

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
Ll. évfolyam, 1. szám · 2013. február

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

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

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 5 PETER BLOOM
Berlioz és Wagner
Epizódok két művész életéből
- 23 Berlioz and Wagner
Épisodes de la vie des artistes (Abstract)
- 25 PAPP MÁRTA
Muszorgszkij elfeledett dalai
- 36 Musorgsky's Forgotten Songs (Abstract)
- 37 IGNÁCZ ÁDÁM
Körköröség, szimmetria, linearitás
A forma kérdése Arnold Schönberg Die glückliche Hand című művében
- 50 Symmetry, Circularity and Linear Thinking
The Question of Form in Arnold Schönberg's Die glückliche Hand (Abstract)
- 51 KOVÁCS SÁNDOR
...és celestára
(Gondolatok a „Zenéről”)
- 67 ...and Celesta
Thoughts on Music (Abstract)
- 68 KERÉKFY MÁRTON
Egy elvetett népzenei kollázs
Ligeti György: Hegedűverseny, első változat, első tétel (1990)
- 78 A Folkloric Collage Jettisoned
The Original Version of the First Movement of György Ligeti's Violin Concerto (1990)
(Abstract)

DOCUMENTA

- 79 PRAHÁCS MARGIT
Emlékek Bartókról
- 90 Memories of Bartók (Abstract)
- 90 Levél a szerkesztőhöz (Papp Márta)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 93 SZASZOVSKY ÁGNES
A veszprémi pontifikále
- 112 The Veszprém Pontifical (Abstract)
- 113 Tartalomjegyzék 2012
- 115 Contents (Abstracts) 2012

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Fejlesztési Ügynökség
www.ujszechenyierv.gov.hu
06 40 638 638



A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.



ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

Peter Bloom

BERLIOZ ÉS WAGNER*

Epizódok két művész életéből

Glaub' mir – ich *liebe* Berlioz [...]:
er *kennt* mich nicht, – aber *ich* kenne *ihn*.
(Wagner Liszthez, 1852. szeptember 8.)¹

Wagner est évidemment fou.
(Berlioz fiához, Louis-hoz, 1861. március 5.)²

„Au Grand et cher auteur de *Roméo et Juliette*, l'auteur reconnaissant de *Tristan et Isolde*” – így szól az ajánlás a *Trisztán* partitúrájának azon a példányán, amelyet Wagner 1860. január 21-én küldött el Berlioznak a következő rövid, de meghatározó levél kíséretében:

Cher Berlioz,
Je suis ravi de vous pouvoir offrir le premier exemplaire de mon *Tristan*.
Acceptez-le et gardez-le d'amitié pour moi.
À vous.

Richard Wagner.³

„Boldog vagyok, hogy átnyújthatom Önnek *Trisztánom* első példányát” – írja Wagner, s arra kéri Berliozt, hogy „íránta való barátságának jeleként fogadja el és őrizze meg” a kottát. Ez a figyelmesség megítélésem szerint arra utal, hogy Wagner még érett zeneszerzőként, 47. születésnapjához közeledve is mint íránta a szokásos kollegialitásnál melegebb jóindulattal viseltető idősebb kollégára tekintett az 56 esztendőes Berliozra. Az ajándék rendkívül bőkezűnek számított, hiszen a postázott partitúra valóban az első, ritkaságszámba menő példány volt, amelyet a kiadó alig egy héttel korábban, még a tényleges publikáció előtt küldött el a zeneszerzőnek – ráadásul igen drága kiadványról volt szó, melynek 35 talléros (vagy

* A szerző szerkesztésében megjelent *The Cambridge Companion to Berlioz* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) 235–250. oldalán olvasható, „Berlioz and Wagner: Épisodes de la vie des artistes” című esszé revideált változatának fordítása.

1 Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*. Band IV: *Briefe der Jahre 1851–1852*. Hrsg. Gertrud Strobel, Werner Wolf. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979, 459.

2 Hector Berlioz: *Correspondance générale*, I–VIII. Ed. Pierre Citron et alia, Paris: Flammarion, 1972–2003, VI., 206. (É fontos gyűjteményt a továbbiakban CG rövidítéssel idézem.)

3 CG VI., 111.

144 frankos) bolti ára akkortájt egy professzor, kormányfunkcionárius vagy utazó muzsikus egyhavi jövedelmével ért fel. Vajon mi indíthatta Wagnert arra, hogy ekkora ajándékkal kedveskedjen Berlioznak? S vajon miért volt számára Berlioz még ekkor is a több mint húsz évvel korábban, 1839-ben keletkezett drámai szimfónia, „a *Rómeó és Júlia* nagy és kedves szerzője”?

Talán abból eredően, hogy a francia wagnerizmus – sajátosan ellenpontozva a franciák germanofóbiáját – éppen a Berlioz halálát követő időszakban élte virágkorát, a későbbi nemzedékek hajlamosak voltak Berliozt és Wagnert olyasféle párként emlegetni, mint Bachot és Händelt (akik egyazon évben születtek) vagy Haydnt és Mozartot (akik ugyanabban az évtizedben váltak érett mesterekké). Csakhogy a *Rómeó és Júlia* komponistája és a *Trisztán és Izolda* szerzője igencsak különböző nézeteket vallott a világról, és kapcsolatuk természetét csupán eltérő életkoruk és pályafutásuk fényében érthetjük meg.

Korai benyomások

Logikusnak tűnik azt feltételeznünk, hogy Wagner számára a Berlioz név már 1839-ben tett első párizsi látogatását megelőzően sem csenghetett ismeretlenül. Ha az Akadémia római díját 1830-ban elnyerő zeneszerző neve nem fordult is elő a júliusi forradalomról szóló részletes tudósításokban, amelyeket a *Leipziger Zeitung* tizenhét esztendőes olvasója gondosan tanulmányozott, Berliozról említést tesznek a német zenei folyóiratok párizsi beszámolóí: a híres-neves lipcsei *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban már 1829 decemberében felbukkan a neve, a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain pedig 1835 júliusában és augusztusában Robert Schumann közölte a *Fantasztikus szimfóniát* méltató bámulatos recenzióját. Berlioznak a *Les Francs-Juges* elé írott nyitánya 1836 novemberében el is hangzott Lipcsében, ekkorra azonban Wagner már elhagyta szülővárosát, hogy Königsbergben előkészíthesse Minna Plannerrel kötendő házasságát.

Wagner három esztendővel később, 1839 őszén érkezett Párizsba, gondosan felszerelve Meyerbeernek a város néhány zenei notabilitásához írt ajánlólevelével. Berliozzal először Maurice Schlesingernek a Rue de Richelieu-n található üzletében futott össze, amely a hazai és külföldi muzsikuskok találkozó- és pletykálgató helyéül szolgált, s csak egy ugrásra volt a Wagner későbbi sógora, Eduard Avenarius tulajdonában lévő Brockhaus könyvkereskedéstől.⁴ Wagner hamarosan megjelent a Berlioz komponálta új drámai szimfónia három egymást követő (1839. november 25-i, december 1-jei és december 15-i) előadásának egyikén – feltehetőleg az elsőn, amelyre biztosan meghívást kapott, és amelyre valószínűleg Meyerbeer kíséretében látogatott el, akivel akkortájt rendszeresen összejártak.⁵ A *Rómeó és Júlia* autográf partitúrájának 64. oldalán máig olvasható Berlioz kéziratos emlé-

4 Lásd Richard Wagner: *Mein Leben*. Bd 1. München: F. Bruckmann A-G., 1911, 229.

5 Wagner nevét ott találjuk a nyitóhangversenyre meghívottak listáján. Lásd Julian Tiersot: *La Musique aux temps romantiques*. Paris: F. Alcan, 1930, 174.; illetve Giacomo Meyerbeer: *Briefwechsel und Tagebücher*. Bd. 3. Hrsg. Hans und Gudrun Becker. Berlin: W. de Gruyter, 1975, 209.

keztetője: „M^r Wagner / rue Montmartre”. Jóllehet Wagner hivatalos címe ekkoriban 3, Rue de la Tonnellerie volt (ugyanazon a környéken), a bejegyzés azt sugallja, hogy Wagner akkor mutatkozott be Berlioznak, amikor annak éppen keze ügyében volt a partitúra, amelyből a koncerteken is vezényelt.

A *Rómeó és Júlia* – a zeneszerző addigi pályafutásának legnagyobb sikere – volt tehát az első Berlioz-mű, amelyet Wagner hallott. Wagner beszámolója szerint valóságos reveláció volt számára, amikor 1839 decembere elején tanúja lehetett, hogyan tanulja be a Société des Concerts du Conservatoire Beethoven *Kilencedik szimfóniájának* első három tételét (alighanem a december 7-i próbán jelenhetett meg, amikor az együttes karmestere, François-Antoine Habeneck egy Wagner-művet is próbált). Arról viszont Wagner nem ejt szót – elismerő megjegyzéseiből azonban joggal következtethetünk rá –, hogy revelációjához Berlioz saját „kóruszsimfóniájával”, a Beethoven művére többszörösen hivatkozó *Rómeó és Júliával* való megismerkedése is hozzájárulhatott, amelyet pontosan ugyanerre az időre tehetünk.⁶

Wagner párizsi tartózkodása idején Berlioz számos további műve is megszólalt nyilvánosan, köztük a *Fantasztikus szimfónia*, a *Harold Itáliában*, a *Benvenuto Cellini* nyitánya, illetve (ugyaneből a műből) Teresa cavatinája, a *Requiem* részletei, a *Gyász és Diadal szimfónia*, a *Sara la baigneuse*, a *Le Cinq Mai*, a *Bűvös vadászhoz* készített recitativók és Weber *Felhívás keringőre* című művének hangszerelése, valamint a szólóhegedűre és zenekarra írott *Rêverie et Caprice*. A francia fővárosban töltött három esztendő alatt tehát Wagner megismerkedhetett Berlioz legtermékenyebb évtizedének csaknem valamennyi kompozíciójával. Mindeközben igen szűkös viszonyok között élt, és a Boulevard egyik népszerű színházának kóristájaként próbálta megkeresni a mindennapi betevőt. „Rosszabbul jártam, mint Berlioz, amikor maga is hasonlóan kínos helyzetbe került” – mesélte később Edward Dannreuthernek, elárulva, hogy jól ismeri a *Mémoires* XII. fejezetében szereplő keserűes anekdotát, amely azokról a hónapokról számol be, amikor Berlioz a Théâtre des Nouveautés énekkarának tagja volt. S való igaz: míg Berlioz meglehetősen büszkeséggel emlékezik meg énektudományáról, Wagner e ponton – kivételesen – szerénynek mutatkozik: „A karmester, aki próbára tette képességeimet, úgy találta, hogy egyáltalán nem tudok énekelni, és egészen reménytelen esetnek nyilvánított.”⁷

Wagner 1842. április 7-én hagyta el Párizst, hogy előkészítse annak a két operának a bemutatóját, amelyeket csodával határos módon sikerült befejeznie e nehéz esztendő alatt: a *Rienzi* és *A bolygó hollandi* vetette meg szerzőjük ragyogó hírnevének alapjait, s tette lehetővé számára, hogy a szász királyi udvar biztonságot adó kapellmeisteri pozícióját elnyerje.

6 Wagner párizsi Beethoven-élményeit és az ezekről folytatott későbbi vitát részletesen bemutatja Klaus Kropfnger: *Wagner und Beethoven: Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*. Regensburg: Bosse, 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 29.), 36–38. Lásd még John Deathridge: *Wagner's Rienzi*. Oxford: Oxford University Press, 1977, 40. és 130.

7 „I came off worse than Berlioz when he was in a similar predicament [...] The conductor who tested my abilities discovered that I could not sing at all, and pronounced me a hopeless case all around.” Edward Dannreuther: „Wagner”. In: George Grove (ed.): *A Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. London–New York: Macmillan, 1895, 351.

Egy furcsa véletlen folytán 1842-ben Berlioz is elhagyta Párizst, hogy a Belügy-minisztérium hivatalos megfigyelőjeként jelentést készítsen Németország zenei viszonyairól, s hogy egyszerűsrim – nem hivatalos minőségben – megpróbáljon híveket toborozni az általa kifejlesztett, drámaian kifejező hangszeres komponálás módnak, megalapozza külföldi hírnevét, és ezáltal otthoni pozícióját is javítsa. 1842 decembere és 1843 májusa között ellátogatott Frankfurtba, Stuttgartba, Hechingenbe, Karlsruheba, Mannheimbe, Weimarba, Lipcsébe, Drezdába, Brunsvickba, Hamburgba, Berlinbe, Magdeburgba és Hannoverbe (néhány városba többször is). „Íme, visszatértem Németország-szerte tett hosszú utazásaimról” – számolt be tapasztalatairól édesapjának egy 1843. június 5-én kelt levelében:

[...] még mindig nagyon kimerült vagyok, és csekélyebb erőfeszítés nyomán is az volna az ember, hiszen öt hónap alatt tizennégy hangversenyt adtam, 43 próbával. Ennek eredménye szerencsére a legnagyobb mértékben volt zenei reputációmra vonatkozóan, és kielégítő az anyagi haszon tekintetében, amely nem is lehetett volna igazán nagy ennek a művészet történetében előzmények nélkül álló vállalkozásnak a hatalmas költségei folytán. E zenei utazásnak csodálatos visszhangja támadt a német sajtóban, s ennek eredményeképp a francia, angol és olasz sajtóban is. Egy zeneszerző, aki beutazza Németországot, hogy megszervezze és maga vezényelje a kizárólag saját művei előadásának szentelt hangversenyeket – ilyet még nem látott a világ.

