokra alapozható, abszolút kronológiát nem alkothatunk, az egyes adatokból nem rajzolható meg általános fejlődési kép. Sokan kezdettől fogva óvták a szakmát az evolucionizmustól.⁷⁹ Okkal vetették a *vergleichende Musikwissenschaft* ellen azt is, hogy homályos feltevésekkel helyettesíti a tényeket, bizonytalant hasonlít össze bizonytalannal és merész következtetésekig jut el általa. Mennyivel könnyebb a látszólagos tényekhez menekülni: a statisztikákhoz, a jelenségek pusztá leírásához, testvérszaktmák eredményeinek és látásmódjának alkalmazásához. Vagy éppen ellenkezőleg: közismert tények filozófiai árnyalatú megfogalmazásával jelentkezni, azokat elmés ábrákba sűríteni, ahol körök, nyilak szemléltetik a produktív és a befogadó közeg, a befogadott anyag, az egyén és közösség objektív és szubjektív viszonyát, vagy a *Geschichte* és *Historie* különbségén elmélkedni. Az általános agnoszticizmus magával sodorja a történetiség, az időbeliség megragadhatóságát éppúgy, mint az egyediből az általánosig eljutó elemzés és gondolkodás esélyeit. Lang találó megfogalmazása szerint: „manapság sokkal többet tudunk az archivális kutatás technikájáról, mint elődeink..., de lemaradtunk abbéli képességünkben, hogy egy értelmezett szintézisbe foglaljuk azt, amit gyűjtöttünk”.⁸⁰

Magyarországon ilyen messzire eddig nem jutottunk el. Egyrészt annyira erős az elődök hagyománya, hogy még mindig elevenen él az összehasonlítással megragadható történetiség igénye. Másrészt a magyar népzene kutatás szinte teljes kizárólagossággal a hazai népzenevel foglalkozik, s itt biztosan támaszkodva az iroda-

78 W. Wiora 1964, I. 7.

79 Vö. J. Porter 2001, vol. 8, 431.; T. Rice: 2001, vol. 6, 178.

80 Idézi O. Elschek 1986, 52–104.

lomban már hozzáférhető példákra, megelégedhet azok számának szaporításával. Az utóbbi évek ilyen természetű hazai vizsgálatai jobbára egyes dallamok vagy kisebb dallamcsoportok írásos párhuzamait mutatják be, hogy akár a népzenei asszimiláció tényét és módját szemléltessék, akár fordítva, hogy a népzenei jelenségeknek az írásos kultúrába való felemelkedését példázzák. Ez azonban jóval kevesebb, mint amire az összehasonlító népzene-tudomány vállalkozott. Annak számára az írásos és írástalan kultúra ilyen összevetése csak ugrópont volt ahhoz a merészebb tervhez, hogy a tiszta szájhagyomány egyes stílusait, repertoárjait helyezze el a történelmi időben.

Mindebben a társadalomtudományok félelme tükröződik attól, hogy netán alul ne maradjanak konkrétság, bizonyíthatóság tekintetében a természettudományoknak.⁸¹ Talán gyávák vagyunk arra, hogy akár tévedést is kockáztatva, becsületes részletkutatásokra építve nagy témákhoz nyúljunk, s azokban revelatív gondolatokat termeljünk. El kell ismernünk, hogy a természettudományokkal való összehasonlítás kedvezőtlen eredményét egy szűk értelemben vett pozitívizmussal elfedhetjük.⁸² Van azonban a társadalomtudományoknak egy sajátos bizonyítási módjuk. S ez nem más, mint hogy a kutató minden állítását kritika alá veheti a másik kutató, és biztosan kritika alá fogja venni a következő generáció. A kérdés, hogy tudtunk-e mondani olyan valamit, ami ihlető társak és utódok számára, vagyis hogy érdemes-e egyáltalán kritikára az, amit magunk mögött hagyunk.

81 O. Elshek a népzene-történet hipotetikus voltáról: *IMS Ljubljana*, 344–345.

82 Ennek veszélyeiről: Elshek 1986, 52–104.

ABSTRACT

LÁSZLÓ DOBSZAY

THE RISE AND FALL OF COMPARATIVE ETHNOMUSICOLOGY

Comparative musicology, a discipline that took root at the beginning of the 20th century had a great impact on the study of folk music in the 1950s and could reinforce the links between folk music and music history research. The works of Walter Wiora played an important role in the process, but Hungarian researchers, such as Zoltán Kodály, Bence Szabolcsi, Benjamin Rajeczky, Lajos Vargyas and others have also contributed to this synthesis. The promising developments came to a halt after the 1970s. This article investigates the reasons of this „rise and fall”.

László Dobszay (1935) studied composition at the Liszt Academy of Music and history at the Budapest University. From 1956 until 1966 he was a teacher in a district music school and published a series of basic school books and papers on music education. From 1966 onwards he was a member of the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences. In 1972 he became a lecturer at the Department of Musicology of the Liszt Academy of Music. In 1990 he founded and until 2000 he was the leader of the Department of Church Music. In 1970 he founded the Schola Hungarica Choir with Janka Szendrei which published a series of six records under the title *Hungarian Gregorianum*. From 1975 onwards he was a senior scientific researcher and also the head of the Department of Old Music History of the Institute of Musicology, Budapest. His research fields include folk music, Gregorian chant, and Hungarian music history. He was also a member and later became the chairman of the Committee of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. In 2003 he acquired a DSc. In recognition of his work he was given numerous awards, among others the Erkel Award and in 2004 the Széchenyi Award. His main works include *Hungarian Music History* (1984); *The Book of Hungarian Song* (1984); *The Catalogue of Hungarian Folk Song Types* (with Janka Szendrei, 1988); *Corpus Antiphonarium Offici Ecclesiarum Centralis Europae* (with Gábor Prószéky, 1988); *The Post-Kodály Era. Musing on Music Pedagogy* (1991); *The Handbook of Gregorian Chant* (1993); *Hungarian Folk Song* (1995); *Corpus Antiphonarum: European Heritage and Hungarian Creation* (2003).

Kárpáti János

HEMIOLA-JELENSÉG

A FÖLDKÖZI-TENGER TÉRSÉGÉBEN*

A mediterráneum etnológiai összefüggéseinek, szocio-antropológiai egységének nagy nemzetközi irodalma van. Kiemelkedik belőle két nagyszabású, különböző szerzőktől való tanulmánygyűjtemény, melyek említése nélkül nem illő a címben jelölt témához közelíteni. Az egyik 2001-ben jelent meg Párizsban, és az antropológiai kapcsolatokat vizsgálta,¹ a másik pedig 2005-ben, és a térség zenéjére fókuszált.² Az etnológusok és antropológusok egyetértésével szemben etnomuzikológiai oldalról a mediterráneum összefüggéseit illetően kétségek merültek fel, legalábbis Gilles Léothaud és Bernard Lortat-Jacob „La voix méditerranéenne; une identité problématique” című, 2002-ben publikált tanulmányában.³ Ezek a szerzők ugyanis azt tartják, hogy a „koherencia” tulajdonképpen illúzió, és inkább turisztikai jelentőségű marketing eszköz fesztiválok rendezésére. Véleményüket nem tudom sem vitatni, sem elfogadni, mert a téma szélesebb perspektívájában nincs igazán kompetenciám. Hogy a témának valóban van bizonyos „turisztikai” vetülete, azt egy kifejezetten tudományos kiadó Henry Cowell által összeállított lemeze igazolja, mely *Folk Music of the Mediterranean* címmel jelent meg 1953-ban, egy-egy mintát idézve tizennégy ország népzenejéből, az összefüggéseket és tanulságokat nagyon felületesen kezelve.⁴

Vizsgálódásomat egyetlen metrikai jelenség, a *hemiola* előbukásaira és vándorlására összpontosítom, meg sem kísérelve, hogy abból messzemenő szociológiai vagy antropológiai következtetéseket vonjak le.

A *hemiola* szó hallatán – azt hiszem – valamennyiünknek először Beethoven 3. szimfóniájának az a mozzanata jut eszébe, amikor a Scherzo végén a hármas

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 8-án elhangzott előadás írott változata.

1 *L'Anthropologie de la Méditerranée*, sous la dir. Dionigi Albera, Anton Blok, Christian Bromberger. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001.

2 David Cooper and Kevin Dawe (szerk.): *The Mediterranean in Music: critical perspectives, common concerns, cultural differences*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005.

3 In: *La vocalité dans les pays d'Europe méditerranéenne et dans le bassin méditerranéen*. Actes du colloque international de La Napoule, 2 et 3 mars 2000.

4 Smithsonian Folkways FW04501.

pulzálás mindössze négy ütemre alla breve 4/4-be vált át, jól megtréfálva a hármas lüktetéshez hozzászokott hallgatókat. A hemiola terminus mögött az antik görög elmélet *hemioliós* fogalma rejlik, melynek jelentése „fél és egész”, s amelyet az európai kora reneszánsz menzurálnotáció elmélete latin formában, *sesquialtera* néven is meghatározott. Michael B. Collins írt nagyszabású tanulmányt a jelenség 16. századi teóriájáról, olyan szerzőket idézve, mint Gioseffo Zarlino, Pietro Aron, Martin Agricola és Adriano Banchieri.⁵ Ez utóbbi például így fogalmazott 1609-ben kinyomtatott tanulmányában: „a sesquialtera egyenlőtlenség, mert az egyik énekes két hangot, a másik három hangot énekel ugyanazon idő alatt”.⁶ Az európai zenetörténet példák sokaságát nyújtja a hármas és kettes osztások torlasztására – mégpedig egyszólamú, melodikus és többszólamú, kontrapunktikus formában egyaránt. Jelen tanulmányomban azonban a hemiola-jelenségnek csak egyik aspektusát kívánom tárgyalni, elkerülve sok olyan szerteágazó kérdést, melyet az európai zenetörténet és a világ hagyományos zenekultúrái kínálnak. A figyelmet azonban ez alkalommal nem a két és három hang egyidejűségére összpontosítom, hanem a hemiolának arra a megjelenésére, amikor a 3 és 2 hangú egység váltakozása a hármas pulzálást felborítja.

Ötven évvel ezelőtt, fiatal, etnomuzikológiai előtanulmányokkal nem is rendelkező kutatóként marokkói terepmunkába csöppentem bele, és mintegy 22 órányi anyagot vettem fel magnóra a Közép-Atlasz hegység számos, berber népesség lakta településén. Az anyag egy részét lejegyeztem és tanulmányba foglaltam, mely 1960-ban először magyarul, majd bővebb formában franciául jelent meg.⁷ Nagy meglepetés volt számomra, hogy a Közép-Atlasz vidékének csaknem valamennyi településén egy olyan dallam különböző változatait vettem hangszalagra, melynek legfőbb ritmikai jellegzetessége a hemiola, vagyis a 6/8 – 3/4 következetes váltakozása:

Khenifra, Marokkó

1. kotta

5 „The Performance of Sesquialtera and Hemiolia in the 16th Century”. *Journal of the American Musicological Society*, 1964, 5–28.

6 *Conclusioni nel suono dell'organo*. Bologna: Gio. Rossi, 1609.

7 „Dallam, metrum és stófaszerkezet a közép-marokkói berber (imazighen) népzeneiben. *Magyar Zene I* (1960, nov.), 169–188.; „Mélodie, vers et structure strophique dans la musique berbère (imazighen) du Maroc Central”, *Studia Musicologica I* (1961), 451–473.

Észak-Afrikába tulajdonképpen Bartók nyomában jutottam el. 1956 tavaszán írt diplomamunkám egyik legeredményesebb fejezete volt Bartók és az arab népzene kapcsolatának tárgyalása. Tanulmányom francia változata nyújtotta az alapot ahhoz, hogy a marokkói kultuszminisztérium akkor még francia osztályvezetőjétől meghívást kapjak előadások tartására és népzene gyűjtésre.⁸

Amikor a helyszínen felvett anyag feldolgozása során az imént idézett hemiolát felfedeztem, azonnal alátámasztást nyertem Bartók tanulmányából, aki az algériai Biskra vidékén gyűjtött dallamok dobkíséretében hasonló hemiolát jegyzett le, pontosan kimutatva a $3 \times 2/8$ és $2 \times 3/8$ váltakozását:⁹

El-Kantara, Algéria



2. kotta

Kutatásaimat folytatva Erich von Hornbostel, Rodolphe d'Erlanger és Jules Rouanet munkáira alapozva sikerült megállapítani, hogy ez a hemiola-jelenség Tunézia, Algéria és Marokkó, vagyis Észak-Afrika *Maghreb* néven etnikai egységnek tekintett területén számos dallamban és dobkíséretben egyértelműen fellelhető.¹⁰ Csak egy-egy példát mutatok be Hornbostel marokkói, d'Erlanger tunéziai és Rouanet algériai példatárából:

Marokkó



3a kotta

Tunézia



3b kotta

8 „Bartók et la musique arabe”. *Musique hongroise*, publié sous la direction de Maurice Fleuret. Paris: Association France-Hongrie, 1962, 92–105.

9 „Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung”. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 2. Jahrgang, (Juni 1920), 498–522.

10 E. M. von Hornbostel–R. Lachmann: „Asiatische Parallelen zur Berbermusik”. *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft* I (1933), 4–11, Musikbeispiele No. 7; R. d'Erlanger: *Mémoires tunisiennes*. Paris:

Alger, Algéria



Constantine, Algéria



Mindkét dallam kíséroritmus:



3c kotta

Rose Brandel, az afrikai törzsi zenekultúrák nagy szakértője a hemiola-jelenségeket horizontális és vertikális, vagyis egy- és többszólamú formában különbözteti meg.¹¹ Az idézett algériai példában a vertikális típus mutatkozik meg, vagyis a dallam $2 \times 3/8$ -ban, a dobkíséret pedig $3 \times 2/8$ -ban mozog. Úgy látszik, ez a metrikus játék annyira jellegzetes eleme volt az algériai zenének, hogy Saint-Saëns, aki sok évet töltött Algériában és ott is halt meg, *Suite Algérienne* című zenekari darabjának „Rhapsodie mauresque” című tételében ezt alkalmazta a *couleur locale* ábrázolására (4. kotta a 24. oldalon).

Visszatérve a népzenehez, aligha csodálkozhatunk, hogy az algériai-marokkói jelenség terjedésének útja az Ibériai-félszigetre vezet. A kapcsolat évszázados múltú, hiszen a 9. századtól a 15.-ig ott virágzott a cordobai és granadai emirátus, és így az is magyarázatot nyer, hogy a Maghreb mai napig gyakorolt műzenéjét „musique andalouse”-nak nevezik. Mindenesetre a hemiola népzenei formái – miként azt R. Laparra 1913-ban kiadott, de máig időszerű tanulmánya kimutatja – a spa-

Geuthner, 1937; J. Rouanet: „La musique arabe dans le Maghreb”. In: A. Lavignac-L. de la Laurencie: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris, 1913–1931. Tom. II, 2833–35., 2871, 2879.

11 Rose Brandel: *The Music of Central Africa: An Ethnomusicological Study*. The Hague: Martinus Nijhof, 1961, 16.

4. kotta. Saint-Saëns: Suite Algérienne II. tétel („Rhapsodie mauresque”)

nyolc *cante jondó*ban, az andalúziai *polo* nevű népi táncban és azok jellegzetes gitárkíséreteiben is fellelhetők (5a–c kotta).¹²

A spanyol anyagban azután egy jellegzetes *anakreoni* sort is találunk. Ezt a klasszikus nyolcszótagos sort az jellemzi, hogy az ismétlődő trocheusokat egy spondeus zárja, vagyis a három mora értékű előzményhez négy mora értékű zárlat kapcsolódik. Itt áll előttünk a *hemiola* egy jellegzetes típusa, hiszen csaknem törvényszerű, hogy zenei lejegyzésben a 6/8-ot súlyos 3/4 zárja. Bemutatok példaként egy görög, *anakreoni* verssort, hozzákapcsolva egy spanyol népdalt és – nagy ugrással – Monteverdi *Orfeójának* és *Poppeájának* egy-egy részletét.

Polioi men hémin édé

U U / – U / – U / – –

(6a–b kotta a 26. oldalon.)

A *hemiolios* „három a kettőhöz” aránya fontos szerepet játszott a görög elméletben, mivel mind a pythagorasi hangrendszer felépítése – gondoljunk a kvint hangköz generálására –, mind pedig bizonyos verslábak kialakítása – gondoljunk a *paiónokra* – erre az arányra épül. A *paión* fő jellegzetessége ugyanis, hogy az egy hosszú–három rövid szótag különböző permutációiban a két és három mora értékek egymás mellé kerülnek, azaz a zenei értékek *additív* módon rendeződnek, szemben az azonos értékek ismétlődő, a pulzálást mindig osztó, *divizív* rendezésével. Martin L. West így fogalmazta meg ezt a metrikai jelenséget: „Az ütem nyolc egyenlő rövid

12 „La musique et la danse populaire en Espagne”. In: Lavignac–la Laurencie: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris, 1913–1931. Tom. II, 2392.

Spanyolország

Cuer - po bueno al - ma di - vi - na que de fa - ti -
 gas me cues tas. Des - pier - ta sies - tás dor -
 mi - da y a - li - via por Dios mis pe - nas.

5a kotta

5b kotta

Guitare

mf *p* *mf* *f*

5c kotta

hangnak megfelelő értéket tartalmaz, mely hármás és ötös csoportokra oszlik. Paradigmatikus formája ennek: $3 + 5/8$.¹³ Érdemes tehát a *hemiola*-jelenség körében tárgyalni azokat a metrumtípusokat is, melyekben az additív $3 + 2$ elv uralkodik.

Miután az imént a hemiola algériai-marokkói típusából indultunk ki, ismét Bartókra hivatkozhatunk, aki a biskrai gyűjtés másik darabjaiban a $3 + 3 + 2/8$ torlasztását, vagyis ezt a jellegzetes additív metrikát mutatta ki. Az aszimmetrikus, „bolgárnak” is nevezett $8/8$ -os metrikát Bartók műzenei fomában is felhasználta. Gondoljunk például a 4. vonósnegyes zárótételére (7a–b kotta a 26. oldalon)!

13 Martin L. West: *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992, 142.

Spanyolország

La me-na chi- que tu es l'a- ma del cor- ral y - del car - rer, —
de la fí - gue- ray la par - ra —

del cor -ral y del car - rer. —

6a kotta

Vi ri - cor - da o boschi om - bro - si Vi ri - cor - da o boschi om - bro - si

Questa vi - ta è dol - ce trop - po

Questo ciel troppo è se - re - no

6b kotta. Monteverdi: Orfeo, Poppea megkoronázása

Tolga, Algéria

7a kotta

[15]

7b kotta. Bartók: 4. vonósnégyes V. tétel (© Universal Edition AG)

A hemiola Bartók törökországi gyűjtésében is felbukkan, jóllehet nem olyan hangsúlyosan, mint az észak-afrikai anyagban.¹⁴ Három példánk közül az elsőben a 6/8-os dallam 3/8-os egységeit kettős tagolású ütős szólam kíséri, és maga a dal- lam is átmegy ebbe a kettős tagolásba:

*Oyun havası**

1. Ga-la - dan e - ni-yot- dum, _____

Ca-ğır - san dö - - nü-yot - du - - m.

Yar cim-dal-lı, - cim - - dal - - lı,

Yar - - cim-dal-lı, - - cim - - dal - - lı. Si

8. kotta

Az Adana környékén végzett gyűjtésben továbbá arra is találunk példát, hogy a 3/4 és 2/4 additív módon váltakozik a dallamban, vagy pedig a kettes és hármas csoportok 5/8-os metrumban összegződnek (9a-b kotta a 28. oldalon).

Bartók példái nem egyedülállók a török népzeneben, hiszen Sipos János kö- zelmúltban gyűjtött anyagában is számos példát találunk hasonló additív metri- kára (10. kotta a 29. oldalon).¹⁵

Minden bizonnyal a görög népzeneben is mind a mai napig él a hemiolának ez az additív formája, legalábbis Samuel Baud-Bovy Kréta szigetén végzett gyűjtésé- nek tanúsága szerint.¹⁶ A gyűjtemény csaknem valamennyi darabjának metrum- előjegyzése „3 et 2/4”, egyértelműen utalva arra, hogy az értékek szabálytalanul váltakoznak (11. kotta a 29. oldalon).

Úgy látszik, a Földközi-tenger medencéjének keleti térségében a hemiolának ez az additív formája uralkodik, mely – bár szabály nem felállítható –, tendenciájában

14 Benjamin Suchoff (szerk.): *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

15 Sipos János szíves közlése.

16 Samuel Baud-Bovy: *Chansons populaires de Crète occidentale*, recueillies avec le concours de Aglaia Ayoutanti et Despina Mazaraki. Chêne-Bourg/Genève: Éditions Minkoff, 1972.

1-8, (7) 9,

♩ = 98

1. Du-da mēt-di -- man gur-dum, vay vay, —
 Du-da mēt-di -- man gur-dum, vay vay, —
 Ah, ya-re sēy-- la-- ma dur-dum, of of,
 Ah, ya-re sēy-- la-- ma dur-dum, of of.

9a kotta

*Menevse **
♩ = 160 - (acc. 4 vsz.) - 176 #VII-6, 8,

1. Me- nev-- se bul -- dum de-re-de, —
 Me- nev-- se bul -- - - - dum de-re-de, —
 Lot-dum, ev-le - - - - ri nē - - re-de, —
 Lot-dum, ev-le - - - - ri nē - re-de.

9b kotta

alátámasztja Rose Brandel érvelését, aki szerint az afrikai hemiola szorosabban kapcsolható az összetett, egyértelműen additív közép-keleti és hindu metrikus stílusokhoz, mint a nyugati zenék szinkópával módosított szabályosságához.¹⁷

Mind ezek alapján több-kevesebb bizonyossággal megállapítható, hogy a hemiola egyik típusa bele tud illeszkedni a nyugat-európai zene divizív gondolkodásába, és hosszú útja van a klasszikus és romantikus mesterek egy-egy rendhagyó mozzanatán keresztül a divizív gondolkodás 20. századi felbontásáig, másik típu-

¹⁷ Lásd a 11. sz. jegyzetet.

Törökország

Ay - na - yi tut - tum yü - zü - me,
A - li gö - rün - dü gö - zü - me.
A - li gö - rün - dü gö - zü - me.

10. kotta

MODERATO (♩ = 60)
Duo I

1. Εὐχόμενος εἶμι καὶ εὐχόμενος, εἶμι καὶ εὐχόμενος...
εὐχόμενος εἶμι καὶ εὐχόμενος...
εὐχόμενος εἶμι καὶ εὐχόμενος...
εὐχόμενος εἶμι καὶ εὐχόμενος...
Τὸν κόσμον ἅπο... Τὸν κόσμον ἅπο... καὶ... μάρω...
Τὸν κόσμον ἅπο... καὶ... μάρω...

11. kotta

sa pedig következetesen megtartja additív szerkezetét, és előbb-utóbb ugyancsak befolyásolja a „nyugati” divizív gondolkodást.

A 20. század nagy mesterei között Bartók volt az, akinél az additív gondolkodás fiatalkori műveitől kezdve egész életén keresztül jelen volt.¹⁸ Mellette Stravinsky is említhető, ám az additív gondolkodás mai uralma Ligeti György kompozícióihoz köthető, ő ugyanis elméletileg is megfogalmazta, hogy az ide vezető utat éppen a hemiola mutatta meg. Egyik szombathelyi előadásából idézem:

„Zongoraetűdjeimben én két különböző zenei ideát, a metrikusan függő hemiolát és az afrikai zene additív lüktetését egyesítettem. ... A hemiola a hat ütésből álló metrum két értelműségéből adódik, mivel a hat egység három kettős, avagy két hármás csoportra

osztható. Az ütem egy időben kettes és hármas osztásának vibráló hatása olyan metrikus feszültséget eredményez, ami Chopin, Schumann – sőt Brahms és Liszt – zenéjének egyik legvonzóbb hatása. Ettől teljesen eltérő metrikus kétértelműség figyelhető meg az afrikai zenében. Itt nincsenek ütemek európai értelemben, helyettük két ritmikus réteg mozog: egy gyors, egyenletes lüktetésű alapréteg, melyet számolni nem, inkább csak érezni lehet, és egy felső réteg, amely különböző hosszúságú, olykor szimmetrikus, de gyakrabban aszimmetrikus dallamelemekből áll.”¹⁹

A mediterráneum térségében megjelenő hemiola tehát olyan „élesztő” elemnek bizonyult, mely Európa északibb tájain is meghonosodott, és amely jelentékeny hatást gyakorolt zenénk egészen a mai napig tartó alakulására.

19 „Zongoraetűdjeim poliritmikus aspektusáról”, előadás a Nemzetközi Bartók Szemináriumon, Szombathely, 1990. július 26.

ABSTRACT

JÁNOS KÁRPÁTI

HEMIOLA PHENOMENON IN THE MEDITERRANEAN AREA

In the North-African Arab and Berber folk music – as proved by Bartók’s Algerian and my Moroccan collection – the hemiola rhythm plays an important role. There are similar results in Spanish, Greek and Turkish folk music research. Although hemiola is present in the European Renaissance and Early-Baroque art music too, as typical examples can be quoted from Josquin to Monteverdi. Its acceptable explanation is that the „one and a half” ratio of the ancient Greek rhythmic theory, realized in the additive cumulation of 2 and 3 units, could be naturally rooted in both folk and composed musical praxis. The rhythmic course „perturbed” by hemiola has been a favourite tool in the music of later eras, and in the 20th century it became starting point for György Ligeti in his polyrhythmic *Etudes for Piano*.

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, between 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).

OPERA AND NATION

International Musicological Conference
Budapest (Hungary), 28–30 October 2010

The Institute for Musicology
of the Hungarian Academy of Sciences
is pleased to announce an international conference
to commemorate the bicentenary of the birth of

Ferenc Erkel,
founder of Hungarian National Opera
both as a genre and an institution

The conference will be held at the
Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences
(Palais Erdődy), in Budapest

Members of the programme committee:

PROF. DR. SIEGHART DÖHRING,
Emeritus of the Forschungsinstitut für Musiktheater
an der Universität Bayreuth,
President of the Europäischen Musiktheaterakademie;

PROF. DR. FRANCO PIPERNO,
Dean, Università di Roma, La Sapienza,
Facoltà di Lettere e Filosofia;

PROF. DR. TIBOR TALLIÁN,
Director of the Institute for Musicology
of the Hungarian Academy of Sciences

Official languages of the conference: English, German

Az MTA Zenetudományi Intézete
2010. október 28. és 30. között

Erkel Ferenc,
a magyar nemzeti opera mint műfaj és mint intézmény megalapítója
születésének 200. évfordulóján

OPERA ÉS NEMZET

címmel
nemzetközi zenetudományi konferenciát rendez

A konferencia programbizottságának tagjai:

PROF. DR. SIEGHART DÖHRING,
a Bayreuth-i Egyetem Zenés Színházi Kutatóintézetének
professzor emeritusa, az Európai Zenés Színházi Akadémia elnöke;

PROF. DR. FRANCO PIPERNO,
a római La Sapienza Egyetem irodalmi és filozófiai fakultásának dékánja;

PROF. DR. TALLIÁN TIBOR,
az MTA Zenetudományi Intézetének igazgatója

A szervezők elsősorban a következő témakörökben várnak előadásokat:

Mi a nemzeti az operában: korabeli elképzelések és vélemények

Kiemelkedő személyiségek

Az opera a nemzeti színház összefüggésében

Opera és historicizmus: az epikus és a szakrális

Opera: nemzeti és kozmopolita

Opera és politika

Opera, folklór, 'folklore imaginaire'

A kapcsolódó nemzeti színpadi műfajok

A konferencia hivatalos nyelve: angol, német
Az előadások 20 percnél nem lehetnek hosszabbak.
Jelentkezés e-mailben (opera2010@zti.hu), mellékletként
egy 250 szóból álló előzetes tartalmi összefoglalóval

Jelentkezési határidő: 2010. március 31.

Helyszín:

MTA Zenetudományi Intézet
(1014 Budapest, Táncsics M. u. 7.)

Richter Pál

EGZOTIKUM ÉS DEPRESSZIÓ – ÉRTELMEZÉSEK ÉS FÉLREÉRTELMEZÉSEK A MAGYAROS STÍLUS KAPCSÁN*

Ha egy külföldi kutató, érdeklődő a bicentenáriumoktól fellelkesülve el szeretne mélyedni az Erkel Ferenc és Liszt Ferenc zenei nyelvét alapvetően meghatározó magyaros stílus mibenlétében, nem lenne könnyű helyzetben. Főként, ha szeretne „első kézből”, autentikus forrásból, azaz magyar szerző művéből tájékozódni. Pedig az elmúlt két évtizedben mind a zenetörténeti, mind pedig a hangszeres népzenei, valamint a táncfolklorisztikai kutatásokban komoly eredmények születtek a 19. századi verbunkos és csárdás divathullámának jobb megértése és megismerése területén. Elegendő, ha csak a 18–19. századi verbunkos–csárdás források katalógusaira, egyes források közreadására, a népzeneben a magyar új stílus rendezésére, illetve a magyar cigányzenekarok történetét feldolgozó publikációkra gondolunk.¹ E munkák, és egyben a bennük közreadott kutatási eredmények azonban idegen nyelven nagyobb részt nem hozzáférhetőek. Mit tehet tehát az érdeklődő? Utánanézz a lexikonokban. A *New Grove* lexikon második és online kiadásában fontos magyar témájú szócikkeket (a *verbunkost*, a *csárdást*, valamint a magyaros stílusról szólót, a *Style Hongrois*-t) nem magyar szerzők jegyzik, hanem an-

* A Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenatudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 9-én elhangzott előadás írott változata.

1 Papp Géza: „Die Quellen der »Verbunkos Musik« – Ein bibliographischer Versuch”. B) Handschriften (–ca. 1850) I. Aus dem Material der Budapester Bibliotheken. *Studia Musicologica* 45 (2004), 331–406.; *A verbunkos kéziratok emlékei. Tematikus jegyzék*. Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának anyagából közreadja Papp Géza. Budapest, 1999; Tari Lujza: *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről – Allerlei ungarischen Melodien vom Beginn des 19. Jahrhunderts*. Budapest, 1998; Tari Lujza: *A szabadságharc népzenei emlékei*. CD-ROM, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet és Enciklopédia Humana Egyesület, 2000; Bereczky János: „Az alkalmazkodó pontozott ritmus megjelenése népzeneinkben”. *Zenatudományi dolgozatok* 2003, 411–454; Bereczky János: „A magyar népzene új stílusa. (Fejlődéstörténeti áttekintés)”, *Ethnografia* 115 (2004/4), 345–404; Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzene*. Budapest: Püski Kiadó, 1996; Sárosi Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás Kiadó, 1998; Sárosi Bálint: *A cigányzenekar múltja. Az egykorú sajtó tükrében*. Budapest: Nap Kiadó, 2004; Szijjártó Csaba: *A cigány útra ment... – Magyar cigányzenészek külföldjárása a kiegyezés előtt*. Budapest: Masszi Kiadó, 2002.

golszászok.² A nyugati zenében a magyaros stílus mintájául szolgáló táncainkról és azok zenéjéről az amerikai Jonathan Bellman, magáról a *style hongrois*-ról az angol Matthew Head írt. Mindkét szerző az érintett témában könyvet is publikált már: Jonathan Bellmannak a magyaros stílusról írt könyve 1993-ban jelent meg;³ Matthew Head monográfiáját Mozart törökös stílusáról pedig 2000-ben adták ki.⁴ A lexikonbeli *style hongrois* szócikk tartalmából és bibliográfiai jegyzékéből kiderül, hogy Matthew Head nem csak Jonathan Bellman könyve alapján írta meg azt, bár kétségkívül legfontosabb forrásként a Bellman-könyv szolgálhatott számára. A szócikk irodalomjegyzékében olyan, magyar szerzőktől származó régebbi tanulmányokat is találunk, amelyek Bellman könyvében nem szerepelnek.⁵ Tény viszont,

-
- 2 Matthew Head: „Style hongrois”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), 2nd Edition, Bd. 24, 2001, 643–644; Jonathan Bellman: „Verbunkos”. *The New Grove ...* Bd. 26, 2001, 425–426; uő: „Csárdás”. *The New Grove ...* Bd. 6, 2001, 759. A másik nagy lexikonban (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) csak *Verbunkos* szócikk szerepel (Rajeczky Benjamin írása), *style hongrois* nincs, a *Csárdás* címszónál pedig utalót találunk a *Verbunkos*hoz. Az *Ungarn* szócikk VII. fejezetében a hangszeres népzeneről Sárosi Bálint összefoglalóját olvashatjuk. Érdekeség, hogy a német lexikonban, bár idevonatkozó kötete 1998-ban jelent meg, az érintett szócikk bibliográfiájában Bellman könyve (lásd a 3. lábjegyzetben) nem szerepel.
- 3 Jonathan Bellman: *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. Boston: Northeastern University Press, 1993. Jonathan Bellman (1957–) muzikológus, az Észak-Coloradói Egyetem (University of Northern Colorado) tanára, a zenei egzotikum közismert és elismert szakértője. A magyaros stílusról írt könyvét, valamint a *The Exotic in Western Music* (Northeastern University Press, 1998) gyűjteményes esszéketben megjelent *Hungarian Gypsies and the Poetics of Exclusion* [Magyar cigányok és a kirekesztés poetikája], valamint *Indian resonances in the British Invasion, 1965–1968* [Indián visszhangok a brit (rock and roll) invázióban, 1965–1968] c. írásait széles körben és gyakran idézik.
- 4 Matthew Head: *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music* (RMA Monographs 9) London: RMA, 2000. Matthew Head muzikológus a londoni King's College tanára, az európai felvilágosodás zenei szakértője. Számos cikket jelentetett meg C. P. E. Bach, Minna Brandes, Beethoven, Joseph Haydn, Mozart és Sophie Westenholz zenéjéről, művészetéről, a zenei improvizációról, a zenei karakterekről, a zenei orientalizmusról és a nemek (gender) sajátosságairól a zenében és a zenetörténetben.
- 5 **A *Style hongrois* szócikk bibliográfiája:**
 G. Schünemann: 'Ungarische Motive in der deutschen Musik', *Ungarische Jahrbücher*, iv (1924), 67–77.
 Z. Gárdonyi: *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts* (diss., Friedrich-Wilhelm Universität, Berlin 1931)
 B. Bartók: 'Gypsy Music or Hungarian Music?', *The Musical Quarterly*, xxxiii (1947), 240–257.
 B. Szabolcsi: 'Exoticisms in Mozart', *Music and Letters*, xxxvii (1956), 323–32.
 B. Szabolcsi: 'Joseph Haydn und die ungarische Musik', *Beiträge zur Musikwissenschaft*, i/2 (1959), 62–73.
 F. Bónis: 'Beethoven und die ungarische Musik', *Gesellschaft für Musikforschung: Kongress-Bericht: Bonn 1970*, 121–127.
 B. Szabolcsi: 'Beethoven und Osteuropa', *Feiern zum 200. Jahrestag der Geburt Ludwig van Beethovens: Piešťany and Moravany 1970*, 11–12.
 T. Istvánffy: 'All'ongarese': *Studien zur Rezeption ungarischer Musik bei Haydn, Mozart und Beethoven* (diss., Heidelberg Universität, 1982)
 J. Bellman: 'Toward a Lexicon for the *style hongrois*', *Journal of Musicology*, ix (1991), 214–237.
 J. Bellman: *The 'Style hongrois' in the Music of Western Europe* (Boston, 1993)
- A *Verbunkos* szócikk bibliográfiája:**
 F. Liszt: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (Paris, 2/1881/R; Eng. trans., 1926/R, as *The Gypsy in Music*)
 B. Sárosi: *Cigányzene* (Budapest, 1971; Eng. trans., 1978, as *Gypsy Music*)

hogy Bellman könyve a témához kapcsolódó legújabb, és címe alapján a legátfogóbb mű a bibliográfiában. Bellman a verbunkost és a csárdást ismertető szócikkeiben lényegében ugyanazokra a magyar nyelvű irodalmakra hivatkozik, mint könyvében, kivéve az Istvánffy-disszertációt, ami lehet, hogy Head révén került az angolszász muzikológia látókörébe. Összességében már e három Grove lexikonbeli szócikk bibliográfiai hivatkozása alapján megállapíthatjuk, hogy a magyar kutatásnak a huszadik század utolsó évtizedeiben született eredményei, maguk a témával foglalkozó magyar kutatók nemzetközileg kevésbé ismertek. Pedig a *style hongrois* kérdésköre iránt, ahogy a fenti példák is mutatják, megélenkült a nyugati zenetudomány érdeklődése. Jonathan Bellman pedig könyve publikálása, 1993 óta a legszélesebb körben ismert és úgy tűnik, elismertnek tekintett szakértője a témának, nem véletlen tehát, hogy a lexikon szerkesztői a magyaros stílushoz kapcsolódó szócikk írásával őt bízták meg. Bellman *style hongrois* munkája az angolszász szakirodalomban a leggyakrabban idézett könyv, a megjelenését követően hamar eljutott Magyarországra is, de a témával foglalkozó magyar szakemberek, a legilletékesebbek sajnos nem írtak róla recenziót, még magyarul sem!