Berlioz mindezt egy családi levelezésére igen jellemző közléssel egészíti ki, amelyet epigrammatikus formában megfogalmazott művészi, pénzügyi és politikai credóként is olvashatunk:

Ha Németországban születtem volna, ha szász vagy porosz lennék, mostanra életre szóló állásom lenne tíz- vagy tizenkétezer frankos fizetéssel és halálom után a családomnak biztosított nyugdíjjal... Amim Franciaországban van... egy liberális alkotmány.⁸

Még hozzá olyan alkotmány – teszi hozzá Berlioz –, amelynek „liberalizmusa” nem csupán azokat kárhóztatja éhezésre, akik (mint ő maga is) dicsőséget hozhatnak hazájukra, hanem azokat is, akik hideg fejjel számolva is *materiális* hasznot hoznak Franciaországnak. Ezek az 1843 júniusában papírra vetett szavak arról tanúskodnak, hogy a zeneszerzőt még mindig nagyon érzékenyen érintette korábbi mecénásának, az orléans-i hercegnek (Lajos Fülöp legidősebb fiának) elvesztése,

8 „Me voilà de retour de ma longue course au travers de l'Allemagne; j'en suis encore bien fatigué, et on le serait pour de moindres efforts, puisque j'ai fait, en cinq mois quatorze concerts et quarante trois répétitions. Le résultat en a été heureusement des plus magnifiques sous le rapport de ma réputation musicale, et satisfaisant sous celui des bénéfiques pécuniaires qui ne pouvaient être bien grands eu égard aux énormes dépenses de cette entreprise sans antécédents dans l'histoire de l'art. Ce voyage musicale a eu un retentissement prodigieux dans la presse Allemande et par contrecoup dans les presses Françaises, Anglaises et Italiennes. Un compositeur parcourant l'Allemagne pour monter et diriger lui-même des concerts exclusivement consacrés à l'exécution de ses oeuvres, c'est ce qui ne s'était encore jamais vu. [...] Si j'étais né en Allemagne, si j'étais Saxon ou Prussien, j'aurais à cette heure une place de dix à douze mille francs à vie avec une pension assurée après moi à ma famille... En France j'ai... une constitution libérale.” CG III., 97–98.

akinek az előző esztendőben bekövetkezett váratlan halála egy széles körben tisztelt trónörököstől fosztotta meg az országot. Amint látni fogjuk, Berlioz képzeletét élénken foglalkoztatta, milyen érzés lehet egy olyan biztos udvari pozíció birtokában alkotni, mint amilyen Richard Wagnernek jutott.

Amikor Berlioz 1843. december 23-án formálisan is beszámolt németországi útjáról Comte Duchatel belügyminiszternek, ismét hangsúlyozta a művészek jólétének fontosságát, ezúttal azonban kevésbé cinikusan, inkább az általa tapasztaltak pozitív oldalát emelve ki:

Valamennyi német udvarnál létrehozták a művésznyugdíjak rendszerét; innen a buzgalom és a kitartás, amellyel a zenei szolgálatot végzik. A hangszerjátékos és a kórista fizetése biztosítja a megélhetésüket, jövőjükre nézve pedig olyan biztonságnak örvendhetnek, amilyennel a mieink a legkevésbé sem rendelkeznek. A zeneszerző-Kapellmeister zavar-talanul hozhatja létre alkotásait, és elmélkedhet rajtuk. Nem azért komponál, hogy megéljen – az uralkodó, akitől függ, biztosította a számára, hogy a komponálásnak élhessen.⁹

Ha szem előtt tartjuk, milyen rokonszenvvel figyelte a zeneszerző a művészek hercegi támogatását, pontosabban értelmezhetjük az 1843. február 7. és 19. között tett drezdai látogatásáról készült beszámolót is. Drezdában sokkal több lehetőséget kapott, mint a német városok legtöbbjében: két hangversenyt vezényelhetett összesen nyolc próbával, továbbá ismét találkozott Wagnerrel, aki a számára ismerős terepen immár sokkal inkább nyeregben érezte magát, mint párizsi évei alatt. Megérkezése estéjén Berlioz tanúja volt *A bolygó hollandi* Wagner dirigálta, negyedik drezdai előadásának, elutazása napján pedig a *Rienzit* hallhatta a rangidős drezdai Kapellmeister, Carl Gottlieb Reissiger vezénylete alatt. (Amit valójában hallott, az a *Rienzi's Fall* – vagyis az eredeti mű utolsó három felvonása – volt, hiszen az opera – éppúgy, mint utóbb a *Trójaiak* is – túl hosszúnak bizonyult egyetlen estére, s így kettéhasították.)

Berlioz drezdai beszámolója először nyílt levél formájában jelent meg a *Journal des débats* 1843. szeptember 12-i számában; „címezettje” a német hegedűművész, Heinrich Wilhelm Ernst volt, akivel Berlioz tíz évvel korábban kötött barátságot Párizsban. A levél (apróbb változtatásokkal) hamarosan bekerült a *Voyage musical en Allemagne et en Italie* kötetbe (1844), majd a *Mémoires*-ba is. A szövegben Berlioz részletesen szól Wagnerről, mivel annak egyik első hivatali feladata lett, hogy a francia vendég segítségére legyen a próbák folyamán – mint Berlioz beszámol róla, ezt a megbízatást Wagner szívesen és buzgón teljesítette. Berlioz felemlíti Wagner mámoros örömét, miután formálisan is beiktatták kapellmeisteri pozíciójába, majd röviden kitér a munkájára is:

9 „Le système des pensions pour les artistes est établi dans toutes les cours d'Allemagne; de là le zèle et l'assiduité avec lesquels se fait le service des chapelles. L'instrumentiste et le choriste trouvent dans leurs appointements des moyens d'existence, et jouissent sur leur avenir d'une sécurité que les nôtres n'ont point. Le compositeur maître de chapelle peut produire ou méditer ses productions sans que rien vienne le distraire. Il ne compose pas pour vivre, le souverain de qui il dépend l'a mis dans la position de pouvoir vivre pour composer.” Peter Bloom: „La Mission de Berlioz en Allemagne: Un Document inédit”. *Revue de musicologie*, 66. (1980), 70–85., ide: 83.

Franciaországban elszenvetvén az ezerféle nélkülözést s mindazokat a fájdalokat, amelyek egy művész ismeretlenségéből adódnak, Wagner, aki immár visszatért hazájába, Szászországba, merészen egy ötfelvonásos opera (a *Rienzi*) szövegének és zenéjének megírására vállalkozott, és szerencsésen meg is valósította célját. E mű Drezdában kirobbanó sikert aratott. Nem sokkal ezután következett egy kétfelvonásos opera, *Le Vaisseau Hollandais*, amelynek szüzséje ugyanaz, mint a párizsi Opérában egy évvel ezelőtt játszott *Vaisseau Fantôme*-é, s amelynek ugyancsak Wagner írta mind a zenéjét, mind a szövegét.¹⁰ Bármilyen véleménnyel legyen is valaki e művek értékéről, el kell ismernünk, hogy aki kétszer is sikerrel képes elvégezni ezt a kettős (irodalmi és zenei) munkát, nem közönséges ember, s hogy Wagner úr ily módon több mint elégséges tanúbizonyságot tett képességeiről, hogy magára vonja a figyelmet és az érdeklődést. Szászország királya ezt tökéletesen megértette, s azon a napon, amikor első Kapellmeistere mellé Richard Wagnert helyezte munkatársul, s ezzel tiszteletre méltó módon biztosította ennek megélhetését, a művészet barátai azt kellett, hogy mondják őfelségének, amit Jean Bart válaszolt XIV. Lajosnak, amikor a király tudatta a rettenthetetlen tengeri farkassal, hogy flottája parancsnokává nevezte ki: „Sire, helyesen cselekedett!”¹¹

Berlioz nem hagyja említetlenül azt sem, hogy a Drezdában 1842. október 20-án bemutatott *Rienzi*, illetve az ugyanott, alig egy hónappal Berlioz érkezése előtt, 1843. január 2-án színre vitt *A bolygó hollandi* az első operák közül való, amelyek szövege a zeneszerzőtől származik. (Wagner persze korábban már a *Die Feen* és a *Das Liebesverbot* esetében is magára vállalta a librettó elkészítését.) Berlioz azonban ennél is hangsúlyosabban emeli ki az 1836 és 1854 között Szászország trónján ülő II. Frigyes Ágost szerepét, amelyre a következő bekezdésben is visszatér: „tisztetéllal kell adóznunk a királyi gondolatnak, amely teljes és aktív védelmet nyújtva [Wagnernek], úgyszólván megmentett egy rendkívüli tehetségű fiatal művészt.”¹²

Maga Wagner pontosan érzékelte, hogy udvari állása a szolgastátusz veszélyét rejti magában, s természetesen tudatában volt a vidékies Drezda és a kozmopolita Párizs közötti lélektani szakadéknak is, így kezdetben habozott elfogadni a számá-

10 Maga Wagner nem a Berlioz által javasolt francia címváltozatot alkalmazta (*Le vaisseau hollandais*), hanem a szó szerinti fordítást (*Le Hollandais volant*), amely ostobán hangzik, és ki is kopott a használatból. A *Le Vaisseau fantôme* Pierre-Louis Dietsch műve, Paul Foucher és Henri Révoil librettója nyomán, amelyet 1842. október 28-án mutatott be az Opéra.

11 „Après avoir supporté en France les mille privations et toutes les douleurs attachées à l'obscurité pour un artiste, Wagner étant revenu en Saxe sa patrie, eut l'audace d'entreprendre et le bonheur d'achever la composition des paroles et de la musique d'un opéra en cinq actes (*Rienzi*). Cet ouvrage obtint à Dresde un succès éclatant. Bientôt après suivit *le Vaisseau Hollandais*, opéra en deux actes, dont le sujet est le même que celui de *Vaisseau Fantôme*, joué il y a un an à l'Opéra de Paris, et dont il fit également la musique et les paroles. Quelle que soit l'opinion qu'on ait du mérite de ces ouvrages, il faut convenir que les hommes capables d'accomplir deux fois avec succès ce double travail littéraire et musical ne sont pas communs, et que M. Wagner donnait ainsi une preuve de capacité plus que suffisante pour attirer sur lui l'attention et l'intérêt. C'est ce que le Roi de Saxe a parfaitement compris; et le jour où, donnant à son premier maître de chapelle Richard Wagner pour collègue, il a ainsi assuré d'une façon honorable l'existence de celui-ci, les amis de l'art ont dû dire à S. M. ce que Jean Bart répondit à Louis XIV. annonçant à l'intrépide loup de mer qu'il l'avait nommé chef d'escadre: 'Sire, vous avez bien fait!'" *Journal des débats*, 1843. szeptember 12.

12 „[...] il faut, je le répète, honorer la pensée royale qui, en lui accordant une protection complète et active, a pour ainsi dire sauvé un jeune artiste doué de précieuses facultés." Uott.

ra felajánlott pozíciót. Három hónappal később azonban már büszkén írta Párizsban maradt barátjának, Samuel Lehrsnek: „Élethossziglani állásom van szép [évi 1500 talléros, azaz 5550 franknyi] fizetéssel, kilátással annak fokozatos emelésére, s olyan hatáskörrel, amely csak keveseknek adatik meg.” Ugyanebben az 1843. április 7-én kelt levelében a zeneszerző Frigyes Ágostról is igen kedvezően nyilatkozik: „becsületes ember, híján minden fontoskodásnak, aki szívből beszél” – továbbá külön kiemeli, hogy a király „őszinte örömét leli bennem”.¹³

Berlioz tehát nagyon is találóan fogalmazott, amikor Wagner Frigyes Ágost általi kinevezését XIV. Lajos és a híres tengerész, Jean Bart (1650–1702) viszonyához hasonlította, akinek lefegyverző bárdolatlansága olyannyira elbűvölte a királyt és versailles-i udvarát, hogy sértés nélkül mondhatta ki a sokat idézett mondatot: „Sire, vous avez bien fait.” Berlioz valójában *önmagát* szerette Jean Bart-hoz hasonlítani. Így tett akkor is, amikor az orléans-i herceget invitálta 1838. november 25-i hangversenyére,¹⁴ majd ismét, amikor 1853-ban arról képzelgett, mit tenne, ha a sírjából kikelt Napóleon a *Requiem* előadását rendelné el – mint február 23-án Lisztnek is elárulta: „ugyanazt felelném neki, amit Jean Bart felelt XIV. Lajosnak: Sire, vous avez raison.”¹⁵ E mondást Berlioz vezérmotívumszerűen használja, ami véleményem szerint arról tanúskodik, hogy tudott róla: 1845-ben a tengerészt a mai napig dicsőséges fiának valló Dunkerque városában szobrot állítottak Jean Bart-nak, s az avatónnepség alkalmából egy kantátát is rendeltek a tiszteletére. Általánosabb értelemben pedig arról is tanúskodik Berlioz visszatérő megjegyzése, hogy őszinte tisztelettel viseltetett a felvilágosult arisztokrata mecénatúra iránt, amelyre nyilvánvalóan ő maga is vágyott.

Furcsának tűnhet, hogy annak a beszámolóknak, amelyet Berlioz a Wagnerrel való találkozásáról írt, semmilyen előzményét sem találjuk a drezdai látogatás idején keletkezett magánlevelezésben. Csakhogy Berliozt ekkor teljesen lekötötték a Lipcsében tartott próbák: 1843. február 2-án futva érte el a Drezdába induló reggeli vonatot, hogy ott is előkészíthesse koncertjét, s még aznap délután visszatérjen Lipcsébe. „Puissance des chemins de fer!” – rivallta apjához írott március 14-i levelében, feltétel nélkül csodálva az 1839-ben átadott vasútvonalat, amely a két város közötti száz kilométeres távolságot olyannyira megrövidítette.¹⁶ A szabad kommunikációban ráadásul útitársa, Marie Récio is gátolta, akivel viszonya sze-

13 „[H]abe ich jetzt eine lebenslängliche Anstellung mit einem schönen Gehalte, mit der Aussicht auf steigende Vergrößerung desselben, und in einem Wirkungskreise, wie er nur wenigen eingeräumt wird. [...] ein ehrlicher Mann, ohne Wichtigthuerei, mit der Sache es von Herzen meinend [...] Er hat eine wahre gemüthliche Freude an mir.” Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*. Band II.: *Briefe der Jahre 1842–1849*. Hrsg. Gertrud Strobel und Werner Wolf. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970, 232–233. A számszerű összeg forrása: Stewart Spencer: „Wagner behind bars?”. *Wagner*, 19. (1998), 95.

14 A meghívó tervezett szövegét a koncertprogram piszkozatának hátoldaláról ismerjük (Bibliothèque nationale de France, Musique, Berlioz, Lettres autographes).

15 „[...] je lui répondrais comme Jean Bart répondit à Louis XIV: Sire, vous avez raison!” CG IV, 285–286.

16 CG III., 80.

szélyesen alakult, nyilvános megjelenéseik pedig kínos benyomást keltettek. Berlioz e hetekből fennmaradt levelezése mindenesetre meglehetősen óvatoskodó és visszafogott.

Tizenegy évvel később, 1854 tavaszán Berlioz négy hangversenyt adott Drezdában, és a *Benvenuto Cellini* felújítását is tervezte – mindeközben pedig komolyan fontolgatta, hogy elfogadjon-e egy állandó pozíciót a városban, ahol valamikor Wagner is működött. Az opera azonban végül nem került a repertoárra, és Berlioz sem lett drezdai Kapellmeister. Az első karmesteri tisztelet még ekkor is Reissiger töltötte be, aki iránt Berlioz nagy tiszteletet tanúsított – éles ellentétben Wagnerrel, aki előszeretettel ócsárolta felettese zenei képességeit. Valószínűnek látszik, hogy Berlioz nem kívánta kitérni az állásából Reissigert, viszont a neki alárendelt státuszt sem akaródzott elfogadnia. Ráadásul zenei tekintetben Drezda még ekkor is afféle visszamaradt holtágnak számított, még ha Berlioz dicsérően szólt is a városban rendelkezésre álló előadóról. Végül pedig azt sem zárhatjuk ki, hogy a megfelelően vonzó ajánlat egyszerűen azért nem született meg, mert a király időközben váratlanul elhunyt. Akárcsak Berlioz korábbi patrónusa, az orléans-i herceg, II. Frigyes Ágost is egy kocsi kizuhanva lelte halálát 1854. augusztus 9-én – a zeneszerzőnek ez a sorsszerűség az antik tragédiákat juttatta eszébe.¹⁷

Nincs nyoma annak, hogy Berlioz Frigyes Ágost fivérével, az őt a trónon követő Jánossal is tárgyalt volna egy állandó pozícióról. 1854. október 19-én megnősült, és felesége, Marie, illetve annak spanyol származású édesanyja (akivel Berlioz később igen jó kapcsolatba került) aligha gondolt a kivándorlásra. Amikor pedig Berliozt két évvel később az Académie des Beaux-Arts tagjává választották, a Németországban való letelepedés kérdése akadémiakussá vált, hiszen a tagoknak Franciaországban kellett élniük. Annyit mégis leszögezhetünk, hogy Berlioz az 1850-es években lélekben közelebb állt ahhoz, hogy a szász udvar muzsikusa legyen, mint Wagner volt az 1840-es évtizedben. Micsoda paradoxon, hogy az 1860-as években éppen Wagner lett az Istentől küldött „égi gyermek” a húszesztendőes bajor király számára.¹⁸

Művészi kapcsolatok

Jóllehet a „hatásokkal” kapcsolatban természetesen sosem beszélhetünk bizonyosságokról, amennyiben a Wagner által Berliozból merített inspiráció forrását próbáljuk feltárni, logikusnak tűnik, hogy az a három kompozíció szolgáljon kiindulópontul, amelyeken a német zeneszerző 1839 telén – a Berlioz zenéjével való első párizsi találkozása idején – dolgozott: a Goethe *Faustjához* írott, 1840. január 12-én befejezett nyitány, a *Rienzi* és *A bolygó hollandi*. Ezekről a művekről rengeteg elemzés született már, ezúttal tehát csupán néhány olyan vonásukra szeretnék rámu-

17 „C'est de la fatalité antique.” CG IV, 574.

18 „Child of Heaven”. Manfred Eger: „The patronage of King Ludwig II”. In: *The Wagner Handbook*. Ed. Ulrich Müller, Peter Wapnewski, transl. John Deathridge. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, 317–326., ide: 318.

tatni, amelynek nem leltem nyomát a szakirodalomban. A *Rienzi* nyitánya figyelemre méltó módon egyetlen trombitahanggal kezdődik, amely az egész művet meghatározó D tonika kvinthangja. Ennek a megoldásnak mindössze két korábbi példáját ismerem: az egyik Weber *Oberon*jának nyitánya (1826), a másik Berlioz *Waverley*-nyitánya (1828) – az utóbbi mű 1839 őszén jelent meg Párizsban, és valószínűleg a *Rienzin* dolgozó Wagner kezébe is eljutott. A dekoratív forgómotívumokat pedig, amelyekkel a vonósok a nyitány fafúvókon és rezeken megszólaló, D-dúr témáját tagolják (50–65. ü.), talán a *Harold Itáliában* (amely Párizsban 1840. február 6-án is elhangzott) első tételének az a részlete ihlethette, amelyben Berlioz zenekara először veszi át a szólista *idée fixe*-ét (73–84. ü.).

Az efféle *idées fixes* alkalmazása (a *Harold*ban tapintatosan, a *Fantasztikus szimfóniában* szinte megszállott következetességgel) 1839-re már komoly hírnevet szerzett Berlioznak, és sokan éppen e művekben vélték felismerni a Wagner nagyobb szabású esztétikai kísérletének szimbólumává lett vezérmotívum eredetét. Csak-hogy a legsúlyosabb drámai pillanatokban a francia mester talán még szívesebben élt az általa *réunion*nak elnevezett eljárással, ami két, korábban már felhasznált, fontos téma kombinációját jelenti. A *Fantasztikus szimfónia* fináléjának partitúrájában például kifejezetten ezt olvashatjuk: „Dies Iræ et Ronde du Sabbat *ensemble*”; a *Benvenuto Cellini* második képének fináléjában három külön-külön bemutatott téma kombinálódik félreismerhetetlenül és hatásosan a következő elragadó epizódban;¹⁹ a *Rómeó és Júlia* második tételében pedig (226. ü.) a *Fête chez Capulet* főtémája kapcsolódik össze egy korábban elhangzott, komótosabb lejtésű dallammal egy „réunion des deux thèmes, du Larghetto et de l’Allegro” feliratú szakaszban.

A *Rienzi* 5. felvonásához Wagner egy hasonló *réunion de thèmes* epizódot vázolt fel, amely Rienzi imájának dallamát és a következő (a címszereplő és testvére, Irene által énekelt) duett nyitódallamának egy változatát szövi egybe. Mint John Deathridge felismerte, Wagner végül éppen azért vetette el a vázlatot, mivel nem sikerült harmonikus egységgé formálnia a két dallamot.²⁰ A *bolygó hollandi* 3. felvonásában viszont képes volt hatásosan egymásra rétegezni különböző témákat, amikor a norvég tengerészek megkísérik túlharsogni a Hollandi hajójának legénységét. Az akadémikus ellenpontgyakorlat drámai kifejezéssel terhes pillanattá nemesítésével Wagner közvetve talán éppen Berlioz előtt kívánta leróni tiszteletét. Francia kollégája esküdt ellensége volt az iskolás szabályoknak, partitúráit mégis fúgákkal és fugatókkal zsúfolta tele. Wagner később maga is központi témává emelte a zenei szabályok és a szabadság közötti konfliktust *A nürnbergi mesterdalnokok*ban.

Számos elemző szerint Berlioz a legkézenfekvőbb módon mint az új és különlegesen kifejező zenekari hangzásokkal kísérletező úttörő – saját szavaival: mint „a zenekar játékos” – szolgálhatott modellként Wagner számára. A *Rómeó és Júlia* 1839-ben tartott előadásain közreműködő száz muzsikussal – köztük nyolc hárfás, a

19 Lásd *Benvenuto Cellini. New Berlioz Edition*, vol. 1b. Ed. Hugh Macdonald. Kassel: Bärenreiter, 1994, 557.

20 Deathridge: i. m., 134–135.

színpalak mögött megszólaló kórus, illetve néhány, a tér különböző pontjain elhelyezett további énekes és hangszerjátékos – bizonyára nagy hatást tett Wagnerre, aki korábbi tapasztalatait klasszikus arányú zenekarokkal szerezte. A zenekarnak azt a jelentős kibővülését, amelyet *A bolygó hollandi*ban tapasztalunk, a cinikus Eduard Hanslick mindenesetre Meyerbeer és Berlioz legharsányabb megoldásainak utánzásaként értékelte.²¹ Richard Strauss azonban a *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* revidálásakor már úgy érezte, hogy Berlioz hangszereléstana „bővelkedik a szeniális sejtésekben, amelyeknek Richard Wagner által való beteljesítése minden hozzáértő számára világos.”²²

Berlioz Wagnerre gyakorolt zenei hatásának vizsgálata mindig tanulságos, de az irodalmi hatások elemzése éppoly termékenynek bizonyulhat. A Berlioztól eredő inspirációnak már egészen korán, Wagner legkorábbi fikciós esszéjében, az *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*ben nyomát leljük, amely először franciául jelent meg *Une Visite à Beethoven* cím alatt. Maurice Schlesinger *Revue et Gazette musicale*-jának olvasói 1840 novemberében–decemberében bizonyára azonnal felismerték a Wagner adta alcímben rejlő utalást: az *Épisode de la vie d'un musicien allemand* egyértelműen Berlioz első szimfóniájának alcímét – *Épisode de la vie d'un artiste* – visszhangozza. Az éhbérért vállalt karéneklésről szóló anekdota – amelyre egyetlen modern Wagnerkutató sem figyelt fel – számomra ugyancsak az *anxiety of influence* bizonyítékának tűnik. A mérleg másik serpenyőjébe viszont Berlioz utolsó esszégyűjteménye, az *À travers chants* kerülhet, amely – mint Katherine Kolb fogalmaz a két zeneszerző közötti kapcsolatáról rendelkezésünkre álló egyik legérzékenyebb és legmeggyőzőbb elemzésben – „Wagner traktátusainak szokatlan párdarabjaként” értelmezhető, s egyszerűsággal „taktikus válasz” a német kolléga nagyobb szabású vállalkozására.²³

Baráti találkozók

Wagner későbbi párizsi tartózkodásai alkalmával – 1849-ben, '50-ben és '53-ban – ismét találkozott Berliozzal, ő pedig – drezdai együttlétük után – ugyancsak sokat hallhatott Wagnerről 1852-ben és '54-ben tett weimari látogatásai idején. Egymással kevés levelet váltottak ugyan, de Liszttel való kapcsolatuk révén továbbra is tudtak egymás különféle terveiről. Az 1851-et követő évtizedben Wagner és Liszt több mint két tucat alkalommal cserélt eszmét Berliozról, és Liszt a francia komponista hozzá intézett szövegeiből mindenféle skrupulus nélkül idézett a Wagnerrel folytatott levelezésében is.²⁴

21 Vö. Richard Wagner: „Der fliegende Holländer”. In: uő: *Sämtliche Werke*, Bd. 4/I. Hrsg. Isolde Vetter. Mainz: Schott, 1983, vii.

22 „[...] voll genialer Ahnungen, deren Erfüllung durch Richard Wagner für jeden Kundigen so deutlich ist”. Hector Berlioz: *Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss*. Leipzig: C. F. Peters, é. n., I.

23 „[...] unconventional counterpart to Wagner's treatises [...] tactical response”. Katherine Kolb: „Flying Leaves. Between Berlioz and Wagner”. *19th-Century Music*, 33. (Summer 2009), 25–61., ide: 26 és 58.

24 Lásd Franz Liszt–Richard Wagner *Briefwechsel*. Hrsg. Hanjo Kesting. Frankfurt: Insel-Verlag, 1988.

A két zeneszerző legbensőségebb találkozására 1855 tavaszán került sor Londonban, ahol Berlioz karmesterként a New Philharmonic Societyval lépett fel, míg Wagner az Old Philharmonic Societyt vezényelte. Wagner 1855. június 25-én rendezett utolsó hangversenyét követően Berlioz, Marie és öt barátjuk látogatást tett a Mesternél. A vendégek alaposan belemelegedtek a beszélgetésbe, s pezsgőpuncsot kortyolgatva egészen hajnali három óráig maradtak Wagnernél, majd – kölcsönös és kiadós ölelések után – távoztak. Hogy miként csevegett a két kolléga? „Berlioz tartózkodó volt, higgadt és méltóságteljes” – olvassuk az egyik szemtanú hitelesnek tűnő beszámolójában, „világos, áttetsző előadásmódja olyan volt, akár egy szökőkút ritmikus lejtése” – Wagner ezzel szemben „féktelen volt, dagályos, szavai pedig úgy szökelltek elő, mint egy hegyi patak zubogása.”²⁵ Wagner öndramatizáló hajlama egyértelműen megnyilatkozott, s Berlioz lelkesedéstől, melegségtől, szívbeli érzésektől duzzadónak látta őt. Még Wagner szenvedélyes kitörései is mélyen megindították,²⁶ Berlioz saját öndramatizáló hajlama viszont többnyire csak írásaiban tört felszínre. Wagner általában a hegytetőn kereste a jó kilátást – Berlioz inkább a sír szélén.

Vajon miről beszélgettek azon a hétfő estén Londonban? Nőkről? Minthogy Marie és Madame Praeger is jelen volt, ez valószínűtlennek látszik. Madarakról? Flaubert-hez és Courbet-hez hasonlóan időről időre Berlioz is tartott egy házi papagájt, amint Wagner is. (Később, 1878-ban Wagner éppen „Berlioz”-nak keresztelte szárnyas kedvencét.)²⁷ Kritikusokról? *Le Retour à la vie* című „mélologue”-jában Berlioz alaposan pellengérré állította az 1820-as, ’30-as évek legtekintélyesebb párizsi kritikusat, François-Joseph Fétis-t; Wagner pedig az 1860-as évek vezető bécsi zenekritikusát, Eduard Hanslickot gúnyolta ki a *Mesterdalnokok* szövegkönyvének egy korai változatában. Mindkét zeneszerző a komikum felszabadító hatásában bízott – de egyik kritikus sem tett tanúbizonyságot a legcsekélyebb humorérzékről sem.

Talán a zsidókról beszélgettek? Többek között Dieter Borchmeyer érvelt amellett, hogy Wagner zsidóellenes érzelmei inkább francia, mint német eredetűek lehettek, és kialakulásukért a zeneszerző első, hírhedten balul sikerült párizsi tartózkodása, valamint a Berlioz néhány barátja – így Vigny és Balzac – által képviselt, időnként nyílt gyűlölködés a felelős.²⁸ Berlioz azonban ekkor még aligha hallhatott Wagnernek a *Neue Zeitschrift für Musik*ban közölt zsidóellenes esszéjéről, amelynek megjelenéséről a francia sajtó csak hetekkel később számolt be, s így aligha tudott német kollégája kirohanásáról az ellen a Meyerbeer ellen, akivel ő maga hosszú ideje nagyon is szívélyes viszonyban volt.

25 „Berlioz was reserved, self-possessed, and dignified [...] clear, transparent delivery was as the rhythmic cadence of a fountain, [...] Wagner was boisterous, effusive, and his words leaped forth as the rushing of a mountain torrent.” Ferdinand Praeger: *Wagner as I Knew Him*. London: Longmans, Green, and Co., 1892, 94. Praeger és francia felesége is jelen volt a látogatáskor, amint azt Wagner június 26-i, Minnának címzett levele is megerősíti. Lásd Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*. Band VII.: *März 1855 – März 1856*. Hrsg. Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988, 233.

26 Lásd Berlioz 1855. június 25-én Lisztnek címzett levelét: CG V, 116.

27 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Bd. II., 1878. június 1-jei, szeptember 8-i és 12-i bejegyzések.

28 Dieter Borchmeyer: „The question of anti-Semitism”. In: *The Wagner Handbook*, 166–185., ide: 178.

Talán a vezénylés volt a téma? E ténynek óriási jelentősége volna, hiszen ketten eltérő vezénylési stílusának interpretációja hosszas viták kiváltója lett. Nagyon leegyszerűsítve: Berlioz partitúrából vezényelt, pontosan – Wagner emlékezetből vezényelt, szabadon. Az ifjú zongorista-dirigens, Karl Klindworth, aki maga is jelen volt Wagner és Berlioz beszélgetésekor, bizonyára hegyezte volna a fülét egy efféle párbeszéd hallatán, de a versengés folytán, amely a két nagy muzsikusközött 1855-ben Londonban dült, ez a téma valószínűleg túlságosan érzékenynek tűnhetett.