Mint általában a külföldi kutatók, a téma tárgyalásakor Bellman sem foglalkozik közvetlenül a Kárpát-medence hangszeres népi tánczenei hagyományával, sem a történeti zenei forrásokkal. Vagy egyáltalán nem is tesz említést róluk, vagy megelégszik a szekunder irodalmak felidézésével. A zenére, zenészekre vonatkozó korabeli, 18–19. századi különböző úti és egyéb leírásokra ellenben gyakran hivatkozik,⁶ és műzenei idézetekkel illusztrálva részletesen bemutatja, elemzi a magyaros-cigányos, valamint részben párhuzamként, részben előzményként, kiindulópontként a törökös stílusjegyeket. Magyar vonatkozásban legfőbb forrása Sárosi Bálint 1970-ben magyarul, majd 1978-ban angolul megjelent *Cigányzene* c. könyve. Ezen kívül szerepel Bartók *Cigányzene vagy magyar zene?* c. tanulmánya 1931-ből és

-
- G. Papp: 'Die Quellen der „Verbunkos-Musik“: ein bibliographischer Versuch', *Studia Musicologica*, xxi (1979), 151–217; xxiv (1982), 35–97; xxvi (1984), 59–132.
- T. Istvánffy: *All'ongarese: Studien zur Rezeption ungarischer Musik bei Haydn, Mozart und Beethoven* (diss., Universität of Heidelberg, 1982)
- J. Bellman: *The 'Style hongrois' in the Music of Western Europe* (Boston, 1993)
- A Csárdás szócikk bibliográfiája:**
- F. Liszt: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (Paris, 2/1881/R; Eng. trans., 1926/R, as *The Gypsy in Music*)
- B. Szabolcsi: *A magyar zenetörténet kézikönyve* [Handbook of the history of Hungarian music] (Budapest, 1947, rev. 3/1979 by F. Bónis; Eng. trans., 1964, 2/1974, as *A Concise History of Hungarian Music*)
- B. Sárosi: *Cigányzene* (Budapest, 1971; Eng. trans., 1978, as *Gypsy Music*)
- J. Bellman: *The 'Style hongrois' in the Music of Western Europe* (Boston, 1993)
- 6 A felhasznált eredeti források: Edward Brown[e]: *A Brief Account of Some Travels in Hungaria, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thessaly, Austria, Styria, Carthina, Carniola, and Friuli*. London, 1673; Johann Georg Kohl: *Austria, Vienna, Prague, Hungary, Bohemia, and the Danube*. London, 1843; William Macmichael: *Journey From Moscow to Constantinople in the Years 1817, 1818*. New York, 1971; Robert Walsh: *Narrative of a Journey from Constantinople to England*. London, 1828. A másodikévből átvett adatok egy részét mára már feltehetően elavult irodalmakból veszi, pl.: Heinrich Kretschmayer: *Die Türken vor Wien: Stimmen und Berichte aus dem Jahre 1683*. München, 1938.

A magyar népdal kötete, Szabolcsi magyar zenetörténeti kézikönyve, Papp Gézának a verbunkos nyomtatott forrásait közlő tanulmányosorozata, Domokos Máriának egy írása és Káldy Gyula 19. század végi magyar zenetörténeti munkája, ami angol fordításban a 20. század elején hozzáférhetővé vált.⁷ A többi magyar tanulmány mind Liszttel, illetve zenéjével foglalkozik: Gárdonyi Zoltán 1931-es disszertációja, Hamburger Klára Liszt-monográfiája, Szabolcsi *Liszt Ferenc estéje*, és természetesen magának Lisztnek a cigányzenéről szóló könyve. Még a magyar történelemről is találunk egy összefoglaló kötetet Hanák Péter szerkesztésében 1988-ból. Bellman könyve két nagy részből áll: az elsőben megismerjük a magyaros stílus eredetét, megjelenését, kapcsolatát a törökös stílussal, a *style hongrois* 18. századi történetét, részletesen a stílus elemeit, valamint cigányokkal kapcsolatos korabeli sztereotípiákat. A második részben C. M. v. Weber, Schubert, Liszt és Brahms művészetében tanulmányozhatjuk a magyaros stílus jelenlétét, majd zárófejezetként a stílus hanyatlásáról és eltűnéséről olvashatunk (1. kép).

Mint munkájához nélkülözhetetlen forrásról Bellman külön megemlékezik bevezetőjében Sárosi Bálint *Gypsy Music* könyvéről, és rögtön tisztázza a terminológia használatát is a *style hongrois* esetében, amelyet hosszú ideig magyar-cigány kontextusban használtak: Bellman magyar jelzővel illeti a zenei tartalmat és cigánynyal az előadásmód jellegét, és a stílus elterjesztőit.⁸

Ugyancsak a terminológia tisztázásával és definiálásával kezdi a stílus származását és eredetét taglaló első fejezetet. Indokolja a francia kifejezés használatát

7 A Bellman könyvében hivatkozott magyar szakirodalom:

Bartók, Béla: „Gypsy Music or Hungarian Music?” [1931]. English translation in *Musical Quarterly* 33/2 (1947), 240–257.

Bartók, Béla: *The Hungarian Folk-Song* [1924]. Ed. Benjamin Suchoff, Albany 1981.

Domokos, Mária: „Ungarische Verbunkos-Melodie im Gitarrenquartett von Schubert-Matiegka”, *Studia Musicologica* 24 (1982), 99–112.

Gárdonyi, Zoltán: *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts*. Doctoral diss. Friedrich-Wilhelm Universität, Berlin 1931.

Hamburger, Klára: *Liszt*. Trans. Gyula Gulyás, Budapest 1980.

Hanák, Péter (ed.): *One Thousand Years: A Concise History of Hungary*. Trans. Zsuzsa Béres, Budapest 1988.

Káldy Gyula [Kaldy, Julius]: *A History of Hungarian Music* [London 1902], New York 1969.

Liszt Ferenc [Liszt, Franz]: *An Artist's Journey: Letters d'un bachelier de musique, 1835–1841*. Trans. and annotated by Charles Suttoni, Chicago and London 1989.

Liszt Ferenc: *The Gypsy in Music [Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, 1859]*, trans. Edwin Evans, 1881. Reprint, London 1960.

Papp, Géza: „Die Quellen der »Verbunkos Musik« – Ein bibliographischer Versuch.” A) Gedruckte Werke I. 1784–1823, *Studia Musicologica* 21 (1979), 151–217; II. Sammlungen 1822–1836, *Studia Musicologica* 24 (1982), 35–97; III. 1822–1836, *Studia Musicologica* 26 (1984), 59–132; IV. 1837–1848, *Studia Musicologica* 32 (1990), 55–224.


Sárosi, Bálint: *Gypsy Music* [1970]. Trans. Fred Macnicol, Budapest 1978.

Szabolcsi, Bence: „Exoticisms in Mozart”, *Music and Letters* 37/3 (1956), 323–332.

Szabolcsi, Bence: *A Concise History of Hungarian Music*, Trans. Sára Karig, Budapest 1964.

Szabolcsi, Bence: *The Twilight of Ferenc Liszt* [1956], Trans. András Deák, Budapest 1959.

- 8 „Let me add a word or two about terminology. As will be explained in due course, controversies have raged over whether this was actually Gypsy music or Hungarian music. *Style hongrois* has long meant music evocative of the Hungarian-Gypsy context, and so I use this phrase as much as possible.

| <i>Contents</i> | |
|---|---|
| |  |
| Acknowledgments | vii |
| Introduction | 3 |
| <i>Part One</i> | |
| 1 Provenance and Musical Origins | 11 |
| 2 The Magyars, the Turks, the Siege of Vienna, and the Turkish Style | 25 |
| 3 The Emergence of the <i>Style Hongrois</i> | 47 |
| 4 Stereotypes: The Gypsies in Literature and Popular Culture | 69 |
| 5 A Lexicon for the <i>Style Hongrois</i> | 93 |
| <i>Part Two</i> | |
| Introduction to Part Two | 133 |
| 6 Weber | 135 |
| 7 Schubert | 149 |
| 8 Liszt | 175 |
| 9 Brahms | 201 |
| 10 Decline and Disappearance | 215 |
| Appendix | 225 |
| Notes | 227 |
| Bibliography | 241 |
| Index | 249 |

1. kép

az angol fordítással (Hungarian Style) szemben, meghatározza, hogy a Schubert, Liszt, Brahms és mások által használt magyaros stílus zenei forrása nem tisztán magyar népzene volt, hanem keveredett népies magyar dalokkal és a tánczenei

However, I also consider it appropriate to use *Hungarian* in specific reference to the musical content, almost all of which is independently Hungarian, and also to use *Gypsy* for the performance characteristics and to link it with those who both performed it in Hungary and disseminated it as they moved westward. I certainly hope to avoid further confusion of what in the nineteenth century became a highly politicized issue, but it also must be acknowledged that the accurate use of both terms involves a great overlap. Since the music was the product of both cultures, it can be the exclusive property of neither.” Bellman: *The ‘Style hongrois’...*, 6.

repertoárral a cigányok előadási stílusában, előadói hagyományában.⁹ A *style hongrois* a bécsi klasszikában jelenik meg először, némileg egzotikus karaktert kölcsönözve tétel-részleteknek, vagy legfeljebb egy-egy tételnek. Sokszor azonban inkább csak színmódosulást jelent, és semmiképpen sem olyan tolakodó hangos karaktert, határozott hangvételt, hangszerelést, mint az akkoriban igen népszerű törökös stílus, amellyel azonban átfedést mutat. A 19. század közepére a *style hongrois* különálló zenei nyelvvé vált, amely tökéletesen illeszkedett a romantika cigányokról alkotott felfogásához.¹⁰ Ebben az időszakban születnek meg a cigányokkal kapcsolatos sztereotípiák a társadalom szélesebb rétegeiben. Bellman szerint a *style hongrois* esetében beszélhetünk először alsóbb társadalmi réteghez kötődő populáris zenének tanult, sokkal szabályozottabb zenéhez szokott szerzők és hallgatók általi tömeges és tudatos felhasználásáról. Később hasonló történt bizonyos népzeneikkel az ébredő nacionalizmusok szolgálatában, majd a 20. században a jazzel. A folyamat ugyanaz volt a 18–19. és 20. században: a zeneszerzőknek először meg kellett találniuk azt a zenei köznyelvet, amely már megfelelő hosszúságú idő óta létezett, és fokozatosan saját céljaikra alkalmazni.¹¹ Bár könyvében többször is kitér a törökös és magyaros stílus közti párhuzamra, Bellman a kettő alapvető különbségeként rögzíti, hogy míg a *style hongrois* a nyugati zenészvilágnak közvetlen élménye, tapasztalása volt, addig a törökös stílus szinte teljes egészében az európai képzelet szüleménye. A janicsárok zenéléséről, hangszereikről csak leírások maradtak fenn – a legrészletesebb Bécs 1683-as ostromakor –, de valójában senki sem tudta, főként a 18. század második felében, hogy mit is játszott, és pontosan hogyan is hangzott a

9 „The *style hongrois* (literally, ‘Hungarian style’) refers to the specific musical language used by Western composers from the mid-eighteenth to the twentieth centuries to evoke the performances of Hungarian Gypsies. The use of the French appellation rather than an English one is a bow to tradition; *style hongrois* has long meant the Hungarian-Gypsy writing of Haydn, Schubert, Liszt, and others, whereas the English phrase ‘Hungarian style’ might be taken to mean real Hungarian folk music of the sort that interested Bartók and Kodály. Because they emerged from Hungary, Hungarian Gypsies have incorrectly been called „Hungarians” in some of the countries in which they later found themselves; moreover, since the musical materials of this style are almost exclusively Hungarian in origin, the term *Hungarian* has been associated with the style more than the term *Gypsy*.” Bellman: *The ‘Style hongrois’...*, 11.

10 „In its earliest form, the *style hongrois* began to appear in Viennese Classical music as a small body of inflections that might lend a piano trio or string quartet movement the character of an *ongherese*. What this meant, in German terms, was slightly exotic or ‘characteristic’ but no more disruptively so than the highly popular Turkish Style, with which the *style hongrois* overlapped somewhat in terms of both chronology and specific content. A century later it had blossomed into a discrete musical vernacular, suitable for supporting such discourses as the concentrated Gypsy essays of the Romantics.” Bellman: *The ‘Style hongrois’...*, 12.

11 „The *style hongrois* represents the first wholesale and conscious embrace of popular music associated with a lower societal caste by the composers and listeners of more formal, schooled music. This would happen again with the emergence of certain folk musics in the service of nationalism in the nineteenth century and jazz in the twentieth. The process was the same in the eighteenth and nineteenth centuries as it would be later: composers of art music first had to „discover” a vernacular music that had already been in existence for a substantial length of time and then, gradually, appropriate it for their own purposes.” Bellman: *The ‘Style hongrois’...*, 12.

török katonazenekar.¹² Összességében a jelenség tárgyalásához Bellman megfelelő részletességgel mutatja be a kiindulási helyzetet, elegendő háttérismeretről tanúskodó kontextusba helyezi vizsgálatait. Figyelemre méltók a Magyarországról, a magyarokról szóló, külföldiek által készített leírások citátumai, melyekből meg tudhatjuk, hogy mennyire bizalmatlanok voltak általában a magyarokkal szemben nyugati kortársaik. Nem a kereszténység védelmezőjét látták bennünk, hanem az oszmán uralom által befolyásolt gyanús elemeket, egy az övékétől eltérő, alacsonyabb rendűnek, de legalábbis keletinek, egzotikusnak tekintett civilizáció képviselőit.¹³ Ismerve a három részre szakadt ország történelmét, a folyamatos multilaterális háborúskodást, ez nem is meglepő. Bellman párhuzamot von a Nyugatnak a magyarok iránti és általában a többségi társadalmaknak a cigányok iránti bizalmatlansága között.¹⁴ Persze a Bellman által sugallt, történeti eseményekkel és dokumentumokkal megerősített kép igazából a törökös-magyaros-cigányos zenei koncepciót hivatott szolgálni, hogy a jelenségeket egységesen az *egzotikus*, a zenei egzotikum fogalomkörébe lehessen vonni. Ennek kultúrtörténeti megalapozását nyilván gyengítené, ha Bellman írt volna a magyarságot, a magyar főurakat erőteljesen megosztó felekezeti, katolikus és protestáns szembenállásról, az 1663–64-es törökellenes nemzetközi összefogásról és sikeres hadjáratokról, a váratlan, és a

12 „Relatively few had heard the Turks play in the first place, and virtually no one remembered it with any degree of accuracy, so no one had much of an idea what it sounded like. As we will see [...], what became understood as the Turkish Style was thus almost entirely the product of the European imagination. [...] [*style hongrois*] differed from the Turkish Style in that the earlier style had not been heard by the musicians „imitating” it and so was largely synthesized, but Hungarian Gypsies could easily be heard in person.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 14.

13 „The Hungarian lands at this time [17th century] were characterized by a lack of centralized power, stability, or even culture. Furthermore, this succession of rulers and political circumstances had left Hungary a country very much outside western orbits. The idea of a nobility proudly independent of central authority was alien to western Europeans. Even stranger was a peasantry clearly indifferent to whether it was ruled by Turks or Christians. These extraordinary cultural features left Hungary very much a question mark in the European mind.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 26–27.

„Even as fellow of Christendom and as brethren suffering under the Turkish yoke, Magyars themselves were viewed with distrust by Hapsburgs and other western Europeans.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 29. Idézet Thomas Barker: *Double Eagle and Crescent: Vienna's Second Turkish Siege and Its Historical Setting* c. könyvből (Albany, 1967, 16–17.): „[...] for many other foreigners and certain natives have also maintained that the Magyars are among the world's more ungovernable peoples.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 30.

„Furthermore, by the time the Turks marched toward Vienna in the summer of 1683, Imre Thököly had already concluded a treaty with them, which he honored only insofar as it meant he did not ally with the Hapsburgs. Rather than helping the Turks, he ended up withholding military support at a crucial point in the struggle, thereby sealing the ultimate doom of their effort. Nonetheless, his „treaty” only cemented the image of the Magyar as somehow not-quite-Christian, answerable to alien, eastern loyalties and quite probably untrustworthy.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 30.

14 „[...] in the seventeenth century we can see the Gypsy already being connected, in the European mind, with the East in general and suspected of readiness to ally with Heathen against the Christian world (as, for example, the Hungarian were seen to do).” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 28.

„In fact, Magyars were assumed to have precisely those qualities that later would be attributed to the Romani Gypsies who came westward from their country, playing their music. The distrust already felt for the Magyars would come to be associated with anything emerging from the east, Hungarian or otherwise.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 30.

hadi helyzet által nem indokolt vasvári békéről, mely országos felháborodást váltott ki.¹⁵

Bellman irányelvei között azonban akadnak zenei szempontból is joggal vitathatóak. Többek között, hogy a cigánybandák stílusának, játékmódjának, harmonizálási gyakorlatának évszázadnyi időszak alatti változását nem tárgyalja, és nem veszi figyelembe, hogy a külföldön, Bécsben megforduló együttesek az ottani műzenei stílusból nagyon is sok mindent átvettek. Nem tudatosítja az olvasóban, hogy a Haydn által hallott cigányzenekar játékmódja messze nem ugyanaz volt, mint amit Brahms hallott. A *style hongrois* forrása, a cigánybandáktól a műzene irányába ható impulzus éppúgy változott az évtizedek során, mint maga a nyugati, bécsi műzenei stílus, és az átvétel nemcsak egyirányú volt, hanem oda-vissza hatásokkal kell számolnunk. Minderre legjobban a népi hangszeres hagyomány vizsgálata, illetve ismerete irányíthatja egy kutató figyelmét: a tánc-hagyományokhoz kötődő, területenként különböző zenekíséreti gyakorlat, mind az előadásmód, díszítések, mind a harmonizálás tekintetében.¹⁶ Éppen ezért nem elegendő pusztán annyit megállapítani, hogy a 18. században az *ongharese* még csak sajátos karakterű témát, tematikát jelentett a műben, míg a 19. században a *style hongrois* már különálló zenei nyelvet.¹⁷ Hasonlóképp nem az a lényeges kérdés, amivel Bellman sokszor, visszatérően foglalkozik, hogy az adott zenészre magyarként vagy cigányként hivatkozunk-e, hanem hogy a 18. század közepétől a 20. század elejéig terjedő másfél évszázadban, térben és időben az adott zenekarnak, produkciónak melyek a „koordinátái”. Bellman értekezésének tehát alapvető hiányossága, hogy nélkülözi a népi hagyomány és a történeti források beható ismeretét. Ezt tükrözi már a hivatkozott irodalmak jegyzéke is. Hiányoznak belőle Major Ervin, Domokos Pál Péter, Papp Géza, Bónis Ferenc, Domokos Mária, Tari Lujza és mások idevágó munkái, nem utolsósorban a magyar tánc-kutatás publikált eredményei, Martin György írásai.¹⁸ Az igaz, hogy

-
- 15 A felháborodás ellenére I. Lipót 1664 szeptemberében megerősítette az augusztus 10-én a Portával megkötött békét. Ezzel két év súlyos küzdelmei váltak értelmetlenné. A vasvári béke után magyar főurak a Magyarországon a nemzetközi haderőben harcoló francia csapatok főparancsnokával Habsburg-ellenes tervekről, lehetséges szövetségről tárgyalnak. Tulajdonképpen a vasvári béke, I. Lipót sajátos (Bellman szemlélete szerint „keleties”) politikai kiszámíthatatlansága vezetett az I. Rákóczi Ferenc vezette felső-magyarországi Habsburg-ellenes felkeléshez. *Magyarország Történeti Kronológiája II. 1526–1848* (főszerk.: Benda Kálmán), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 483–490.
- 16 Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*, Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993; Pávai István: „Interethnische Beziehungen in der volkstümlichen Tanzmusik Siebenbürgens”. *Regionale Volkskulturen im überregionalen Vergleich: Ungarn – Österreich*, Graz, 1998, 23–34; Pávai István: „Sajátos szempontok az erdélyi hangszeres népi harmónia vizsgálatában”, *Zenatudományi Dolgozatok 1999*, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1999, 53–74.
- 17 „In the eighteenth century, in other words, an *ongharese* was merely a topic; the nineteenth century *style hongrois* was a discrete musical language.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 65.
- 18 Major Ervin: *Bihari János*. Budapest, 1928 (Bihari műveinek tematikus katalógusával); Major Ervin: „Ungarische Tanzmelodien in Haydns Bearbeitung”. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XI (1928–9), 601–604; Major Ervin: „Liszt Ferenc magyar rapszódái”. *Muzsika*, I/1–2 (1929), 47–54; Major Ervin: *A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai* (disszertáció, Szegedi Egyetem 1930) in: *Fejezetek a magyar zene történetéből* (szerk.: Bónis Ferenc) Budapest 1967, 158–180; Major Ervin: „A galántai cigányok”. *Magyar Zene* I/1–6 (1960–1961), 243–248; Domokos Pál Péter: „Magyar táncdallamok a XVIII. századból”. *Zenatudó-*

az irodalmak nagyobb részéhez nyelvi okokból csak nehezen férhetett volna hozzá, de szinte teljes mellőzésük vagy nem kellő tájékozottságra, vagy a koncepció téves voltára utal. Ez az oka annak, hogy az egyes fejezetekben, a téma részletes tárgyalásánál bizonytalanságokba, tévedésekbe, félreértelmezésekbe ütközünk.

Bellman minden óvatosság, forráskritika nélkül tényként vesz át adatokat Káldy Gyulától. Eljárása azért is érthetetlen, mert Sárosi már *Cigányzene* c. könyvében figyelmeztetett: Káldy „adatait csak kellő kritikával lehet használni; hitelesség és pontosság dolgában sok bennük a kifogásolnivaló.”¹⁹ Így került be Bellman művébe a rituális tánc fontosságának igazolására a magyar hagyományban Káldynak a halotti táncról, mint a legősibb magyar táncról szóló idézete,²⁰ vagy a *style hongrois* lexikona (*A lexicon for the Style Hongrois*) fejezetbe a hagyományos magyar lanton (koboz) való pizzicato játékmód.²¹ Ráadásul ez utóbbit annak történeti alátámasztásaként, hogy a *style hongrois* hegedűtechnikának egyik leggyakoribb mozzanata a pizzicato. Sárosi könyvéből Gvadányi József egyik versszakára hivatkozik, ahol éppen lengyel tánc játszásáról van szó.²² Nem mentes az ellentmondástól a *nóta, hallgató, cifra, lassú, friss* magyar terminusok használata sem. Bellman szerint a *style*

mányi tanulmányok, IX (1961), 269–294; Domokos, Pál Péter: „Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute”. *Studia Musicologica*, VI (1964), 25–37; Domokos Pál Péter: „Der Moriskentanz in Europa und in der ungarischen Tradition”. *Studia Musicologica*, X (1968), 229–311; Domokos Pál Péter: „Magyar táncdallamok a XVIII. századból”. *Zenatudományi tanulmányok IX.*, Budapest, 1961. 269–294; Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*, Budapest 1978; Papp Géza: *Hungarian Dances 1784-1810*. Musicalia Danubiana 7, Budapest 1987; Bónis Ferenc: „Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből”, *Zenatudományi Tanulmányok*, I. (1953), 697–732; Bónis Ferenc: „Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Oponice)”. *Studia Musicologica*, VI. (1964), 9–23; Bónis Ferenc: „Ungarische Musik im XVII.–XVIII. Jahrhundert”. *Musica antiqua Europae orientalis I: Bydgoszcz and Toru*, 1966, 258–273; Domokos Mária: „Die Tänze der Barkóczy-Handschrift (18. Jh.)”. *Studia Musicologica* 215–247; Tari Lujza: *Lisznay Julianna hangszeres gyűjteménye 1800*. In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 12. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1990; Martin, György: „Der siebenbürgische Haiduckentanz”. *Studia musicologica*, XI (1969), 301–321; Martin, György: ‘Weapon Dance Melodies and Rhythmic Multiplicity’. *Studia musicologica*, XXI (1979), 79–112; Martin György: „Die Kennzeichen und Entwicklung des neuen ungarischen Tanzstiles”. *Acta ethnographica*, XXVIII (1979), 155–175; Martin György: „Peasant Dance Traditions and National Dance Types in East-Central Europe in the 16th–19th Centuries”. *Ethnologia Europea*, XV (1985), 117–128.

19 Sárosi Bálint: *Cigányzene*, 106.

20 „Dancing as ritual, as a form of expression, and as a crucial aspect of living seems always to have been an extremely strong element in Magyar culture. In his short account of Hungarian music, Julius Kaldy noted such an instance: ‘Our ancestors used to inter their dead with song and music. Priests of lower rank delivered an address at funeral, praised the heroism and virtues of the dead, and at the end paced round the grave in a slow dance. This custom likewise remained partially until the present day. For at burials – with Catholic and Protestant alike – the Cantor takes leave of the dead in a mournful song. After the interment the mourners assemble with the sorrowing family at the funeral banquet. 160 years ago the «Dance of Death» used to be danced after this evening meal. This was probably the oldest Hungarian dance [...]” Bellman: *The ‘Style hongrois’...*, 18.

21 „Julius Kaldy pointed out that the traditional Hungarian lute [koboz] was played pizzicato (as opposed to, perhaps, strumming) and cited the presence of the fiddle at this early stage of Hungarian musical development. (The key point here is not which instrument was played in a plucked style, but that such a technique was an important part of Hungarian instrumental practice.)” Bellman: *The ‘Style hongrois’...*, 98.

22 Sárosi Bálint: *Cigányzene*, 67. (Sárosi, Bálint: *Gypsy Music*, Budapest 1978, 73.)

hongoris két általános stílusa a lassú és a gyors. A *hallgató* a lassú és a *cifra* a gyors, az előbbi szöveges dallamon alapszik, szabadon improvizált rapszodikus előadásmóddal, az utóbbi pedig a tánchoz tartozó vad, szenvedélyes zene. Ezek után joggal kérdezhetjük, hogy milyen a lassú táncok alatt megszólaló muzsika?²³ Hiszen nem sokkal később, a tánc leírásakor már kiderül, hogy drámai ív mentén építkezik, lassú, kimért, méltóságteljes lépésekkel kezdődik, majd folyamatosan vált át a gyors tempóra. Sőt, a verbunkos későbbi formájaként definiált csárdásnál már azt olvassuk, hogy két fő része van, a *lassu* vagy *lassan* és a *friss* vagy *friska*.²⁴ Miután korábban értesültünk a *hallgató* létezéséről, ami nem verbunkos, három oldallal később Bellman újabb fogalommal bombázza gyanútlan nyugati olvasóját: a cigányzenészek számára nemcsak a verbunkos jelentette a zenei forrást, merítették még egy élő énekelt dallamkincsből, a *nóta* repertoárból. Ezeket a dalokat kis- és köznemesek komponálták, gyakran szentimentális hangvételűek, és a német *Volks- thümliedek* magyar megfelelőjének tekinthetők. Bellman interpretációja szerint ezt a műfajt nevezte Bartók a parasztzene új stílusának [sic!]. Bellman eme kijelentését követően már nem vagyunk benne bizonyosak, hogy sajtóhiba vagy elírás az a megállapítása, hogy a *nóta* műfaja hamar népszerűsége tett szert a 18. században [sic!], és gyorsan túlszárnyalta, elhomályosította a régi magyar népzénet, amelyet majd Bartók és Kodály gyűjt fel.²⁵

A bartóki új stílusnak a nótarepertoárral való azonosításához hasonlóan, Bellman némelyik történelmi és zenei adata egyszerűen felülírja eddigi ismereteinket. A török uralom idejében Magyarország központi területe oszmán, a nyu-

23 „This music was performed in two general styles, slow and fast. The slow variety is called *hallgató*, which in Hungarian means 'to be listened to' (as opposed to being danced to). It is free and rhapsodic and, although its basis was a song literature, became wholly improvisatory, often in direct contradiction to the spirit of the lyrics. The other type of music is fast (*cifra* in Hungarian meaning 'flashy') and is intended for dancing.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 17.

24 „The dance seems to have produced a great dramatic effect, beginning slowly with measured, dignified steps from the commanding officer and becoming wilder and more joyous as men from further down the military hierarchy began to join in. General characteristics of verbunkos include duple meter, the gradual increase in tempo from very slow to very fast, and a great deal of instrumental ornamentation.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 17–18. „The *czardas* is a traditional Hungarian national dance that survives to this day and may simply be a later form of *verbunkos*. It has two primary sections: *lassu* or *lassan* (slow) and *friss* or *friska* (from the German *frisch*, fresh or fast). The slow section is in a heavy, deliberate 4/4 meter and is more a presentation step than a dance. The fast section can be either one or several different dancing songs, which in their abandon hint at a total loss of emotional control. In the present day, a *czardas* performance can be simply a series of tunes ranging from very slow to fast. It is with this dance, or series of characteristic song and dance types, that the Gypsy musicians, as representatives of Hungary's westward-migrating musical caste, are most closely associated in the popular mind.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 21.

25 „*Verbunkos* was not the only source music at the Gypsies' disposal, however. They also drew on an active vocal repertorie, the *nóta* (literally, 'melody,') songs, a genre Bartók called the 'new style of peasant music.' These songs were composed largely by minor nobles, people for whom professional musical performance and involvement would have been unthinkable, and were often sentimental in nature. They represented a Hungarian response to the German *Volks thümliedek*, [...]. The Hungarian derivative quickly gained popularity in the eighteenth century and was fast eclipsing the old Hungarian folk music later to be collected by Bartók and Kodály.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 20–21.

gati része és Erdély pedig Habsburg fennhatóság alatt volt.²⁶ Az erdélyi fejedelemség létét sűrű homály fedi. A Habsburgok a német és a szláv nyelveket jelölték ki, mint nemzeti nyelveket, kizárva ezáltal a magyart. A leírásból nem derül ki, hogy ez melyik századra vonatkozna, de a környezet alapján a 17. század végéről lenne szó.²⁷ A zenei hatások tárgyalásánál olvassuk: a kuruc korszak zenei nyelve óriási hatással volt a magyarokra. Mindenütt visszaköszön a későbbi magyar zenében, a magyar cigányok előadási stílusának színeiben, és erős identitás-érzetet kelt a született magyarokban. A kurucokkal kapcsolatban egyébként csak Thökölyről esik szó, II. Rákóczi Ferencről nem.²⁸ A kuruc kori zene jellegzetességei közül valóban több minden tovább él a későbbi századokban, sőt a néphagyományban egy egész dallamcsalád is, de a Thököly–Rákóczi-kor zenéje, főként előadási szinten nehezen rekonstruálható. A híradásokból annyit tudunk, hogy Thököly udvarában a 29 zenészből a neve alapján csak egy volt cigány, és Rákóczi környezetéből a dokumentumok cigányzenésről nem szólnak.²⁹ Bellman a cigánybandák megjelenése előtt a cigányok kedvelt hangszerének a dudát tartja, amelyen akár szólóban, akár a hegedűt kísérvé játszottak. Véleménye szerint a dudajáték az eredeti magyar vonatkozásban kihalt, de bizonyos karakterisztikumai, mint például az oktávambitusban mozgó dallamok és a dudabasszus kvintek továbbéltek.³⁰ A népi hagyományból tudjuk, hogy a dudajáték nem halt ki (pl. lásd Bartók ipolysági gyűjtését), és nálunk kifejezetten a nem cigányok hangszereként maradt fenn. A 17. század végéről, 18. század elejéről származó történeti dokumentumokban is kifejezetten a hegedűsök kapcsán szólnak cigányokról, a síposok, dudások, dobosok esetében nem.³¹

26 „In general, Transylvania (in the east) and the western lands were Hapsburg controlled, and the Turks held sway over the central section.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 26.