Akkor hát talán hegedűsök körül forgott a szó? Wagner vendéglátója s egyúttal koncertmestere, Prosper Sainton is a társalkodók között volt – talán a *tremolo* is szóba került tehát, s Berlioz, aki maga is élt ezzel az eszközzel, szemére vethette Wagnernek, hogy az túl gyakran használja. Vagy inkább oboistákról beszélgettek? A felvetés nem annyira együgyű, mint első hallásra tűnhet, ugyanis Wagner egykori drezdai oboajátékosa, Rudolf Hiebendahl éppen ekkor terelte jögi útra egy tíz évvel korábban a zeneszerzőnek adott kölcsön behajtását.²⁹ Berlioz biztosan jól emlékezett a muzsikusra, hiszen 1843-ban éppen ő tette tönkre a „Jelenet a mezőn” tétel drezdai előadását, amikor trillákkal és díszítőhangokkal egészítette ki a *Fantasztikus szimfónia* harmadik tételét nyitó, a színpalak mögött felhangzó oboaszólót. Berlioz figyelmeztetése nyomán Hiebendahl a próbák során tartózkodott az efféle szabadosságoktól, a hangversenyen azonban szabadjára engedte a fantáziáját, tudván, hogy a király jelenlétében a zeneszerző aligha fogja nyilvánosan pellengérré állítani az árulásáért.³⁰

Vagy talán mégis inkább zongorákról beszélgethettek? Berlioznak mindig is volt saját hangszere – már diákként, az 1820-as években vásárolt egy spinétet, 1851-ben pedig egy rózsafából készült zongora került a birtokába, Pierre Érard ajándékaént. 1858-ban Madame Érard hasonló ajándékkal kedveskedett Wagnernek is. Ugyanakkor egyikük sem komponált a hangszerre: Berlioz, aki nem volt igazán ügyes zongorista, csupán hébe-hóba pötyögött egy-két hangot; Wagner viszont rendszerint a billentyűkön próbálta ki, amit íróasztalánál papírra vetett.³¹

Esetleg könyvek körül forgott a vita? Berlioz a *littérature* mohó olvasója volt, míg Wagnert a történelem és a filozófia kötötte le. Hogy megérthessük Wagner inspirációjának valódi forrását, Feuerbachot és Schopenhauert kell olvasnunk; ha Berlioz ihletének kútfőjét próbáljuk kifürkészni, Chateaubriand, Hugo és Vigny írásaiban kell megmerítkeznünk; nem szólva Vergiliusról és Molière-ről, akiknek a műveit kívülről fújta.

Az viszont eléggé valószínű, hogy a két zeneszerző eszmét cserélt Beethovenről (abban reménykedve, hogy az összevetés által mindketten gazdagodhatnak) – azt pedig bizonyosra vehetjük, hogy Lisztről is beszélgettek, aki a század közepe táján mindkettejük barátja és pártfogója volt. Berlioz június 25-én, Wagner pedig július

29 Lásd pl. Wagner 1855. június 4-i levelét Wilhelm Fischerhez, in: uó: *Sämtliche Briefe*, Bd. VII., 196–197.

30 Lásd Berlioz beszámolóját a *Journal des débats* 1843. szeptember 12-i számában.

31 Lásd Robert Bailey: „The Method of Composition”. In: *The Wagner Companion*. Ed. Peter Burbidge, Richard Sutton. New York: Cambridge University Press, 1979, 273.

5-én írt Lisztnek, s mindkét levél azt sugallja, hogy a két komponista végre megértette egymást. Berlioz „becsületszávára” mondja – mintha Lisztet erről csak remélt volna biztosítani – „úgy hiszem, [Wagner] éppúgy szeret téged, mint jómagam”.³² Tíz nappal később Wagner arról számol be, hogy Berliozt most egészen más oldaláról ismerte meg, mint korábban: igazi *Leidensgefährte* ő – társ a szenvedésben.³³

Kései reflexiók

A következő években, amint Wagner rendkívüli képességű romantikus operakomponistából a zenedráma egyedülálló alkotójává fejlődött, egyszersmind pedig vándorló menekültből a bajor uralkodó „megváltójává” lett, francia harcostársával való kapcsolata elkerülhetetlenül hűvösebbé vált. Berlioz utolsó éveit megromlott egészségi állapota árnyékolta be, valamint a *Trójaiak* kedvezőtlen fogadtatása, amelytől pályafutása megkoronázását remélte. Mindennek ellenére, amikor 1869. március 8-án elhunyt, Wagner, akihez a jelek szerint 11-én jutott el a hír, kötelességének érezte, hogy megemlékezzen Berliozról. Cosima március 13-i naplóbejegyzése azt rögzíti, hogy a nekrológok, amelyeket olvastak, zavarosak voltak.³⁴ Április 7-én, amikor alighanem már a *Mémoires*-t is olvasták (ennek egy példányát valószínűleg francia barátjuk, az író Édouard Schuré adta a Wagner házaspárnak), Cosima azt jegyezte fel: „Richard éppen nálam volt, hogy elmondja, mennyire képtelen *most* Berliozról írni. Szívesen megtette volna, és egy ilyen dolgozat talán jól hatna, de kérni nem szabad tőle.”³⁵

A „most” szó kiemelése azt sugallja, hogy Wagner ekkortájt hozzákezdett egy részletesebb nekrológhoz, de kudarcot vallott vele. Az írásnak csupán egyetlen – a bevezetőnek tűnő – részlete maradt fenn, amelyen nem szerepel dátum, de valószínűleg 1869 áprilisában keletkezett. Az eredeti német szöveg stílusa meglehetősen kényszeredett, William Ashton Ellis közkeletű angol fordítása nemkülönben. A csaknem pukkadásig zsúfolt első mondat tartalmát így összegezzük:

Még ha egy személyt életében általában negatívan ítélték is meg, szent kötelességünk, hogy halála után pozitívan nyilatkozzunk róla. Mégis, hogy ne vezessük félre az utókort, magunkra kell vállalnunk azt a kellemetlen kötelességet is, hogy hamisként leplezzük le a róla kialakult azon hízeltgő elképzeléseket, amelyeket ő maga is nagymértékben táplált.³⁶

32 „[...] ma parole d'honneur, je crois qu'il t'aime autant que je t'aime moi-même.” CG V, 115.

33 Wagner: *Sämtliche Briefe*, Bd. VII., 240.

34 „Die Nekrologe über Berlioz sind alle verlegen.” Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, 2 Bde, hrsg. Martin Gregor-Dellin, Dietrich Mack. München–Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1976, I/71.

35 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*. I/81. A magyar fordítás forrása: Cosima Wagner: *Napló 1869–1883. Válogatás*. Vál. és szerk. Kroó György, ford. Hamburger Klára. Budapest: Gondolat, 1983, 27.

36 Vö. Richard Wagner: *Entwürfe, Gedanken, Fragmente. Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt* [von Hans von Wolzogen]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1885, 77–78. William Ashton Ellis angol fordítása: *Richard Wagner's Prose Works*, Vol. 8. London: K. Paul, Trench, Trübner & Co., 1899, 376. A töredéket sem Wolzogen, sem Ellis nem tudta datálni, lévén Cosima naplói az ő kutatásai idején még hozzáférhetetlenek voltak. Saját fordításom sokat köszönhet kiváló kollégáim, Hans Rudolf Vaget és Philipp Otto Naegle tanácsainak.

A szöveg ezután világosabbá válik: ha egy művész valódi értékét könnyű volna felbecsülni, a helyes ítéletalkotás nem jelentene gondot. Csakhogy a helyes ítéletalkotás éppen akkor válik különösen nehézé, ha egy művész *hatása* kétséges (*zweifelhaft*) – még ha művének bizonyos kvalitásai kétségtelenek (*unzweifelhaft*) is.

Wagner hangsúlyozza, hogy az utókor hajlamos lebecsülni a korábbi értékeléseket, és arra biztatja azokat, akik a tisztán emberi szempontjából kívánják szemlélni a szépet és jelentőset, hogy ítéleteik meghozatalakor ne legyenek tekintettel *egyetlen* történeti korszak megkötéseire sem. „Hector Berliozt választjuk, hogy példájából egy ilyen, az idő és a körülmények felett álló, tiszta ítéletet nyerjünk a magunk számára.”³⁷

A töredék itt megszakad. Nekrológnak készült vajon? Vagy – mint a *wir wählen* megfogalmazás sugallja – traktátusnak szánta a szerző a kritika filozófiájáról? Akár ez, akár az járt Wagner fejében, afféle prolegomenáról van szó valami nyilvánvalóan ellentmondásoshoz, keserédeshez. Wagner mindig is bizonyos „nyugtalanágót”, „káoszt”, „zavart” és „hibákat” érzékelt Berlioz műveiben; mégis, még 1869-ben is egyértelműen vonzódott a francia zeneszerzőhöz – éppúgy, mint 1852-ben, amikor Lisztnek ekképp nyilatkozott: „Higgy nekem – *szeretem* Berliozt, még ha ő bizalmatlanul és önfejűen távol tartja is magát tőlem: ő nem *ismer* engem, de *én ismerem őt*.”³⁸ 1870 májusában Wagner mély együttérzéssel tanulmányozta a *Mémoires*-t, és felesége beszámolója szerint a könyv „ismét megerősítette abbéli elhatározásában, hogy Párizssal többé semmilyen kapcsolatba se kerüljön”.³⁹ Hat hónappal később Wagner már a vezénylésről írott könyvén dolgozott – az első számottevő munkán, amelyet Berlioz 1855-ben megjelent *L'Art du chef d'orchestre* óta e témának szenteltek. Az *Über das Dirigieren* (1869) lapjain Berlioz neve ugyan nem tűnik fel – paradox módon talán éppen ez tanúskodhat arról, mennyire élénken jelen volt ekkortájt Wagner gondolataiban? Akárhogyan is, a következő években Berlioz gyakori témája volt Richard és Cosima beszélgetéseinek, s utóbbi naplói hemzsegnak a francia mester személyével és zenéjével kapcsolatos – hol tiszteletteljes, hol kritikus, hol ellentmondásos – *aperçuktól*.

Berlioz zenéjét Wagner nagyon jól ismerte. Alighanem még drezdai éveiben – amikor igen tekintélyes könyvtára alapjait vetette meg – kezdte gyűjteni a francia komponista műveinek nyomtatott kiadásait. Élete vége felé már az első kiadások számottevő gyűjteményének birtokosa volt – amint arról a wahnfriedi Wagner-múzeum máig fennmaradt Berlioz-kötetei is tanúskodnak, melyek között ott találjuk a *Fantasztikus szimfóniát*, a *Harold Itáliában*, a *Requiemet*, a *Rómeó és Júliát* (mind partitúrában, mint Théodore Ritter zongorakivonatában), a *Gyász és Diadal szimfóniát*, a *Faust elkarhózását*, a *Te Deumot*, a nyitányok közül pedig a *Lear királyt*, a *Benvenuto Cellinit* (partitúrában és Fumagalli zongorakivonatában) valamint a *Római karne-*

37 „Wir wählen Hect. Berlioz, um an ihm ein solches über Zeit und Umstände hinwegsehendes reines Urtheil uns zu gewinnen.” Uott, 78.

38 „Glaub' mir – ich *liebe* Berlioz, mag er sich auch mistrauisch und eigensinnig von mir entfernt halten: er *kennt* mich nicht, – aber *ich* kenne *ihn*.” Ugyanezen idézet egy részlete áll jelen tanulmány élén, vö. 1. lábjegyzet.

39 „[...] ihn wiederum darin bestärkt hätten, nie mehr mit Paris sich einzulassen.” Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, I/228.

vált. Wagner könyvtárában ezenkívül megvolt a *Fantasztikus szimfónia* Liszt készítette átiratának Witzendorf-féle kiadása, a *Mémoires* első kiadása (amelyről már szóltunk), valamint az *Instrumentationslehre* Alfred Dörffel német fordításában.

Berlioz könyvtáráról sajnos nem állnak rendelkezésünkre hasonlóan részletes adatok. Csak annyit vehetünk biztosra, hogy birtokában volt a *Lohengrin*, amelynek 1852-es kiadású partitúráját – amelyet a zeneszerző Wagnerhez írott 1855. szeptember 10-i levelében is említ – 1853-ban kapta Thadeus Tyczkiewicz lengyel gróftól,⁴⁰ és Wagner ajándékként őrizte a *Trisztán* kottáját, mint arról e tanulmány elején már szó esett. A német komponista 1860-ban Párizsban annak a kollégájának és vetélytársának kínálta fel a partitúrát, akinek művét megkísérelte túlszárnyalni (lásd a kottapéldákat), abban a reményben, hogy általa elnyerheti mind a francia zeneszerző személyes szimpátiáját, mind pedig egy radikálisan új zenei stílus nyilvános elismerését. Berlioz jóváhagyó kritikáját (egy-egy, a *Journal des débats*-ban publikált elismerő írását) azonban sosem lehetett megvásárolni, még a *Trisztán* frissen nyomtatott, szép kivitelű partitúrájának ajándékként való átnyújtásával sem. Míg a

A *Trisztán* kezdetén felhangzó, a szerelmi vallomásra utaló motívum (A²) talán a drámai szimfónia második tételének egyik témájából (A¹) ered, amelyet Berlioz *Roméo seul* felirattal látott el? Wagner operájának a varázsitalt rejtő ládikához kapcsolódó motívuma (B²) Berlioz *Scène d'amour*ja szerelmi témájának második feléből (B¹) származhat? Izolda „Mild und leise” motívumát (C²) a *Roméo seul* és a *Grande Fête chez Capulet* között felhangzó dallam (C¹) ihlette?

40 CG V, 151. A Tyczkiewicz 1853. augusztus 29-i ajánlásával ellátott partitúrát a Bibliothèque nationale de France őrzi (Musique, FS 21).

Rienzi, *A bolygó hollandi*, a *Tannhäuser* és a *Lohengrin* egyes részeit elismeréssel fogadta (a legutóbbi mű előjátékát egyenesen remekműnek minősítve), arra nem vitte rá a lélek – mert nem győzte meg a fül –, hogy dicsérőleg szóljon a *Trisztánról*, amelynek alig száz ütemes, utóbb aprólékos elemzések egész sorát inspiráló előjátékát már nem értette meg:

Olvastam és újraolvastam ezt a különös oldalt; a legmélyebb figyelemmel hallgattam végig, attól a heves vágytól hajtva, hogy kifürkésszem az értelmét – de be kell vallanom, hogy még a legcsekélyebb elképzelésem sincs arról, mit is akart a szerző.⁴¹

Berlioz e kijelentése az utókor szemében Wagner becsmérői közé sorolta őt. Ha azonban gondosan olvassuk (és újraolvassuk) e sorokat, belőlük korántsem pusztán lebecsülést hallhatunk ki – a *pas encore* megfogalmazás éppen arról tanúskodik, Berlioz felmérte annak lehetőségét, hogy a hiba nem Wagnerben, hanem benne magában rejlik. Érdemes azt is felidézni, hogy bár a *Kilencedik szimfóniától* Berlioz aligha irtózott, a finálé kezdetén megszólaló disszonanciák mégis meglehetősen hasonló szavakra ragadtatták: „bármennyire kutattam is e gondolat jelentését, kénytelen vagyok bevallani, hogy ismeretlen maradt a számomra”.⁴²

A Wagnerről írott cikk másik részét szerzője „a jövő zenéje” témájának szentelte. Berlioz megjegyzései – ha hűvös fejjel olvassuk őket – ezúttal sem annyira Wagnert, mint inkább a „vallássá” merevedő *la musique de l’avenirt* veszik célba, amelynek prófétáival Berlioz a maga részéről csak ennyit közöl: *non credo*. Akárcsak Rossini esetében, akinek zenéjét a francia mester tisztelte, elvukult követőit azonban lenézte, Berlioz Wagnert is jelentős alkotónak tartotta, a wagnerianusokat ugyanakkor megvetette.

Wagner és Berlioz kapcsolata sokdimenziós volt – csaknem bármilyen történetet el lehet mondani kettejük példájára hivatkozva. Hadd emeljek ki azonban még egy olyan szempontot, amely egyértelműen összeköti a két zeneszerzőt. Berliozt már a *Rienzi*vel és *A bolygó hollandival* való első találkozása idején lenyűgözte egy új jelenség: a német komponista „kettős szerzősége”, ami a zenét és a szöveget illeti. A Wagnerral való találkozás kétségkívül tovább szította Berliozban a vágyat, hogy később ő is a maga számára készítsen librettókat. Ennek köszönhetően végül neki is megadatott, hogy zenéjében – mint Katherine Kolb fogalmazott – övé legyen „az első és az utolsó szó” is, „miközben a szöveget egyszersmind olyan különleges jelentőséggel ruházta fel, amelyet csakis maga a zeneszerző válthatott méltóképp valóra”.⁴³

41 „J’ai lu et relu cette page étrange; je l’ai écoutée avec l’attention la plus profonde et un vif désir d’en découvrir le sens; eh bien, il faut l’avouer, je n’ai pas encore la moindre idée de ce que l’auteur a voulu faire.” *Journal des débats*, 1860. február 9.

42 „[...] j’ai beau chercher la raison de cette idée, et je suis forcé d’avouer qu’elle m’est inconnue.” Berlioz a *Revue et Gazette musicale* 1838. március 4-i számában megjelent recenziója a *Kilencedik szimfóniáról*.

43 „[...] the first and final say [...] while simultaneously declaring the text so crucial that the composer alone could be relied on to do it justice.” Katherine Reeve Kolb: „*The Damnation of Faust, or the perils of heroism in music*”. In: *Berlioz Studies*. Ed. Peter Bloom. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 151.

Vajon Richard Wagner is így fogalmazott volna? A két kompozíciós tényező elsőbbsége körüli örök vitában ő maga – legalábbis elméletben – inkább a *prima la parte, dopo la musica* kinyilatkoztatására hajlott. Wagner Berlioz fő hibájául éppen azt rótta fel, hogy ennek ellenkezőjét hirdette – amint az egy 1852. szeptember 8-án Liszt-hoz címzett leveléből is kiviláglik, amelyben a *Benvenuto Cellini* gyengeségeinek elemzését Wagner egy „új zenetudós” tollára illően explicit szexuális képekbe csomagolja:

Ha van *muzsikus*, aki rászorul egy *költőre*, úgy Berlioz az, s a balsorsa az, hogy ezt a költőt mindig a maga zenei szeszélyéhez igazítja; előbb Shakespeare-t, aztán Goethét alkalmazza így a maga tetszése szerint. Szüksége van a költőre, aki teljességgel betölti őt, aki az elragadtatás által *kényszeríti* őt, aki az számára, ami a férfi a nőnek.⁴⁴

Kétségtelen, hogy a *Benvenuto Cellini* szövegkönyve – akárcsak a *Rómeó és Júlia* című drámai szimfóniáié vagy a *Faust elkárhozása* című drámai legendáié – nem hág goethei vagy shakespeare-i magaslatokra. (A *Trójaiak* és a *Béatrice et Bénédict* ekkor még meg sem született.) A legdöbbenetesebb azonban az a „megoldás”, amelyet Wagner Berlioz problémájának orvoslására javasol – nevezetesen hogy ez utóbbinak át kellene vennie azt a cselekvényvázlatot, amelyet Wagner a három felvonásosra tervezett, a misztikus germán hősgendák világában játszódó *Wieland der Schmied* című operához készített 1849–1850-ben, utóbb azonban elvetett *A Nibelung gyűrűje* kedvéért. Mindez groteszkül önző gondolatnak tűnhet, hiszen Berlioz, aki maga is különféle történetek között válogatott, aligha gondolhatott komolyan egy ilyen téma feldolgozására.⁴⁵

Wagner azonban tökéletesen komolyan gondolta a dolgot. S ami még mulatságosabb, elképzelése szerint a *Wieland* francia librettóját éppen Henri Blaze-nak kellene elkészítenie. Nem egyértelmű, hogy Wagner vajon a *Journal des débats* kritikus posztján Berlioz elődjeként ismert Castil-Blaze-ra gondolt-e, vagy annak fiára, Henri Blaze de Buryre. Berlioz azonban mindkét Blaze-ra a francia zenei élet legrosszabb vonásainak megszemélyesítőjeként tekintett – az előbbire annak Mozart- és Weber-átiratai miatt, amelyeket Berlioz egyszerűen *dérangements* és *castilblazes* néven emlegetett; az utóbbira pedig a *De l'école fantastique de M. Berlioz* című esszéje miatt, amely alattomos módon egyenként tűzte tollhegyre a zeneszerző valamennyi

44 „Gebraucht ein Musiker den Dichter, so ist dieß Berlioz, und sein Unglück ist, daß er sich diesen Dichter immer nach seiner musikalischen Laune zurechtleget, bald Shakespeare, bald Göthe sich nach seinem Belieben zurechtleget. Er braucht den Dichter, der ihn durch und durch erfüllt, der ihn vor Entzücken zwingt, der ihm das ist, was der Mann dem Weibe ist.” Wagner: *Sämtliche Briefe*. Band IV.: *Briefe der Jahre 1851–1852*. Hrsg. Gertrud Strobel und Werner Wolf. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979, 459.

45 Nem más, mint Adolf Hitler volt az, aki egyszer maga is tervbe vette a *Wieland der Schmied* megzenésítését. Lásd Ulrich Müller: „Wagner in literature and film”. In: *The Wagner Handbook*, 373–393., ide: 385. *Wagner Androgyne* című kötetében (Paris: C. Bourgeois, 1990, 76.) Jean-Jacques Nattiez azt fejtegeti, hogy a *Wieland* voltaképpen azoknak a nézeteknek az illusztrációja, amelyeket Wagner az operaszöveg és a hozzá kapcsolódó zene közötti viszonyról vallott, és amelyeket a zeneszerző a *Das Kunstwerk der Zukunft* című írásában fejtett ki részletesen. Még ha maga a francia komponista talán ebben a szellemben interpretálta is a történetet, egy ennyire filozófiai jellegű probléma aligha szolgálhatott volna egy Berlioz-zenedráma témájául.

„hibáját”, és egy egész nemzedék Berlioz-képét torzította el.⁴⁶ Wagner talán szeretete Berliozt, talán tisztelettel és együttérzéssel viseltetett iránta, de – éppen ellentétben Liszt előtt tett kijelentésével – *nem ismerte* őt, hiszen aki csak a legkevésbé is ismerte Berliozt, sosem tanácsolhatta volna neki, hogy egy Blaze-zal trafikáljon.

Wagnernek az ellenkező nézőpontból felállított diagnózisa ugyanakkor helyesnek bizonyult: 1855. szeptember 6-i levelében afelett sajnálkozott, hogy művészete – a francia zeneszerző elégtelen némettudása folytán – mindörökre idegen fog maradni Berlioz számára. Wagnert egész élete folyamán foglalkoztatta a kérdés, hogy végső soron *Was ist deutsch?* Minthogy pedig saját zenéjét „puszta illusztrációnak” tekintette a szöveg, illetve a mögöttes költői koncepció – a *poetische Entwürfe* – árnyékában, attól tartott, Berlioz örökké idegenül áll majd szemben a zenéjével is. Berlioz együtt érzően reagált – humorral, bármiféle nyelvi sovinizmus vagy filozófiai ballaszt nélkül:

Az igazi zenében vannak hangsúlyok, amelyek a maguk különleges szavát kívánják meg, és vannak szavak, amelyek a maguk hangsúlyát követelik. Egyiket a másiktól elválasztani, vagy csupán megközelíteni őket, olyan, mintha egy kiskutyát egy kecske szoptatna, és megfordítva.⁴⁷

Zárszó

A II. felvonás szerelmi jelenetének vége felé Trisztán és Izolda azért könyörögnek a szereleméhez (*Liebesnacht*), hogy az hozza el szerelmi halálukat (*Liebestod*), szerelmes szenvedélyük (a jelenet utolsó szavaként elhangzó *Liebeslust*) vágyott gyümölcsét. Minthogy a német nyelv bővelkedik a *Liebes-* kezdetű összetett szavakban, nevezük Wagner Berlioz iránt táplált érzelmeit *Liebesangst*-nak. A *Trisztán* partitúrájának ajándékként való felajánlása kétségkívül érzelmnyilvánítás volt. Egyszersmind azonban a szorongás megnyilvánulásának is tekinthetjük, amelyet oly elfogulatlanul megvallott Liszt előtt, s amely részben gyenge franciatudásából is eredt.⁴⁸ A lelkiállapot, amelyben Wagner Berlioz felé közeledett, megnyilvánult a francia nemzethez való viszonyában is, amelyet hol közel érzett magához, hol legyőzni törekedett. Milyen érdekes, hogy Berlioz későbbi fogadtatásával szemben – amely külföldön kedvező volt, Franciaországban vegyes, de mindenütt mentes az ideológiai túlkapásoktól – Wagner utóélete – Nietzsche korától a holokausztig és azon is túl – maga lett a megtettesült *Liebesangst*.

Mikusi Balázs fordítása

46 Henri Blaze esszéje a *Revue des deux mondes* 1838. október 1-jei számában jelent meg.

47 „Il y a des accents, dans la musique vraie, qui veulent leur mot spécial, il y a des mots qui veulent leur accents. Séparer les uns des autres, ou leur donner des approximatifs, c'est faire allaiter un petit chien par une chèvre et réciproquement.” CG V., 151. Berlioz levelének autográfját (amelyet a CG szerkesztői nem ismerhettek) az Archiv Richard Wagner, Gedänkstätte Bayreuth őrzi.

48 „[I]ch fürchte mich vor Berlioz, mit meinem schlechten Französisch bin ich verloren.” Richard Wagner 1853. október 7-i levele in: *Sämtliche Briefe*. Band V.: *September 1852 – Januar 1854*. Hrsg. Gertrud Strobel, Werner Wolf, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1993, 425.

ABSTRACT

PETER BLOOM

BERLIOZ AND WAGNER

Épisodes de la vie des artistes

When Wagner arrived in Paris in 1839, he would already have known the name and perhaps some of the work of Berlioz, whom he met at that time and with whom he would maintain cordial if distant relations for the next thirty years. This article traces this and subsequent encounters, in Dresden in 1843, in London in 1855, in Paris on the many later occasions the German composer visited the French capital, in their relations with their loyal friend Franz Liszt, and in writing: both men wrote criticism and short stories, both were influential conductors and theorized about orchestral conducting, and both produced memoirs of historical importance. That Berlioz knew no German made it difficult for him to appreciate Wagner's work, as Wagner himself, ten years younger than the Frenchman, pointed out. That the mature Wagner felt he had entered a musical future that Berlioz did not share made it difficult for him to maintain his early enthusiasm for the music and empathy for the man. His final comment on Berlioz, probably sketched shortly after Berlioz's death in the spring of 1869, is tortured, and perhaps representative of a kind of affection mixed with fear, a „Liebesangst," that characterized Wagner's feelings towards the French nation itself.

Peter Bloom is author of *The Life of Berlioz* (Cambridge University Press) and editor of five collections of essays on Berlioz and his era including *Berlioz: Scenes from the Life and Work* (University of Rochester Press). He is editor of volumes 7 (*Lélio ou Le Retour à la vie*) and 24 (*Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*) of the *New Berlioz Edition* (Bärenreiter) and coeditor of the *Dictionnaire Berlioz* (Flammarion). His study of Berlioz and Shakespeare appeared in volume XI (2012) of *Great Shakespeareans* (Continuum). He is a member of the editorial board of the *Critique musicale d'Hector Berlioz* (Buche/Chastel) and is preparing volume IX of Berlioz's *Correspondance générale* (Flammarion). Bloom is the Grace Jarcho Ross 1933 Professor of Humanities at Smith College, in Northampton, Massachusetts.

A forráskutatás múltja, jelene és jövője a magyar zenetudományban

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság

X. tudományos konferenciája

2013. október 4–5. (péntek–szombat)

MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Terme

Budapest I., Táncsics M. u. 7.

A magyar zenetudomány történetében a 19. század óta, de különösképpen

Bartók Béla, Kodály Zoltán, Szabolcsi Bence és Bartha Dénes

fellépését követően meghatározó szerepet játszott a forráskutatás.

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság a szakma hagyományaira építve

a forráskutatás témaköréhez kapcsolódó konferenciát hirdet,

amely a jelenleg is folyó primer kutatásokat, illetve a hozzájuk kapcsolódó

módszertani kérdéseket állítja középpontba. A konferencia módot ad arra,

hogy aktuális kutatási beszámolók mellett visszatekintő, a magyar zenetudomány történetét

és nemzetközi kontextusát érintő, vagy éppen új célokat-terveket megfogalmazó,

illetve magának a forrás fogalmának meghatározásait vizsgáló

és a forráskutatás 21. századi helyzetét értékelő előadások is elhangozzanak.

A konferenciára húsz perces előadásokat várunk.