27 „[...] Hungarian culture itself was repressed and persecuted in favor of the ruling German one. The Hapsburgs had designated German and Slavonic the national languages, for example, excluding Hungarian.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 27.

28 „It was under these oppressive circumstances that Imre Thököly, a young nobleman and Hungarian patriot, raised a force that became known as the *Kuruc*-warriors and mounted an armed struggle against Hapsburg rule. [...] Nonetheless, this uprising is still remembered as a time of patriotism and pride among Hungarians. As it was the nationalistic high point of the entire epoch, the musical language of the *Kuruc* period has a tremendous resonance for Hungarians. It echoes throughout later Hungarian music, colors the performance style of the Hungarian Gypsies, and accounts for the strong feeling of identification felt for this music by indigenous Magyars.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 27.

29 „Míg a múlt században [19. század] született romantikus hagyomány Thököly, és főleg II. Rákóczi Ferenc udvarát is cigányzenészekkel – sőt, mindjárt *cigánybandákkal* – szereti benépesíteni, addig a történelem kettőjük udvarában sem tud többről, mint a Thököly 29 zenésze közötti egyetlen ‚Czigány-hegedős György’-ről.” Sárosi Bálint: *Cigányzene*, 47.

30 „Bagpipes were favored by Gypsy musicians in the era before the Gypsy bands, either played solo or perhaps accompanying a fiddle, but the instrument never became a necessary part of the larger Gypsy ensemble. Bagpipe playing has now all but died out in its original Hungarian context, but certain characteristics of the bagpipers' style live on: melodies within the range of an octave, for example, and drone fifths.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 106.

31 Összesen csak két cigány trombitásról van adatunk, cigány síposról, dobosról, dudásról nincs. Sárosi Bálint: *Cigányzene*, 49.

Bellman történeti, a magyaros stílus kialakulását és népzenei vonatkozásait tárgyaló fejezetei súlyos tárgyi tévedéseket tartalmaznak. A kifejezetten zenei fejezetek ugyan kevésbé felületesek, bár tudatosan vállalt döntése miatt, hogy csak a legnagyobbak műveiben vizsgálja a magyaros stílus jelenlétét, kisebb részben tud csak újdonsággal szolgálni, így például a stílus megjelenése fejezetben, amelyben a törökös és magyaros-cigányos elemek keveredését mutatja ki egyes tételekben. Önmagában közlésértékű a *style hongrois* nyomon követése is a klasszika egzotikum-karakterétől a romantika európai érvényű zenei nyelvéig. Mindezt még jobban hitelesítené azonban, ha Bellman legalább egy hivatkozás erejéig a Prahács Margit által összeállított és 1943-ban megjelent katalógus nagyszámú adataira utalt volna.³² A 19. századi szerzők műveinek elemzése előtt Bellman összefoglalja a stílus zenei elemeit, és külön fejezetet szentel a cigányokkal kapcsolatos korabeli sztereotípiáknak az irodalomban és közkultúrában, amellyel megteremti a későbbi fejezetekben a címeikben a magyaros stílust nem jelző művek elemzésének zenei és szellemi háttérét, hivatkozási alapját. Itt kapcsolja össze egyrészt a szabadság eszményét, másrészt a különböző sztereotíp vádakat (tolvajlás, erőszak, gyilkosság, átkok szórása, vérfertőzés) és a bevezető fejezetekben már érintett keleties, európai szemmel nézve nem igazán keresztény, inkább démoni, egzotikus kulturális erőteret a cigányokkal, és rajtuk keresztül a *style hongrois*-val.³³ Zenei elemzéseit e koncepció igazolására használja fel, ezért az olvasónak gyakran az az érzése, hogy Bellman analízisei nem magukból a zeneművekből bontakoznak ki, hanem előre eldöntött „eredmények” vezérlik őket. Így vél felfedezni Bellman egy lassú és friss csárdáspárosítást Brahms Händel-témára írt variációinak (Op. 24) 13–14. variációpárjában, többek között a párhuzamos terc- és szextmenetekre hivatkozva,³⁴ így kapcsolódik össze a *Bűvös vadászban* az ördögi hatalommal, a sötét erővel szövetkező *Caspar* dalának hangvétele Bellman által cigányosnak vélt stíluselemekkel,³⁵ és Schubert feltételezett szexuális orientációja miatti társadalmi elkülönültsége a cigányságnak a társadalom peremén való létével.³⁶ Schubertnél a

32 *Magyar témák a külföldi zenében = Éléments hongrois dans la musique européenne: essai bibliographique.* Szerzők szerint összeállította, és bevezetővel ellátta Prahács Margit; az előszót írta Kodály Zoltán; Pázmány Tudományegyetem Magyarságtudományi Intézete, Budapest, 1943.

33 Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 69–76.

34 uő: *The 'Style hongrois'...*, 208–210.

35 uő: *The 'Style hongrois'...*, 144–146.

36 „[...] it seems no great speculation to suggest that Schubert gave voice to these feelings with the musical language and gestures of the Gypsies, a people who (like homosexuals) were held to value freedom above all, who were wrongfully accused of every imaginable vice and moral failing, who nonetheless lived resolutely in defiance of established mores, and who were regularly made to suffer for it. [...] The traditional idea that Schubert's pieces in the *style hongrois* are merely light, popular, occasional, or even trivial ignores his knowledge of Weber, his undoubted awareness of contemporary Gypsy stereotypes, and the fact that he composed these pieces when he was the least suited emotionally to write harmless occasional music. Rather, the reverse of that assumption turns out to be the least speculative of all: at his points of lowest psychological ebb, bereft of physical health and emotional support, Schubert's inspiration found voice in the music of a group whose abominable circumstances must have presented an irresistible parallel to his own.” Bellman: *The 'Style hongrois'...*, 172–173.

A Chronology of Schubert's Works Using the Style Hongrois

| Work | Date composed | Date published |
|---|--------------------------|--|
| Moment Musical #3, f | D. 780 ?1823 | Dec. 19, 1823, in the almanac <i>Album Musical</i> |
| Octet, F [Intro. to and final movement] | D. 803 Feb.–Mar. 1, 1824 | I–III, VI, 1853, op. 166, I–VI, 1889 |
| String Quartet, a [Final movement] | D. 804 Feb.–Mar. 1824 | 1824, op. 29/1 |
| Sonata, 4-hand, C ("Grand Duo") [III] | D. 812 June 1824 | 1838, op. 140 |
| Ungarische Melodie | D. 817 Sept. 2, 1824 | 1928 |
| Divertissement à l'Hongroise | D. 818 autumn 1824 | 1826, op. 54 |
| Symphony, #9, C ("Great") [II] | D. 944 summer 1825 | 1840 |
| Sonata, D [IV] | D. 850 Aug. 1825 | 1826, op. 53 |
| Impromptus, op. 90 [#2 in E-flat] | D. 899 ?Sept. 1827 | 1827, op. 90, 1–2 |
| Fantasy, C major, violin/piano | D. 934 Dec. 1827 | 1850, op. 159 |
| Impromptus, op. 142 [#4 in f] | D. 935 Dec. 1827 | 1839, op. 142 |
| Fantasy, 4-hand, f [I, III, IV] | D. 940 Jan.–April 1828 | 1829, op. 103 |
| String Quintet, C | D. 956 ?Sept. 1828 | 1853, op. 163 |

This information is based on the complete Schubert worklist appearing in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. The sections appearing in brackets are those in which the *style hongrois* is utilized.

2. kép

stílus alkalmazására számos példát, köztük vitathatóakat is elemez Bellman annak igazolására, hogy Schubert érzelmi mélypontok idején, depresszív időszakában fordult e zenei nyelvhez, szemben azzal az általános nézettel, hogy Schubert *style hongrois* darabjai könnyedek, népszerűek (2. kép). Bellmann példáira általában jellemző, hogy a zenei kontextuson nagyvonalúan felülemelkedik.

Kétségtelen, hogy Bellman monográfiája már megjelenésekor sem volt alkalmas a magyaros stílus témakörének szakszerű, komplex bemutatására, ma pedig már végképp elfogadhatatlan, hogy a nemzetközi zenetudomány számára ez a könyv legyen mértékadó. A magyar szakmának a legújabb kutatási eredményekkel a tarsolyában, a „bennszülöttek” biztonságával magához kell ragadnia a *style hongrois* tárgyalásának kiváltságát a tudományos közbeszédben. Erre az Erkel- és Liszt-emlékévek jó lehetőséget teremtenek. Érdeemes lenne létrehozni egy *style hongrois* weboldalt, amelyen legalább angolul egy részletes bevezető-ismertető mellett a témához szűkebben és tágabban kapcsolódó tanulmányok, kiadványok (minimálisan tartalmi kivonat és tartalomjegyzék szintjén), a történeti források jegyzéke, zenei és tánc-illusztrációk stb. a nemzetközi nyilvánosság számára hozzáférhetővé válnának.

LISZT-KONFERENCIANAPTÁR 2011

JANUÁR 27-28. Stuttgart: „Hommage à Liszt 2011 – Beiträge zum Liszt-Bild des neuen Jahrhunderts” (Stuttgarter Magyar Intézet; Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst von Baden-Württemberg; Liszt Ferenc-Archiv Göppingen–Budapest)

FEBRUÁR 17-19. University of Georgia, Athens: „Liszt and the Future”.
(American Liszt Society)

„*Liszt et la France*”

MÁRCIUS 11-12. Paris, Musée de la Musique

MÁRCIUS 14-16. Villecroze

MÁJUS 25-26. Bruxelles (a brüsszeli Magyar Intézettel)

„*F. Liszt: Miroir d'une société européenne en évolution*”

SZEPTEMBER 20-21. Rennes: „Liszt: un musicien dans la société ”

SZEPTEMBER 23-24. Dijon: „Liszt: lectures et écritures”

SZEPTEMBER 26-27. Strasbourg: „Les topiques du XIX^e siècle et la musique de Liszt”

OKTÓBER 20-23. Weimar: „Liszt-Interpretationen” (Hochschule für Musik Franz Liszt/Universität Jena; Deutsche Liszt Gesellschaft)

NOVEMBER 11-14. Budapest: „Liszt and the Arts” (Liszt és a művészetek)
(MTA Zenetudományi Intézet; LFZE Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont)

ABSTRACT

PÁL RICHTER

EXOTICISM AND DEPRESSION – INTERPRETATIONS AND MISINTERPRETATIONS IN CONNECTION WITH THE STYLE HONGROIS

The book *The Style Hongrois in the Music of Western Europe* by Jonathan Bellman was published 17 years ago. It is about the nature, origin, and use of the *style hongrois* in the 18th–and 19th century music of Western Europe. Bellman’s work is the only, and the first sustained study on this topic, and is well-known, often cited in the literature, first of all in the English language literature. But Hungarian musicologists have not declared their opinions yet. They have written reviews neither in English, nor in Hungarian. Partly to remedy this omission, and partly connecting to the anniversaries of Joseph Haydn, Ferenc Erkel, and Franz Liszt, it pays to confront Bellman’s arguments and data with the arguments of Hungarian scholars (ethnomusicologists and music historians), and with the facts of Hungarian history, and of different sources from the 18th–19th centuries. The research accomplishments of the last 10–15 years make it necessary to open new pages in the discourse of *style hongrois*.

Pál Richter was born in Budapest (1963), graduated from the Liszt University of Music as a musicologist in 1995, and obtained his PhD degree in 2004. His special field of research is the 17th century music of Hungary, and he conducted his PhD research into the same subject. Other main fields of his interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and has participated in ethnographic field research, too. In 2005 he was appointed the head of the Folk Music Archives of the institute. He regularly reads papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt University of Music in Budapest, where since 2007 he has been the head of the new Folk Music Department.

Dohnányi Ernő

(1877-1960)



Emlékkiállítás a zeneszerző halálának 50. évfordulója alkalmából
az Országos Széchényi Könyvtár
Zeneműtárában

2010. február 18. – 2010. július 18.



ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

Vikárius László

BARTÓK EGY ZENEI POÉNJÁRÓL *

Az 5. kvartett Allegretto con indifferenza epizódjának értelmezéséhez

Bartók legszórakoztatóbb leveleit Béla fiának írta. Ezt olvashatjuk például 1922. augusztus 11-én, a salzburgi nemzetközi kamarazenei fesztivál után egy nappal írt levelezőlapján:

Nem tudom, Any[uka]. nálatok van-e vagy sem; ha ott van, hát azt üzenem neki, hogy tul vagyok Salzburgon; a szonáta rosszul ment, ott volt Dunton-Green, Dent, E. Evans, Poulenc, Honegger, Bliss; a fiatal Asquith néjével, Bibesco hercegnővel, a kinél egyszer vacsoráztam Welleszékkel együtt (semmiféle furcsát nem ettem, mert nem kínai vendég-lőben voltunk). Ezek az Asquithék saját autojukkal jöttek oda Angliából, s azon száguldoztak Salzburg uccáin! – Ott volt Saerchinger, Rudolf Ganz (Amerikából); Adolf Weismann stb. – Hertzkával sikerült félig összevesznem, egyébként elég szép idő volt. A város (t.i. az épületek is) gyönyörű; a társaság unatott. – Most hazafele tartok, mert Fusch ezidén fuccsba ment számomra; nem volt kedvem elmenni.¹

Nem csupán a halmozás, s a hallatlanul sokszínű, nemzetközi névsor, de maga az akkor 12 éves fiára bízott „üzenet” ötlete is tréfa éppúgy, ahogy a szójáték Fusch (alighanem a fürdőhely) nevével, az össze nem illő tartalmak (félig-összeveszés a bécsi zeneműkiadó igazgatójával s az időjárásra vonatkozó pozitív észrevétel), vagy éppen csak váratlan ellentétek (a szonáta rossz előadása – nagy társaság – vacsora; gyönyörű város – unalmas társaság) egyetlen mondatba sűrítése; aránytalanul hosszú és váratlanul rövid mondatok egymás mellé állítása. Az efféle tréfás levelek megfogalmazásmódja leginkább talán Bartók gyermekeknek írott számos humoros darabjának stilisztikai eszközeivel állítható párhuzamba.² A zeneszerző humorérzéke azonban legkomolyabb műveiben is talál érvényesülési lehetőséget. Az egyik legemlékezetesebb példát, az 5. kvartett rövid és meglepő

* A Kovács Sándor 60. születésnapja alkalmából rendezett tudományos ülészenakon, a Zeneakadémia tanácsstermében 2009. november 29-én elhangzott előadás kibővített változata.

1 1922. augusztus 11-én kelt levelezőlap, *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla és Gombocz Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 333.

2 Bartók – ugyancsak Béla fiának – 1918 szeptemberében írt másik levelét egy kisebb elemző írásban idéztem humorérzéke – mégpedig gyermekekhez szóló tréfái jellegének – érzékeltetésére, lásd „Bartók – pour les enfants”. *Revue Musicale Suisse*, No. 1 (Janvier 2007), 5–6.

Allegretto, con indifferenza

$\text{♩} = 112$

(M) 700

pizz.

p

p *meccanico*

710

arco

meccanico

pizz.

p

rall. - - - - -

molto

1. kotta. Bartók: 5. kvartett, V. tétel, Allegretto con indifferenza epizód (© Universal Edition AG)

Allegretto con indifferenza epizódját (1. kotta) Kárpáti János (Bartók humorának is értékelője)³ elemezte igen meggyőzően.⁴ A kvartettek tonálisát vizsgálva mutatta ki, mennyiben tekinthető valóságos „kulcsnak” e részlet Bartók gondolkodásmódjához. Az egyszerű, a zenei környezetben egészen banálisnak ható A-dúr dallamban, s a hozzá járuló váltakozó tonikai és domináns kíséretben akkor válik nyilvánvalóvá a parodisztikus él, amikor a melódia váratlanul B-dúrba csúszik, míg a kíséret – mintegy az alaphangnemben feledkezve – továbbra is mechanikusan ismétli A-dúrban az I. és V. fokú „támasztó” harmóniáit. Kárpáti János elemzésében szemléltette a dallamnak a főtéma-terület egyik meghatározó témájával való azonosságát, s értékelte a szellemes részletnek a tonális elhangolás lehetőségét mintegy „leleplező”, „önleleplező” jelentőségét is (2. kotta).⁵

A mű fogalmazványa jól mutatja, mennyi gonddal formálta meg a zeneszerző ezt a részletet. Mind pontos szöveggörnyezetét, különösen az előkészítő pillanatok, mind a látszólag igénytelen dallam leghatásosabb megfogalmazását több lépés-

3 Lásd Kárpáti János: „Bartók humora”. *Magyar Zene*, 41/3 (2003. augusztus), 301–312.

4 Vö. Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 159–160, valamint 248.

5 A kottapéldát Kárpáti korábbi könyvéből idézem, lásd *Bartók vonósnygyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 212.

177. B: V. 5.

(eredeti Gesz-ből)

A - dúr Asz - dúr

2. kotta. Kárpáti János elemző kottapéldája Bartók vonósnégyesei c. könyvében

ben, kisebb-nagyobb revíziók során alakította ki. Az első megfogalmazás szerint rohanó-emelkedő skála-anyag (3. kotta) előzte volna meg a zenei poént: a konvencionálisnak ható, ám Bartók által „költött” A-dúr melódiát.⁶ A meglepetés-szünet előtti utolsó akkord (fisz-g'-e''-esz'') leírásakor döntötte el, hogy az eredetileg tervezettnél kis terccel följebb transzponálja a szakaszt, melynek pontos megfelelőjét a végső megfogalmazásban már meg sem találjuk. Míg négyhangú emelkedő skálamotívumaival világosan előkészítette volna a dallam megszólaltatását, a

kis terccel magasabbra

3. kotta. Az Allegretto con indifferenza epizód előkészítése a fogalmazvány legkorábbi változata szerint

6 Bartók Péter magánygyűjteménye, 71FSS1 jelzetű fogalmazvány, 55.

kontraszthatásról a tempó mellett a nagyszeptim-párhuzamokra épülő rendkívül disszonáns hangzás is gondoskodott volna. Egy javítólapon találjuk az előkészítő anyag kidolgozását,⁷ majd a banális dallam lépésről lépésre történő csiszolását.⁸ Különösen tanulságos az epizód néhány részletének átalakítása:



4. kotta. Az Allegretto con indifferenza epizód kidolgozásának két fő fázisa a fogalmazvány szerint

A zeneszerző tömörítette az A-dúr rész végét, viszont ezzel egyidejűleg bővítette az „elhangolt” B-dúr folytatást, arányosabbá téve a két részt, s a végére beiktatta a különösen humoros lassítást és trillát. Az utolsó két hang értékét – még fokozottabb kiírt lassításként – a legvégső változatban a kétszeresére növelte. A frappáns epizód kétségtelenül művészmunkálást kívánt. De mi is ez a tréfa?

Bartóknak a népzene modern műzenére gyakorolt hatását legrészletesebben tárgyaló, 1931-es írásában egy helyen kitér arra a – mint írja – 30-40 évvel korábban elterjedt „balhite”, miszerint „a népi dallamok csupán egészen egyszerű harmóniákat túrnek meg”. A legnagyobb bajt pedig abban látja, hogy „'egyszerű harmóniakon' ezek az emberek a tonika, domináns, esetleg aldomináns hármashangzatok váltakozását értették”. Majd így folytatja:

Ennek a furcsa felfogásnak létrejöttét talán így magyarázhatjuk. Vajon milyen népdalokat ismerhettek akkoriban ezek a tanult muzsikusok? Aligha másokat, mint újabb német, vagy ezekhez hasonló, egyéb nyugati népdalokat, illetve: népies műdalokat, esetleg hazai műdalokat is. Márpedig ezeknek a melodikája szinte állandóan a tonika és domináns hármashangzatra utal, mert a dallam főhangjai rendszerint nem egyebek, mint ezeknek az akkordoknak a felbontása. Legyen elég két nagyon jellemző és egyúttal közismert példára hivatkozni: az „O du lieber Augustin” és a „Kutya, kutya tarka” kezdetű dalra.⁹

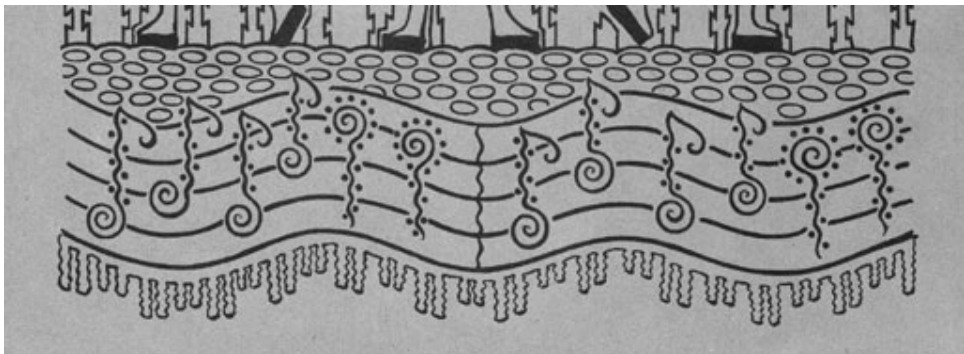
7 Az eredetileg tervezett „szerves” előkészítő anyag elvetésében szerepet játszhatott, hogy Bartók végül is inkább az epizódot követően kívánta a skálátémát alkalmazni, s az epizód elé más karakterű anyagot keresett.

8 Ugyanazon kézirat, 47. (Bartók saját kezű számozása szerint 45.) oldal.

9 Bartók: „A népi zene hatása a mai műzenére. II. A parasztzene hatása az újabb műzenére”. In: *Bartók Béla Írásai* 1 (közr. Tallián Tibor). Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 142.

Hogy Bartók a „Kutya, kutya tarka” (ma „Boci, boci tarka”) néven ismert dalra nem véletlenül utal, arra bizonyítékul szolgálhat a *Gyermeknek* eredeti Rozsnyai kiadása, melynek ismert címlapjára Bartók unokatestvére, Voit Ervin éppen a „Boci, boci tarka” kezdetét rajzolta föl stilizált hangjegyekkel (1. kép). Nem indokolatlanul, hiszen a dal variánsa a sorozat legelső darabjában feldolgozott népi dallam, a „Süssünk, süssünk valamit” második felének.¹⁰ De vajon az „O du, lieber Augustin” miért juthatott Bartók eszébe? A kérdés annál is izgalmasabb, mert a szöveg fogalmazványában eredetileg Bartók *csakis* az „O du lieber Augustin”-ra utalt, ahogy a véglegeshez egyébként nagyon közel álló megfogalmazásban olvashatjuk:

Elég legyen egy nagyon jellemző és egyuttal közismert példára hivatkozni: az O Du lieber Augustin dallamára. Világos, hogy ez a dallam és hasonló szabású más dallamok nehezen tűrnek el szokatlanabb akkordokból álló harmonizálást. – Mármostan ezek az emberek az O du lieber Augustinhoz illő teóriát egyszerűen rá akarták huzni pl. a magyar pentaton dallamokra!¹¹



1. kép. Részlet a Bartók: *Gyermeknek* Rozsnyai-féle első kiadása Voit Ervin által rajzolt kottaborítójából (1909)

Az „O du, lieber Augustin” dallama egy igen emlékezetes helyen megjelenik Schönberg 2., Fisz-moll kvartettjében, a II. – Scherzo – tétel közép részében (5. kotta az 54. oldalon). Hatása meglepően közel áll az 5. kvartett *Allegretto con indifferenza* epizódjához.

De vajon ismerte-e Bartók Schönberg 2. kvartettjét?¹² Habár kottatárában nem maradt fenn a 2. kvartett kottája, csupán az elsőé, s kizárólag annak tanulmányozása bizonyítható Kodály visszaemlékezése alapján is, Bartók nyilvánvalóan tu-

10 A dalok keresztivatkozást is tartalmazó népzenei támlapjait lásd a Bartók-Rendben: 446 („Kutya, kutya tarka”, 1918, Ujszász) és 10.433 („Süssünk, süssünk valamit”, 1907, Gyergyóújfalu). Mindkét támlap elérhető a Bartók-Rend internetes változatán: <http://db.zti.hu/br/>.

11 Lásd a Bartók Archívum BA-N: 4066/a jelzetű kézirat 4r oldalát. A BA-N: 4066/b kézirat 4r és v oldalán már megjelenik a „Kutya, kutya tarka” is.

12 Noha az itt tárgyalt zenei párhuzamot már fölvettem, a 2. kvartett ismeretének kérdésével nem foglalkoztam, amikor korábban részletesebben vizsgáltam Bartók Schönberg zenéjéhez fűződő viszonyát, lásd *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 51–67, valamint 175–179.

5. kotta. Schönberg, 2. kvartett, II. tétel, „O du lieber Augustin” (© Universal Edition AG)

dott a műről.¹³ Külön megemlítette például a 2. kvartetet első Harvard-előadásában, amikor Schönberg pályáját vázlatosan ismertette.¹⁴ Mivel azonban mindössze a mű utolsó két tételében szereplő énekszólamot említette, kérdéses, hogy valaha is tanulmányozta-e a kompozíciót. Érdekesség, hogy Denijs Dille ráakadt Bartók hagyatékában egy újságkivágatra, mely a 2. kvartett 1909-es bemutatója körüli botrányról szól.¹⁵ Ekkoriban például Bartók – Bécsben járva – bizonyíthatóan tanulmányozta Schönberg Op. 1-es és Op. 2-es dalait, melyeket „száraznak” talált.¹⁶ Mégis, talán nem véletlen, hogy már 1911-ben az UMZE (Új Magyar Zene-Egyesület) koncertek egyikén tervbe vették éppen a 2. kvartett előadását, amire anyagi okokból végül mégsem került sor – erről maga Bartók számolt be „Arnold Schönbergs Musik in Ungarn” címmel a *Musikblätter des Anbruch*-ban közölt írásában.¹⁷ Hogy Bartók tu-

13 Vera Lampert: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”, *Documenta Bartókiana* 5 (közr. Somfai László). Mainz: Schott's Söhne, 1977, 142-168.

14 Bartók, „Harvard előadások” (1943). In: *Bartók Béla Írásai* 1, 165.

15 Denijs Dille: „Les relations entre Bartók et Schönberg”. In: uő: *Béla Bartók: Regards sur le passé* (Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art collège Érasme, 1990), 51–71 (a kérdéshez lásd különösen: 55. oldal, 6. lábjegyzet).

16 Bartók 1909. április 4-i levele Gruber Emmának, lásd Vikárius: *Modell és inspiráció*, 51.

17 Az írás fogalmazványának szövegét Somfai László adta közre, „Vierzehn Bartók Schriften aus den Jahren 1920/21”. *Documenta Bartókiana* 5, 15–141 (a vonatkozó részlethez lásd 53. oldal).

dott a 2. kvartettéről, az is nyilvánvalóvá teszi, hogy a Rosé kvartett 1920-as budapesti szereplése kapcsán írt beszámolójában főlemlítette a mű bemutatása körüli botrányt (már ekkor így utalva a műre: „mit der Singstimme”), s hangsúlyozta, hogy a budapesti koncerten a „jóval szelídebb” (*weitaus zahmere*) 1. kvartettet tűzték műsorra.¹⁸ Mivel a koncertélmény alapján az első kvartettéről valóságos elragadtatással írt, nehéz elképzelni, hogy ha előbb nem is, ezt követően ne kívánta volna megismerni a másodikat. Az Op. 11-es zongoradarabokkal mindenesetre a koncert élményétől nyilván *nem* függetlenül kezdett – ismét – foglalkozni; ekkor tanulta meg az 1. és 2. számot, melyeket azután több ízben is eljátszott nyilvánosan.¹⁹ A 2. kvartettet pedig 1922. augusztus 10-én mindenképp hallania kellett. Az előadás bevezetőjében már említett kamarazene-fesztivál Salzburgban ugyanis éppen Schönberg Fisz-moll kvartettjének előadásával zárult.²⁰ A megelőző napon Bartók 1. hegedű-zongoraszonátáját játszotta Mary Dickinson-Aunerral,²¹ s bár – mint fiának írt levelezőlapjának szövegéből tudjuk – ezzel a koncerttel elégedetlen volt, s a társaság untatta, valamint semmi furcsát nem volt alkalma enni (mivel nem vitték kínai vendéglőbe), a rendezvény végéig a helyszínen maradt.

Márpedig ha Bartók hallotta a 2. kvartettet, aligha feledte el az „O du lieber Augustin” váratlan meglepetésként fölhangzó, a kísérettel, s a dallam továbbszövéseivel tonálisan groteszkül eltorzított feldolgozását. Az idézet a gyors tétel váratlan, lassú keringő karakterű szakaszában, *ff* felütés után *pp* és *sehr zahrt* utasítással szólal meg. A teljes refréndallam („O du lieber Augustin, Augustin, Augustin, O du lieber Augustin, alles ist hin”) elhangzik, első felét a II. hegedű, második felét a brácsa játssza, ám az utóbbi mintegy kánonszerűen, még az első dallamrész lezárása előtt belép, ezáltal összecúsztatva az idézetet. A körülvevő hangszerszólások mind tonális, mind formai szempontból eltorzítják, karikírozzák a banális dallam megszólalását: az első hegedű kromatikus motívumai, melyek a Scherzo főrészéből származnak, tonálisan bizonytalanítják el a d-moll alaphangnemű tétel *maggiore* közép részében D-dúrban megszólaló témát a Fisz-ről F-re történő elmozdulással, illetve a C hang exponálásával. A *sehr kurz* játszandó cselló is kromatikus hangokkal veszi körül a funkciós hangokat (a D–A kvintet az Esz–Asz-szal, illetve Disz–Gisz-szel). A dallam a végén mintha újrakezdődne, a második hegedű azonban ekkor már torzítva, „elhangolva” fog a dallam előadásához, s a továbbiakban a nyitó ütem motívumával játszik, a cselló viszont mintegy mechanikusan visszhan-

18 Lásd a „Schönberg and Stravinsky Enter Christian-National Budapest Without Bloodshed címmel megjelent zenei tudósítást, *Documenta Bartókiana* 5, 67–69, illetve magyarul Vikárius László: „Bartók az integritás válságának idején: Két Bartók-írás Budapest zeneéletéről (1920/21)”. *Muzsika* 50/7 (2007. július), 8–13.

19 Először 1921. április 23-i budapesti koncertjén, másodszer pedig 1922. április 4-én Párizsban játszotta a sorozat első két számát.

20 A Bartók Archívumban őrzött 1922 augusztusi salzburgi műsorlap szerint az augusztus 10-i utolsó, 7. (esti) koncert műsora a következő volt: Paul Hindemith: Vonósnégyes, Rudolf Réti: Dalok, Paul A. Pisk: Dalok, William Pijper: Hegedűszonáta és Arnold Schönberg: Fisz-moll kvartett.

21 A műsorlap szerint augusztus 9-i 5. (esti) koncert nyitószámaként szerepelt Bartók Hegedű-zongoraszonátája.

gozza a dal 2–3. ütemének funkcióváltását megváltozott formában, primitív baszzus-kíséret jelleggel. Végül a zenei anyag néhány elemi motívumsejtre zsugorodva szertefoszlik. A groteszk hangzás fő elemei pontosan leolvashatók már a Schönberg-összkiadásban közreadott korai vázlatról:²²

S62 [Ac102, 1–2. 3–4]



6. kotta. Schönberg vázlata a 2. kvartetthez

Az idézet személyes vonatkozásairól, az „alles ist hin” – „mindennek vége” – kétségbeesett hangulatot megörökítő fanyar, ironikus gesztusának pontos összefüggéseiről Bartók aligha tudhatott.²³ De a komplex vonósnégyes-szövetben megjelenő banális Gassenhauer-idézet, mechanikus tonika-domináns kíséretével és a körülötte lévő disszonáns hangokkal, a frivolitás megjelenése e magasztos műfaj modern reprezentánsában emlékezetébe vésődhetett.

Ha az „O du, lieber Augustin” idézet megjelenéséhez szellemében, hangulatában valami valóban közel áll Bartók életművében (bár eltérő karakterrel és cseppet sem konvencionális anyaggal), az a Schönberg-kvartettel nagyjából egykorú 14. bagatell, ahol a szerző a korai Hegedűverseny idealizált nőalakot jelképező témáját a metrum, a hangok közötti belső ritmikai arányok és az eltorzított tonalitás kíséret révén – boszorkányszombatba illő – torzképpé változtatja. Az *Allegretto con indifferenza* epizód értelme és jelentése természetesen egészen más, valószínűleg nem olyan módon személyes és programatikus, mint volt akár a Schönberg-kvartett részlet, akár a Bagatell tématranszformálása. Az A-dúr epizód mindenképp előtt valószínűleg az akkoriban divatos, s a húszas évek óta előszeretettel épp Bartók 1908 körüli stílusára hivatkozó, s ezért számára meglehetősen frusztráló politonalitás paródiája. Hiszen a polémiát egy évtizeddel később Harvard-előadásában szóban is fölelevenítette:²⁴

22 Schönberg, *Streichquartette I, Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, Arnold Schönberg: Complete Edition, Abteilung VI, Band 20, Reihe B, (közr. Christian Martin Schmidt). Mainz: Schott Music International; Wien: Universal Edition A.G., 1986, 192.