A jelentkezéseket – amelyeknek egy csatolt fájlban tartalmazniuk kell

az előadás címét és egy maximum 250 szóból álló előzetes tartalmi kivonatot –

2013. június 15-ig kérjük eljuttatni a konferencia szervezőihez.

A jelentkezéseket a konferencia programbizottsága június 30-ig bírálja el.

A konferencia szervezői

Dalos Anna (dalos.anna@btk.mta.hu)

és Vikárius László (vikarius.laszlo@btk.mta.hu)

A konferencia programbizottságának tagjai

Domokos Zsuzsanna, Ferenczi Ilona, Kiss Gábor,

Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,

Richter Pál, Somfai László,

valamint a konferencia szervezői

Papp Márta

MUSZORGSKIJ ELFELEDETT DALAI

Muszorgszkij (1839–1881) utolsó éveinek mintegy tucatnyi dala – melyeket a zeneszerző a két nagy ciklus, a *Napfény nélkül* (1874) és *A halál dalai és táncai* (1875–77) mellett, közben, után komponált – a legtöbb kutató szerint nem tartozik az életmű elsőrangú darabjai közé, kivéve talán az utolsó előtti, a *Mefisztó dala az Auerbach pincéjében* címűt. A színvonal kétségtelen ingadozásának több oka lehet, de nem a zeneszerző alkotóerejének rohamos gyöngülése, melyet kortársai feltételeztek. Tény, hogy Muszorgszkij élete utolsó éveiben egyre nehezebb körülmények között komponált, és egyre több alkoholt fogyasztott. Ám a *Mefisztó dalának* tökélye, az Alekszej Tolsztoj költeményeire született öt dal egyenletesen magas színvonalra és a bennük megnyilvánuló kísérletezőkedv, valamint a *Hovanscsina* és *A szorocsinci vásár* ekkor készülő részletei rácáfolnak az alkotóerő hanyatlásának legendájára. E kései dalok kisebb átütőerejének oka egyrészt abban kereshető, hogy néhányat valamilyen alkalom hívott életre (*Забывтый / Az elfeledett, Надгробное письмо / Gyászlevél, Непонятная / A meg nem értett*), s mint ilyenfajta alkalmi kompozíció, túlságosan direkt eszközökkel él; bár rögtön hozzá kell tenni, hogy a szintén alkalom szülte *Egy kiállítás képei* sorozata a remekművek közé tartozik. Másrészt épp az erős kísérletezés, a zeneszerzőre mindig olyannyira jellemző új keresése teszi kikezdehetővé, esetlegessé néhány dal formai és harmóniai szerkezetét.

Különös csoportot alkot a kései dalok közt az Alekszej Tolsztoj verseire komponált öt darab. Bennük elmélyedvén kérdések sora merül fel a kutatóban. Vajon tekinthető-e Muszorgszkij negyedik dalsorozatának ez az öt kompozíció? Ha igen, szellemileg rokonítható-e a két szomszédos nagy ciklussal, a *Napfény nélkül* rezignált pesszimizmusával és *A halál dalai és táncai* komor halálköltészetével? Mít kerestett és talált meg a 38 éves Muszorgszkij Alekszej Tolsztoj költészetében? Vajon mi az oka annak, hogy a Tolsztoj-dalok ennyire eltűntek a feledés homályában, hangversenyen nem hangoznak el, lemezen nem szerepelnek? Jelen tanulmány, mely egy Muszorgszkij dalairól írott nagyobb munka része, e kérdésekre keresi a választ.

I.

1877 márciusában, nem egészen három hét leforgása alatt, Muszorgszkij öt Alekszej Tolsztoj-költemény megzenésítését vetette papírra. Az új művek tervezéséről és készüléséről semmilyen adat nem található a zeneszerző levelezésében, Muszorgszkij csak három hónappal később ejt szót róluk, amikor *A halál dalai és táncai*

sorozattal együtt kínálja kiadásra portékáját Dmitrij Sztaszovnak, illetve Sztaszov közvetítésével a kiadónak.¹ A „4 macabre” tulajdonjogáért 150 rubelt kér, „a három [Muszorgszkij kiemelése] gr. Tolsztojéért” 50 rubelt; az előbbi ciklus dalait tehát darabonként közel 38 rubelre, míg az utóbbiét alig 17 rubelre taksálja. Értékkítélet-e ez a szerző részéről, vagy mindössze a művek piaci értékének racionális felmérése? Nem tudhatjuk, amint azt sem, hogy az öt Tolsztoj-dal közül melyik háromra gondolt a komponista. Egyik sorozat sem jelent meg Muszorgszkij életében, mindkettő először 1882-ben látott napvilágot a Besszel kiadónál, Rimszkij-Korszakov közreadásában és „javításaival”. Az utókor ítélete viszont megerősíteni látszik a zeneszerző saját véleményét dalainak eladhatóságát illetően: míg *A halál dalai és táncai* Oroszországban, majd külföldön is egyre népszerűbb lett, a Tolsztoj-dalok teljességgel elfelejtődtek.²

Hogy az utókor az öt Tolsztoj-dalt és a legtöbb kései Muszorgszkij-dalt is egy évszázadon át szinte teljesen negligálta, abban talán legnagyobb felelőssége a szovjet zenetörténet-írásnak és előadói gyakorlatnak van. A Lamm-összkiadás V/8. kötetét bevezető Keldis-tanulmány (1934) e darabokat lenéző és lekezelő attitűdje után Tumanyina (1939) és Vaszina-Grosszman (1956) mindössze néhány mondatot szentelt Muszorgszkij kései dalainak, Hubov, Slifstejn és Frid ki sem tért rájuk, és az évtizedekig egyetlen valamirevaló angol nyelvű monográfia, Calvocoressi–Abraham könyve nem jelentős és kevésbé érdekes műveknek bélyegezte őket.³ A szemléleti változást a szovjet-orosz zenetudományban Durangyina 1985-ös kötete hozta meg, amely külön fejezetet szentelt a Tolsztoj-daloknak, majd az *Orosz zene története* 7. kötetének (1994) Muszorgszkij-fejezetében Szabinyina már zeneileg is elemezte valamelyest e műveket.⁴ A legújabb angol nyelvű monográfiában David Brown mélyebbre ható analízist ad,⁵ valamint részletesen ismerteti Richard Taruskin eszmefuttatását Muszorgszkij új énekeszéd-kísérleteiről, melyekben a Tolsztoj-dalok is fontos állomást jelentenek.

1 A (régii orosz naptár szerint) 1877. június 14/15-én Carszkoje Szelóban írott levél. Magyarul: *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, visszaemlékezések*. Összeállította és ford. Bojti János és Papp Márta, Budapest: Kávé Kiadó, 1997, 479.

2 Egyedül Boris Christoff dalösszkiadás-lemezén (EMI CHS 7 63025 2, 1951 és 57 közt készült felvételek) szerepel mind az öt Tolsztoj-dal, de nem az eredeti sorrendben (a *Góg* a Rückert-verset megzenésítő *Látomás* után jelenik meg) és Rimszkij-Korszakov átdolgozásában.

3 Hivatkozott kiadványok: Pavel Lamm (közr.): *М. П. Мусоргский. Полное собрание сочинений. Романсы и песни*. V. kötet 8. füzet. J. Keldis előszavával, Moszkva: Állami Zenei Kiadó, 1934; N. Tumanyina: *М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество*. Moszkva–Leningrád: Állami Zenei Kiadó, 1939; V. A. Vaszina-Grosszman: *Русский классический романс XIX века*. Moszkva: Szovjet Tudományos Akadémia Kiadója, 1956; G. Ny. Hubov: *Мусоргский*. Moszkva: Muzika Kiadó, 1969; Sz. I. Slifstejn: *Мусоргский. Художник. Время. Судьба*. Moszkva: Muzika Kiadó, 1975; E. L. Frid: *М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Исследование*. Leningrád: Muzika Kiadó, 1981; M. D. Calvocoressi: *Mussorgsky*. Kieg. és átdolg. Gerald Abraham. London: J. M. Dent & Sons, 1. kiad. 1946, 2., revíd. kiad. 1974, 91–92.

4 Je. Je. Durangyina: *Вокальное творчество Мусоргского*. Moszkva: Muzika Kiadó, 1985, 159–170.; M. D. Szabinyina: „М. П. Мусоргский”. In: *История русской музыки*. 7. kötet, 210–286. Moszkva: Muzika Kiadó 1994, 270.

5 David Brown: *Musorgsky. His Life and Works*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2002, 300–306.

Taruskin érdekes hipotézist állít fel *A szorocsinci vásárról* írott tanulmányában.⁶ Muszorgszkij énekbeszédének változásait taglalva a Vlagyimir Sztaszovnak címzett (a régi orosz naptár szerint) 1876. december 25-i levélből indul ki, melyben a zeneszerző kifejti nézeteit a „melódiában testet öltő recitativóról”, amelyet ő „értelmes / igazolt melódiának” nevez, és amely „teljesen eltér a klasszikus melódiától”.⁷ A levél vége felé Muszorgszkij azt írja, hogy „[s]zeretnék próbára bocsátani néhány képet”; Taruskin feltételezi, hogy a próba az öt Alekszej Tolsztoj-dal lenne, melyeket Muszorgszkij két hónappal a levél írása után datált, s amelyekben a zeneszerző használja, illetve megvalósítja az „értelmes / igazolt melódiát”. Példaként összehasonlítja a *Csendesen szállt fel a lélek az égbe* megzenésítését Csajkovszkij (1880) és Rimszkij-Korszakov (1883) ugyanezen versre komponált dalával. Míg az utóbbi két komponista – Taruskin véleménye szerint – kínlódva próbálja hagyományos zenei szimmetriákba rendezni Tolsztoj daktilusokban gördülő hosszú verssorait, Muszorgszkij egyszerű és eredeti módon formálja azokat 15/4-es (6/4 + 9/4) dallamsorokká, s ily módon maximálisan eleget tesz dala „Quasi recitando, ma cantando” feliratának. A dal énekszólama valóban közvetlen „recitando”, dallamvonalát tekintve pedig – szemben Muszorgszkij korábbi recitativodalainak (*Отверженная / A kitaszított, С няней / A dadával*) direkt énekbeszédével – igazi „cantando” melódia, amely nem is tér el annyira a klasszikus dallamtól. Nagyon meglehet, hogy igaz Taruskin eszmefuttatása, s Muszorgszkij valóban a Tolsztoj-dalokat szánta próbának az „értelmes / igazolt melódia” megvalósításához, hisz a művek fejben bizonyára már készültek a kottába írás előtti hónapokban. Meg kell jegyezni azonban, hogy a dalok Alekszej Tolsztoj időmértékes verselését szépen leképező melódiái vajmi kevés rokonságot mutatnak a *Hovanscsina* és *A szorocsinci vásár* saját prózai szövegre íródott dallamaival, melyek Muszorgszkij „értelmes / igazolt melódiáinak” valódi próbakövei. Inkább fedezhető fel kapcsolat a Tolsztoj-dalok és a készülő operák, főleg a *Hovanscsina* harmonizálása közt: a jórészt tiszta diatonikus és/vagy modális, funkcionális feszültséget-oldást alig tartalmazó hármashangzatok folyamatában, a plagális és tercrokon fordulatokban, azonos alapú dúr és moll egyenrangú használatában. Dallamképzésben viszont a Tolsztoj-dalok az 1860-as évek második felének némely dalával, elsősorban a *Пирушка / Paraszti lakoma* melódiájával mutatnak rokonságot.

II.

A Napfény nélkül és *A halál dalai és táncai* szövegeit Muszorgszkij közeli jó barátja, Arszenyij Golenyiscsev-Kutuzov verseiből válogatta 1874 és 1877 között; az 1877-es, gyors egymásutánban lejegyzett öt dal szövegét Alekszej Tolsztoj költeményeiből. Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj gróf (1817–1875), aki Lev Tolsztoj másod-

6 Richard Taruskin: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton–New Jersey: Princeton University Press, 1993, 357–360.

7 Lásd *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, visszaemlékezések*, 475.

unokatestvére volt, és nem tévesztendő össze az egészen más családból származó Alekszej Nyikolajevics Tolsztoj gróffal (1883–1945), költőként, drámaíróként és szatirikus művek szerzőjeként az elsőrangú alkotók közé tartozott, és nagy népszerűségnek örvendett az 1860-as, '70-es évek orosz intelligenciájának körében. Művei külföldön is terjedtek, többek közt Liszt Ferencet is meghihlették. Liszttel személyes kapcsolatban állott, Muszorgszkijjal valószínűleg nem, legalábbis nem tudunk róla. Mindenesetre Alekszej Tolsztoj versei közt válogatva Muszorgszkij – néhány korai Puskin- és Lermontov-megzenésítés után – újra nagy költészettel szembesülhetett. A remekművű költemények azonban, bármennyire magas színvonalú és érdekes kompozíciókat inspiráltak, nem hívtak életre olyan erős zenéket Muszorgszkij műhelyében, mint a másodrangú költő Golenyiscsev-Kutuzov versei.

A *Napfény nélkül* nagyon személyes, introvertált versei és *A halál dalai és táncai* extrovertált drámai jelenetei után Alekszej Tolsztoj kiválasztott költeményeiben Muszorgszkij kevésbé személyes, de az emberlét szenvedéseire széleskörűen reflektáló lírára lelt. Bizonyára erre volt szüksége, hogy kiírja magából saját lelkének gyötrődéseit, az ebben az időszakban nagyon megsokasodott hivatalnoki munka lélekölő hatását, mely közvetlenül is kifejeződik a negyedik dal, az *Aj, illik-e a legénynek lent fonni?* metaforájában. Alekszej Tolsztoj nem csupán a tiszta líra műfajában alkotott, mint Tyutcssev vagy Fet, hanem sajátos műfajt alakított ki a balladák, népi bilinák, legendák stilizációjával, melyben – Turgenyev szavaival – „nem volt vetélytársa”. A megzenésített Tolsztoj-versek archaikus és népies nyelvezete harmonikusan beleillett a *Hovanscsina* librettóján és zenéjén egyszerre dolgozó zeneszerző költői világába.