23 Elemzők feltételezik, hogy az idézettel – „alles ist hin” – Schönberg a festő Richard Gerstlrel viszonyt folytató felesége miatti kétségbeesett hangulatát örökíthette meg, vö. Oliver W. Neighbour, „Schoenberg, Arnold”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> (2009. december 19.).

24 Bartók Béla *Írásai* 1, 171.

A politonalitás vagy bitonalitás imádói különben sok kárt okoztak. Egyes komponisták elcsépelet dallamot írtak mondjuk C-ben, s elcsépelet kíséretet adtak hozzá Fis-ben. Furcsán hangzott, s a félrevezetett közönség így szól: „Oh, ez a zene nagyon érdekes, nagyon modern és merész”. Az ilyen mesterkélt eljárások teljesen értéktelenek.

Ám ugyanakkor talán az 1931-es előadás gondolatmenetének folytatása, mintegy zenei kifejtése is az epizód. Bartók azzal, hogy leleplezi a politonalitást – mintegy idézőjelek közé helyezve mutatja be²⁵ –, saját zenei világát határolja el ettől az értéktelennek ítélt eljárástól. A maga kitalálta, banálisnak ható melódiával, noha az eleje kétségkívül érdekes rokonságot mutat a *Gyermekeknek* egyik darabjában fölhasznált népi regösénekkel (7. kotta),²⁶ mégiscsak azt hangsúlyozza, mennyire másmilyen, mennyire nem szorítható a németes dallamvilágban kialakult konvenciók közé az a zömében kelet-európai paraszti melodika, melyet ő választott zenéje forrásául és állandó hivatkozási alapjául.



7. kotta. Az Allegretto con indifferenza epizód dallamának összehasonlítása a „Regösének” dallamával (*Gyermekeknek*, az első kiadás szerint 2. füzet 40. sz., a revidált kiadás szerint 1. kötet 38. sz.)

25 A Geyer Stefínek írt Hegedűverseny (1907/08) II. tételében szereplő társas kánont Bartók ténylegesen idézőjelek közé helyezte, akárcsak a „Gott erhalte” általa eltorzított témáját a „Kossuth” szimfónia 8. szakaszában. Vö. Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski, 1992, 96–97.

26 Az előadás után Tallián Tibor volt szíves emlékeztetni erre az érdekes dallami rokonságra.

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

ON A BARTÓKIAN JOKE: INTERPRETING
THE ALLEGRETTO CON INDIFFERENZA EPISODE
IN THE FIFTH STRING QUARTET

An unexpected, ironic or sarcastic turn appears in several compositions by Bartók; if in multi-movement works, then it tends to appear before the final section of last movement. An especially memorable example is the *Allegretto con indifferenza* episode inserted in the recapitulation section in the finale of the Fifth String Quartet (1934). János Kárpáti interpreted the passage both thematically – within the last movement – and as a „key” to Bartók’s tonality, polytonality and what he labelled „mistuning”. The sketches of the piece (in Peter Bartók’s private collection) show how carefully the composer planned and polished the joke to achieve maximum effect. When interpreting the joke, the article raises the possibility of Schoenberg’s similar ironic quote of „*O du lieber Augustin*” in the second, Scherzo, movement of his Second String Quartet in F-sharp minor (1908) being either a „model” or a „reference”. A reinvestigation of Bartók’s acquaintance with Schoenberg’s music provides so far neglected evidence that he participated at the Salzburg Chamber Music Festival in August 1922 where Schoenberg’s piece was also performed. In his seminal lecture, „The Influence of Peasant Music on Modern Music” (1931), Bartók himself seems to call attention to this parallel mentioning „*O du lieber Augustin*” as a typical example of German song that requires the alteration of simple tonic and dominant accompanying harmonies as opposed to East-European folksong that make unconventional settings possible. The *Allegretto con indifferenza* episode, while „revealing” how easily polytonality can be created, might also be regarded as a musical „commentary” to his verbal criticism of a mistakenly conventional approach to peasant songs.

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).

DOCUMENTA

RÉVÉSZ DORRIT BIBLIOGRÁFIÁJA

Bevezetés

Nem tipikus zenetudósi életmű. Révész Dorrit bibliográfiájában nem sorjázunk tanulmányok, alapkutatói eredmények, nem találunk benne monográfiát és „összegyűjtött írások” kötetet sem. Felkészültsége, tudása és képességei alapján megvalósíthatta volna mindezt, de ő más pályát választott. Olyat, amellyel a zene-tudományi szakma sokszor zárt világból kilépve több nemzedék zene iránti tudásszomját elégítette ki – zenetudósi elkötelezettséggel és igényességgel.

Nem kisebbítve korai és kései munkáit, életműve gerincét kétségtelenül zeneműkiadós éveit és ottani tevékenysége alkotják. Az alábbi bibliográfia „kilóra mérve” ugyan nem sok, de ha a vezetése alatt megjelent könyveket sorolnánk fel, félek, komoly terjedelmi problémát okozna a *Magyar Zenének*. Mert minden egyes könyv egy kicsit a sajátja is volt. Övé volt a kiadói könyvterv felelőssége, egyúttal a lehetőségek kiaknázásának szépsége. Annak eldöntése, hogy a zenével még csak ismerkedőktől a profi muzsikuskon keresztül a magas zene-tudományig milyen könyvekből tanuljanak, okuljanak és tájékozódjanak az érdekeltek.

Rajta tartotta ujját a magyar zenei élet ütőerén, s amit lehetett könyvvel követni, könyvvel dokumentálni, azt meg is valósította. Szellemi nyitottsága, családanyai felelősségéből is táplálkozó józan ítélőképessége és a nemzetközi zeneirodalomban való *up-to-date* tájékozottsága a megjelent könyvek hihetetlen gazdag választékát produkálta. Zenei közélet, zenepedagógia, zenetörténet, zeneelmélet, pop és gregorián, jazz és népzene, faksimilék, és még ki tudja hányfajta kiadvány jellemezte a műfaji sokoldalúságot. Partnere volt legelismertebb zenetörténészeknek és ha csak rajta múlt, publikációik időben megjelentek. A Zenetudományi Intézet mellett a kiadó a magyar zene-tudomány fórumaként is funkcionált.

A *Bookseller* és más hírforrások, a legrangosabb egyetemi és kereskedelmi kiadókkal való kapcsolatai nyomán széles rálátással választotta ki a legaktuálisabb és lehetőleg legjobb könyveket, szerezte meg a kiadói jogokat és találta meg (nem mindig könnyen) a megfelelő fordítókat. Gyakorlatilag minden fordítást átnézett, rengeteget javított, konzultált. A Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon németből fordított tárgyi címszavai munkája nélkül nem születtek volna meg.

Zenetudományi iskolázottsága nemcsak a stílus és adatbiztonság, hanem a könyv-műfaj, tipográfia és jelölésrendszer tekintetében is példát mutatott. A főiskolai tanárok legjobbjainak oktatási tapasztalatait leszűrve módosította, alakította

ki a zenei szakkifejezések rendszerét, transliterációkat és írásmódokat. A könyvszerkesztőségben érlelődtek többnyire olyanná, ahogy ma is használatosak.

Végül néhány személyes megjegyzés. Sokan tartottuk szükségesnek, hogy Révész Dorrit névvel megjelent munkái összegyűjtve, egy helyen, a *Magyar Zenében* kerüljenek dokumentálásra. A magam részéről pedig azt tartottam talán még fontosabbnak, hogy főszerkesztői munkája szintén ne maradjon jel nélkül. Mert meggyőződésem, hogy az ő igazi életműve az a közel félezer könyv, ami irányítása alatt jelent meg, melyekben nem szerepel a neve, de szakmai igényessége és kontrollja igen. Munkájával olyan szolgálatot tett a magyar zenei művelődésnek, amit kevesen mondhatnak el magukról. Ez a teljesítmény, a korszak szerencsés adottságainak is, de elsősorban az ő hitének köszönhetően, most már mindinkább úgy tűnik, megismételhetetlen.

Jó sorsomnak köszönhetem, hogy irányítása alatt dolgozhattam oly sokáig.

Boronkay Antal

RÉVÉSZ DORRIT FŐBB ÍRÁSAI

1. Önálló írások

Révész Dorrit: *Századunk zenéjének néhány kérdéséről. (vázlat)*. Szakdolgozat, 1959.

Révész Dorrit: „Két könyv karácsonyra”. *Köznevelés* XXV/23 (1969).

Révész Dorrit: „A Gondolat kiadó Kis Zenei Könyvtárának újabb köteteiről”, *Magyar Zene* I/1 (1960. szeptember), 98-100.

Révész Dorrit: „Nem középiskolás fokon...”. *Magyar Zene* 29/4 (1988. december), 340-342.

Révész Dorrit: „Text, versions, and recycling in Bartók's writings:

A progress report.” *Studia Musicologica. Proceedings of the International Bartók Colloquium Szombathely, July 3-5*. Somfai László (szerk.) 1995 part II. XXXVII/1, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996, 5-20.

Révész Dorrit: „Sarlós László (1920-2002)”. *Muzsika* XLV/12 (2002. december), hátsó belső borító.

2. Tudományos közreadások

Bartha Dénes–Somfai László: *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opersammlung*. Budapest, Mainz: Akadémiai Kiadó, Schott, 1960, benne: „Wasserzeichen-Liste der Papiere unseres Quellenmaterial.” Révész Dorrit (összeáll.), 435-451.

- Bartha Dénes, Révész Dorrit (közr.): *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, ²1978; 3., bővített kiadás: Európa könyvkiadó, 2008.
- Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai, 5. A magyar népdal*. Budapest: Zeneműkiadó, 1991.
- Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai, 3. Írások a népzénéről és a népzeneutatásról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1999.

3. Zenei könyvek szerkesztése

- Bárdos Lajos: *Modális harmóniak (Adalékok a reneszánsz műzene összhangzattanához, elsősorban Palestrina énekkari műveinek alapján)*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961.
- Gonda János: *Jazz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- Jakov Iszaakovics Milstejn: *Liszt I–II*. Ford. Subik István, Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- Béla Bartók: *Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke*, Bd. I–IV. Hrsg. von D. Dille, Budapest: Zeneműkiadó, 1965–1968.
- Króó György: *A „szabadító” opera*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- Fenyves György: *Csak fiataloknak II*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
- Friss Gábor–Szabó Helga–Varga Károly: *Hol volt, hol nem volt... Játsszunk zenét!* Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
- E. T. A. Hoffman–M. I. Petipa–Pjotr Iljics Csajkovszkij: *Diótörő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
- Herbert Eimert: *Dodekafónia*. Ford. Várnai Péter, Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- Króó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Gárdonyi Zoltán: *J. S. Bach ellenpont-művészetének alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Révész Dorrit (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- Bartók Béla–Réber László: *Cantata profana (A kilenc csodaszarvas)*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Losonczy Ágnes: *Zene-Ifjúság-Mozgalom*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Erwin Stein (szerk.): *Arnold Schoenberg levelei*. Ford. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Króó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Mandel Róbert: *Hangszerbarkácsoló*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Bernard Deyriés–Denys Lemery–Michael Sadler: *Rajzos zenetörténet az őskortól napjainkig (Színes képregény)*. Ford. Fantó Lilla, Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

- Cathia de Léone–Christian Caumon–Pierre Ferrari: *A hangok csodálatos világa*. Ford. Reviczky Béla, Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- Willi Reich (szerk.): *Alban Berg (Írások – levelek – dokumentumok)*. Ford. Várnai Péter, Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- Halász Judit: *Halász Judit daloskönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- Somfai László: *Bartók műhelyében: a kompozíciós munka dokumentumai*. *A Bartók Archivum állandó kiállítása az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában* (kiállításkatalógus). A kiállítást rend. Somfai László; a katalógust szerk. Révész Dorrit. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1995.

4. Fordítások

- Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit, Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Leonard Bernstein: *A megválaszolatlan kérdés. Hat előadás a Harvard Egyetemen*. Ford. Révész Dorrit, Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Neil Ardley–Dave Arthur–Dave Gelly–Susan Sturrock: *A zene könyve*. Ford. Révész Dorrit, Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Joseph Kerman–Alan Tyson: *Beethoven. Grove monográfiák*. Ford. Révész Dorrit, Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- Stanley Sadie–Winton Dean: *Händel. Grove monográfiák*. Ford. Révész Dorrit, Budapest: Zeneműkiadó, 1987.

5. Kottaközreadások

- Révész Dorrit (közr.): Gregor Joseph Werner: *Missa festivalis e brevis* [für Soli, vierstimmigen gemischten Chor, Streicher und Orgel]. 1759. Erstausgabe. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Révész Dorrit (közr.): Johann Georg Albrechtsberger: *Concertino in E [flat major], a cinque stromenti – trombula (flauto), violino, viola violoncello e cembalo (pianoforte) – 1771*. Partitúra [e parti] – a budapesti Országos Széchényi Könyvtár eredeti kéziratot partitúrája alapján közr. Révész Dorrit, előadási jelekkel ellátta Thür István. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. (Musica Rinata 22.)

6. Lektorálás

- Bérczessi B. Gyula: *Tollal-lanttal-fegyverrel (Egressy Béni élete és munkássága)*. Lekt. Révész Dorrit és Szentmihályi Szabó Péter. Szerzői kiadás, 1986.

A RÉVÉSZ DORRITRÓL MEGJELENT ÍRÁSOK

Rácz Judit Klára: „A rejtett kincs. Révész Dorrit hetven éves”. *Muzsika*, XLVII/5. (2004. május), 4.

Kárpáti János: „Révész Dorrit halálára”. *Élet és Irodalom*, LII/36. (2008. szept. 5.)

Varga Bálint András: „Révész Dorrit”. *Muzsika*, LI/10. (2008. október), 33.

Vikárius László: „Somfai Lászlóné Révész Dorritről (búcsúztató)”. *Parlando*, 50/6. (2008), 23.

Összeállította: Büky Virág
(MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívuma)



Felvégi Andrea felvétele

ABSTRACT

BIBLIOGRAPHY OF DORRIT RÉVÉSZ

The backbone of the life's work of Dorrit Révész was her career with Editio Musica Budapest Music Publishers. The bibliography contains only works published under her name and the books translated, published or edited by her for Editio Musica Budapest, and does not mention the almost five hundred other books that appeared under her guidance. She was responsible for the publishing plan and also for deciding what books readers including fledgling music students, professional musicians and seasoned musicologists should learn and gather information from. Her intellectual openness, levelheadedness and up-do-date knowledge of international music literature resulted in a plethora of books right from the 1960s in topics ranging from musical public life, music pedagogy, music history, music theory, pop and Gregorian, jazz and folk music to facsimiles and a great variety of other publications. She worked together with the most renowned Hungarian music historians whose papers were regularly published by Editio Musica Budapest. At the same time, using *Bookseller* and other news sources and also her connections with the most distinguished university publishers she could pick the most relevant and possibly the best foreign books, whose translations were also made under her professional and linguistic supervision. Not many can match the service she did to Hungarian music culture.

In the Preface to the Bibliography her life's work is applauded by music historian Antal Boronkay, the present managing director and former editor of Editio Musica Budapest, a close colleague of Révész for many decades.

Dorrit Révész (1934–2008) was a student of Dénes Bartha, Bence Szabolcsi, Lajos Bárdos, Rezső Kókai and others between 1953 and 1958 at the Department of Musicology of the Liszt Academy of Music in Budapest. She defended her thesis entitled *Some Questions of This Century's Music (draft)* in 1959. Between 1959 and 1990 she was an editor, from 1968 onwards editor in chief of Editio Musica Budapest Music Publishers. From her retirement until her death she worked together with her husband, László Somfai in the Bartók Archives of the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. She was the editor in chief of the book series, *Bartók's Writings*, and also participated in the compilation of the sample volumes of a planned series entitled *Complete Critical Edition of Béla Bartók's Musical Works* both as volume publisher (*Sonata for Violin and Piano 1-2.*) and as an editor (*Cantata Profana, Concerto for Orchestra, Songs for Voice and Piano, Folk Song Arrangements for Voice and Piano, String Quartets, etc.*). Apart from her scientific and editorial works her translations and publications made from essential and state of the art music books also bear paramount importance.

KÖZLEMÉNY

Komlós Katalin

C. P. E. BACH „C-F-E-B-A-C-H” FUGHETTÁJA *

A Brüsszeli Konzervatórium könyvtárában, *Miscellanea Musica* címen található az a mai napig publikálatlan kézirat (B Bc 5895), ami Carl Philipp Emanuel Bach zeneelméleti feljegyzéseit, harmóniai és kontrapunktikus gyakorlatait, vázlat-töredékeit tartalmazza.¹ Nem autográf, hanem a zeneszerző kitűnő hamburgi kopistájának, Michelnek a kézírásában maradt fenn. Pontosan ebben a formában szerepel már Philipp Emanuel műveinek a schwerini orgonista, J. J. H. Westphal által összeállított első műjegyzékében, továbbá az 1790-es keltezésű hagyatéki listában (*Nachlaßverzeichnis*).² Westphal a következőképpen írja le a kézirat tartalmát: „Miscellanea Musica, ami generálbasszus-gyakorlatokat, különböző harmóniai és modulációs meneteket és megoldásokat, különféle kánonokat és *evolutio*-kat, stb., tartalmaz C. P. E. Bachtól.”³ Alfred Wotquenne 1905-ben publikált, a Westphal-féle lajstromot gyakorlatilag változatlanul reprodukáló műjegyzékében a 121. számot kapta; Eugene Helm kiváló és korszerű tematikus katalógusában a 867. szám alatt található.⁴

Visszatérve a *Miscellanea Musica* kézírathoz: a címlappal együtt 23 nagy oldalt számláló, 12 kottasoros papírra írt feljegyzéseket öt kategóriába sorolhatjuk:

- 1) harmóniai és modulációs példák
- 2) kontrapunktikus etűdök, gyakorlatok
- 3) téma-ötletek, elkészült műhöz írt vázlatok
- 4) nagylélegzetű példa a számozott basszus játékra
- 5) mini-darabok a B-A-C-H, ill. C-F-E-B-A-C-H témára

Mennyiségben messze az első típus, azaz a harmóniai kísérletezések garmadája vezet: a teljes anyagnak éppen felét teszi ki. Az oldalszámra sorakozó példák részben négyszólamú kidolgozásban, részben csak *continuo*-számozással vannak

* A Kovács Sándor 60. születésnapja alkalmából rendezett tudományos ülészakon, a Zeneakadémia tanácstermében 2009. november 29-én elhangzott előadás írott változata.

1 A kézirat fotókópiájáért köszönettel tartozom az intézmény könyvtárának (Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque).

2 *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg, 1790), 54; facs. kiadás jegyzetekkel: Rachel W. Wade: *The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate*. New York, 1981.

3 B Br Fonds Fétyis 5218 (II 4140), f. 25v.

4 *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*. Yale University Press, 1989.

lejegyezve, és szinte valamennyi egy-egy konkrét „feladat” körüljárását tűzi ki célul. Így néhányhangos basszusmenet, vagy éppen felső orgonapont minél többféle harmonizálását; szekundakkordok és egyéb diszsonanciák továbbvezetési lehetőségeit: mindezt hajmeresztő fordulatokkal, a Philipp Emanuel által annyira kedvelt és kultivált enharmónia bőséges alkalmazásával. A modulációk terén két nagyobb „projektet” találunk. Az egyszerűbbik számtalan rövid példát mutat be a C-dúrból ill. a-mollból kiinduló, az alapvető domináns és szubdomináns irányokat megcélzó modulációkra; a bonyolultabb, mindannyiszor C-dúrból kiindulva, az összes dúr és moll hangnemet célba veszi, kromatikusan emelkedő sorrendben (C → Desz, C → cisz stb.), néhány akkord segítségével. (Ebben a szisztematikusan törekvésben természetesen nem nehéz az apai örökség hatását felismerni.)

A mintegy hét oldalt megtöltő ellenpont-gyakorlatok igencsak képzett kontrapunktistára vallanak – egy Bach-fiú esetében megint csak nem meglepő módon. Számtalan kétszólamú tükörkánon, augmentációs és diminúciós kánon kerül papírra, legtöbbször kettős ellenponttal, azaz felcserélhető szólamokkal.

A másik típus *canon perpetuus*-nak címzett négyszólamú szerkezet, amolyan „örökforgó” kánon, amit partitúrában is papírra vet Philipp Emanuel. Valamennyi kontrapunktikus tanulmány az „Evolutio” feliratot viseli, a *canon perpetuus* darabok is, jóllehet a terminust a 17. században csak a kettős ellenpontra alkalmazták. (Pl. Buxtehude, vagy a neves komponista és teoretikus Johann Theile. Sebastian Bach is ilyen értelemben használja a *Goldberg-variációk* basszustémájára írt 14 rejtvénykánon 10. darabjában.)

Ez a terjedelmes harmóniai és ellenponttani példatár feltehetően – legalábbis részben – tanítási anyagként szolgált. Philipp Emanuelnek számos tanítványa volt mind Berlinben, mind Hamburgban, és a módszeresen összeállított feladatok erre utalnak; különösen a formás kompozíciónak beillő remek generálbasszus-példa, ami Mattheson két gyűjteményének (*Große General-Bass-Schule*, 1731; *Kleine General-Bass-Schule*, 1735) a legjobb darabjaira emlékeztet. De fontos háttéranyagot sejtethetünk a kéziratban Philipp Emanuel saját munkáihoz is, nevezetesen a *Versuch* II. kötetéhez (1762) és a késői litánia-kompozíciókhoz. A *Versuch* „Szabad fantáziáról” szóló fejezetében („Von der freyen Fantasie”), a közelebbi és távolabbi hangnemekbe történő modulációk példákkal illusztrált leírásában pontosan azt a két modulációs szisztémát találjuk, amit a *Miscellanea Musica* lapjain. A konkrét példák nem pontosan azonosak, de sok hasonlóságot fedezhetünk fel. A másik párhuzam C. P. E. Bach harmóniai bravúr-teljesítménye, az 1785-ös keltezésű *Die neue Litanei* (H. 780), amiben a repetitív módon ismétlődő rövid dallamnak közel 50 különböző harmonizálása jelenik meg. Az enharmonikus fordulatokat is tartalmazó, bizarr kompozíció egyetlen motívum harmonizálási lehetőségeinek a fanatikus kimerítését demonstrálja, amire Bach vázlat-gyűjteményében is sok példát találunk.

Az egyetlen olyan fogalmazvány-töredék, ami ismert és befejezett műhöz kapcsolódik, az 1. lapon található, és nagyon nevezetes darabot előlegez: Philipp Emanuel legutolsó billentyűs fantáziáját, amit halála előtt egy évvel írt fisz-mollban, és aminek a következő alcímet adta – „C. P. E. Bachs Empfindungen. Sehr traurig und ganz langsam” (H. 300). Ezzel szemben az „Einfälle” („ötletek”) feliratot viselő

lap számomra azonosíthatatlan témákat, tételkezdeteket tartalmaz billentyűs hangszerre (*allegretto; andante; all: assai; adagio*), valamint egy olyan, valószínűleg arpeggio-füzérnek szánt harmóniasort, amelyeket a fantáziákból ismerünk. (Megjegyzésre érdemes, hogy Beethoven szintén az „Einfall” terminust használta vázlatkönyveiben tematikus ötletekre.)

Fentiek a *Musica Miscellanea* datálásában is segítenek. A kéziratban kidolgozott modulációs modellek 1762-es megjelenése a *Versuch II.* kötetében arra utal, hogy az anyag egyes részei egészen koraiak, míg a fisz-moll fantázia vázlata, és a kis C-F-E-B-A-C-H fughetta 1784-es keltezése (mint látni fogjuk) az utolsó éveket dokumentálja. Valószínű tehát hogy a kopista Michel több évtized munkaanyagát másolta le egy összefüggő gyűjteménybe.

Hogy végre kis beszámolómmal igazi tárgyára térjek: a személynév betűit hangokkal behelyettesítő zenei alakzat felhasználása nem állt távol C. P. E. Bach fantáziájától. Számos művében, tételében fordul elő az ominózus B-A-C-H motívum; egy 5-ütemes, imitációs miniatűr a jelen kéziratban is felbukkan, a *cantus firmus*-szerűen augmentált négy hangra felfűzve. Ennél különlegesebb azonban az az F-dúrban írt ötszólamú fughetta a *Musica Miscellanea* 15. oldalán, aminek felirata „C. Filippo E. Bach”. (Nyilván nem véletlen, hogy a keresztnévük közül az olaszosan írt „Filippo” egészében ki van írva, hiszen ezen a betűn múlt a név zenei felhasználhatósága.) A 7 hangból álló monogram teljes formájában kétszer hangzik el a 12 ütem folyamán: az indító szólam *quasi* „alla breve” exponálásában, és a másodikként belépő szólam *cantus firmus*-szá szélesített egészhangjaiban. Az igen sűrű kontrapunktikus szövet többi anyaga szinte kizárólag a B-A-C-H motívumból, annak fordításából és variánsaiból áll, többnyire negyed értékekben haladva:

A remek kis darab eredetét Philipp Emanuel egy greifswaldi ügyvéd barátjának, Johann Heinrich Gravénak 1784. április 28-án keltezett leveléből tudhatjuk meg. A levél utóirata így szól: „Mostanában írt nekem valaki, milyen különös,

hogy nemcsak a családnevem, hanem (az olasz módra írt) keresztnévem kezdőbetűi – C. F. E. – is 'zeneiek' [*musikalisch*]. Így válaszoltam rá." Ezután következik a fughetta partitúrája, ami pontosan megegyezik a *Musica Miscellanea* kéziratával.⁵ Az egyetlen különbség a kis + jelekben, illetve azok magyarázatában van. A levélbeli változat NB alatt megjegyzi: 'Die + bezeichnen den Zunamen'. Mindazonáltal a kotta csak 4 + jelet tartalmaz, jóllehet a darabban sokkal több a B-A-C-H- motívum-származékok száma.

A *Musica Miscellanea*-féle forrás minuciózusan jelöli ezeket: összesen 15 jelet tartalmaz. (Minden bizonnyal ezt regisztrálja a darab végén látható '15 +' megjegyzés.) [NB. A téma-variánsok természetesen különböző transzpozíciókban, nem okvetlenül a B-A-C-H hangmagasságokban jelennek meg.] A 15 idézetből öt az eredeti B-A-C-H modell, öt ennek fordítása (H-C-A-B), három a B-A-C-H transzformációja, kettő pedig a H-C-A-B transzformációja. Előfordulnak „torlasztások”, azaz átfedések is, a 6-7-8. ütemekben, ahol a négyhangos motívum második hangpárja egyben egy újabb motívum kezdete.

Az ötszólamú „Contrapunctus” mindenképpen zenei és intellektuális *tour de force*, akkor is, ha megírása pusztán csattanós válasz volt egy ártatlan észrevételre.

5 Carl Hermann Bitter: *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, 2 kötet. Berlin, 1868, II. kötet, Appendix, 303-304.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS:

“C-F-E-B-A-C-H” FUGHETTA BY C. P. E. BACH

There is an unpublished manuscript preserved in the Brussels Conservatory, called *Miscellanea Musica* (B Bc 5895), which contains various compositional sketches, contrapuntal studies, thoroughbass exercises, and modulation and chord-progression schemes by Carl Philipp Emanuel Bach. In this material we find a short five-part fughetta, written on a theme made from the initials of the „italianized” name [Filippo] of the composer. The analysis of this special little piece is the subject of the essay.

Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, is Professor of Music Theory at the 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.

Solymosi Tari Emőke

FILMZENEÍRÁS – SZABADON: HÖLLERING ÉS LAJTHA*

A londoni Brit Filmarchívumban¹ az osztrák filmrendező, Georg Höllering² és Lajtha László közös munkáiról szóló dokumentumokat tanulmányozva természetesen vettem, hogy az angol szaksajtóban megjelent kritikák elismerően szólnak a Lajtha által komponált filmzenékről. Aztán egyszer csak felkaptam a fejemet: az utolsó közös alkotás, az 1949-ben készült *Shapes and Forms* vagyis *Alakok és formák* zenéjéről³ a *Monthly Film Bulletin* kritikusa úgy találta, hogy az „fascinatingly irrelevant”, vagyis elragadóan irreleváns, nem odavaló, olyan filmzene, aminek nincs is köze a filmhez.⁴ Micsoda pökhendiség! – gondoltam. A kutatásban előrehaladva és a Höllering–Lajtha filmeket alaposabban elemezve azonban be kellett látnom, hogy a recenzens – fején találta a szöveget. Ez a zene – abban az értelemben, ahogyan a kritikus a filmzenét relevánsnak, vagyis a képi anyaghoz alkalmazkodónak tartja – valóban nem releváns, és nem is akart az lenni. Hogy miért nem, az kiderül a két művész bő másfél évtizedes együttműködésének áttekintéséből.

Höllering és Lajtha egymásra találása annak volt köszönhető, hogy Bartók Béla – elhárítva a rendező felkérését – fiatal kollégáját ajánlotta maga helyett. Az osztrák filmes ahhoz a képanyaghoz szeretett volna zenét, amit egy magyar operatőrrel, Schöffner Lászlóval a Hortobágyon forgatott két nyáron át, az 1930-as évek közepén. Lajtha a filmet akkoriban nem tartotta művészetnek, attól pedig különösen ódzkodott, hogy olyan mozihoz adja a nevét, amely a nép életét idealizáltan, hamis romantikával mutatja be. Annak, hogy a nyersanyag megnézése után meg-

* A Kovács Sándor 60. születésnapja alkalmából rendezett tudományos ülésszakon, a Zeneakadémia tanácstermében 2009. november 29-én elhangzott előadás írott változata.

1 A kutatást 2007 nyarán végeztem. Ugyanezen az angliai úton alkalmam nyílt Höllering fiának meglátogatására is. A Brit Filmarchívum és Andrew Hoellering mellett dr. Lajtha Ildikónak, a szerző unokahúgának, hagyatéka gondozójának, valamint a Hagyományok Háza – Martin Médiatár munkatársainak is köszönettel tartozom az előadás megírásához szükséges anyagok rendelkezésre bocsátásáért.

2 Georg Höllering (majd George Hoellering; 1897–1980) osztrák filmrendező, producer. 1936-ban Angliában telepedett le. 1944-től haláláig a londoni Oxford Streeten lévő Academy Cinema ügyvezető igazgatója volt, itt számos magyar filmet is bemutatott.

3 *Shapes and Forms*, Op. 48 (1949). Jelenlegi tudásunk szerint a mű partitúrája elveszett, vagy ismeretlen helyen található. A zene csak hangzó formában ismeretes.

4 *Monthly Film Bulletin* 17/194 (1950. febr. 1.), 35. A rövid recenzió név nélkül jelent meg.

változtatta álláspontját, nemcsak az lehetett az oka, hogy meggyőződött a rendező tehetségéről és a film művészi erejéről, hanem az is, hogy zenefolkloristaként látta: Höllering alkotása értékes néprajzi dokumentum.

Mivel Lajtha úgy gondolta, hogy a népi hagyomány továbbélésében elsőrendűen fontos szerep jut majd a hangosfilmnek, a közös munka kapóra jöhetett tudományos elképzelése megvalósításához. A *Hortobágy*⁵ című filmben közel 20 százalékkal több a népzene, mint a műzene. A közel 40 percnyi, a Hortobágyról és környékéről származó autentikus népi muzsika – azon túl, hogy hangulati aláfestést nyújt – hitelesebbé is teszi a filmet. Höllering visszaemlékezésében olvashatjuk, hogy Lajthával együtt mentek a Hortobágyra népzene gyűjteni.⁶ A képi formában is rögzített anyag a cselekmény részeként került be a filmbe. Egy hosszabb, a film 10 százalékát kitevő szakaszban nem is beszélhetünk „filmzenéről”, hiszen a cselekmény maga a zenélés: parasztemberek énekelnek furulyás, dudás, illetve cigánybanda kíséretével, szóló és páros táncot járnak, játszik a rezesbanda. E filmalkotás tehát nemcsak a pusztai emberek és állatok életét örökíti meg valóság-hűen, hanem – Lajthának köszönhetően – az 1930-as évek első felének a Hortobágyra jellemző vokális és instrumentális népzenei gyakorlatát is, annak természeti és társadalmi környezetével együtt.

Ami a film zenéjének Lajtha által komponált részeit⁷ illeti, a szimfonikus zenekari apparátus komoly vonzerőt jelenthetett a zeneszerző számára, hiszen ennek használatára korábban csak egyszer, a *Lysistrata*⁸ című balett esetében volt módja. Most több mint 32 percnyi szimfonikus zenekari anyagot alkothatott, amelynek legértékesebb részleteit – kéttételes szvit-formában⁹ – később kiemelkedő sikerrel játszották Európa-szerte. Így már érthető, miért éppen Hölleringnek ajánlotta Lajtha a nem sokkal a közös munka után, 1936-ban elkészült I. szimfóniát.¹⁰ Amikor autonóm művészként (nem pedig afféle zenei iparosként) alkothatta meg a *Hortobágy* filmzenéjét, egy magasabb rendű műfaj, a szimfónia komponálásához is közelebb került.

Lajthának tehát már az első közös munka alkalmával sem kellett alárendelt, használati zenét írnia. Mindazonáltal az idézett kritikus ezt a muzsikát még relevánsnak

5 A film kerettörténetének alapja Móricz Zsigmond *Komor ló* című, *A Hortobágy legendája* alcímű novellája (1934). A novella az *után* íródott meg, hogy Höllering a felvételek nagy részét elkészítette. A rendező eredetileg csak a hortobágyi természet, az emberek és állatok életét akarta ábrázolni, a kerettörténetet a szponzorok kívánták meg. A novella és a film cselekménye csak igen lazán kapcsolódik egymáshoz. A film európai bemutatója 1936-ban volt, az Amerikai Egyesült Államokban először 1940-ben vetítették.

6 Köves Judit: „Szívügye – a magyar film.” *Film Színház Muzsika* (újságkivágat a Lajtha-hagyatékban). A cikk megírásának dátuma: London, 1967. július.

7 A zenét a Budapesti Hangversenyzenekar előadásában, Vaszy Viktor vezényletével vették fel a filmhez.

8 *Lysistrata*, Op. 19 (1933). Balett egy felvonásban, Lajtha László és Áprily Lajos – Arisztophanész nyomán írt – szövegére.

9 *Hortobágy*, Op. 21 (1935). Szvit a *Hortobágy* című film zenéjéből. Tételai: I. *La grande plaine hongroise. Andante*; II. *Galopade dans la puszta. Presto*. A szvitet *Két szimfonikus kép* címmel mutatta be Ferencsik János Budapesten, 1946-ban. *Hortobágy* címmel először Franciaországban, Dijonban dirigálta André Ameller.

10 I. szimfónia, Op. 24 (1936). Ajánlás: „à M. G. M. Hoellering”.

találta volna, különösen a *Vágta a pusztában*¹¹ című hatalmas szimfonikus tablót, amely döbbenetes erejűvé fokozza a rohanó ménes képi ábrázolásának hatását.

Mivel Höllering tudta, milyen nagy mértékben emelte a *Hortobágy*-film értékét a zene, 1947-ben meghívta Lajthát Londonba, hogy vele valósíthassa meg álmát: T. S. Eliot *Gyilkosság a katedrálisban*¹² című, Becket Tamás vértanúságát feldolgozó verses drámájának megfilmesítését.¹³ Lajtha Szabolcsi Bencéhez írt,¹⁴ valamint saját feleségéhez címzett levelei¹⁵ egyértelműen bizonyítják, hogy mind Eliottól, mind Hölleringtől teljesen szabad kezet kapott. Azt sem várták el tőle, hogy a XII. századi történethez igazodva középkori hangulatú muzsikát komponáljon. Elolvastván a drámát, megtervezhette, mely részekhez és milyen zenét óhajt írni. Sőt, bele is fogott a komponálásba, mielőtt a forgatás egyáltalán elkezdődött volna.

A filmhez felhasznált zenei részletek¹⁶ beazonosításakor nyilvánvalóvá válik, hogy Lajtha főként azokhoz a jelenetekhez akart zenét írni, amelyek a később szentté avatott canterbury érsek megkísértéseit ábrázolják. Így született meg a *Kísértések* című,¹⁷ 11 variációból és 4 interlúdiumból álló szimfonikus mű, továbbá a III. szimfónia¹⁸ és a II. hárfáskvintett.¹⁹ Bár sehol, soha nem említik, a filmben szerepel egy részlet a csak később befejezett II. hárfás trióból²⁰ is. Mind a négy opusz hangversenydarabnak készült, tehát téves az az állítás, mely szerint a filmzene szolgált volna e művek alapjául. Éppen fordítva történt, és szokatlan módon nem is a zenét igazították a filmhez, hanem a képanyagot, sőt a szövegegységeket tervezték úgy, hogy azok megfeleljenek a kiválasztott zenei részleteknek. A forgatókönyvet is jegyző T. S. Eliot, aki nemcsak részt vett a film készítésében, de a negyedik kísértő szerepét maga alakította, 1948-ban Nobel-díjat kapott. Hármójuk közös műve pedig az 1951-es velencei filmfesztiválon két díjat is nyert, ami igazolta az alkotók merésznek tűnő elképzeléseit.

A *The Chesterian*-ben 1948-ban megjelent tanulmányában Lajtha tehát saját tapasztalata alapján beszélhetett a szövegíró, a filmrendező és a muzsikus egyenrangúságáról, a három művészet „polifóniájáról”.²¹

11 *Galopade dans la pusztá. Presto.* (A mű II. tétele.)

12 *Murder in the Cathedral*, 1935.

13 A filmet 1951-ben, a velencei filmfesztiválon mutatták be, New Yorkban először 1952-ben vetítették.

14 Lásd Lajtha Szabolcsi Bencéhez, Londonból, 1947. december 12-én, valamint 1948. január 17-én írt leveleit, amelyeket Kroó György adott közre. Kroó György: „Lajtha László arcképéhez.” In: *Lajtha tanár úr 1892–1992*. Szerk. Retkesné Szilvássy Ildikó. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992, 21–29; 47–60.

15 Lásd például a feleségéhez, Londonból, 1947. március 29-én írt levelét (Lajtha-hagyaték).

16 A film zenéjének előadói: London Philharmonic Orchestra, Sir Adrian Boult vezényletével, The Renaissance Singers, Michael Howard vezényletével, Diana Maddox (ének).

17 *Variations pour orchestre sur un thème simple „Les tentations”, Op. 44 (1947–48).*

18 *III. szimfónia*, Op. 45 (1948).

19 *Quintette No. 2*, Op. 46 (1948) fuvolára, hegedűre, brácsára, csellóra és hárfára.

20 *Trio No. 2*, Op. 47 (1949) fuvolára, csellóra és hárfára.

21 László Lajtha: „Music and Films.” *The Chesterian*, XXIII/155. (July, 1948), 1–7. Magyarul: „Zene és film.” In: *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992, 270–274.

Mint ahogy 1948-as hazatérése után a magyar komponista nem kapott útlevelet, Höllering viszont ragaszkodott az ő zenéjéhez, a rendező elküldte Budapestre új filmje, az *Alakok és formák* időtartamait.²² A Brit Filmarchívum dokumentumaiából kiderül, hogy a 20 perces kisfilm a Kortárs Művészetek Intézete által 1948-ban, Londonban, *A modern művészet 40 ezer éve* címmel megrendezett kiállítás anyagát mutatja be. Az őskori Európából, valamint afrikai, ausztráliai és óceániai természeti népektől származó alkotások XX. századi szobrokkal és festményekkel váltakoznak, a közös vonások felmutatásának igényével. Felismerhetjük Picasso, Modigliani, Chagall festményeit, Henry Moore szobrait. A rendező az ő nevüket nem tartotta fontosnak feltüntetni, viszont nemcsak a zeneszerző nevét írta ki, hanem a karmesterét, Seiber Mátyásét,²³ továbbá a zongoraművész zenei tanácsadóját, Kabos Ilonkát²⁴ is, sőt, hangszereik megadásával név szerint felsorolta a 12 muzsikust, akik a fa- és rézfúvókra, cselesztára, ütőkre és vonósokra írt kompozíciót előadják.

Ez a képzőművészeti kisfilmeknél feltűnő eljárás önmagában is mutatja, milyen fontosságot tulajdonított a rendező a zenének, de a film előszavában ki is emeli, hogy a primitív és modern művészet világában tett felfedezőúton a zene segíti a kamerát.²⁵ Valójában ennél többről van szó: a pusztán a szobrok forgatásával és a fény-árnyék játékkal operáló film koherenciáját a muzsika teremti meg. Lajtha, aki a képsorokból nem láthatott semmit, 20 perces egybefüggő, formailag gondosan megtervezett zenét komponált, melyben a nagy dallamívek a képi vágások sűrűségével kontrasztálnak, a karakterbeli változatosság pedig a képek egymásutániságának monotonitását ellensúlyozza. Az effajta dramaturgiai ellenpont szerepel Adorno és Hanns Eisler 1944-ben írt *Filmzene*²⁶ című kötetében is, a műfaj dramaturgiai kérdéseinek egyik újszerű megoldási kísérleteként.²⁷

Ha Lajtha 1949-ben ismét együtt dolgozhatott volna a Londonban élő rendezővel, akkor sem írt volna a képi vágásokhoz alkalmazkodó, mozaikszerű aláfestést, amit az idézett kritikus – a saját felfogása szerint – nyilván relevánsnak tartott volna. Politikai elzártságában, de művészileg szabadon viszont úgy járulhatott hozzá Höllering filmjéhez, hogy kompozíciója nemcsak muzsikának teljes értékű, hanem – ha immár Höllering és Lajtha, vagy éppen Adorno és Eisler esztétikáját vesszük alapul – a filmalkotás részeként is tökéletesen releváns.

22 Lásd: Geszti Pál: „Vendégünk: Georg[e] Hoellering, a Hortobágy rendezője.” *Filmkultúra* 1967/6, 42–44.

23 Seiber Mátyás (1905–1960) magyar zeneszerző, Kodály-növendék. 1935-től Londonban élt.

24 Kabos Ilonka (1898–1973) magyar zongoraművésznő, legendás zongoratanár. 1920-tól a Nemzeti Zenedében tanított, Lajtha kollégájaként. 1938-ban Londonban telepedett le. Kabos Ilonka már a *Murder in the Cathedral* című film készítésében is részt vett zenei tanácsadóként.

25 Idézet a film előszavából: „Aided by the music, the camera will be your guide on this journey.” A film vezető operatőre ugyanaz a David Kosky volt, akivel Hoellering a *Murder in the Cathedral*-ban is dolgozott.

26 Theodor Wiesengrund Adorno–Hanns Eisler: *Filmzene*. Fordította Báti László. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.

27 Uott: 32–33.

ABSTRACT

EMŐKE TARI SOLYMOSI

WRITING MUSIC FOR FILM – FREELY:

HOELLERING AND LAJTHA

This short presentation explores one of the most neglected fields in Lajtha research: the composer's film music. It focuses particularly on his collaboration with the Austrian director Georg Höllering (George Hoellering, 1897–1980), providing new information based on research done in London and Budapest. An examination of their three joint films (*Hortobágy*, 1936; *Murder in the Cathedral*, 1951; *Shapes and Forms*, 1949), as well as letters and other documents proves that Lajtha enjoyed the mutual respect of the director and the writer, and thus was ensured complete artistic freedom in his work with them. Lajtha's film music is not merely illustrative program music, but can stand on its own artistic merit, and as such represents an important part of the Lajtha-oeuvre.

Emőke Tari Solymosi, born in 1961 in Budapest, received her degree in musicology from the 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 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 programmes 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 were published at the end of 2007: „...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.

HELYREIGAZÍTÁS

A Magyar Zene 2009/4 számának 407. oldalán, a * alatti lábjegyzetben – a konferenciát előzetesen meghirdető angol nyelvű műsorfüzet alapján – tévesen Fertőd–Eszterháza szerepel Somfai László felolvasása helyszíneként. A valóságban szervezési okokból az előadás az MTA Zenetudományi Intézetében hangzott el. A téves adat miatt a Szerző és olvasóink szíves elnézését kérjük.

A [vlt] szerk.

Bali János

FURULYÁK A NAGYSZEBENI MÚZEUMBAN*

A reneszánsz kori hangszerépítés és hangszerjáték tudományos kutatása az utóbbi évtizedben látványos eredményeket hozott, sok ponton radikálisan átértékelve korábbi tudásunkat. A furulyát illetően *David Lasocki* levéltári, a hangszeres előadóművészként is aktív *Peter van Heygen* zeneelméleti, valamint *Adrian Brown* organológiai kutatásainak köszönhetjük a legtöbbet.¹ Ma körülbelül kétszáz, a 16-17. századból fennmaradt furulyáról tudunk,² s már túlnyomó többségük datálására és készítőjére vonatkozóan is léteznek széles körben elfogadott elméletek.

A nagyszebeni Brukenthal Múzeum gyűjteménye hét reneszánsz fafűvöst őriz: két pommert, egy görbekürtöt és négy furulyát. A hangszerek leírását és fotóját először 1941-ben publikálta *Martha Bruckner* a múzeum közleményeinek 8. kötetében.³ Ez a kiadvány, bár több nyugat-európai könyvtárban megtalálható, mégis elkerülte a furulyával foglalkozó kutatók figyelmét. Amikor a furulyáról szóló, 2007 őszén megjelent monográfiámat írtam,⁴ az egykori magyarországi furulyázás nyomai után kutatva Király Pétert is megkerestem, aki a legértékesebb adatokkal szolgált,⁵ és többek között felhívta figyelmemet *Martha Bruckner* cikkére. 2007 februárjában sikerült eljutnom Nagyszebenbe, lemérni és lefényképezni a hangszereket.⁶ Bár töredékesek, de állapotuk, szerencsére, szemlátomást nem romlott az 1941-es fényképeken megörökítetthez képest.

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Bartha Dénes születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett VI. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2008. október 3-án elhangzott előadás írott változata.

1 Lásd például e három szerző írásait az alábbi kötetben: *Musicque de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*. Szerk. D. Lasocki, Utrecht: Stimu, 2005.

2 Főbb adataik elérhetők *Adrian Brown* honlapján (<http://www.adrianbrown.org/database/>) és a *Nicholas S. Lander* által szerkesztett „recorderhomepage”-en (<http://www.recorderhomepage.net/original.html>).

3 *Martha Bruckner*: „Die Musikinstrumente des Baron Brukenthalischen Museums”. *Mitteilungen aus Baron Brukenthalischen Museum*, 8. Hermannstadt, 1941, 48–55., képmelléklettel.

4 Bali János: *A furulya*. Budapest: Editio Musica, 2007.

5 Dr. Király Péter mellett köszönettel tartozom Dr. Sabin Lucának, Dr. Constantin Ittunak és Guttman Mártnának, a nagyszebeni múzeum igazgatójának, könyvtárvezetőjének és egyik muzeológusának, valamint *Adrian Brown*nak, Dr. David Lasockinak, Oromszegi Ottónak és Pollák Flórának, akik számos fontos információval segítettek.

6 Első eredményeim közlése: Bali János: „Vier kaum beachtete Renaissanceblockflöten”. *Tibia*, 2/2007, 419–425.

E négy furulya felfedezése több szempontból is jelentős: először, ezeken kívül nem ismeretes reneszánsz furulya a történelmi Magyarország területéről.⁷ Másodsor, két ritka hangszerfajta, egy nagybasszus és egy extenziós basszus maradványai is fellelhetők bennük. Harmadszor, azon kevés reneszánsz furulya közé tartoznak, melyekre vonatkozó korabeli dokumentumaink is vannak. Végül pedig készítőik azonosítási kísérlete is érdekes következtetésekhez vezet.

A négy nagyszebeni furulya a következő:

1. BasszETFurulya,⁸ egyetlen darabból, 89 cm. Anyaga valószínűleg cseresznyefa. Beleégetett mesterjel az ablak alatt: W, felette ívelt háromágú lilomos korona. Ugyanez a jel látható a gyűjteményben lévő két pommeren is. Az ablak feltűnően széles, a labium kialakítása biztos kezű, tapasztalt mesterre utal. A legelső játszólukhoz tartozó billentyű, a fontanelle (azaz a billentyűt védő, perforált fahenger) és a befúvó sapka hiányzik. A hangszer számos durva, kezdetleges szerszámmal végzett beavatkozás nyomát viseli: a blokkot átlósan átfúrták a szélcsatorna felé (nyilván a befúvó sapka hiánya miatt), a szélcsatorna küszöbeit szélesebbre faragták (talán ezzel akarták a ferde furat okozta sorjákat eltávolítani a szélcsatornából), a billentyűt többször is újabbra cserélhették, a csapágycsapások beütésekor be is szakították a hangszer falát; egy rejtélyes nyílást fúrtak a lábrészbe a fontanelle alá; végül az erősen töredezett lábrészen ráerősített dekorációk nyomai is kivehetők. A hangszer nem megszólaltatható, de a hosszából becsülhető alaphangja⁹ f#.

2. BasszETFurulya, egy darabból, 79 cm. Anyaga valószínűleg cseresznyefa. Beleégetett mesterjel az ablak alatt: HIER•S•. Billentyű, fontanelle, sapka hiányzik; a meglévő billentyűcsapágycsapásokon nem látszik beavatkozás nyoma, eredetiek lehetnek. A láb töréseit kipótolták, és az alsó öt-hat centiméterét keskenyebbre csiszolták. Megszólaltatható, alaphangja nagyjából g#.

3. Basszusfurulya, teljes hossza 113 cm. Két darabból van összeragasztva: a lábrészbe csappal illeszkedik a törzs. Beleégetett mesterjegy az ablak alatt és a talpon: HIER•S•. Anyaga valószínűleg cseresznyefa. A sapka, a basszusokon szokásos S-alakú fúvócső és a fontanelle hiányzik. A 6. játszóluk kissé ferdén fúrt, hogy jobban kézre essen. A 7. lyuk környéke sötétebb fából van kipótolva, színvonalas munka, talán a készítő így korrigálta az először rossz helyre fúrt lyukat. A billentyű korabelinek tűnik, de egy másik hangszerről került át, primitív beavatkozással. A furulya a síprész és a blokk szuvasodása miatt nem megszólaltatható; a hosszából becsült alaphangja c#.

7 Erdélyi és felvidéki kutatásaim semmilyen más eredményre sem vezettek. Radnóti Klárával (MNM) közösen az említett területeken lévő múzeumoknak küldött, furulyák után érdeklődő, fotókkal illusztrált leveleinkre csak negatív válaszokat kaptunk. Nem tud historikus furulyákról a szlovákiai gyűjteményeket jól ismerő Nikolai Tarasov (Svájc), sem az erdélyi klasszikus furulyázás vezető művésze, Majó Zoltán (Kolozsvár). Kovács Attila (Miskolc) több felvidéki múzeumot felkeresett emiatt, szintén eredmény nélkül.

8 A reneszánsz furulyafajták megnevezésénél az Adrian Brown által javasolt terminológiát használom, mely *szopránfurulyának* hívja a 32 cm-nél kisebb, *alt*nak a 32 és 45 cm közötti, *tenor*nak a 45 cm-nél nagyobb, billentyű és fúvócső nélküli, *basszet*nek a 45 cm-nél nagyobb billentyűs, de fúvócső nélküli, *basszus*nak a 140 cm-nél kisebb billentyűs-fúvócsöves, *nagybasszus*nak a 140 cm-nél nagyobb billentyűs-fúvócsöves hangszereket.

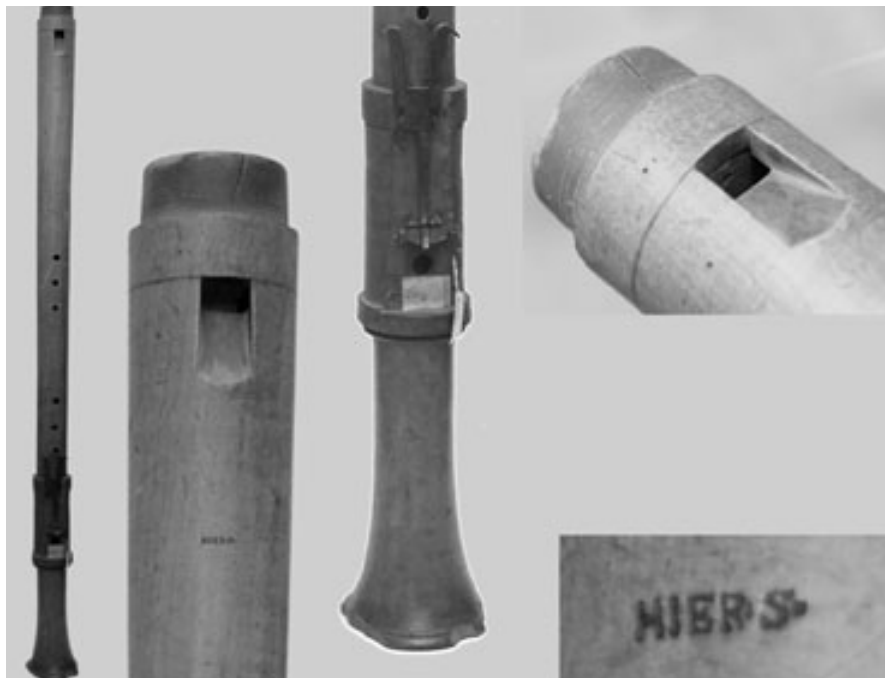
9 A hangmagasságokat a Helmholtz-rendszerben (...A, a, a'=440 Hz, a", ...) adom meg.



1. kép. A W-korona basszefurulya

2. kép. A HIER•S• basszefurulya





3. kép. A HIER•S• baszusfurulya

4. kép. A HIER•S• nagybasszus-furulya



4. Egy két darabból álló nagybasszus-furulya felső része, 120 cm; sapka, befúvócső, és az egész lábrész hiányzik. Az alsó csap töredékes. Anyaga sötét gyümölcsfa, talán vadcsereznye. Beleégetett mesterjegy az ablak alatt: HIER•S•. A 6. és 3. lyuk ferdén fúrt, hogy jobban kézre essen. A hangszer ugyan szűette, de megszólaltatható. Alaphangja *F#*.

A szász város, Nagyszeben – német nevén Hermannstadt, román nevén Sibiu – nem csupán az erdélyi németek központja volt, hanem kulturális szempontból Erdély egyik legfontosabb városa. Mint minden korabeli nagyob nyugat-európai város, Nagyszeben is fúvóseggyüttest tartott fenn, mely a toronyzene és városi ünnepélyek zenei kíséretének szolgáltatásán kívül a tűz- és viharórséget is ellátta. Mint a legtöbb efféle együttes, valószínűleg a nagyszebeni fúvósbanda is az elsődleges hangszereikhez hasonló fogásokkal működő furulyákra cserélte a hangos schalmeieket és pommereket, amikor intimebb körülmények között kellett játszania. Egy 1631-ből fennmaradt inventáriumuk négy harsona, három trombita, három cink, két schalmei, két dulcián és két vonós hangszer mellett furulyákat is felsorol: „egy diszkantfurulya billentyűvel, két nagy billentyűs furulya fúvócsővel, [...] egy nagy basszusfurulya fúvócsővel, [...] két nagy diszkantfurulya billentyűvel, három nagy furulya fúvócsővel”¹⁰

A múzeum hét reneszánsz kori hangszeréből hat beleillik a leltárba: a két pommer azonos lehet a leltárban szereplő schalmeiekkal és a négy furulya is beleillik a képbe, csak az amúgy szignálatlan görbekürt lóg ki belőle. A múzeum gyűjteményének alapjául szolgáló Brukenthal-hagyaték 1803-as kézírásos inventáriumában azonban egyiket sem találtam, az 1631-es leltáron kívül semmilyen más, rájuk vonatkozó dokumentumról nem tudnak a helyi muzeológusok, s a múzeumba kerülésük sem dokumentált; valószínűleg a templomban érték meg a 19. század elejét, és csak azután kerültek át mai helyükre.

Mint minden reneszánsz hangszercsalád, a fúvósok családjai is kvint távolságokba hangolt hangszerekből álltak; mindig családostul készítették, árulták és használták őket; a szettek gyakran a nagyon mélytől a nagyon magasig sok különféle hangszert magukba foglaltak; de általában csak három szomszédos típusuk szólalt meg egyszerre. A több kvintre kiterjedő készlet a hangfekvés, ennél fogva a hangszín tekintetében jelentett választási lehetőségeket. A három „HIER•S•” furulya, a mai *a*-hoz viszonyított alaphangja alapján – *F#*, *c#*, *g#* – egy ilyen szett tagja lehetett, s tekintettel a nagybasszus furulyára, a leltár első csoportjában szerepelhetett. A „W/korona” basszet a második csoport diszkantjainak egyike lehetett; mint alább látni fogjuk, a „HIER•S•” basszus kicserélt billentyűje megerősíti ezt a feltételezést.

A nagy méretű furulyák léte felveti a kérdést, hogy vajon voltak-e a furulyaszettekben kisebb furulyák is, melyek elvesztek még a leltározás előtt. Ha valaha léteztek ilyenek, a leltár idejére már igencsak feledésbe merülhettek, hiszen a lista reneszánsz

10 „... 1 Diskant-Flötel samt einem Schloß, 2 Große Schloß-Flöten Samt dem Krumbenchen, [...] 1 große Baß-Flötte Samt dem Krumbogen, [...] 2 große Discan-Flöten mit den Schlößern, 3 große Flöthen Samt dem Krumb Bogen...” Gottlieb Brandsch: „Die Musik unter den Sachsen”. In: *Bilder aus der Kulturgeschichte der siebenbürger Sachsen*, II. Közr. Friedrich Teutsch, Hermannstadt: Krafft und Drotleff, 1928, 313.

gondolkozásra jellemző szóhasználata, mely a furulyákat nem a méretük, hanem együttesbeli funkciójuk alapján nevezi meg, diszkantként hivatkozik a basszETFurulyákra. Billentyűt („Schloß”) amúgy nem is tettek az ennél kisebb furulyafélékre.

Honnan származhatnak ezek a hangszerek?

A nagyszebeni „W/korona” furulyával és pommerekkel azonos készítő-jel egy további furulyáról és három pommerről¹¹ ismert. A furulya a bécsi zenebarátok társaságának gyűjteményében található,¹² basszus, legmélyebb hangja a mai normál a'-hoz viszonyítva H; épp egy kvintre fekszik a nagyszebeni basszettől. Ezt a hangszert csak *Ture Bergström* dán furulyakészítő felméréséből ismerem¹³. Billentyűje ugyan hiányos, de a lyukat befedő csappantyú és a csapágyak feltűnően hasonlítanak a nagyszebeni „HIER•S•” basszus vendég-csappantyújára, valószínűnek tűnik, hogy ez a vendég-csappantyú egy azóta elveszett „W/korona” basszushoz tartozott eredetileg. Megerősíti ezt az is, hogy a csapágyak különböznek a „HIER•S•” basszet feltehetően eredeti csapágyaitól. A szebeni vendég-billentyű szára aszimmetrikus; ezért ha a csappantyúval együtt ez is ugyanarról a „W/korona” basszusról való, akkor ez egy extenziós basszus lehetett, azaz olyan furulya, melyen a hosszított lábrészen található billentyűk segítségével az alaphang alatt még néhány hang megszólaltatható, hasonlóan a mai klarinétokhoz és harántfuvolákhoz.

A nagyszebeni basszusfurulyáéval és pommerekével azonos mesterjelet visel a Prágai Hangszermúzeum három, a Český Krumlov-i Rosenberg-kastélyból származó pommere is; ráadásul billentyűjük füle ugyanolyan foggal díszített, mint a nagyszebeni „HIER•S•” basszus vendégbillentyűje, ez pedig alátámasztja, hogy a billentyű is „W/korona” furulyáról való.

Ki készíthette ezeket a hangszereket? A prágai pommerekről szóló cikkében Oromszegi Ottó¹⁴ „Rózsahegyí 'W' mester”-ről beszél; ezt olvasva, és a szerzővel beszélve egy pillanatig felcsillant a remény, hogy nem csupán a történelmi Magyarországról ismert egyetlen reneszánsz furulyaegyüttesnek, továbbá a kevés fennmaradt nagybasszus egyikének, és egy, szintén ritkaságszámba menő extenziós furulyának a töredékei kerültek elő, hanem a furulyakészítés nyomaira is sikerül bukanni a történelmi Magyarország területéről – de sajnos kiderült, hogy nem a Rózsahegy (Ružomberok, Rosenberg) nevű felvidéki kisvárosról van szó: *Wilhelm* cseh királyi őrgrof és a lengyel trón várományosa volt, a *Rosenberg* (Rožmberk) család legnevesebb tagja, aki kiépítette és kulturális központtá tette Český Krumlovot.

S az a (láthatóan az Oromszegi Ottó által hivatkozott cseh kutatóktól¹⁵ származó) feltételezés sem látszik valószínűnek, mely szerint a koronás „W” betű Wilhelm (tulajdonosi) jele lenne: az ottani muzeológusokat személyesen kérdező fu-

11 Prága, Nemzeti Múzeum, Hangszergyűjtemény, 481 E, 482 E, 483 E.

12 Gdm, 116.

13 Kézirat; köszönettel tartozom Adrian Brownnak, hogy beletekinthessem.

14 Oromszegi Ottó: „The Bombards of Master 'W' of Rozmberk”. *The Galpin Society Journal*, vol. 21. (1968. március), 97–104.

15 František Mareš és Jan Muk, in: František Teplý: *Dějiny města Jindřichova Hradce*. Jindřichohradec, 1935, 211. és 225. (Oromszegi hivatkozása; nem láttam.)

rulyás kollégám, Pollák Flóra szóbeli közlése szerint ilyen jel nem található a Český Krumlov-i kastélyban fennmaradt tárgyakon, továbbá az innen a prágai múzeumba került tizenkét hangszer közül is csak a három említett pommer viseli ezt a jelet. A nagyszzebeni furulya némi adalékkal szolgálhat a nevezetes prágai pommerrek illetőségének kérdéséhez is. Széles ablaka, feltűnően hosszú szélcsatornája, a „HIER•S•” basszuson fennmaradt billentyű díszítése és a basszusfurulya extenziója az egyik legnevesebb német furulyakészítő műhely, a München közelében működő Rauch család munkáival rokonítja a nagyszzebeni „W/korona” basszetet. Český Krumlov félúton fekszik München és Prága között. Cseh készítésű furulyát ugyan nem ismerünk, de prágai furulyakészítésről már a 15. századból is vannak adataink. A „W” betű cseh nyelvterületen éppúgy lehetséges, mint németen; de a „W” jelű hangszerek erdélyi német városban való felbukkanása és az előbb említett érvek együttese valószínűsíti, hogy délnémet készítőről lehet szó. Ráadásul hat további, a Rosenberg-kastélyból származó fúvós hangszer – egy furulya és öt szélsapkás schalmei – is minden bizonnyal délnémet hangszerész műve.

Nem kevésbé érdekes a három nagyszzebeni „HIER•S•” furulya vizsgálata sem. Hasonló jelekkel, igen hasonló kiképzéssel 13 további furulyát ismerünk. Egy „HIER S•” basszet a veronai Biblioteca Capitolare tulajonát képezi – ezt nem láttam, csak az alapvető méreteit tudom; a többi pedig a bécsi Kunsthistorisches múzeumban van, ahová Itáliából kerültek, a Habsburgok hurcolták át sok más hangszerral és műtárggyal együtt az Obizzi család catajói kastélyából. Ez utóbbi furulyák gazdag dokumentációval rendelkeznek, Beatrix Darmstädternek és Adrian Brownnak köszönhetően, akik több tanulmányt és egy fotókkal gazdagon illusztrált könyvet publikáltak róluk.¹⁶ Mind a 12 hangszer igen jó állapotban maradt fenn, egyetlen alkatrészük sem hiányzik, és megszólaltathatók.

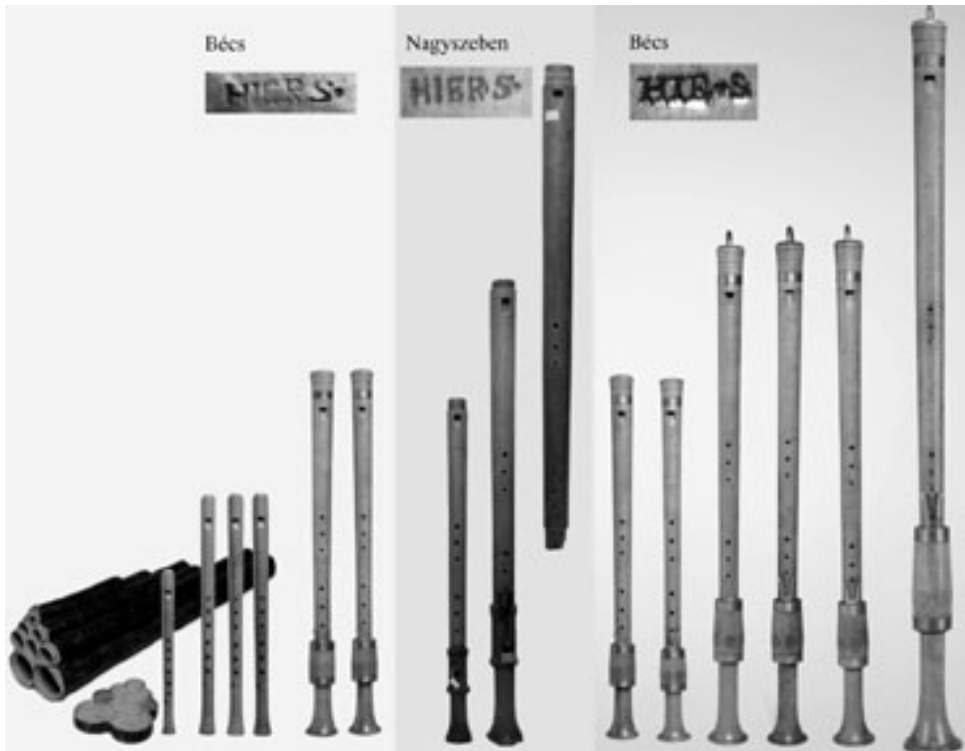
Hat bécsi „HIER S•” furulya – egy $a' \#$ -alt, három $d' \#$ -tenor és két $g \#$ -basszet – egy szett fennmaradt része, még a hozzájuk tartozó tok is megvan. A tok nyílásainak méretéből tudjuk, hogy egy további $a' \#$ -alt és egy $e'' \#$ -szoprán tehette teljessé a készletet. Mindegyik hangszer a talpán viseli a mesterjelet, melyet szemmel láthatóan ugyanazzal a szerszámmal égettek bele valamennyi hangszerbe. A furulyák ugyan jó minőségűek, de egy nem túl tapasztalt hangszerész munkáinak tűnnek: nem elég biztos a kэшhasználat a labium kimetszésénél, és a szett azonos típusú hangszereinek méretei kissé különböznek.

Egy másik készlet maradéka a másik hat furulya: két $g \#$ -basszet, három $c' \#$ -basszus és egy $F \#$ -nagybasszus. Ezek mindegyike a „HIE•S” jelet viseli ablaka alatt és talpán is. Letisztultabb, egységesebb munkának tűnnek, de hangolásuk, külső formáik, keskeny ablakuk és egyenesen fűrt játszólyukaik alapján még ezek is a 16. század első feléből származónak látszanak.