Amennyiben összefüggő sorozatnak tekintjük az öt Tolsztoj-dalt, és a ciklus sorrendjét a keletkezés időrendjében állapítjuk meg, a választott öt költemény szabálytalan kupolaívű dramaturgiai folyamatba rendeződik, melyben az első, második és ötödik vers a kupola emelkedő, majd visszasüllyedő tartóoszlopai, a harmadik és negyedik különleges „kiugrás” mélybe és magasba. Az előbbieket az embert, az emberiséget sújtó bánat és nyomorúság különböző fokozatú megnyilatkozásai: az első vers természet-metaforájában a bánat gyülekező felhőkként, apró szemű esőként, a szerencsésebbeknek vad viharoként, Isten villámaként jelenik meg, a második vers a boldog égiek közé emelkedő lélek szemszögéből láttatja a földi siralomvölgyet, az ötödik pedig az élő emberi lélekbe betörő, a szívnek „nekidőlt” bánat újra természeti hasonlattal és metaforával történő megjelenítése. E sajátosan orosz bánatköltészet Alekszej Tolsztoj poétikájában távolságtartó attitűddel, olykor ironikus elvonatkoztatással jelentkezik. Egyértelműen ironikus, sőt szatirikus, és látszólag nem illeszkedik a Muszorgszkij által kiválasztott költemények sorozatába a középső darab, a *Góg*. Ebben a környezetben azonban ez a furcsa figura, a megszemélyesített emberi tulajdonság egyszerre tetszik az emberi nyomorúság eredetének és következményének. A negyedik vers ironikus, szinte csúfolódó költői kérdések után a vágyak és álmok világába röpít; olvastán lehetetlen nem gondolni a naponta hivatalban nyűglődő zeneszerzőre, aki guszlis dalkokként szeretne a csalóányos ligetbe vágatni. Ám a diadalmas kiszabadulás, a csalóányos kert merő illúzió; a záró költeményben visszatérő mély szomorúság vetekszik a

két nagy Muszorgszkij-dalciklus befejezésének pesszimizmusával, jóllehet elvontabb értelmű azoknál.

A kiválasztott Tolsztoj-versekből kirajzolódó dramaturgia – talán önkényes – értelmezése természetesen nem teszi összefüggő sorozattá Muszorgszkij öt dalát. A művek zenei stílusának vizsgálata közelebb visz az alapkérdés megválaszolásához.

III.

Az öt költemény – úgy tűnik – nagyon is természetesen módon alakul énekké. Ez a látszólagos egyszerűség, mely a mesterkéeltségig kimódolt rafinériát takar, sajátos jellemzője a kései Muszorgszkij-stílusnak. A zeneszerző a konvencionális dallamképzéstől egyáltalán nem befolyásolva formálja melódiává Tolsztoj időmértékes verssorait, mint Taruskin is kimutatja. Az első és második dalban a verssorok 6/4- és 9/4-es metrum váltakozásában haladnak, a beszédes dallam szervesen nő ki az ének kezdőtaktusából, szinte minden mozzanata annak kvartlépéséből és lehajló skálamenetéből táplálkozik. A második darab dallamkezdeté (*1b kotta*) mintegy fordítása az elsőének (*1a kotta*), s ez a motívika uralja a záró *Eloszlik, meghasad* 6/4-es középházát is (*1c kotta*):

1a



1b



1c



A negyedik, *Aj, illik-e a legénynek lent fonní?* kezdetű dal első részében a 6/4 és 9/4 közé 5/4-es ütemek ékelődnek, melyek az első strófában feltett kérdések végét foglalják magukba. Kérdéznél az emberi beszéd felviszi, majd leejti a hangot; Muszorgszkij stilizált dallamformálásában mind a négy költői kérdés G hangra lelépő terccel végződik, harmóniailag plagális fordulattal elért g-moll vagy G-dúr akkordon. A dal álom- és vágyvilágban játszó második strófájának énekdallama differenciált prozódiaiával van 4/4-be rendezve, és ennek hangulati ellenpólusa, a mély szomorúsággal bevont, balladai hangütésű ötödik mű, az *Eloszlik, meghasad* főrészének spondeusai is 4/4-ben gördülnek.

Metrumváltás egyedül a középső dalban, a Gógben nincs, ez a darab ilyen vonatkozásban is kiválik a többi közül. Ám ennek szándékoltan szögletes, groteszk dallamossága is egészében a kezdetből, a zongora bevezető ütempárjából nő ki. A variálás nagyon finom, majdhogynem mesterkéltné. A kupolaívet leíró egyszerű kis téma (2a kotta) legcifrább variánsa a záró dallamgesztus (2b kotta), ének és zongora uniszónójában, melyet lehetne akár kurtágos dallamképzésnek is nevezni.

2a



2b



A szatirikus költemény megzenésítése nem éppen fülbemászó, szűkszavú szögletessége miatt, mely gyilkos ironiát közvetít. A Góg ostoba dülöngélését Muszorgszkij összefüggéstelennek tűnő, ugráló akkordokkal és repetált sforzatós negyedekkel érzékelteti. Az ironikus-szatirikus elidegenítésnek ez a foka Sosztakovicsra mutat előre, a dal felépítése a visszatérő háromtagúság különleges, variatív változata: az első rész (1–13. ütem) és középrész (14–21. ütem) a reprízben (22–30. ütem) tömörítve ötvöződik.

A zene karaktere gyökeresen más, a formálás elve viszont hasonló a második Tolsztoj-dalban, a *Csendesen szállt fel a lélek az égbe* kezdetűben. A zenei felépítés finoman követi a vers szerkezetét és poétikus tartalmát. A második versszaknál („A szembe jövő égiek...”) középrész indul, módosul a hangnem, a dallamvonal s a kíséret mozgásformája, de alapvetően nem változik a zene csöndes hullámvonala. Nagyobb változás a lélek válaszánaál következik be, tagoló szünetek, tartott akkordok és az ének „patetico” megemelkedése révén. Ám a kiemelés rövid és viszonylagos; a lélek szavai a harmadik strófa kezdetén zenei reprízben folytatódnak („Itt csak boldog és örömteli arcokat látok”, Tranquillo), majd a befejező két sor zenéjében visszatér, és variáltan lezárul a „patetico” szakasz is. Ily módon a zenei háromtagúság harmadik tagja az első rész visszatérése mellett magába foglalja a középrész nagyobb változást hozó, kiemelt frázisát is. A formai dramaturgiát erősítik a zongora színváltozásai: a kezdet magasban hangzó tremolóit a második részben a középső regiszterben repetált triolák váltják fel, a lélek válaszánaál a mélybe zuhan a basszus, s a visszatérésben magas és mély regiszter egymás mellé kerül. A repríz szintézisjellege különösen artistikusan mutatkozik meg a harmonizálásban: miközben a „con dolore” feliratú, fokozatosan elcsöndesülő és lelassuló utolsó két ütem dallama, ritmikája, textúrája a „patetico” szakasz visszatérésének lezárása, a harmóniamenet a dal kezdetét idézi vissza.

Az öt Alekszej Tolsztoj-dal közül négy darab épül a visszatérő háromtagúság elve szerint, de más-más módon. Az első dalban a zenei visszatérés izgalmasan különbözik a kezdő résztől, hisz a szöveg is – bár visszaaláló – kontrasztja az első négy sornak. A második és harmadik műben a repríz, mint láttuk, valamiféle ötvö-zete az első két formarésznek (hasonló a struktúrája a híres *Bolhadalnak* is). Az ötödik darab viszont végtelenül egyszerű háromtagúság, az első strófa zenéje szinte változatlanul ismétlődik visszatéréskor a harmadik strófa szövegére, csak a záróakkord, a dinamika és az előadási utasítások különböznek (az 1. rész *forte* kezdettű „Andante, ma non troppo. Energico”, a 3. rész *piano* „Andante lamentoso”), valamint a zongora bevezető és a középrészhez átvezető két-két ütemnyi, modális hármásokat ismételtető akkordsora, mely tágabb perspektívába helyezi az első strófát, és elmaradása beszűkíti a záró strófát.

A negyedik dalban feldolgozott népies-archaizáló költemény, mely témájánál fogva különösen mélyen megérintette Muszorgszkijt, más zenei formát és más dramaturgiát indukált, mint a többi Alekszej Tolsztoj-vers. A két ötsoros versszak két, zeneileg igen különböző formarészbe ágyazódik, melyeknek eltérő a tempója, metruma, dallamképzése és zongoratextúrája. A kezdő „Andante. Resignando” feliratú részben (1–11. ütem) csöndes, távolságtartó, valóban rezignált kérdésfeltevések után nagy indulati töltést kap a „guszlis dalnok”-ra vonatkozó lényegi kérdés, majd a második, „Largo, appassionato” részben (12–23. ütem) valósággal szárnyalni kezd a zene: „Aj, lovat neki, zengő guszlit!” Csaknem annyira elkülönül e második rész az előzményektől, mint a *Napfény nélkül* ciklus harmadik dalában a románcdallamosságú záró szakasz, lévén szó ott is egy tünékeny vágyálomról.

Ami az Alekszej Tolsztoj-dalok harmóniavilágát illeti, mind az öt darabot a szinte ridegségig ható egyszerűség, jórészt hármashangzatok használata jellemzi: egymással lazán összefüggő, gyakran funkcionális vonzások és taszítások nélküli, plagális irányultságú akkordmenetek, tercrokron fordulatok, modális jellegű hangzatok. Ebben a világban fokozott dramaturgiai jelentősége van bármilyen apró disszonancia feltűnésének. Az első dal középrészének vége felé (19–24. ütem) az oktaton, más néven 1:2-es skálakivágaton kromatikusan emelkedő basszuszmenetek s a fölötte ugráló különös sforzatós akkordok erőteljesen elütnek a darab addigi diatonikus-modális harmóniakészletétől (szöveg: „[az őszi eső] hullik szakadatlan...”). Még inkább különleges vonásokat mutat a visszatérés harmóniai módosulása: a G-dór szubdomináns akkord felhangzása után közvetlen váltásban, egyetlen szó („áganként”, majd „levelenként”) zenéjében hangzik el a B-dúr-h-moll közös tercú akkord; egyetlen ütemben egyesül itt a népzenei modalitást és merész romantikus harmóniaváltást alkalmazó zeneszerzői technika (3a kotta). Az ötödik dalban az első két taktus modális hangzátváltásaira és diatonikus dallami kinyílására a második két taktus torzulása válaszol, szokatlan hangzású bővített szekunddal az énekben és éles-fájdalmas kisszekund-súrlódásokkal a kíséretben – szöveg: „a bánat a mélységes töprengések alatt” (3a–b kotta a 32. oldalon).

A közvetlenül szomszédos ciklus, *A halál dalai és táncai* harmóniai színessége teljességgel hiányzik a Tolsztoj-dalokból; a ciklus harmonizálása a három évvel korábbi *Napfény nélkül* plagális irányú meneteivel inkább rokonítható, de azok meg-

3a *cresc. ed accel.*

Дуб ло - мать по пру - ти - кам

3b *mf*

грусть под ду - ма - ми, под мо - гу - чи - ми

pp

döböntő merészségei nélkül. Olyanfajta hangnemnélküliség, amelyen a *Napfény nélkül* ötödik dalában, az *Elégiában* tapasztalható, nem fordul elő a Tolsztoj-dalokban, néhány darabnak azonban, épp a funkcionális vonzások megszűnte miatt, nehezen határozható meg a tonalitása. A második dal Esz-dúr akkordon indul és zárul, ám ezt a tonalitást domináns hangzat sehol sem erősíti meg. Az alapvetően modális harmonizálású negyedik dalban Muszorgszkij ugyan kitesz az első részhez három *b* előjegyzést, melyet a második rész kezdetén felold, de a hangzatfűzések oly mértékben nem funkcionálisak, hogy ugyanolyan joggal beszélhetünk *c*-mollról, netalán Esz-dúrról vagy *g*-moll / *G*-dúrról az *Andantében*, mint *C*-dúrról vagy *G*-dúrról a *Largóban*. Egyetlen reláció biztos, a *minore-maggiore* viszony a dal két formarésze között. A hangnemi bizonytalanság igen jól illik mind az első versszak kérdéseihöz, mind a második strófa valóságtól elrugaszkodott vágyálomvilágához. Az öt Tolsztoj-dal tonalitásrelációi egyébként erősítik ciklusérzetünket:

1. dal – *d*-moll (bár előjegyzés nélküli)
2. dal – Esz-dúr?
3. dal – *F*-dúr
4. dal – *c*-moll / *C*-dúr vagy *g*-moll / *G*-dúr?
5. dal – *f*-moll

Rendkívül gondosan kimunkált a Tolsztoj-dalok dinamikai felépítése és az előadónak szánt egyéb utasításai. Az első műben feltűnő a kontrasztos dinamika és a súlyos sforzatós akkordok gyakorisága; a bánat mint „Isten villáma”, mint „sú-

lyos szikla”, „vad vihar” metaforájának zenei kivételése ez, melynek negatív, tagadó oldala képezi a dal első részét („Nem Isten villámaként sújtott le...”), pozitív, igenlő oldala a zenei visszatérést („vad viharként csapott le”). A középrész, az „ősz esőként szitáló” bánatmetafora zenéje csendes, poétikus hangvételben zajlik. A második dal egésze nagyon csendes: minden visszafogott, az ének piano dinamikája mellett a zongora kétszeres-háromszoros pianissimóban játszik, mindössze két helyen, a lélek kiemelt szavainál („Nem feledtem a földet” és „Ó, engedj engem újból a földre”) erősödik fortéra az ének – „patetico” felirattal –, és kíséri egy-egy sforzatós zongoraakkord. A „patetico” előadói utasítás itt is, mint a *Nem Isten villámaként* dalnál, nyilvánvalóan nem érzelmességet, hanem bizonyos magasztos, fennkölt stílust kér az előadótól. A nagy kontrasztot képviselő harmadik dal, a *Góg* karakterjelzése az alapvető iróniát erősítő „Marziale. Pomposo”. A pianissimo induló középrész előadása ezzel szemben „simplice”, majd „senza espressione”, tehát egyszerű – vagy ha úgy tetszik: együgyű⁸ – és kifejezés nélküli, a visszatérés megint „Marziale”, az utolsó dallamgesztushoz pedig a szerző „poco capriccioso” ír elő. Nagyon finom a negyedik dal dinamikai, hangzásdramaturgiai kidolgozása. A visszafogott kezdet után, a guszlis dalnokról szólván hirtelen kitágul a zenei láthatár (*Più allargando*): forte dinamikával, énekdallam és zongoraszóvet jelentőségteljes kiszélesítésével hangzik fel a lényegi kérdés („[Illik-e] a guszlis dalnoknak hivatalban ülni?”), ám a súlyos megszólalás után megint visszafogottá válik a zene – ez is az indulati töltés része. Hasonlóképpen elcsöndesedik, visszahúzódik dinamikailag, melodikában és textúrában a második forma-rész, a szenvedélyes *Largo* a patak–kert–csalogány poétikus képénél, hogy azután újra kinyíljon a dal végére. Ez a kinyílás azonban nem egyértelmű, habozást, bizonytalanságot tartalmaz. A dalt lezáró két ütem dinamikai jelzéseivel a zeneszerző szándéka nyilvánvaló: az ének örömteli felívelése és felerősödése mellett vagy mögött a zongora hirtelen lehalkul, s háromszoros pianissimóban játssza a végső arpeggiót, mint leheletnyi guszlipengetést az álmok világából:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in 4/4 time, starting with "poco rall." and "f" dynamics. The piano accompaniment is in 4/4 time, starting with "ppp" dynamics. The lyrics are "Ha - про - лет по - ет!".