A nagyszzebeni „HIER•S•” furulyák mindegyike visel mesterjegyet az ablaka alatt, és ugyanaz a jel látható az egyetlen, többé-kevésbé épen fennmaradt talp-fel-

16 Beatrix Darmstädter–Adrian Brown: *Die Renaissanceblockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums*. Wien: Skira, 2006.

színen, a basszus talpán is; ennek alapján valószínű, hogy a szett többi tagja is bélyegezve volt a talpán is. A jel maga az első bécsi csoportéhoz áll közel, de attól eltérően az „S” betű mindkét oldalán látható egy pont. A betűk jellege ugyan azonos, de arányaik eltérő volta kizárja azt a lehetőséget, hogy a bécsiekkel azonos bélyegzővel égették volna a hangszerekbe őket, és a különbséget csak pontatlan szerszámkezelés okozta volna. A nagyszebeni furulyák ablaka, a labium nem igazán elegáns metszése annyira hasonlít a bécsi „HIER S•” készletéhez, hogy nagy a kísértés, hogy azonos kéztől származónak tartsuk őket.



5. kép. A két bécsi és a nagyszebeni HIE(R)S furulyakészlet

A basszetek méreteinek részletes vizsgálata is azt támasztja alá, hogy a nagyszebeni furulyák minden tekintetben a két bécsi szett között állnak, de közelebb a „HIER S•” szetthez. A játszólukak kifűrásának helyeit szerkesztéssel határozzák meg a furulyakészítők, de a készítés utolsó stádiumában, a hangoláskor a lyukak tágitásával természetesen néhány milliméterrel arrébb kerülhet egy-egy lyuk középpontja. Első, felületes ránézésre is látni, hogy a hüvelyklyuk kivételével a szebeni „HIER•S•” basszet minden mérete a két bécsi szett méretei közé esik. Ha a kissé különböző hosszúságú hangszereket azonos méretűre átskalázzuk, akkor olyan finomabb különbségek is előtűnnek, melyek nagyobbak a hangolási procedúra okozta eltéréseknél. A lyukak helyzetének átlagos eltérése és a fontanelle te-

tejének helyzete a nagyszebeni hangszeret egyértelműen a „HIER S•” basszettekhez hozza közel, a 3. és a 7. lyuk helyzete, és ez utóbbival együtt a fontanelle alsó síkjának helyzete pedig a „HIE•S” készlettel rokonítja.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a szebeni „HIERS” furulyák – azáltal, hogy tudatos, lépésekben történő hangszerépítési kísérletezések lépcsőfokait lehet bennük felfedezni – összekötő kapcsot jelentenek a két bécsi készlet között, valószínűbbé téve a feltevést, hogy e két bécsi szett ugyanattól a mestertől származik.

Ki lehet készítőjük? Itt már csak mások – Lasocki, Ruffatti, Lyndon-Jones – kutatási eredményeit foglalom össze, a teljesség kedvéért.¹⁷ A most tárgyalt 16 furulya mellett 9 cink és 8 dulcián ismert „HIEROS” jellel. A nagyszebeniek kivételével az összes „HIE...” jelű hangszer Észak-Itáliából került elő, ezért, valamint a furulyák későbbi, velencei hangszerekhez közeli formája miatt venetói mesterre gyanakodhatunk. Valószínű, hogy Hieronymus volt a keresztnéve. Több 16. század végi velencei dokumentum említ egy bizonyos „Hieronymo de li flauti”-t, és lehet, hogy ez a név *Hieronymo da Udinét* fedi, akit egy 1574-es velencei levél említ, de az is lehet, hogy *Hieronymus Geroldit*, aki 1596-ban adott el dulciánokat az innsbrucki Ambras kastélynak. De a fennmaradt „HIERS” furulyák stílusuk alapján korábbiak tűnnek. Ugyan egy jó évtizede egy itáliai furulyakészítő azt állította, hogy egy barátja velencei levéltári kutatások során bizonyítékokat talált arra, hogy Hieronymus Salombron a kérdéses mester, de forrásait csak pénzért hajlandó felfedni.¹⁸ A furulyával foglalkozó organológusok végül is nem vettek tudomást erről a kérdéses hitelű elméletről; a ma legelfogadottab nézet a következő: egy, a Velencétől nem messze fekvő Bassano del Grappából származó, selyemhernyótenyésztésből élő zsidó család egyik tagja, az 1539-ben elhunyt *Hieronymus Bassano*, aki a környék orgonáinak javítással foglalkozott már 1481-ben, később pedig a velencei dózse fúvóegyüttesében harsonázott, végül hangszerkészítésre adta a fejét. Állítólag ő találta fel a „Bassanello” nevű halk nádsípos fúvóhangszert. Fiai közül öten Angliába mentek VIII. Henrik meghívására; ők jelentették a királyi furulyaegyüttes magját. Az egyik fiú hamarosan visszatért, és Velencében folytatta a hangszerkészítést. Az összes fennmaradt reneszánsz furulyák nagy részét kitevő, nagyon magas színvonalon elkészített, hagyományosan „nyúl-lábnymoknak” nevezett mesterjellel jelölt hangszereket az utóbbi évtizedekben általánosan elfogadott elmélet a Bassano-család tagjaihoz köti. Eszerint e mesterjelek voltaképpen selyemhernyó-lepkék, melyek a család címerében is láthatók. A „nyúl-lábnymos” furulyák erősen hasonlítanak a „HIERS”-ekre, de sokkal magasabb színvonalúak, egységesebbek és fejlettebbek. Mindezek alapján a „HIE...” mesterjelű hangszereket ma leginkább Hieronymus Bassanónak vagy leszármazottainak szokás tulajdonítani.

17 Lásd a „HIER•S” és a „Bassano” szócikkeket a *New Grove* 2000-es kiadásában.

18 Adrian Brown szíves közlése.

ABSTRACT

JÁNOS BALI

RECORDERS IN THE SIBIU MUSEUM

In the collection of the historical section of the *National Brukenthal Museum* in *Sibiu*, Romania (old German name *Hermannstadt*, Hungarian name *Nagyszeben*) there are seven Renaissance woodwind instruments. Alongside a bass crumhorn and two shawms we find *four recorders*: two bassets, a bass, and a great bass. They were publicized together with photographs by Dr. Martha Bruckner in 1941 in the proceedings of the Sibiu Museum, however, they have remained unknown to modern organology; it was worth giving a more precise description in the light of recent musicological researches.

These recorders are significant for several reasons: firstly, to my knowledge, they are the only surviving historical recorders in Transylvania. Secondly, they are among the few old recorders about which we have written contemporary documents. Lastly, a comparison of them with other instruments bearing the same master's mark leads to valuable conclusions.

Three of the Sibiu recorders belonged to a set, and on the basis of their maker's mark (HIER•S•), technical details and manufacturing we could place this set in between the famous HIE•S and HIER S• sets – now in the Vienna Kunsthistorisches Museum – reinforcing the hypothesis that all these instruments were made by the same maker (who could be the Italian Hieronymus Basano, one of the most famous figures in the history of the recorder).

The fourth recorder is marked with a letter „W” and a crown. The set to which it belonged probably contained a bass with extension: curiously the fragments of the typical key of this bass survived on the bass of the HIER•S• set, as a comparison of the keys with a bass recorder now in Vienna shows. The same „W-and-crown” marks are on the Sibiu and Prague shawms; all these instruments could be of south-German origin.

János Bali (1963) is active as a conductor and recorder player. With his vocal ensemble, the A:N:S Chorus, he has recorded several masses by Obrecht and Agricola. He teaches recorder, historical performance practice, and improvisation at the Liszt University of Music, Budapest and at the University of Miskolc. He has written a book on the recorder, and edited several volumes of recorder music. He is the editor of the works of György Kurtág at Editio Musica Budapest. As a composer, he has done a series of semi-improvised avantgarde operas with children.

MŰHELYTANULMÁNY

Nakahara Yusuke

NOVELLÁK MENNYEI TERJENGŐSSÉGE: SCHUMANN MŰVEINEK INTERTEXTUÁLIS ÉRTELMEZÉSI LEHETŐSÉGEI

A kérdés, hogy mit jelent – vagy jelenthet – a zene, valójában elválaszthatatlan a hogyantól: hogyan tulajdonítsunk jelentést a zenének. E dolgozatban, Schumann saját álláspontjából kiindulva, megpróbálunk új értelmezési lehetőségeket adni a zeneszerző néhány fiatalkori zongoraművének, az általa kedvelt eljárás, az intertextualitás révén.¹

Schumann a kritikáiban gyakran alkalmazott egyfajta, szabad fantázia révén létrehozott irodalmi jellegű leírást. Például Berlioz *Fantasztikus szimfóniájáról* írt recenziója végén így fogalmazott:

... itt nem tudok ellenállni, hogy egy tapasztalatomat el ne mondjam. Egyszer Schubert egy indulóját játszva, barátom, akivel együtt játszottam, arra a kérdésemre, hogy nem lát-e egészen sajtáságos alakokat maga előtt, így felelt: „Valóban, éppen Sevillában voltam, de a száz évvel ezelőttiben, fel és alá sétáló donok és donnák között, uszályos ruhákban, csőrös cipőben, hegyes karddal ...” Csodálatos módon vízióink még a városban is egyeztek.²

Itt Schumann saját tapasztalataiból kiindulva arról beszél, hogy a zene képes valami zenén kívüli benyomást is létrehozni, sőt, ez nem csupán a szubjektivitás szüleménye lehet. Figyelemre méltó, hogy a zeneszerző ezt a hozzáállást saját műveire is alkalmazta. Például az Op. 12-es *Fantasiestücke* ötödik darabjáról, a

1 Intertextualitás = „szövegek közti összefüggés”. Itt a kifejezést összetettebb értelmezésében használom, mely magában foglalja mind az *allúzió*, mind az *idézet* jelenségét. Viszont az egyszerűség kedvéért olykor önmagában is alkalmazom az *idézet* szót, de csak abban az esetben, ha egyértelműen azonos vagy nagyon hasonló részletekről van szó.

2 „...ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einstmals während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich ihn spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: 'Wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf und ab spazierenden Dons und Donnen, mit Schleppekleid, Schnabelschuhen, Spitzdegen' usw. Merkwürdigerweise waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig.” Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, ⁵1914, I., 85. Az itt idézet magyar fordítás: Keszi Imre (ford. és szerk.): *Pillangók és Karnevál: Schumann zenei írásai*ból. Budapest: Officina, 1943, 62.

Nachtról 1838. április 22-én így írt barátjának, Karl Krägennek, akinek e darab nagyon tetszett:

Számomra is a „Nacht” a legkedvesebb. Később ráleltem benne Hero és Leander történetére. Nézzon csak utána. Bámulatba ejtő módon minden egyezik benne.³

Egy másik, 1838. április 21-én kelt, Clarának szóló levélben pedig ezt írta:

A „Nacht”-ot játszottam, nem tudom azt a képet feledni – először amint a férfi a tengerbe veti magát – a nő hívja – ő válaszol – a hullámverésben szerencsésen a partra [vetődik] – majd a kantiléna, melyben átkarolják egymást – majd mikor a férfinak ismét távoznia kell, nem tud elszakadni – míg az éjszaka ismét mindent sötétbe burkol. Mondd meg, hogy ez a kép neked is illik-e a zenéhez.⁴

Itt Schumann nem tervszerűen belekomponált elemekről, hanem a műben később felfedezett jelenségekről beszél, melyekről hitte, hogy barátai ugyanazt a narratívát fogják fellelni bennük, mint ő. Hasonló hozzáállást fedezhetünk fel Schubert nagy C-dúr szimfóniájáról írt kritikájában:

... a szimfóniának ez a mennyei terjengőssége, mint egy négykötetes vaskos regény, talán Jean Paul tollából, aki szintén sehogyan sem tudja befejezni, éspedig a legjobb okokból, hogy az olvasó is egy kissé utánateremthesse a dolgokat.⁵

Itt az adott művek végtelenségéről beszél, de nem pusztán a fizikai hosszúságról van szó (mint például egy négykötetes, vaskos regény esetében), hanem a művek belső nyitottságáról, amely a hallgatónak vagy olvasónak újragondolási lehetőségeket kínál. Ez a nyitottság nyilván teljesen független attól, hogy a mű fizikailag befejezett-e, vagy sem. A *Nachtról* szóló levelek azt bizonyítják, hogy Schumann saját kompozícióit, Jean Paul és Schubert műveihez hasonlóan, nyitottnak tartotta, és hallgatóként saját maga is utánateremtette a műben rejlő narratívát. Mindez nemcsak jogot ad arra, hogy egyes műveknek utánagondoljunk, és részt vegyünk értelmezésükben, hanem szinte meg is követeli tőlünk. Lehetetlennek tűnik azonban a Schumann-féle költői hozzáállást tudományos módon követni. Ezért figyeljük meg a Schumann műveiben itt-ott megtalálható, szándékosan megkomponált

3 „Die 'Nacht' ist auch mir das Liebste. Später habe ich die Geschichte von Hero und Leander darin gefunden. Sehen Sie doch nach. Es paßt alles zum Erstaunen.” F. Gustav Jansen (szerk.): *Robert Schumanns Briefe: neue Folge*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, ²1904, 120.

4 „Spiel ich 'die Nacht' so kann ich das Bild nicht vergessen – erst, wie er sich in's Meer stürzt – sie ruft – er antwortet – er durch die Wellen glücklich an's Land – dann die Cantilene, wo sie sich in den Armen haben, – dann, wie er wieder fort muß, sich nicht trennen kann – bis die Nacht wieder alles in Dunkel einhüllt. Sage mir doch ob auch Dir dies Bild zur Musik paßt.” Clara Schumann (szerk.): *Jugendbriefe von Robert Schumann*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, ⁴1910, 286–287.

5 „...diese himmlische Länge der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen.” Schumann 1914, I., 463.; Keszi 1943, 20.

utalásokat, amelyek elárulják a zenén túli összefüggést, ezáltal válik nyitottá a mű, s ebből adódik a Jean Paul-i végtelenség. Az intertextualitás e fajtájával kapcsolatban számos kutatás folyt már, azonban tudomásom szerint Schumann intertextualitás-stratégiájának részletes elemzésével, amely az utalások mögötti zenei logika feltárását tűzi ki célul, még nem foglalkoztak.⁶ A tanulmányban néhány jelentős korai zongoradarabra koncentrálnok, különös figyelemmel a *Kreislerianára* és a *Fantáziára*, mivel e korai, majdnem kísérleti művekben jobban megfigyelhető az intertextualitás, és Schumann fent említett írásainak attitűdje az időbeli közelség miatt is ezekben a művekben követhető nyomon a legjobban.⁷

Az intertextualitás logikáját több szempontból vizsgálhatjuk: az adott részletek hangnemi rokonsága, az idézet pontossága, az adott műben való elhelyezkedése, az intertextualitás szöveges vagy zenei kiemelése szerint stb.⁸ Nem mindegy, hogy mennyire mutat rokonságot az adott részlet az eredetivel, hiszen minél pontosabban megfelel egyik a másiknak (például hangnemi, dallamszerkezeti tekintetben), annál erősebb az összefüggés köztük. Emellett szintén fontos az intertextuális jelenség elhelyezkedése, hiszen ha a mű elején jelenik meg, akkor vagy egyértelmű utalást mutat, vagy a kiindulópontot jelzi; ha a mű közepén, epizódként bukkan fel, akkor inkább másodlagos jelentéssel bír, és a mű fő narratíváját színezi; a mű végén található intertextuális jelenség pedig a történet végső célpontja lehet.⁹

Véleményem szerint az utalás akkor működik jól utalásként, ha elkülönül a kontextustól. Más szóval, ha a mű valamely részlete a kontextustól idegen, akkor ez már jelezheti, hogy a szerző szándéka szerinti utalásról van szó. Ezt a jelenséget *explicit implikációnak* nevezem.¹⁰ A kifejezés úgy értendő, hogy az adott szöveg – zenei és nem zenei egyaránt – egyértelműen többlettartalmat visz a műbe, s az

6 Az intertextualitás mint téma összefoglalásáról lásd: R. Larry Todd: „On Quotation in Schumann’s Music”. In: uő (szerk.): *Schumann and his World*. Princeton: Princeton University Press, 1994, 80–112. Az intertextualitás tágabb értelmezéseiről lásd: Deborah Crisp: „The *Kreisleriana* of Robert Schumann and E. T. A. Hoffmann: Some Musical and Literary Parallels”. *Musicology Australia*, XVI. (1993), 3–18.

7 Schumann egyre jobban eltávolodott fiatalkori esztétikájától. A *Davidsbündlertanze* második verziójában (a címe: *Davidsbündler*) például nincsenek költői jellegű feliratok.

8 Chopin Op. 2-es *Variációiról* írt kritikájában a hangnemválasztás kapcsán Schumann felhívta a figyelmet arra, hogy a szerző nem a téma eredeti hangnemét, az A-dúr-t használta („...aber das Thema – warum hat er es aber aus B geschrieben?” [de a téma – miért B-dúrban írta?]), s emögött művészi szándékot feltételezett. (Lásd: Schumann 1914, I., 6.)

9 Az egyértelmű utalás példaként említem Mozart *Haydn-quartettjeit*, amelyekben Mozart rögtön elárulta, hogy ki ihlette a műveket. Például az Op. 33/G IV. tételének és a K 421/d IV. tételének metruma és karaktere (6/8-os siciliano), műfaja (variációs tétel) és témafeje is azonos, bár hangnemiük különböző. Más, nem egyértelmű eseteket bőven találunk még Schumann-nál (lásd a továbbiakat).

10 „Leplezetlen beleértés”. A Schumann-nál gyakran előforduló szokatlan zenei jelenségeket és érthetetlen feliratokat különbözőképpen, általában a rejtélyességre utaló szóval nevezik meg, Roger Fiske például a „mystery” szót használja. Lásd: Fiske: „A Schumann Mystery”. *Musical Times*, CV. (1964), 574–578. De nem biztos, hogy Schumann mindig „rejtélyes” üzeneteket akart volna a hallgatónak küldeni. Ezért szeretnék egy másik, inkább semleges kifejezést használni.

adott részlet, függetlenül attól, hogy első hallásra tudjuk-e értelmezni vagy sem, kétségkívül jelentést hordozónak tűnik.¹¹

Ez természetesen az intertextualitásnál tágabb jelenséget foglal magában. A szöveges utalás példái a *Davidsbündlertänze* első verziójában található, tisztán költői jellegű rejtélyes feliratok („Hierauf schloß Florestan und es zuckte ihm schmerz-lich um die Lippen”, „Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes, da-bei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen” stb.),¹² a zenei utalásé pedig az Op. 12-es *Fantasiestücke* nyolcadik darabjának, az *Ende von Lied*nek a kódája (1. kotta), amelyben a szerző a pedál tíz ütemen keresztüli folyamatos lenyomva tartását írja elő. E ciklusban Schumann általában a darabok elején írja ki a pedálhasználat-ra vonatkozó utasítást, a továbbiakban alig. Ez valószínűleg azt jelenti, hogy a pedál a darab folyamán szabadon alkalmazható. Az *Ende von Lied* kódájában viszont konkrétan jelöli a pedál lenyomásának helyét – a felengedést pedig csak tíz ütem-mel később jelzi. Az így létrejövő különleges hatás nyilvánvalóan eltér a megszokott zenei nyelvtől, hangzástól. Schumann 1838. március 17-án kelt levele segítsé- get adhat a zene mögött rejlő jelentés pontosabb feltárásához:

Igaz, arra gondoltam, hogy a végén minden a jókedvű esküvőben oldódik fel, de a zárás-ban mégis visszatért a Miattad érzett fájdalom, ezzel mintha egyszerre esküvői és gyász-harangok szólaltak volna meg.¹³

1. kotta. Schumann: *Fantasiestücke Op. 12, No. 8, Ende von Lied* 85–95. ütem

Itt a „zárás” [Schluß] a darab kódájára utal, a kitartott pedál fölötti diszsonan-cia pedig az esküvői- és gyászharangok hangjainak zűrzavarát jelképezi. Ezt a je-lenséget viszont csak abból a szempontból választhatjuk el az e tanulmányban vizsgálandó intertextualitástól, hogy vajon létezik-e eredetiként szolgáló, különál-ló variáns, vagy sem. A *Novelletten* nyolcadik darabjában található szinte költői jellegű „*Stimme aus der Ferne*” felirat¹⁴ valójában hasonló hatást kelt, mint a *Davidsb-*

11 Hasonló elemzési módszert használ Roesner tanulmányában. Linda Correll Roesner: „Tonal Strategy and Poetic Content in Schumann’s C-Major Symphony, Op. 61”. In: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert: Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989*. Szerk. Siegfried Kross és Marie Luise Maintz, Tutzing: H. Schneider, 1990, 295–305. Roesner tisztán zenei szempontból ki-indulva talált rá az emblématémára, amely számos Schumann-műben feltűnik.

12 „Itt Florestan befejezte és az ajka fájdalmasan megrebbent”; „Eusebius teljesen fölöslegesen mon-dott még egyebeket, de a szemében sok boldogság látszott”.

13 „Es ist wahr, ich dachte dabei, nun, am Ende löst sich alles in eine lustige Hochzeit auf, aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander.” C. Schumann 1910, 277.

14 „hang a távolból”

bündlertänze feliratai, azonban – mint a későbbiekben majd szó lesz róla – ennek ismerjük a pontos forrását, amire programatikusan utal.

Az apró intertextuális utalásokat jól szemlélteti egy Schumann műveiben gyakran előforduló motívum. E motívum a *Carnaval Prémabule* című darabjában a *Più moto* szakaszban (a 26. ütemtől) jelenik meg, s egy hatodik fokkal kiegészített, ereszkedő hármashangzat-felbontásból áll (5-6-5-3-1).¹⁵ Az Op. 12-es *Fantasiestücke* nyolcadik darabjának, az *Ende von Lied*nek a középső része (a 25. ütemtől) más hangnemben ugyan, de hasonlóan indul, aztán a dallam kezdete egy oktávval lejjebb megismétlődik. Mint ahogy már idéztem, Schumann 1838. március 17-én kelt levelében azt írta Clarának ezzel a darabbal kapcsolatban, hogy „... arra gondoltam, hogy a végén minden egy jókedvű esküvőben oldódik fel...” A zene karaktere meglehetősen vidám, olyan, mint egy diáknóta, tehát úgy tűnik, Schumann a *Carnal*ból vett idézettel ezt az ünnepi vidámságot kívánta megerősíteni – de talán szerette volna elkerülni az összefüggés hangsúlyozását, hiszen más hangnemet választott.

Az intertextualitás további példájaként a *Promenade* című darabból egy részlet belekerült a *Davidsbündlertänze* harmadik darabjába. Az eredeti és a felidézése is azonos hangnemben, B-dúrban szólal meg, azonban a *Davidsbündlertänze* harmadik darabjának az alaphangneme G-dúr, és ez a B-dúr szakasz a D-dúr középrészen belül hangzik fel. Jóllehet a G-dúr és B-dúr, illetve a D-dúr és B-dúr egymás mellé állítása a romantikában már nem különlegesség, ez a részlet a kontextusból teljesen kiválik, mivel az első öt darabban ez az egyetlen bés hangnemű szakasz (csak a hatodik darabban fordul elő először alaphangnemként a d-moll). A már fent említett 1838. március 17-én kelt levél másik helyén Schumann így írt:

... az én véleményem, hogy [a *Davidsbündler*-táncok] lényegesen különböznek a *Carnal*-tól, és úgy viszonyulnak hozzá, mint az élő arcok az álarcokhoz.¹⁶

Az eredeti hangnemben megjelenő idézet elárulja e két darab Schumann által bevallott kapcsolatát.¹⁷

Most ellenkező irányba haladva nézzük meg a *Carnal*ba bekerült zenei anyagot. Schumann alkotótevékenységében az első igazán jelentős mű kétségkívül az Op. 2-es *Papillons*. Itt nem tartom szükségesnek hangsúlyozni az irodalommal való kapcsolatot, azaz Jean Paul regénye, a *Flegeljahre* által kapott ösztönzést. Schu-

15 Sams szerint ez a motívum Beethoven *Egmont-nyitányán* keresztül Clarához kötődik, pedig a *Carnal* az A-S-C-H-hangsoron alapszik, amely Schumann egykori barátnője, Ernestine szülővárosához, Aschhoz kötődik, és nem Clarához. Lásd: Eric Sams: „The Tonal Analogue in Schumann’s Music”. *Proceedings of the Royal Musical Association*, XCVI. (1969–70), 110–111.

16 „... ich meine, Sie sind ganz anders als der Carneval und verhalten sich zu diesem wie Gesichter zu Masken.” C. Schumann 1910, 279. Magyarul: Jemnitz Sándor: *Schumann: a zeneszerző élete leveleiben*. Budapest: Zeneműkiadó, 1958, 283–286.

17 Ennek a részletnek az értelmezéséről lásd: Fiske 1964, 577. A *Carnal* és *Davidsbündlertänze* közötti kapcsolatáról lásd: Berthold Hoeckner: „Schumann and Romantic Distance”. *Journal of the American Musicological Society*, L. (1997), 102. skk. Ám az az utalás, amit Hoeckner kimutatott, nem eléggé különül el a kontextustól – tehát ez lenne az *implicit implikáció*. Kérdés, hogy valóban Schumann komponálta-e bele a műbe az összefüggést, vagy csak mi találtuk ki utólag a „rejtett” üzenetet?

mann számára ez a mű sokáig zeneszerzői gondolkodásának középpontjában állt, hiszen tudjuk, hogy a *Carnavalt* a *Papillons* kibővített változatának tartotta.¹⁸ E két mű kapcsolata nyilvánvaló, mivel a *Carnaval* „Florestan” című darabjában található *Papillons*-idézetten kívül (a 19. ütemtől) egy „Papillons” című darab is belekerült a ciklusba.¹⁹ Bár e darabnak zeneileg nincs köze az Op. 2-es *Papillons*-hoz, viszont Schumann a *Carnaval* és a *Papillons* utolsó darabjában is azonos dallamot használt fel, az úgynevezett „Thème du XVIIème siècle”-t:



2. kotta. Schumann: *Papillons* Op. 2, No. 12 (finale), 1–16. ütem



3. kotta. Schumann: *Carnaval* Op. 9, *Marche des „Davidsbündler” contre les Philistins*, 51–58. ütem

Ez a dallam német nyelvterületen *Großvater-Tanz*ként volt ismeretes, és a hagyomány szerint a bál utolsó táncaként szolgált: ezzel bocsátották el a táncosokat.²⁰



4. kotta. *Großvater-Tanz*

E dallam egyik része Bach *Parasztkantátájában* is előfordul (3. tétel, a recitativo közepén és végén). A Schumann-nal való közvetlen kapcsolat nem lehetetlen, azonban a dallam korabeli népszerűségét tekintve nem szükséges efféle összefüggést

18 Joan Chissell: *Schumann Piano Music*. London: British Broadcasting Corporation, 1972, 22.

19 Sams mutatott rá a Florestan és Jean Paul regényének (*Flegeljahre*) főszereplője, Vult közötti párhuzamra. Lásd: Sams 1969–70, 106–107.

20 Michael Tilmouth: „Kehraus”. In: *New Grove*, 2. A kottapéldát ebből a cikkből idézem. Bár a szerző nem ad semmi információt a kotta eredetéről, egyelőre hitelesnek tarthatjuk, hiszen, mint ahogy az alábbiakban tárgyaljuk, a műzenében néha felbukkanva ezek a dallamok inkább töredékes módon jelennek meg, tehát nem valószínű, hogy például Bach vagy Schumann műve lett volna e dallamok eredetije. Egyébként elképzelhető az is, hogy e három dallamon kívül még több dallam tartozott a *Großvater-Tanz* körébe, de mi csak ezt a hármat ismerjük.

feltételeznünk. Figyelemre méltó mégis, hogy ez a dallam Bach művében teljesen másképp funkcionál: a *Parasztkantátá*ban a kantáta kezdeti szakaszában a főszereplők beszélgetését színezi, a *Carnaval*ban és a *Papillons*ban pedig a ciklus végén jelenik meg, és ezáltal az esemény – farsang vagy bál – végét szimbolizálja, így Schumann a *Großvater-Tanz*ot „hagyományos” funkciójában használja.²¹ Ez a dallam egyébként az Op. 68-as *Album für die Jugend* 39., *Winterzeit II* című darabjában is felbukkan. Itt talán nem a sorozat végét, hanem sokkal valószínűbb, hogy a tél végét, s ezzel együtt a tavasz beköszöntét jelzi.²²

A *Papillons*-nal ellentétben a *Carnaval*ban Schumann a *Großvater-Tanz* dallamát motivikusan használja: a *Molto più vivace* utáni részben (a 25. ütemtől), a jobb kézben, először c-mollban megjelenő, s a darab nagy részében uralkodó motívum valójában a *Großvater-Tanz* származéka. Ez esetben felvetődik a kérdés, hogy vajon helyes-e ezt a *Großvater-Tanz*ot „idézetnek” tartani, ahogy a kottában Schumann is jelölte, mivel az idézet általában *szövegbetét*, s így nem a mű fő alkotóeleme. Itt pedig majdnem az egész darab az „idézetből” származik, tehát motivikus szempontból zenei alap gondolat. Viszont az egész *Carnaval*-ciklust az úgynevezett ASCH-hangok uralják, így az általában keresztres hangnemben álló *Großvater-Tanz* itt csak bés hangnemben jelenhet meg.²³ Ilyen túlbujánzó idézet példaként foglalkozunk a következőkben a *Kreislerianá*val. Egyrészt azért, mert erről a műről eddig kevés szó esett az intertextualitás szempontjából, másrészt, mert az itt tárgyalt *Großvater-Tanz*hoz kapcsolódik.

A *Kreisleriana* az irodalom Schumannra gyakorolt hatásának legjobb példája.²⁴ Való igaz, Schumann karakterdarabjainak többsége, mint például az *Arabeske*, a *Novelletten* stb. az irodalommal való szoros kapcsolatról árulkodik. Máskor a szerző a darab címét kölcsönözte irodalmi művektől, mint a *Nachtstücke* vagy a *Fantasiestücke* esetében, de ezek a címek általános jelentéssel is bírnak, így nem feltétlenül kívánják az adott irodalmi mű felidézését.²⁵ A *Kreisleriana* azonban egyértelműen E. T. A. Hoffmann novelláinak főhőiséhez, *Johannes Kreisler*hez kötődik,²⁶ azért is, mert a

21 További kutatást igényel, hogy ez a hagyományos alkalmazás valójában honnan ered, és mióta használták a dallamot ily módon, és ki milyen jelentést tulajdonított neki. Azt mindenképp mondhatjuk, hogy Bach és Schumann ugyanabban a dallamban más-más funkciót láttak. Tilmouth értelmezése szerint a *Carnaval*ban ez a dallam a Filiszteusok kisöprését szimbolizálja a Davidsbündler által. Ezzel szemben Todd a 19. századi írók véleményét idézi, mely szerint a *Großvater-Tanz* a Filiszteusokat képviseli. Lásd: Todd 1994, 84. Ez utóbbi értelmezés valószínűleg onnan ered, hogy a *Großvater-Tanz* régi dallam, és a Filiszteusok a régi dolgokhoz ragaszkodnak. Ám vigyáznunk kell ezzel a vélekedéssel, mert a *Großvater-Tanz* Schumann többi művében sem a Filiszteusok mint ellenség szimbólumaként fordul elő.

22 Egy másik értelmezésről lásd: Todd 1994, 86–87. Itt az az érdekesség, hogy a korabeli kritikus, Adolf Schubring nem kapcsolta össze a Schumann-féle *Großvater-Tanz*ot a hagyományos funkcióval.

23 Lásd a 15. lábjegyzetet is. Az A-S-C-H-hangsort a következőképpen értelmezhetjük át a német hangnevek szerint: A-Esz-C-H vagy Asz-C-H, és hozzá egy variált hangsor is járul (Esz-C-H-A). Ezek a hangsorok mindenképpen bés hangnemet implikálnak, nem keresztet.

24 A *Kreisleriana* irodalmi és zenei változata közti kapcsolatról, lásd: Crisp 1993. Szerinte Schumann *Kreislerianá*ja valójában „Fantasiestücke in Hoffmanns Manier”, azaz a szerkezetét és a karakterét tekintve is Hoffmann modorában íródott.

Kreisleriana címadása, Schumann szokásától eltérően nem utólagos, hanem szorosan kapcsolódik a mű alapgondolatához. Schumann, a barátainak írt levelei szerint mindig a komponálás befejezése után adott a műnek címet.²⁷ A *Kreisleriana* keletkezéséről szóló dokumentumok azonban ellentmondanak ennek a gyakorlatnak – az 1838. április 13-án kelt, Clarának szóló levélben például a következőket olvashatjuk:

... – képzeld el, az utolsó levelem óta megint komponáltam egy teljes füzetet új dolgokkal. „Kreisleriana”-nak fogom nevezni...²⁸

1838. májusi naplójában pedig ezt írja:

... a *Kreislerianát* négy nap alatt komponáltam – teljesen új világok tárultak fel előttem – ... lelkesen komponáltam a *Kreisler-darabot g-mollban*, 6/8-ban *d-moll* trióval.²⁹

Tehát Schumann az áprilisi *Kreisleriana* címadás után is folytatta a *Kreisleriana* komponálását, legalábbis a *Kreisler-darabét*, ami valószínűleg a kiadás szerinti nyolcadik darabbal azonos.

A sorozat nyolc kis darabból áll, a dúr és moll darabok váltakozva követik egymást. A dúrok (a második, negyedik és hatodik) mind B-dúrban vannak és Eusebius-jellegűek, a mollok d-mollban (az első), c-mollban (a hetedik) és g-mollban (a harmadik, ötödik és nyolcadik) és Florestan-jellegűek.³⁰ Schumann és E. T. A. Hoffmann műve tartalmilag is rokonságot mutat, mivel az egész sorozatot uraló viharos motívumok és szokatlan dallammozgás valójában leginkább Kreisler ka-

25 Az *Arabeske* fogalom és a német romantika közötti kapcsolatról lásd: John Daverio: „Schumann’s ‘Im Legendenton’ and Friedrich Schlegel’s *Arabeske*™. *19th-Century Music*, XI. (1987–88), 150–163. A *Nachtstücke* és a *Fantasiestücke* egyaránt E. T. A. Hoffmann műve, tehát feltételezhető, hogy Schumann, mint a *Kreisleriana* esetében is, tőle kölcsönözte ezeket a címeket.

26 Schumann a következőt írta a *Kreislerianáról* 1839. március 15-én kelt, egy belga barátjának, Simonin de Sirének szóló levelében: „Der Titel ist nur von Deutschen zu verstehen. Kreisler ist eine von E. T. A. Hoffmann geschaffene Figur, ein excentrischer, wilder, geistreicher Capellmeister.” (A címet [*Kreisleriana*] csak a németek értik. Kreisler egy E. T. A. Hoffmann által teremtett figura: excentrikus, vad és szellemes karmester. Lásd: Jansen 1904, 148.) E. T. A. Hoffmann-nak valóban két műve van, amelyekben megjelenik Kreisler. Az egyik a *Fantáziadarabok Callot modorában* című gyűjteményes kötetben található *Kreisleriana* című írássorozat, a másik pedig a *Murr kandúr életrajza, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza* című regény. A kutatók nem értenek egyet abban, hogy melyik mű ihlette inkább Schumannt. A továbbiakban csak az azonos című művészi novellasorozatra, a *Kreislerianára* koncentrálok, viszont ez nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy a *Murr kandúr* is befolyásolhatta a zeneszerzőt.

27 Mint például a már idézett, Simonin de Sirének szóló levélben is: „Die Ueberschriften zu allen meinen Compositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Composition fertig bin.” (Mind a művemnek mindig csak akkor jött a címe, amikor már kész voltam vele. Lásd a 26. lábjegyzetet.)

28 „...– denke, seit meinem letzten Brief [19. März 1838] habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinge fertig. ‘Kreisleriana’ will ich es nennen ...” Margit L. MacCorkle: *Robert Schumann: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. München: Henle, 2003, 70–71.)

29 „...die Kreisleriana gemacht in vier Tagen – ganz neue Welten thun sich mir auf – ...Kreislerstück in G Moll im 6/8 mit Trio in D Moll im Feuer componirt –.” Uott 71.

30 Florestan és Eusebius alakja Schumann alkotásaiban, főképp kritikáiban gyakran előfordul. Általános vélekedés szerint ők Schumann különböző személyiségeinek megtestesülései: Florestan a szenvedélyes, Eusebius pedig az önelemző oldalát képviseli.

pellmeister ábrázolásaként foghatók fel. Egyébként a *Kreisleriana* azok közé a kivételes darabok közé tartozik, amelyeket Schumann később alaposan revideált és újra kiadott.³¹ Ennek egyik oka valószínűleg az, hogy fel akarta hívni a figyelmet az általa egyik legjobbnak tartott fiatalkori művére, hiszen akkoriban főképp oratóriumának, a *Das Paradies und die Perineen* és a szimfóniáknak, köztük főként a második szimfóniának köszönhetette hírnevét.³²

A *Kreisleriana* hatodik darabjában található, a *Carnavalra* emlékeztető részlet fel-tűnő hasonlóságot mutat az eredetivel (5. és 6. kotta): a kvartot emelkedő motívum szekvenciája, az ezt követő, fokozatosan lefelé menő skálázás stb.³³ E részlet teljesen másképp hat a *Kreisleriana*-ban, mint a *Carnaval*-ban, mert az előbbiben sokkal nyugodtabb, a hangnem tekintetében stabilabb, zárt egységet alkot, a textúra pedig a belső szólamvezetés miatt komplikáltabb. Viszont külsőleg figyelemre méltó a hasonlóságuk: a hangnemük egyaránt bés, a metrumuk páratlan lüktetésű.³⁴ Emellett mindkét részletre jellemző az orgonapont, bár ezt a két műben kissé eltérő módon használja a szerző. Annak ellenére, hogy nincs szó közvetlen idézetről, a *Kreisleriana* hatodik darabja a *Carnavalon* keresztül mégis a *Großvater-Tanzra* vezethető vissza. A *Großvater-Tanz* a *New-Grove Lexikon* szerint három részből, a 3/8-os Andantéból, és két 2/4-es Allegróból áll (lásd: 4. kotta).³⁵ Schumann egyértelmű formában csak az első két dallamot használta, a harmadikat nem. Az első és második dallam gyakran együtt fordul elő nála, mint ahogy már említettem, a *Papillons*-ban és a *Winterzeit*-ben.³⁶ A *Carnaval*-ban azonban, és a *Kreisleriana* hatodik darabjában is csak az első dallam jelenik meg; ez utóbbi nem pontosan idézi az eredetit.

A *Kreisleriana* hetedik és nyolcadik darabja egyaránt florestani-kreisleri, viharos mollban íródott, így messze áll a táncdallam dúr világától, ezekben a darabokban mégis ugyanúgy hallható a táncdallam visszhangja: a hetedik darab kezdő dallamának gerinchangjai (5-3-1-2-7-1) a *Großvater-Tanz* második dallamára rímelnek, a nyolcadik darab kezdete (5-1-2-3-4-5...) pedig rokonságot mutat a *Großvater-Tanz* harmadik dallamával (7. és 8. kotta a 94. oldalon). A *Großvater-Tanz*, a *Papillon*-hoz és a *Carnaval*-hoz hasonlóan, itt is a ciklus végét jelzi, de azoktól eltérően itt mindhárom dallamalak megjelenik – figyelemre méltó módon azonban nem a *Großvater-Tanz* eredeti funkciójának megfelelő vidám karakterrel. A darabban nem nehéz felfedezni Kreisler életének befejező mozzanatát, ahogyan azt E. T. A. Hoffmann elbeszéli:

31 Ehhez tartozik az Op. 5, 6 és 14. Rosen a *Kreisleriana* két verziójának különbségét az előadóművész szempontjából is részletesen tárgyalja. Lásd: Charles Rosen: *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, 669–683.

32 A korabeli Schumann-recepcióról lásd: Anthony Newcomb: „Once More Between Absolute and Program Music: Schumann’s Second Symphony”. *19th-Century Music*, VII. (1983–84), 233–250.

33 Alan Walker volt az első, aki a hasonlóságra felhívta a figyelmet. Lásd: Walker: *Schumann*. London: Faber and Faber, 1976.

34 A metrum csupán látszólag különböző (3/4 és 6/8), ugyanis míg a *Carnaval*-ban negyed, a *Kreisleriana*-ban nyolcad az alapérték.

35 Lásd a 20. lábjegyzetet.

36 Ezzel ellentétben Bach csak az utóbbi két gyors táncot használja fel a *Parasztkantátá*-ban.

19 **Etwas bewegter**

23 *mf*

5. kotta. Schumann: *Kreisleriana Op. 16, No. 6, 19–26. ütem*

(40) *(sempre e sempre accelerando)* - - - - -

46 (74) *sf*

78 *sf* *

6. kotta. Schumann: *Carnaval Op. 9, Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins 41–48. és 75–82. ütem*

Egyszer csak eltűnt, nem tudni, hogyan és miért. Sokan állították, hogy az örület nyomát észlelték rajta, és valóban látták, [hogy] ... vidáman dalolva kiszökdécselt a városkapun, jóllehet közelebbi barátai semmi különösét nem vettek észre rajta...³⁷

37 „Auf einmal war er, man wußte nicht wie und warum, verschwunden. Viele behaupteten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu haben, und wirklich hatte man ihn ... lustig singend zum Tore hinaus hüpfen gesehen, wiewohl seine näheren Freunde nichts Besonderes bemerkt...” E. T. A. Hoffmann: *Poetische Werke in sechs Bände*. Berlin: Aufbau, 1963, Bd. I., 79–80.; magyarul: E. T. A. Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában*, 1. Ford. Horváth Géza, Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2007, 30–31.

Sehr rasch

7. kotta. Schumann: Kreisleriana Op. 16, No. 7, 1–2. ütem és gerinchangjai

Schnell und spielend

8. kotta. Schumann: Kreisleriana Op. 16, No. 8, 1–4. ütem és gerinchangjai

Schumann ciklusa hasonlóképpen fejeződik be: pianissimóban, egy staccatós kontra G hangon, így a hallgató szinte észre sem veszi, mikor ér véget.

A nyolcadik darab és Mendelssohn Op. 12-es vonósnégyesének második tétel közötti párhuzamra Richter Pál hívta fel a figyelmet.³⁸ A hangnemi azonosság számunkra kulcsfontosságú – Mendelssohn és Schumann műve egyaránt g-mollban van. Viszont Mendelssohn e tételt *canzonettának* nevezte, és a trióban a mendelssohni scherzós figura alá kitartott basszushangot írt, ami utalás lehet a népies eredetre, pontosabban, a *Großvater-Tanz*cal való rokonságra – bár a *canzonetta* egy vonósnégyes két szélső, súlyos tétel közé iktatott epizódként szerepel, így nem funkcionál *Großvater-Tanz*ként, hanem a funkciótól felszabadult, tisztán hangszer zeneként jelenik meg.³⁹

A továbbiakban a nyolcadik darabnak egy másik értelmezési lehetőségét vizsgáljuk, megmutatva, hogy az mégis inkább E. T. A. Hoffmann *Kreislerianájára* vezethető vissza, függetlenül attól, hogy a konkrét esetben zeneileg mennyit köszönhetett Schumann Mendelssohnnek. A *Kreisleriana* első epizódja, a *Johannes Kreisler karmester zenei szenvedései* egy gazdag ember házában tartott esti összejövetelről szól, ami jól

38 Richter, Pál: „The Schumannian *déjà vu* – Special Strategies in Schumann’s Construction of Large-Scale Forms and Cycles”. *Studia Musicologica*, LX. (2003), 305–320.

39 Való igaz, Mendelssohntól az intertextualitásnak nem nagyon ismerjük olyan példáját, amilyent Schumann szeretett alkalmazni, kitágítva ezzel a mű világát. (Az orgonaszonátában található korál alkalmazása talán kivétel.) Viszont lehetséges az is, hogy Mendelssohn egyáltalán nem ismerte a *Großvater-Tanz* valódi funkcióját (ezzel kapcsolatban lásd a 20–22. lábjegyzeteket is). Egyébként érdekes, hogy a *Großvater-Tanz* dallamának műzenében való felhasználása mindig Lipschéz kapcsolódik.

szimbolizálja a hivatásos zenész és a zenét kedvelő, de nem értő dilettáns közötti konfliktust. Schumann kritikusként is tevékenykedett 1838 táján, így számára ismerős lehetett a helyzet, hiszen a *Davidsbund* azok ellen a zeneszerzők ellen létrejött képzeletbeli szövetség, akik mindig ragaszkodnak a régi szokásokhoz, és nem alkotnak igazi, jó minőségű műzenét. Habár a novella szereplői nem zeneszerzők, bizonyára ezen zeneszerzők táborához társíthatók. Epizódunkban így zajlik a történet: a gazdag ember házában összegyűlt emberek zenélni akartak, és Kreislernek kellett őket kísérnie zongorán. A zenélés pedig nagyon kiábrándítóan ment, hiszen a társaság tagjai egyszerűen nem voltak képesek a kívánt darabokat eljátszani. Végül valaki megtalálta a *Goldberg-variációk* kottáját, s azt gondolván, hogy ez egy kis áriára készült, szórakoztató variációsorozat, kérte Kreisler, hogy játssza el. Bár ez a darab a hivatásos zenészek (mint Schumann és Kreisler) számára igen tiszteletre méltó mű, az est társaságát untatta, így a variációk hallgatása közben egymás után távoztak. Kreisler végig akarta játszani a művet, de nem sikerült neki, mivel „a No. 30 témája feltartóztathatatlanul magával ragadott. A negyedívek hirtelen óriásfölióvá nőttek, melyre a téma milliónyi imitációja és kibontása volt feljegyezve, amit el kellett játszanom. [...] végül magamra maradtam Sebastian Bachommal.”⁴⁰

Ez a bizonyos harmincadik variáció a híres *Quodlibet* (a quodlibet általában több, már létező dallam összekombinálása), ami feltehetőleg két népdalt tartalmaz: „Ich bin so lang nicht bei dir g’west”, és „Kraut und Rüben haben mich vertrieben”.⁴¹

1046. Zwei alte thüringische Volkslieder.

Var. 30. Quodlibet. Fragment auf C. Bach's Clavier-Uebung (um 1732).

A. Darin sind folgende 2 Volksmelodien:
Ich bin so lang nicht bei dir gewest, ruf her, ruf her, ruf her!

B.
Kraut und Rüben haben mich vertrieben.

1. facsimile. Ludwig Erk: *Deutscher Liederhort*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893, 1046.

40 „... aber diese Nro. 30. das Thema, riß mich unaufhaltsam fort. Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte ... ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach ...”. Hoffmann 1963, 85, magyarul: Horváth 2007, 36. Hoffmann 2007, 36. Crisp ugyanezzel a részlettel kapcsolatban más következtetést vezetett le, szerinte nem a nyolcadik, hanem a hatodik darabra utal. Lásd: Crisp 1993, 12–13.

41 „Oly rég nem voltam már nálad”, illetve „Káposzta és retek kergettek engem”. A második dallam valójában a jól ismert bergamascával azonos.

Elképzelhető, hogy az író, E. T. A. Hoffmann felismerte ezeket a dallamokat a szövegünkkel együtt, s azt akarta kifejezni, hogy Kreisler a dallamok eredeti, rusztikus szövegével szemben a Quodlibet zenei szövetét túl komolynak tartotta. A variáció első népdala közeli rokonságot mutat a *Großvater-Tanz*cal, tulajdonképpen annak variánsa. A fentiekben arról beszéltünk, hogy a *Kreisleriana* sorozatának vége felé egymás után megjelennek a *Großvater-Tanz* dallamalakjai. Olvasatunk alapján azonban azt mondhatjuk, hogy Schumannt valójában a *Goldberg-variációk* ihlette, és ezen keresztül került át a *Großvater-Tanz* többi része a *Kreisleriana*ba.

Most nézzük meg a *Kreisleriana* nyolcadik darabja és a *Goldberg-variációk* Quodlibetje közti összefüggést. A hangnemek azonos (mindkettő g-ben van), bár az eredeti dúr, Schumann darabja pedig moll. Már említettem, hogy a népies dallam Schumannnál szatirikus módon – más szóval Kreisler módján – jelenik meg (vö. a 8. kottát az 1. facsimilével). Itt azonban figyeljünk a Quodlibet másik dallamára, a „Kraut und Rüben”-re is. Vele a d-moll szakasz témája mutat hasonlóságot, bár csak a dallam feje jelenik meg benne (vö. a 9. kottát az 1. facsimilével). Ez egy közömbös

(72)

Mit aller Kraft

f

Pedal

Pedal

9. kotta. Schumann: *Kreisleriana* Op. 16, No. 8, 73–76. ütem

motívum, úgy tűnik, hogy bárhol előfordulhat, de az erre a szakaszra való előadási utasítás, a „Mit aller Kraft”⁴² nem nagyon bukkan fel máshol. Nem arra utal-e ez, hogy Kreisler minden erővel próbálta eljátszani Bach variációját, ami végül nem sikerül neki? Itt a kottázás is különleges – ez érdekes módon a hallgató számára egyáltalán nem tűnik fel, de esetleg a kottát olvasó észreveheti –, Schumann ugyanis a bal és jobb kéz hirtelen keresztezését kéri, így a dallam töredékesen jelenik meg a két kéz között elosztva.⁴³ Bár eljátszása technikailag nem borzasztóan nehéz, mégis azt hiszem, hogy ez valamiféle lejátszhatatlanságra utal; más szóval, itt a játékosnak mindenképpen küzdenie kell a darabbal, mint Kreislernek. E feltételezések után nem csodálkozhatunk azon, hogy csak a „Kraut und Rüben ...” dallam feje jelenik meg; mivel Kreisler nem tudta eljátszani. Bár közvetve, de a Schumann-darab játékosának is tapasztalnia kell ugyanazt az élményt.

A témakör befejezéséül beszélnünk kell még a ciklus narratív folyamatáról. A *Kreisleriana*ban az intertextualitás a ciklus kulminációs pontját jelzi, eltérően az

42 „teljes erővel”

43 Ez valószínűleg nem véletlen, hiszen a *Goldberg-variációk*ban is többször előfordul kézkeresztelés.

eddig tárgyalt *Papillons*-tól és *Carnavaltól*, mivel ezek a ciklusok kvázi zárt egységet alkotnak, mert mindegyiknek a végén visszatér a kezdőtéma. Ezáltal az idézett elem – a *Großvater-Tanz* – a ciklus nagyobb narratívájának részévé válik, és bár a *Carnaval* esetében motivikus szempontból nagyobb jelentőséget tulajdoníthatunk neki, ott mégis alapvetően csak színezésként szolgál. A *Kreisleriana* végén megjelenő kreisleri *Goldberg-variációk* a ciklus végállomása. Talán nem véletlen, hogy a ciklus folyamán a tempó egyre gyorsabb lesz, ezáltal az irracionális florestani moll-darabok egyre intenzívebbé válnak, míg a racionális eusebiusi dúr-darabok közelednek az irracionális világhoz, és végül kiesnek a sorozatból (csak a hetedik darab végén, egy rövid epizód erejéig tér vissza a B-dúr). Emellett, az első, harmadik, hetedik és nyolcadik darab elején található témafejtő-rokonság (5-1-2-3 dallammozgás) talán szintén nem a véletlen műve: rávezet a végső csúcspontra. Ha ezt a hipotézist elfogadjuk, akkor esetünkben az intertextualitás nemcsak az egyes darabok szintjén jelentkezik – mint a *Carnaval* esetében –, hanem nagyobb egységet, egy egész ciklust vezérel.

A tanulmány utolsó részében az intertextualitás olyan példájával foglalkozunk, amely a darab narratívájához szorosabban kapcsolódik, mint az eddigiek. Ha elfogadjuk azt a hipotézist, hogy az azonos hangnemben megjelenő részletek erős intertextuális kapcsolatot jeleznek, akkor a különböző hangnemekben történő exponálásnak okot tulajdoníthatunk: vagy a gyengébb, kevésbé meghatározó kapcsolatot (mint a *Fantasiestückében*), vagy az egyszerre megjelenő intertextuális jelenségek (ASCH-hangok és *Großvater-Tanz*) hangnemi különbözőségét (mint a *Carnavalban*). Ezek inkább kényszerű hangnemi módosítások, melyeknek nincs nagy jelentőségük. Azonban olyan eset is van, amikor az eredeti hangnem szándékos elkerülésében döntő szerepet játszik a zenén túli idea megjelenítése.

Schumann-nak tulajdonítanak egy Clara-témát, amely egy ereszkedő diatonikus pentachordból áll, és általában mollban jelenik meg (szolmizálva: *mi-re-do-ti-la*). Ez Schumann műveiben először az f-moll szonátában tűnik fel határozottan, amelynek a lassú tétéle (*Quasi Variazioni*) az „Andantino de Clara Wieck” feliratot viseli, és ezen a témán alapul a többi tétel is. Bár nem ismerjük pontosan mire utal a „Clara Wieck” megjelölés – talán Clara valamely művére, vagy egy Clara által használt motívumra, vagy esetleg Clara személyiségére –, a szakirodalom gyakran említi a téma forrásaként Clara Op. 2-es *Caprices en forme de Valse* című művének hetedik darabjában, a középrészben megjelenő frázist.⁴⁴ Bár a két részlet nem egyezik hangról hangra, a hangnem azonos: f-moll.

Schumann később még egyszer használta nyíltan a Clara-témát, a *Novelletten* nyolcadik darabjában. A darab második triójának „Stimme aus der Ferne” felirata már nem homályosan utal Clarára, mint az f-moll szonáta, mivel az itt szereplő téma majdnem konkrét idézet Clara Op. 6-os *Notturnóinak* második, F-dúr

44 Lásd: Chissel 1972, 13. Chissel azonban azt feltételezi, hogy Clara e témája mégis Roberttől származik.

Andante con moto

sempre legato dolce

6

f

10. kotta. Clara Wieck: Soirées Musicales Op. 6, No.2 (Notturmo), 1–10. ütem

195

Stimme aus der Ferne

p

203

11. kotta. Schumann: Novelletten Op. 21, No. 8 (II. trió), 195–211. ütem

darabjából (10. és 11. kotta).⁴⁵ Nemcsak a dallama, hanem harmóniája és textúrája is nagyon közel áll az előképhez, csak a hangneme különbözik: D-dúr.⁴⁶ Azonban nem azért D-dúr, hogy alkalmazkodjon a hangnemi környezetbe, mint a *Carnaval* esetében, hiszen ez az idézet később vissza fog térni, ezúttal eredeti hangnemében, F-dúrban (12. kotta). Inkább azért szólhat először más hangnemben, mert távrolról szól. A távolság elhomályosítja a valódi hangzást.⁴⁷ Eszerint viszont az ere-

45 A *Novelletten* 1838. január és augusztus között keletkezett, és Clara az Op. 6-os *Aus Soirées musicales*-ját pedig 1834 és 1836 között komponálta, 1836 novemberében adták ki.

46 Ehhez némi magyarázatot kell fűznünk. A kontextusban e szakasz hangneme dúr, az idézett témafeji hangjai azonban a párhuzamos moll tartományába esnek, így megmarad ereszkedő pentachord-szerkezete: *mi-re-do-ti-la*.

47 A „távolság” eszméjének fontosságáról a romantikában lásd: Hoeckner 1997. A dolgozatomban a „távolság” szót hasonló értelemben használom.

12. kotta. Schumann: *Novelletten Op. 21, No. 8, Fortsetzung und Schluss 446–459. ütem*

deti hangnem feltehetően a közelséget, más szóval a Clarával való összetartozást jelenti.⁴⁸ Itt egyébként a dinamikai különbség is alátámasztja ezt a távolságot, mivel a téma a két D-dúr részben egyaránt *pianó*ban szólal meg, az F-dúrban pedig, bár nincs konkrét dinamikai utasítás, egyértelműen *forte*, mert ezt a bizonyos részt *crescendo* készíti elő, és a frázis kezdőhangját *rinforzando* jelöli.

E távolság fogalma révén választ adhatunk arra a kérdésre is, hogy az Op. 17-es *Fantázia* első tételét vajon mi ihlette. A *Fantázia* egyszerre több személyhez fűződik – kezdetben egytétéles fantázia volt, Clarához írott lamentóként, majd Beethoven emlékművének felállítására, felajánlasként komponált, háromtétéles nagy szonátává vált. Schumann azonban visszavonta ezt a tervet, és a művet végül Lisztnek ajánlotta.⁴⁹ Liszt személyétől eltekinthetünk, mivel valójában csak a beethoveni emlékmű kapcsán jár neki az utólagos ajánlás, a segítsége nélkül ugyanis nem valósult volna meg a terv. Az életrajzi adatok alapján a Clarához való kapcsolódás tűnik a legvalószínűbbnek, mivel 1836 táján, amikor Schumann ezt a tételt felvázolta, a lány apja, Friedrich Wieck beavatkozása miatt távol kellett lennie Clarától, így rejtett módon, a tétel végén Beethoven dalciklusára, az *An die ferne Geliebte*⁵⁰-re való utalással fejezte ki érzelmeit (13. és 14. kotta a 100. oldalon). Hoeckner részletes elemzése mutat rá arra, hogy a tétel nagy részének zenei anyaga is az *An die ferne Geliebte*-re vezethető vissza.⁵¹

48 Lásd: Todd 1994, 101–102. Daverio formai elemzése szerint Clara témájának a *Fortsetzung und Schluß*-rész közepén való elhelyezkedése jelzi Clara helyét Schumann életében és gondolkodásában. Lásd: Daverio: *Crossing Paths: Schubert, Schumann & Brahms*. New York: Oxford University Press, 2002.

49 E mű keletkezéséről, lásd: Nicholas Marston: *Schumann: Fantasie, Op. 17*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 1–22.

50 „A távoli kedveshez”

51 Hoeckner 1997. A Daverio- vagy a Marston-féle elemzéstől eltérően, akik motivikus egységekről beszélnek, Hoeckner a dalciklus motívumának majdnem mozaikszerű alkalmazását említi. Jóllehet Schumannra nem jellemző ilyesfajta „paródia”-technika, mégis figyelemre méltó az Adagio részben (pl. a 269. ütemtől) található szokatlan frázis és a dalciklus közti párhuzam. Lásd: Daverio 1987–88; Marston 1992.



13. kotta. Beethoven: An die ferne Geliebte Op. 98, No. 6, 266–267. ütem



14. kotta. Schumann: Fantasie Op. 17, I. tétel, 296–297. ütem

Felvetődik azonban a kérdés: vajon nincs-e magára Clarára utaló zenei elem, ha a mű a zeneszerző Clara utáni mély vágyakozását fejezi ki? Hoeckner szerint Clara Op. 3 *Romance variée*-jére utal a középső, „Im Legendenton” rész, amely eredetileg a „Romanza” feliratot viselte.⁵²

Clara „Romanzája” és az „Im Legendenton”... közti rokonság nem tűnne fel ... De a *brillante* variációk sorozata után, az utolsó virtuóz szakasz előtt, Clara a „Romanza” témáját c-mollban és *adagio*ban hozza vissza ... Így Clara metruma, hangneme, dallama, és mindenekfölött a formai felépítés ugyanaz, mint Schumanné, vagy legalábbis közeli rokonságot mutat vele.⁵³

Más esetben, ahogy már szó esett róla, ennél sokkal nyilvánvalóbb a dallamok rokonsága.⁵⁴ Ez azonban nem zárja ki, hogy mégis Clara *Romance variée*-je ihlette meg Schumannt, és a *Kreislerianá*hoz hasonlóan csak torzult módon jelenik meg az intertextualitás. Emellett egy másik, Clarától való zenei anyag is felfedezhető a műben.

A tétel kezdetén található ereszkedő, öt hangból álló skálát Hoeckner az *An die ferne Geliebte* származékaként tartja számon. Ugyanezt többek között Fiske a fent

52 Lásd: Nicholas Marston: „'Im Legendenton': Schumann's 'Unsung Voice'”. *19th-Century Music*, XVI. (1993). Marston szintén az eredeti feliratból, a *Romanzából* indult ki, de nem a Clara-féle darabra, hanem a vokális műfajra gondolt. A szakasz kibontakozását tekintve Marston álláspontja is helytálló, hiszen ott nem a dallam, hanem a kísérőfigura variálódik, ezért közelebb áll a strófikus variációhoz, mint a Clara-féle virtuóz hangszeres variációkhoz. Ezzel együtt lásd Daverio írását is (Daverio 2002, 133.), amely zenei funkcióját tekintve elkalandozásnak (*digression*) tartja ezt a szakaszt. NB. A különböző álláspontok is Schumann műveinek *végtelenségét* bizonyítják.

53 „The similarity between Clara's 'Romanza' and 'Im Legendenton' ... would seem remote ... But after a series of *brillante* variations and before the final virtuosic section, Clara brings back her 'Romanza' theme in a C-minor *adagio* ... Thus Clara's meter, her key, her melody, and above all her formal procedure are either the same as or resemble Schumann's closely...” Hoeckner 1997, 121–122.

54 Emellett van még egy problémánk: hogy ha Clara *Romance variée*-je tényleg forrásként szolgált, akkor miért változtatta meg Schumann a feliratot a *Romanzáról* *Im Legendentonra*? Hoeckner szerint el akarta rejteni a forrást. De miért hagyott sokkal nyilvánvalóbb utasítást („Stimme aus der Ferne”) a vele körülbelül egyidős *Novelletten*ben, majdnem hangról hangra azonos idézettel? A *Fantáziával* kapcsolatban talán inkább arról lehet szó, hogy Schumann utólag egy új gondolatot fedezett fel a középső részben, és ennek megfelelően megváltoztatta a feliratot. Ez a módszer az egész *Fantáziára* is vonatkoztatható. A mű és egyes tételeinek különböző címeiről lásd: Marston 1992, 23–33.

említett *Nottturnó*val, és ezzel együtt a Clara-témával azonosította.⁵⁵ Hiányzik azonban a magyarázat: habár a hangmagasság azonos, itt mégsem a megszokott skála-fokokon (szolmizálva: *mi-re-do-ti-la*) szólal meg ez a téma, hanem teljesen idegen fokokon (*la-so-fa-mi-re*), ennél fogva a tonális kerete is más. Véleményem szerint valójában itt is távolról hangzik Clara témája, azért lett elhangolva – más harmóniákkal, más skálafokokon –, csak az abszolút hangmagasság azonos az F-dúr *Nottturnó*-beli témáival. Schumann itt eltérő narratív megoldást talált, mint a *Novelletten*ben. A tétel elejére került Schlegel-versidézet (*Die Gebüsche*) valójában ezt magyarázza:

| | |
|---------------------------------|---|
| Durch alle Töne tönet | A tarka földi álom |
| Im Bunten Erdentraum | hangján vontatottan |
| Ein leiser Ton gezogen | zeng át egy halk hangzat |
| Für den, der heimlich lauschet. | annak, aki figyel titokban. ⁵⁶ |

A jobb kéz dallama, Clara témája, akár egy halk – de úgy értelmezhetjük, hogy azért halk, mert távolról szóló – hang [ein leiser Ton], amely a bal kéz kísérőfiguráján át, mint a minden hangon át [durch alle Töne] szólal meg annak, aki [der] titokban hallgatja.⁵⁷ Itt nem másról van szó, mint magáról Schumannról.

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

15. kotta. Schumann: *Fantasia Op. 17, I. tétel, 1–6. ütem*

55 Legjobb tudomásom szerint Fiske volt az, aki elsőként felhívta a figyelmet erre a párhuzamra. Schumann az Op. 17-es *Fantáziát* 1836 júniusa vagy szeptembere és decembere között vázolta fel, és 1838 telén fejezte be. Clara *Nottturnó*ját pedig 1836 novemberében adták ki (lásd a 45. lábjegyzetet). Úgy látszik, hogy Schumann ismerhette Clara művét már a komponálás befejezése előtt.

56 Kálnoky László műfordítása alapján, néhány módosítással. Lásd: Novalis et al.: *A jénai iskola*. Magyar Elektronikus Könyvtár: <http://mek.oszk.hu/04300/04349/>.

57 Schumann 1839. június 9-én kelt Clarának szóló levelében a következőket írta: „Schreibe mir was Du bei dem ersten Satz der Phantasie Dir denkst? ... Der 'Ton' im Motto bist Du wohl? Beinah glaub' ich es.” (Írd, hogy mit gondolsz magadban a Fantázia első tételével kapcsolatban? ...Nem Te vagy egészen a „hang” a mottóban? Majdnem biztos vagyok benne.) Lásd: C. Schumann 1910, 303. Robert, érthető módon, nem mondta ki határozottan, hogy e hang Clara lenne, mert elvárta, hogy észrevegye Clara a saját darabjára, a *Nottturnó*ra való utalást.

Legalább ezzel a részlettel kapcsolatban ez az értelmezés véleményem szerint helytállóbb, mint Hoeckneré, mivel az általa említett analógia a dalciklus egy kevésbé feltűnő részére utal, míg a tétel kezdete eléggé jellegzetes pillanat, és valójában a narratíva kiindulópontja, mint a *Dauidsbündlertänze* elején található Clara-mottó. Fontos figyelni arra, hogy a *Fantázia* első tételében, a tétel kezdetén megszólaló frázis a tétel folyamán ebben az alakban sosem tér vissza, csak diminuált, torzult formában. Ez azt jelenti, hogy a zene folyamatosan keresgéli az utat egészen addig, amíg meg nem találja a hangot, amivel majd sikerül válaszolni a távoli hangzatnak. E hang már a 14. ütemben is megjelenik, de csak az utolsó pillanatban válik a keresve keresett *An die ferne Geliebte* dallamává. Itt is megtalálható a csúcsponton jelentkező intertextualitás, mint a *Kreislerianában*.



16. kotta. Schumann: *Fantasia Op. 17, I. tétel, 15–16. ütem*

E dolgozatban röviden áttekintettük a schumanni intertextualitás jelenségeit és a bennük rejlő logikát. Segítségükkel kísérletet tettünk Schumann egyes zongoradarabjainak értelmezésére – bár Schumann maga nyilvánosan nem beszélt műveinek mélyebb, mögöttes tartalmáról, és látszólag a közönségre hagyta ennek felfedezését. De olykor mégis kulcsot adott nekünk – akár nyíltan, akár rejtve – ahhoz, hogy mi mit jelenthet. Ezért mondhatjuk azt, hogy Schumann művei, legalábbis ami az itt tárgyalt zongoraműveit illeti, a narratíva szintjén szinte végtelenek, mint Jean Paul regényei, és ahhoz szólnak, aki titokban figyeli őket.

ABSTRACT

YUSUKE NAKAHARA

THE „HEAVENLY LENGTH” OF SHORT NOVELS:
INTERPRETATIVE POSSIBILITIES OF INTERTEXTUALITY
IN SCHUMANN’S WORKS

The study deals with the interpretational possibility of some early piano works by Robert Schumann. His attitude both as critic and composer may allow us to use imagination on his work and therefore we can find „heavenly length” in his works as well as in the novels by Jean Paul. The study is primarily concerned with intertextuality, which Schumann often used, and tries to analyze the strategy of its usage. It is important to know where these intertextualities are localized within the composition and in what way they are different from the original. Differences in tonality and/or melodic structure, or the lack of difference can be equally telling. By concerning ourselves with these points, we can read deeply his works and thus become a „secret listener” of him.

Yusuke Nakahara was born in Japan. He is now studying musicology at the Liszt University of Music in Budapest. He has a wide range of interests in music from the 15th to the 20th century, but especially in the notation of Renaissance music, the musical meanings of 18th-19th century music, and 19th-20th century Hungarian music. He is currently researching Bartók’s *Mikrokosmos* for his forthcoming graduation thesis.

RECENZIO

Kerékfy Márton

BEPILLANTÁS EGY KIVÉTELES ELME RAPSZODIKUS ÉS CSAPONGÓ GONDOLATAIBA

*György Ligeti: Gesammelte Schriften, hrsg. von Monika Lichtenfeld
(Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007)*

Amikor 1957-ben Kölnbe mentem, még javában tartott ez a teoretizáló korszak, különösen Boulez, Stockhausen és Pousseur körül, és ehhez az irányzathoz, ehhez az iskolához lényegileg hozzátartozott az elméleti cikkek írása. Akkoriban ezt egyáltalán nem néztem kritikusán, hanem rettentően érdekelt; és akkor – belső meggyőződésből – magam is elkezdtem szövegeket írni, részint másokról, például Webern-ről és Boulez-ről, részint saját zenémről. A hatvanas évek folyamán, ahogy távolabb kerültem ettől a darmstadti-kölni avantgárdtól és saját magamra is nagyobb távolságból tekintettem, komoly kétségeim támadtak, valóban szükséges-e ilyen tanulmányokat írni, s hogy a művészet nem inkább tisztán művek létrehozását jelenti-e – hogy nem kellene-e lemondani ezekről a kommentárokról, ezekről a pedagógiai és elméleti törekvésekről. [...] Majd a hetvenes évek folyamán egyre inkább arra a meggyőződésre jutottam, hogy egy zeneszerző inkább ne írjon. Nincs ellene kifogásom, de fokozatosan kialakult bennem az a meggyőződés – mind a magam, mind mások zenéjét illetően –, hogy az efféle kommentároknak, szövegeknek és elméleti, ideologikus propagandaírásoknak voltaképpen csekély a jelentőségük. Más-képp fogalmazva: egy rossz darabot a legjobb cikk sem képes megmenteni.

Így vélekedett Ligeti György 1984-ben Sigrig Wiesmann-nak adott interjújában.¹ Valójában persze később sem mondott le arról, hogy szóban és írásban rendszeresen megnyilatkozzon – lett légyen szó saját művészetéről, mások alkotásairól vagy bármilyen más, őt aktuálisan foglalkoztató témáról. Jellemző, hogy még idős korában, az 1997 és 2004 között megjelent CD-életműsorozat² kísérőfüzeteiben is ő maga kommentálta valamennyi művét s azok hátterét. Hogy ténylegesen mennyire volt kenyere Ligetinek az írás is, azt igen sokatmondóan bizonyítja az a nemrégiben megjelent két vaskos kötet, amely több mint 800 oldalon a zeneszerző összegyűjtött írásait tartalmazza.³

1 „The Island is Full of Noise. György Ligeti im Gespräch mit Sigrig Wiesmann”. *Österreichische Musikzeitschrift*, 39/10 (1984), 510–514. Ide: 512–513. A recenzióban előforduló valamennyi idegen nyelvű idézetet a saját fordításomban közlöm.

2 A sorozat két kiadó gondozásában jelent meg: *György Ligeti Edition 1–7* (Sony Classical 62305–62312, 1997–1998), illetve *The Ligeti Project I–V* (Teldec 8573 83 933, 8573 87 631, 8573 88 261–8573 88 263, 2001–2004).

3 Ligeti válogatott írásainak egykötetes, magyar nyelvű kiadását e sorok írója készíti elő.

A szép kiállítású, fényképekkel és kottafakszimilékkel illusztrált német nyelvű gyűjtemény Monika Lichtenfeld gondos közreadói munkáját dicséri. Maga Ligeti is részt vett azonban a kiadás előkészületeiben: valamennyi szövegét átolvasta, ahol szükségesnek érezte, kis mértékben revideálta, illetve magyarázó elő- vagy utószóval látta el őket. Néhány írását pedig – marginálisnak vagy elavultnak érzvén – nem engedte felvenni a gyűjteménybe. Ilyen módon tehát az *Összegyűjtött írások* két kötete – bár megjelenésüket Ligeti már nem érthette meg – az ő autorizáló pecsétjét is magán viseli. A gyűjtemény használhatóságát tömör, de informatív jegyzetapparátus, valamint névmutató segíti, továbbá egy bibliográfia, amely a kötetbe fel nem vett Ligeti-írásokat és a zeneszerzővel készült beszélgetéseket, interjúkat tartalmazza. Sajnos ez utóbbi nem teljes: fél tucat olyan megjelent Ligeti-írásról tudok, amelyik kimaradt a jegyzékből.⁴ Kár, hiszen bizonyára sokan lesznek, akik ezt a kötetet fogják felütni, ha Ligeti írásainak teljes bibliográfiáját akarják áttekinteni.

A hiányok helyett nézzük inkább, mit tartalmaz a kötet, és hogyan épül fel. Mint a legtöbb hasonló gyűjtemény, ez is igen különböző jellegű, terjedelmű és rendeltetésű szövegeket ölel fel: folyóiratokban, gyűjteményes kötetekben megjelent különféle írásokat, programfüzetekbe és lemez-kísérőfüzetekbe szánt műismertetéseket, rádióelőadások kéziratait (ezek közül jó néhány itt jelenik meg először nyomtatásban), illetve – kivételképpen – néhány beszélgetés átalakított változatát is.⁵ Már ez a műfaji sokszínűség is jelzi, hogy a Ligeti-írások közlése távolról sem problémátlan feladat. Sok szöveg voltaképpen nem is „írásnak” készült, hanem például egy-egy előadás vázlataként, vagy éppen fordítva: egy-egy improvizált szóbeli megnyilatkozás utólagos leírásaként jött létre. Az is előfordult, hogy Ligeti hosszabb-rövidebb szakaszokat szinte szó szerint átvett korábbi írásaiából. Ezekben az esetekben az is a közreadó (és a zeneszerző) feladata volt, hogy a redundanciákat, amennyire lehet, kiiktassa – akár egyes írások teljes elhagyásával, akár nagyobb szövegrészek kihúzásával vagy átcsoportosításával. Más esetben (például rádióelőadások esetében) pedig hozzáférhetlenségük, eltűnésük miatt nem lehetett közölni egyes, alkalmasint fontos szövegeket. Azok, akik valaha részesei lehetek annak a szellemi kalandnak, amit egy-egy improvizált Ligeti-előadás jelentett, s ismerték a zeneszerző magával ragadóan színes, szabadon asszociatív stílusát, különösen nagy veszteségként könyvelhetik el, hogy nyilvános előadásai közül alig néhány került csak be a gyűjteménybe – a legtöbbjüknek, úgy tűnik, nem maradt írásos nyoma.⁶

4 Lásd a Halász Péter által összeállított – egyébként szintén nem teljes – bibliográfiát: *Muzsika* 36/6 (1993), melléklet 1–16., valamint in: Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Budapest: Osiris, 2005, 229–243.

5 A Ligetivel készült rendkívül sok beszélgetésnek és interjúnak az *Összegyűjtött írásokban* való megjelenése terjedelmi okokból nyilvánvalóan nem volt lehetséges; mindazonáltal feltétlenül indokolt volna ezek mielőbbi közzététele egy gyűjteményes kiadásban.

6 Több ilyen előadásról készültek viszont hangfelvételek. Ezek összegyűjtése és leírása jelentősen gazdagíthatná egy majdani második kiadás anyagát.

Az eddig elmondottakból következik, hogy Ligeti György *Összegyűjtött írásai* nem alkotnak egységes szövegtörzset, és hogy a kötetben felmerülő témák terjedelmi arányai is némiképp véletlenszerűek. Az ügyes szerkesztésnek köszönhetően azonban – amely a szövegeket fő- és alfejezetekbe sorolja, s azokon belül többnyire megírásuk időrendjében állítja egymás mellé – mégsem rendezetlen szöveghalmazt kap kézbe az olvasó, hanem egy olyan gyűjteményt, amelynek révén jól kirajzolódnak Ligeti fontos témái és gondolkodásának jellemző tendenciái.

Sokatmondó például a Webernről szóló szövegek nagy száma, hiszen jól tükrözi, milyen intenzív érdeklődéssel „vetette rá” magát Ligeti 1957-től a bécsi mester zenéjére, amelytől Magyarországon addig lényegében el volt zárva. Már 1959-ben, amikor először kapott meghívást tanárként Darmstadtba, Webernről tartott szemináriumot (*Form- und Strukturprobleme bei Webern* címmel) és előadást (az I. kantátáról). Sőt könyvet is tervezett írni Webern zenéjéről. Hogy ez végül nem valósult meg, legalábbis részben az *Atmosphères* 1961. októberi szenzációs sikerű ősbemutatójának köszönhető, amely szerzőjének egy csapásra nemzetközi hírnevet szerzett, s ettől kezdve Ligeti egyre inkább saját kompozíciós munkájára összpontosíthatott.

Mindez azt is jól mutatja, hogy nyugati tartózkodásának első éveiben Ligeti inkább teoretikusként, mint zeneszerzőként jelent meg az új zene színpadán. Még ha az írások és rádióelőadások elsősorban megélhetési forrást jelentettek is az emigráns zeneszerzőnek, azért világosan tükrözik akkori zenei érdeklődését és preferenciáit. Különösen sokatmondó e tekintetben, hogy – a Webern-szövegekhez viszonyítva – csekély azoknak az írásoknak a száma, amelyek Ligeti korábbi vezérszavakkal, Bartókkal foglalkoznak. Webern mellett főként a szeriális zeneszerzés, illetve az elektronikus zene kérdéseit tárgyalják ekkoriban készült elmélyült, elemző tanulmányai (*Wandlungen der musikalischen Form; Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik; Über elektronische Musik; Form in der Neuen Musik; Entscheidung und Automatik in der Structure Ia von Pierre Boulez*). E tanulmányok nem pusztán Ligeti rendkívüli intellektuális és analitikus képességeiről tanúskodnak, hanem egyszerűen igen jó tollú, fantáziadús írónak mutatják a zeneszerzőt. Jóllehet érezhető mögöttük a szeriális iskola meghatározó szerzői, elsősorban Gottfried Michael Koenig és Karlheinz Stockhausen írásainak hatása, feltűnő, hogy Ligeti gyakran alkalmaz üdítően szemléletes, olykor meghökkentően távolinak tűnő párhuzamokat és metaforákat. Például amikor egyes szeriális művek statikusságát „keleties-fenséges nyugalmú faliszőnyegekhez”, az előadó döntése alapján kialakuló „szabad” formákat pedig a Calder-féle drótplasztikákhoz hasonlítja (*Wandlungen der musikalischen Form*), vagy amikor Boulez *Structure Ia*-jának önként vállalt kompozitorikus kötöttségeit így jellemzi: „a zeneszerző [...] egy olyan lényhez hasonlít, aki önmagát sétáltatja pórázon” (*Entscheidung und Automatik in der Structure Ia von Pierre Boulez*).

A hatvanas évek újjenei témájú Ligeti-írásaiban egyre nagyobb helyet kapnak saját zeneszerzői tapasztalatai, illetve a saját műveikhez szorosabban kötődő megnyilatkozásai (*Komposition mit Klangfarben, Neue Notation – Kommunikation oder Selbstzweck?, Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?*). Kimondottan a saját zenéjét tematizáló szövegekkel 1967-től kezdve jelentkezik (*Bericht zur eigenen*

Arbeit; Gedanken zum musikalischen Theater: Über Artikulation, Aventures und Nouvelles Aventures; Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen). E szövegek közül a legkülönösebb, egyben a leginformatívabb bizonyosan az 1971-es öninterjú, amelyben Ligeti saját, önmagának feltett kérdéseire válaszolva tekint vissza pályájának elmúlt másfél évtizedére és fejt ki aktuális zenei elképzeléseit (*Selbstbefragung*).

Talán ennek a különös interjúnak a hatására kezdett el Ligeti a korábbiaknál szubjektívabb hangvételű, önéletrajzi jellegű szövegeket papírra vetni, melyek közül a legkorábbi, a *Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend* 1972-ben jelent meg.⁷ A zeneszerző írásain jól nyomon követhető, miként vált számára a hetvenes évektől kezdve egyre fontosabbá a saját múltja, magyarországi kötődése, amelyet az emigrációt követő évtizedben szándékosan háttérbe szorított. A múlt Ligeti írsaiban mindig kritikusan vagy (ön)ironikusan, ugyanakkor többé vagy kevésbé leplezett nosztalgiával idéződik meg. Ez a tendencia világosan párhuzamba állítható a zenéjében ekkoriban végbemenő változások némelyikével, például azzal, ahogyan újból megjelenik egyfajta tonalitás, vagy ahogyan újból felbukkannak bizonyos közép-európai népzenei emlékek. Írásaiban is megfigyelhető a hangütés megváltozása: az addig uralkodó tudományos-analitikus jelleg háttérbe szorul, a szövegek megfogalmazása összességében egyre szubjektívabbá válik. Az élete vége felé egyre sokasodó díjak, kitüntetések átvételekor mondott köszönő beszédek szintén alkalmat kínáltak Ligetinek a visszatekintésre és önmaga pozicionálására (*Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*,⁸ *Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik*).

Ligeti *Összegyűjtött írásai* közt külön részt képviselnek a zeneszerző barátairól, elsősorban Kurtág Györgyről és Friedrich Cerháról szóló szövegek, amelyekhez néhány kisebb, alkalmi jellegű emlékező és köszöntő írás is csatlakozik. Ligeti magyarországi korszakát csupán hat szöveg reprezentálja: két, eredetileg is németül fogalmazott beszámoló a korabeli magyar zenei életről a *Melos* folyóirat számára, két román népzenei témájú tanulmány, Bartók *Medvetáncának* elemzése és egy 1955-ös cikk, amely Lendvai Ernő frissen megjelent Bartók-könyvére⁹ reagál (*Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről*). Ezek egytől egyig fontos dokumentumai Ligeti 1945–1956 közötti zeneszerzői gondolkodásának, valamint ahhoz is érdekes adalékokkal szolgálnak, milyen volt Ligeti helyzete a korabeli magyar zenei életben. (A magyar nyelvű szövegeket Pintér Éva fordította németre.)

Az *Összegyűjtött írások* utolsó nagy fejezete Ligeti saját műveihez írott kommentárjait, ismertető szövegeit tartalmazza, amelyeket koncertekhez, illetve lemez-kísérőfüzetekbe írt. Közéjük került az ironikusan *A zene jövője* címet viselő „kollek-

7 Magyarul megjelent: „Gyerek- és ifjúkori zenei emlékek”. *Muzsika*, 36/6 (1993), 21–25.

8 Magyarul megjelent: „Rapszodikus, csapongó gondolatok a zenéről, főként saját műveimről”. *Határ*, 4 (1994), 4–15., illetve „Csapongó, kiegyensúlyozatlan gondolatok a muzsikáról, különös tekintettel saját szerzeményeimre”. In: *Nádler-Ligeti*. Budapest: Jaffa Kiadó, 2008, 7–21.

9 Lendvai Ernő: *Bartók stílusa a „Szónata két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene húros, ütőhangszerekre és celestára” tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.

tív kompozíció” leírása, a *Poème symphonique* előadói utasításai, valamint az *Aventures*-höz és a *Nouvelles Aventures*-höz utólag írt „librettó” – amelytől később, mint az a hozzáfűzött utólagos megjegyzésből kiderül, elidegenedett a zeneszerző.

Az érdeklődő olvasó így betekintést nyerhet abba, miként alakult nagy vonalainban Ligeti zenei érdeklődése és alkotói felfogása, kezdve Bartókon és a román népzeneén, folytatva Webernrel és a szerializmussal, át Mahleren és Iveson az amerikai minimalistákig, a saját múltjáig, az afrikai doozenégig, a fraktálgeometriáig és még ki tudja meddig. Végző soron persze az *Összegyűjtött írások* a zeneszerző művészetének voltaképpen csak melléktermékei: egy termékeny és változatos alkotó élet során felhalmozott tudás, tapasztalat tárgyiasult, megkövesedett lenyomatai. Bár a gyűjtemény nem teljes, és összetétele is némileg véletlenszerű, egészében nézve mégis jellemző és sokatmondó. Ligeti írásai a művek mögött álló emberre mutatnak: utalnak életének külső körülményeire és belső mozgatórugóira, a zenei életben betöltött helyére és az őt foglalkoztató kérdésekre, arra, hogyan látta, illetve hogyan kívánta láttatni önmagát és művészetét, s miként tekintett másokra. A két kötetnek vannak ugyan *Leitmotiv*jai, bizonyos gondolatok és megfogalmazások újból és újból visszatérnek, egészében azonban a gyűjtemény – természetszerűleg – mégsem egységes, kerek, lezárt. Akár Ligeti egyik írásának címe is állhatna az élén: *Rapszodikus, csapongó gondolatok a zenéről, főként saját műveimről*. Alighanem azonban éppen e lekerekítetlenség, lezáratlanság teszi a két kötetet életszerűvé, s olyannyira jellemzővé arra a Ligetire, aki soha nem kívánt lehorgonyozni valamely ideológia vagy zeneszerzői iskola kikötőjében, hanem – a már elérttel való örökös elégedetlenségtől hajtva – mindig az újat kereste.

Paksa Katalin

EGY KOLOZSVÁRI NÉPZENEKUTATÓ VÁLOGATOTT ÍRÁSAI

Almási István: A népzene jegyében

Kolozsvár: Az Európai Tanulmányok Alapítvány Kiadója, 2009

Almási István, az egyik legjelentősebb magyar zenefolklorista 2009-ben ünnepelte 75. születésnapját. Az alkotó embert ez az életkor számvetésre készíti, és feltételezhető, hogy őt is ez indította válogatott tanulmányainak kötetbe szerkesztett megjelentetésére. Mind a népzenetudomány, mind a népzene iránt érdeklődő szélesebb közönség hálás lehet érte. Írásai egy részét már ismertük, más részük viszont csak most került szemünk elé, hiszen többségük Romániában, különféle folyóiratokban, nehezen beszerezhető hetilapokban, tanulmánykötetekben vagy román nyelven jelent meg, esetleg csak előadás formájában hangzott el (a magyar mellett németül, románul, angolul). De még az ismert dolgozatok is új fényben jelennek meg így, egymás környezetében, mintegy összefüggő színes tablót alkotva.

Almási István pályájának alakulásában meghatározó szerepet játszott Jagamas János, aki még Kodály Zoltántól tanulhatott népzenei Budapesten. Jagamas a kodályi szemléletet közvetítette Almásinak, akivel később együtt dolgozott a Kolozsvári Folklorintézetben. Almási tanítványból lett kollégaként rendezte sajtó alá évtizedek múlva Jagamas tanulmánykötetét *A népzene mikrokozmoszában* címmel (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1984).

Egy jobbára ismeretlen vagy legalábbis alábecsült erdélyi zenetörténész és folklorista életmű kapott méltó értékelést a *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése* című kötettel, melynek gondozását – Benkő András mellett – Almási végezte (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1974). Almásinak a Bartók és Kodály idősebb kortársa iránti érdeklődését indokolhatja az is, hogy ő maga annak az Almási Sámuelnek a leszármazottja, dédunokája, aki többkötetes dalgyűjteményt írt össze a 19. század első felében.

Almási István kutatásainak középpontjában az erdélyi magyar népzene áll. *Szilágysági magyar népzene* című monográfiáját (Bukarest: Kriterion, 1979) csaknem másfél évtizedes gyűjtőmunkája alapozta meg, melynek példaszerű feldolgozásával népzenei sajátos rétegét, az alföldi és az erdélyi dialektus közt hidat alkotó szilágysági táj hagyományvilágát sikerült feltárnia. De a soknemzetiségű Erdély más népeinek zenéje felé is érdeklődéssel közeledett: Kányádi Sándor szász és jid-dis népdalfordításaihoz ő készített zenei jegyzeteket (*Egy kis madárka ül vala / Es*

saß ein klein Waldvögelein. Erdélyi szász népköltészet Kányádi Sándor fordításában. Bukarest: Kriterion Kiadó, 1977; és *Erdélyi jiddis népköltészet.* Válogatta, fordította és az utószót írta Kányádi Sándor. Budapest: Európa Kiadó, 1989).

Könyvei sorának méltó folytatása a jelen kötet, melynek Függelékében munkáinak 17 oldalnyi jegyzéke olvasható. Tanulmányainak stílusa pontos, világos, árnyalt. Gondot fordított arra is, hogy korábban megjelent szövegeit némileg felfrissítse, módosítsa, hogy azokba az újabb irodalmi hivatkozások is bekerüljenek, továbbá figyelt arra, hogy a különféle fórumokon közzétett írások összegyűjtésével együtt járó ismétlődéseket megszüntesse, sőt, néhány esetben „egybeszótt” több, különböző folyóiratokban közölt anyagot. Tanulmányai nem keletkezésük sorrendjében követik egymást – bár a nem érdektelen kronológia is kiolvasható a jegyzetekből –, hanem témakörök szerint csoportosítva, melyeket jól érzékelhető belső gondolati egység tart össze.

A dolgozatok első csoportja népzenevel kapcsolatos kutatói és művészi életpályákról, eredményekről és nézetekről értekezik, az erdélyi születésű Seprődi János, Ovidiu Birlea, Domokos Pál Péter, Jagamas János és Sárosi Bálint munkásságáról, továbbá Bartók, Kodály és Lajtha erdélyi gyűjtéseiről és azok művészi, tudományos hatásáról. „Kodály 1910 és 1914 között vett részt az erdélyi népzene föltárásában, Bartókkal osztozva a gyűjtőutak fáradságain és sikerein ... Fiatalabb folkloristákat ösztönző szavainak és tanácsainak jelentős szerepük volt abban, hogy a közép-erdélyi népzene tüzetes vizsgálata is megindult.” – állapítja meg Almási.

A Kodolányi János Főiskola és a Zenetanárok Társasága
2010. május 8-9-én az Óbudai Társaskörben

RÖGTÖNZÉS A ZENEI ELŐADÁSBAN ÉS PEDAGÓGIÁBAN

címmel konferenciát rendez

A konferencia előadói:

Apagyi Mária, Binder Károly, Borbély Mihály,
Faragó Béla, Gonda János, Kobzos Kiss Tamás,
Komlós Katalin, Kozma András, Laczó Zoltán,
Lantos Ferenc, Sáry László, Sebő Ferenc,
Szabó Dániel, Tihanyi László

Az előadásokat improvizációs műhelyek bemutatói egészítik ki

Nemcsak a nagyközönség, de a szakmai körök számára is ismeretlen vidékre vezet a következő négy dolgozat, melyek régi erdélyi népdalgyűjteményekről adnak hírt. E gyűjtemények tartalmában és terjedelemben erősen különböznek egymástól, de közös bennük, hogy mindegyik magas minőséget képvisel. Az első Almási Sámuel református lelkész munkája, melyet szerzője 1823-tól kezdve állított össze, a korabeli felfogásnak megfelelően a lehető legtágabban kezelve a népdal fogalmát. A dédunoka Almási István érzékeny forráskritikával ismerteti ezt a nagy terjedelmű, jó színvonalon lekottázott gyűjteményt, és felhívja a figyelmet a kézirat publikálásának fontosságára. A következő írás egy 1904-ben megjelent, a székelyföldi Sóvidékről származó kisebb, kéziratossá népdalgyűjteményt méltat, melyet a Kolozsvári Református Kollégium pályázatára nyújtottak be, s amely csak dalszövegeket tartalmaz ugyan, de anyaga hiteles és a legszorosabban vett folklór területéről való. A pályázó később Áprily Lajos néven lett a magyar irodalom jeles alakja! Szintén a kollégium serkentő hatásának köszönhető Bogdán János magyar-germonostori népdalgyűjtése 1906-ból és Kocsis Lajos felsőtői hangszeres népzene gyűjtése 1911-ből. A kéziratok kritikai méltatása során Almási István joggal állapíthatta meg, hogy mindkettő „a magyar népdalgyűjtés korai időszakának figyelmet érdemlő emléke”. A 20. század első évtizedében lejegyzett hangszeres dallamok változataiból azután Almási többet megtalált Csoma Ferenc esztényi prímás repertoárjában, aki egykor a felsőtői prímástól tanulta mesterségét. A magnetofon-felvételek és a „majdnem 70 évvel korábbi helyszíni lejegyzések végeredményben egymást hitelesítik”. Ez a dolgozat egyébként már az írásoknak egy következő csoportjához vezet át, ahhoz, amelyik Almási saját gyűjtésein és személyes népzenei, népköltészeti vizsgálatain alapuló tanulmányait tartalmazza.

„Egy erdélyi népdal a hagyományban és a folklorizmusban” címmel egy Maros-Küküllő vidéki dallamtípus változatait mutatja be, amelyek különféle szerkezeti felépítésben és strofa-terjedelemben ismeretesek. Meggyőző érveléssel mutatja ki, hogy itt a hagyományos táncélethez kapcsolódó, zenekarral kísért előadásmód gyakorolt hatást az énekelt dalokra. A folklorizmus természetesen nem ad teret az efféle változékonyságnak. Sajnálatos, hogy a táncművészetben éppen „az előtagjában összeszűkülő dallamívű forma” terjedt el egyedülként. A „Sirató és pártabúcsúztató” című írás egy szilágysági lakodalmi ének dallamtörténeti kapcsolatait/gyökereit, illetőleg a zenei rendszerezésben elfoglalt helyét kutatja. Módszertani tanulsága, hogy a dallamrokonság megállapításához nem mindig elégséges a kotta, hogy biztosabb segítséget nyújthat maga a hangzó élmény. Népies költemények folklorizációjának eredet nyomába a „Kisfaludy Károly egyik népdala a tövisháti szájhagyományban” és a „Műköltői szövegek széki népdalokban” című tanulmány. Ez utóbbi abból a szempontból is érdekes, hogy árnyalja az elzártságáról híres, archaikus jellegű Székről alkotott képet, amennyiben bizonyítja: oda is eljutottak újabb, városi hatások, amelyek aztán beépültek a település kultúrájába. Általános, a teljes magyar népzeneire érvényes megállapításokat fogalmaz meg a „Szöveg és dallam egysége” című tanulmány: „A népdalokban ... voltaképpen két azonos értékű művészet, zene és költészet van egyidejűleg jelen ...” Almási a népdal e két összetevőjének kölcsönhatását különféle szótagszámú és sorszerkezetű

strófák, bővíltoros dallamok és aszimmetrikus formák összefüggésében mutatja be. Utal – egyebek mellett – a *parlando* és *rubato* előadásmódnak a beszéd ritmusát és hangsúlyait követő vagy azzal nem egészen egyező megoldásaira, a szöveghez alkalmazkodó, illetőleg annak prozódiját figyelmen kívül hagyó, nem alkalmazkodó feszes ritmusra. A népköltészet életmódjának megértéséhez szolgált adalékokat a „Bajka Sándor balladája” című írás. Egy, a 19. század második felében Aranyosszéken történt kegyetlen gyilkosság (melynek elkövetőjére a közösség mégis egyfajta részvétellel tekintett) a nép ajkán balladává vált. A ballada szövegét, amely hasonló témájú, ún. ponyvaballadák szövegének, állandósult fordulatainak felhasználásával formálódott, különféle közismert népi dallamokkal párosították. Ezt bizonyítja az a 14 környékbeli változat is, amelyet maga Almási István gyűjtött, aki a ballada korábbi, 1904/5-ös lejegyzését is megtalálta. A ballada dallamával kapcsolatban Almási arra is felfigyelt, hogy közöttük nem szerepel új stílusú, sőt ugyanezt állapíthatta meg Kocsis Lajos korábban tárgyalt népzenei gyűjteményének 1911-ben leírt anyagáról is. Tapasztalatait az „Időbeli és táji eltérések az új stílusú népdalok erdélyi térhódítása során” című tanulmányában fejti ki, melyben az is olvasható, hogy Székelyföld fejlettebb vidékein és Kalotaszegen viszont már a huszadik század elején is lehetett új stílusú dallamokat gyűjteni.

A könyv utolsó tömbjében Almási István módszertani kérdésekről értekezik, Bartók rendszerezési elveiről és gyűjteményéről, az ún. „Bartók-Rend”-ről, továbbá arról, hogy Bartók és a híres román kutató, Constantin Brăiloiu miként értelmezte a népzene fogalmát, és ez az értelmezés miként befolyásolta gyűjtői, kutatói tevékenységüket. A kötet zárófejezete a Kolozsvári Folklórintézet történetével ismerteti meg az olvasót, melynek Almási István 1957 és 2004 között volt munkatársa.

Almási István könyvéből kitűnik, hogy tudományos gondolkodása fegyelmezett, világos, eredeti, a legapróbb részletek pontos számbavételére és a nagy összefüggések felmutatására egyaránt figyel. Mindez egyéniségéből fakad, s talán megbocsátja a könyv szerzője, ha itt most méltatásként saját mondatait veszem kölcsön, azokat, amelyeket egyik kedves adatközlőjének jellemzésére fogalmazott meg: „Tiszteletet ébresztő komolyság, megbízhatóság, kötelességtudás, szakmabeli elődei és kortársai iránti megbecsülés sugárzik megnyilatkozásaiból. Bizonyos, hogy ezek a tulajdonságai előnyösen hatottak zenei tehetségének kibontakoztatására.”

Magyar
ZENE ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2009. ÉVI, XLVII. ÉVFOLYAM
TARTALOMJEGYZÉKE

BARTHA DÉNES-KONFERENCIA

BOZÓ PÉTER

- „Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung”
Szélmegzetek Liszt Beethoven-recepciójához 261

FARKAS ZOLTÁN

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

FERENCZI ILONA

- „Kicsoda hengeríti el nekünk a követ?”
Ami egy huszonöt évvel ezelőtti előadásból kimaradt 55

KIRÁLY PÉTER

- Egykorú beszámolók Hunyadi Mátyás és Aragóniai Beatrix esküvőjéről –
forráskapcsolatok és ezekből adódó zenetudományi következmények 73

KISS GÁBÓR

- De tonorum cognitione
Tonális változatok a késő-középkori miserepertoárban 61

KOVÁCS ILONA

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

PÉTERI LÓRÁNT

- „Isteni kockavetések”
Mahler 2. szimfóniája scherzójának formájáról 283

TARI LUJZA

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

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

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

KONFERENCIA SZENDREI JANKA TISZTELETÉRE

KÁRPÁTI JÁNOS

- Performansz-típusok a sintó vallás szertartásaiban 15

SOMFAI LÁSZLÓ

- Az utolsó Bartók partitúrák és a „klasszikus” stílus értelmezései 3

HAYDN 2009: A BICENTENARY CONFERENCE

ALEXANDER CARPENTER

Schoenberg és Haydn 459

FARKAS ZOLTÁN

Haydn és az *apo koinu*

A „Tempora mutantur” szimfónia (Hob. I:64) Largo tétele új megvilágításban 431

ANDREAS FRIESENHAGEN

Haydn szimfóniái:

Hangszerelési problémák és előadási hagyományok 445

DAVID WYN JONES

A tökéletes karmesterré válás

Haydn és Mattheson könyve: Der vollkommene Capellmeister 395

KOMLÓS KATALIN

Haydn–Gellert: »Betrachtung des Todes«:

tradíció és újítás találkozása 387

MIKUSI BALÁZS

Hagyomány, újítás vagy utópia?

Haydn többszólamú énekei 373

CHRISTINE SIEGERT

Papír-újrahasznosítás a 18. században

Az Esterházy-operaiüzem előadási anyagaiban található egyes töredékekről 417

SOMFAI LÁSZLÓ

Ötven év a Haydn-kutatásban

Visszaemlékezés kritikával 345

SOMFAI LÁSZLÓ

Két zeneszerzés-esszé Haydn op. 76 *Erdődy-kvartett*-sorozatából 407

JAMES WEBSTER

Haydn érzelmessége 357

TANULMÁNY

ECKHARDT MÁRIA

Edvard Grieg műveinek megjelenése a magyar zenei életben

(1877–1907) 239

FAZEKAS GERGELY

Improvizatív és tervezett zenei forma

Szabályok és stratégiák Vivaldi és J. S. Bach concertóiban 223

FAZEKAS GERGELY

Inventio vs. dispositio

A bachi fuga és a zenei forma 147

IGNÁCZ ÁDÁM

A megtalált idő

Idő-szemlélet Alekszandr Szkrjabin op. 74 no.1-es Prelúdijében 297

LÁSZLÓ FERENC

Néhai Eisikovits Herman Ligeti-kéziratai
avagy: svájci Dille keresztetik 111

LÁSZLÓ FERENC

Szubdomináns főtémák Mozart reprízeiben
Három elemzészvázlat 163

SOLYMOSI TARI EMŐKE

Lajtha és a menüett 181

SZIGETI MÁTÉ CSABA

A formafogalom átalakulása Anton Webern művészetében 123

SZIGETI MÁTÉ CSABA

Hangrendszer és idősíkok kapcsolata Anton Webern op. 28-as
 Vonósnégyesében 311

ZENE ÉS IRODALOM**LENGYEL RÉKA**

Francesco Petrarca a zene élvezetéről 321

RECENZÍÓ**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 211

HAMBURGER KLÁRA

Serge Gut újra Liszt zenéjéről
SERGE GUT: Franz Liszt: les éléments du langage musical 335

MALINA JÁNOS

Haydn-könyvek Kismartonból
Phänomen Haydn 1732–1809
Eisenstadt: Schauplatz musikalischer Weltliteratur

Regesten der Esterházyischen Acta musicalia und Acta theatralia in Budapest
Herausgegeben von Dr. Josef Pratl und Heribert Scheck 469

PAKSA KATALIN

Zenészek, zenék, tradíció
Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzenei hagyomány 217