8 Muszorgszkij „simplice” helyett – bizonyára nem véletlenül – a francia „simplement” vagy a spanyol „simplemente” és a hagyományos olasz kifejezés keverékét használja.

Mind az öt dal zenei megformálására s a zeneszerző alkotói attitűdjére jellemző bizonyos távolságtartás, finom artisztikum, mely teljes mértékben harmonizál a szövegekkel, Alekszej Tolsztoj kiválasztott verseivel. Hogy ez a visszafogottság csöndesen borús vagy ironikus zenei megjelenítéssel – vagy a kettő elegyével – párosul-e, darabja válogatja. A nyilvánvalóan szatirikus *Góg* után az *Aj, illik-e a legénynek lent fanni?* dalban is jócskán fellelhető az irónia, sőt, a legborúsabb *Eloszlik, meghasad a bánatban* is. Ám mindegyik mű alapvető poétikai tartalma az emberi bánat és nyomorúság, amely az öt dal folyamán erősödő tendenciát mutat, s ugyanúgy a teljes reménytelenség érzetéhez visz, mint a *Napfény nélkül* ciklus folyamata.

A fenti megfigyelések természetesen nem szándékoznak egy új Muszorgszkij-dalsorozatot felfedezni, mindössze a homályt kívánják oszlatni a kései művek néhány érdekes darabja körül, melyek mégiscsak összefüggnek egymással egyéb, a komponista utolsó éveiben elszórt társaik között, s melyek érdemesek lennének az előadók figyelmére.

Melléklet: az Alekszej Tolsztoj-dalok szövegei

(Bojti János nyersfordításai)

Не божим громом горе ударило,
не тяжёлой скалой навалилося,
собиралось оно малыми тучками,
затянули тучки небо ясное,

посяло горе мелким дождичком,
мелким дождичком осенним.
А и сеет оно давным давно,
и сечёт оно без умолку,
без умолку, без устали,
без конца сечёт, без отдыха.

Уже полно, горе, дуб ломать
по прутикам, щипати по листикам!
А и бывало же другим счастьеце:
налетало горе вихрем бурюю,
ворочало горе дубы с корнем вон.

Горними тихо летела душа небесами,
грустные долу она опускала ресницы;
слёзы в пространство от них
упадая звездами,
светлой и длинной вилиси за ней
вереницей.

Встречные тихо её вопрошали светила:
„Что так грустна? И о чём эти слёзы
во взоре?“

Nem Isten villámaként sújtott le a bánat,
nem súlyos sziklaként zuhant le,
lengé felhőcskékként gyülekezett,
e felhők befedték a tiszta eget,

bánat szítál apró szemű esőcskeként,
apró szemű őszi eső.
És szítál immár réges-régen,
hullik szakadatlan,
szüntelen és szakadatlan,
végtelentül, nem pihenve.

Elég volt már, bánat, tölgyet törni
áganként, levelenként tépni!
Voltak pedig mások szerencsével:
vad viharként csapott le a bánat,
kicsavarta gyökerestül a tölgyfákat.

Csendesen szállt fel a lélek az égbe,
szomorú völgyre vont a pilláit.
Könnyei onnan csillagként hulltak a térbe,

fényesen s hosszan húzódtak utána sorban.

A szembe jövő égiek csöndesen kérdezték:
„Mitől e bánat? És miért e könnyek
szemedben?“

Им отвечала она: „Я земли не забыла,
много оставила там я страданья и горя.

Здесь я лишь ликам блаженства
и радости внемлю,
праведных души не знают ни скорби,
ни злобы.
О, отпусти меня снова, создатель, на землю,
было б о ком пожалеть и утешить кого бы.”

S felelte nékik: „Nem feledtem a földet,
sok szenvedést s bánatot hagytam én ott.

Itt csak boldog és örömteli arcokat látok,
jámbor lelkek a bánatot, haragot nem ismerik.
Ó, engedj engem újból a földre, teremtőm,
volna kit megszánni és vigasztalni is.”

Ходит Спесь, надуваючись,
с боку на бок переваливаясь.
Ростом Спесь аршин с четвертью,
шапка –то на нем во целу сажень.

А и зашёл бы Спесь к отцу, матери,
да ворота не крашены!
А и помолился б Спесь во церкви божией,
да пол не метён!

Идёт Спесь, видит на небе радуга;
повернул Спесь во другую сторону
Не пригоже де мне нагибаться!

Megy a Gőg felfuvalkodva,
jobbra-balra dülöngélve.
Termetre a Gőg egy arsin s negyed,
a sapka rajta teljes szazseny.

Ha elmenne apjához, anyjához,
a kapu biz' festetlen!
Ha meg imádkozni térne Isten templomába,
a köve söpretlen!

Megy a Gőg, lát az égen szivárványt;
megfordul a másik irányba:
Nem fogok én lehajolgatni!

Ой, честь ли то молодцу лен прясти?
А и хвала ли боярину кичку носить?

Воеводе по воду ходить?
Гуслиарю –певуну во приказе сидеть,
во приказе сидеть, потолок копить?

Ой, коня б ему, гусли звонкие!
Ой, в луга б ему, во зелёный бор,
через реченьку, да в тёмный сад,
где соловушка на черемушке
целу ноченьку напролёт поёт!

Aj, illik-e a legénynek lent fonni?
És dicséretes-e az uraságnak főkötőt
hordani?

A vajdának vízen jární?
A guszlis dalnoknak hivatalban ülni,
hivatalban ülni, lábat lógatni?

Aj, lovat neki, zengő guszlit!
Aaj, ki a mezőbe, zöld erdőbe,
a patakon át és árnyas kertbe,
hol a csalogany a zelnicén
egész éjjel egyfolytában énekel!

Рассеается, расступается
грусть под думами, под могучими,
в душу тёмную пробивается,
словно солнышко между тучами.

Ой ли, молодец? Не расступится,
не рассеется ночь осенняя,
скоро сведаешь, чем искупится
непоказанный миг веселия!

Прикачнулась, привалилася
к сердцу сызнава грусть обычная,
и головушка вновь склонилася,
бесталанная горемычная.

Eloszlik, meghasad
a bánat a mélységes töprengések alatt,
betör a sötét lélekbe,
mint napocska a felhők közé.

Így van-e legény? Nem hasad,
nem oszlik az őszi éj,
hamar megtudod, mivel vezekel
a vigasság kétes pillanata!

Odafért, nekidőlt
a szívhez megint a szokásos bánat,
s a fejecske újból lehajlik,
a boldogtalan, szánni való.

ABSTRACT

MÁRTA PAPP

MUSORGSKY'S FORGOTTEN SONGS

Among the late songs of Modest Musorgsky the five composed in 1877 to poems by Aleksey Konstantinovich Tolstoy constitute a special group. Their music is of an evenly high standard, though not so powerful as that of the three song cycles. Still, the composer's experimental side is still strongly present. Can we consider these five compositions to be Musorgsky's fourth song cycle? If we can, are they possibly connected psychologically to the neighbouring song cycles *Sunless* (1874) and *Songs and Dances of Death* (1875-77) with their bleak death-poetry? What did the 38 year-old Musorgsky seek and find in the poetry of Aleksey Tolstoy? What is the reason for these Tolstoy songs being so forgotten, neither receiving concert performances nor being recorded? The present article, which is part of a larger study of the songs of Musorgsky, searches for the answers to these questions.

Márta Papp studied musicology from 1969 to 1974 at the Liszt Ferenc Music Academy with Bence Szabolcsi, György Kroó and László Somfai. As a musicologist she is an expert on Russian music and has published books and studies on Modest Musorgsky, 19th century Russian music, the pianist Sviatoslav Richter and contacts between Hungarian and Russian composers and their compositions. From 1972 to 2011 she was a producer for the Bartók channel of Hungarian Radio and since 1996 has been the editor in chief of educational programmes about classical music. Since 1982 she has been a professor at the Liszt Ferenc University of Music.

HELYREIGAZÍTÁS

Szegedy-Maszák Mihály *Irodalom a zenében*: Liszt Ferenc című, eredetileg angol nyelvű tanulmányának magyar fordításába (*Magyar Zene*, 2002, 4. szám) két hiba került. Az első (407. old., 2. bekezdés, 2. sor) helyesen így hangzik: „Dalainak többsége német szövegre készült”, (407. lap); a második (414. old., 2. bekezdés, 4-5. sor) így: „Az irodalmár kísértésbe eshet, hogy próbálkozzék annak földerítésével, mi is a viszony a nyelvi megnyilatkozás és a zene között [...]”.

Ignác Ádám

SZIMMETRIA, KÖRKÖRÖSSÉG, LINEARITÁS

A forma kérdése Arnold Schönberg Die glückliche Hand című művében *

A szerencsés kéz (Die Glückliche Hand, Op.18) című Schönberg-mű nemcsak műfaji, tartalmi és stílári szempontból számít a szerző egyik legkülönlegesebb és legtöbbet vitatott darabjának, hanem már keletkezési körülményeit illetően is. Az alig több mint húsz perc hosszúságú darab még a legóvatosabb becslések szerint is három és fél esztendeig (1910 eleje – 1913 novembere között) készült, ami lassabban és nehezkesebben dolgozó komponisták esetében is figyelemre méltó idő, nemhogy a „gyorsíró” hírében álló Schönbergnél, aki még élete vége felé, 1946-ban is ekképpen nyilatkozott az alkotás „könnyedségéről”: „Egyszerű és szép dalamok, vágató ritmusok, érdekes harmóniák, igényes formák, komplikált ellentételek – a valódi komponista oly könnyedséggel írja ezeket, mintha más egy levelet írta.”¹

Az a Schönberg tehát, akinek saját bevallása szerint tizennégy nap elegendő volt a *Várakozás (Erwartung, Op.17, 1909)* teljes megkomponálására, a *Holdbéli Pierrot (Pierrot Lunaire, Op. 21, 1912)* három dalát pedig egyetlen nap leforgása alatt vetette papírra, *A szerencsés kézzel* hosszú időn át nem jutott dűlőre. Mi állhat mindennek a hátterében?

Keletkezési dátumából könnyen kikövetkeztethető, hogy *A szerencsés kéz* egy olyan alkotói korszakban születik meg, amelyben gyakorlatilag minden a magánéleti krízis feldolgozásáról, az önvizsgálatról és a lelki-pszichés tartalmak lehető legközvetlenebb kifejezéséről szól. Egy olyan korszakban, amelynek kompozíciós szempontból a tradícióellenesség, az ösztönösség és logikátlanság vagy éppen az aforisztikus rövidség lesznek a legfőbb hívószavai. Ugyan részletesebben csak a későbbiekben fejtjük ki, szeretnénk azonban már most előre jelezni, hogy *A szerencsés kéz* nemcsak felszívja magába e hívószavakat, de végül némiképp képes túl is lépni rajtuk, és immár egy új periódus felé nyitja meg az utat. Emiatt méltán nevezhetjük Schönberg operáját egyfajta *határműnek*, olyan kompozíciónak, amely a

* A tanulmány a szerző *Zeneszerző a színpadon. A művész ábrázolásának problémája Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner művészoperáiban* című, az ELTE BTK filozófiatudományi doktoriskolájában tavaly benyújtott doktori disszertációjának egyik alfejezetéből készült.

1 Arnold Schönberg: „Herz und Hirn in der Musik”. In: uő: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1976, 105.

George-dalokkal együtt keretbe foglal öt igencsak fontos, művészeti szempontból meglehetősen homogén esztendőt a zeneszerző életéből.

A mai napig rendkívül ritkán játszott és a Schönberg-recepcióban is többnyire perifériára szoruló opera az elmúlt évtizedekben elsősorban a 20. századi összművészeti kísérletekre koncentráló kutatásokban bukkant fel. Emellett a négy képből álló mű a legtöbb érdeklődést vitatott formai felépítésével váltotta ki zene-tudományos körökben. Mi most a következőkben az utóbbira koncentrálnunk.

Irányuljon a figyelem inkább a zenei kompozícióhoz szövegkönyvként szolgáló drámára, vagy magára a zenei anyagra, a darabbal kapcsolatos elmélkedéseket rendre a szimmetria illetve a visszatérés (repríz) kérdése határozza meg. Igazi különbség abban van az elemzői vélemények között, hogy egyesek szerint az egymást megszakítás nélkül követő képek az opera egészén belül nem kerülnek kapcsolatba egymással, s a repríz valós fejlődés híján a körkörösséget, a kiszakadni nem tudást és a „mindig ugyanaz” elvének érvényesülését szimbolizálja.² Mások ezzel szemben egy architektonikus diszpozícióval kialakított műegészt vélnek a négy kép egymásutánjában felfedezni, melyek feszültséggel teli ellentétéből egy nagy, szimfonikus forma bontakozik ki. Egy olyan forma, amelyben az egyes elemek közti kohéziót számos „logikus” mozzanat erősíti, a visszatéréstől témák és motívumok egész „tételeken” átívelő fejlesztéséig és variációjáig.

A darab megformálása mögött rejlő – racionális – építőelv létezését általában a mű szimfonikus jellegét kétségbe vonók sem vitatják; a repríz ténye nem is teszi ezt számukra lehetővé. Szemük előtt általában egy olyan formaideál lebeg, amelyben a kerettételek lényegében egymásba érnek. Teljességgel tükörszimmetrikus struktúráról az operával kapcsolatban John C. Crawford óta szokás beszélni, aki összesen nyolc stációt különböztetett meg a műben, s a körkörösség rendezőelvét bizonyítandó a két szélső „állomástól” indulván egyre inkább befelé haladva rendezte azokat különböző párokba.³ A Crawford elemzését ismerő Peter Naumann ugyanakkor egy spirálból való kivágathoz hasonlította Schönberg zenés drámáját,⁴ amely, mint ilyen, végtelen számú ismétlési lehetőséggel rendelkezik. De sorakoztattak fel érveket a linearitás (teleologikus haladás) mellett is. Ezeket az érveket leginkább azok hangoztatták, akik egy *zenés drámává* átdolgozott vagy annak álcázott négytételes „vokális” *szimfóniát* pillantottak meg a műben.⁵

Ma már leginkább egy, a drámai és szimfonikus elemeket *ötvöző* műként szokás Schönberg második operáját jellemezni. Az egyik legfrissebbnek számító nagyszabású műelemzés szerzője, Ralph Paland például a statikus és teleologikus idő-

2 Az utóbbihoz lásd Siegfried Mauser: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*. Regensburg: Bosse, 1982, 21.

3 John C. Crawford: „Die glückliche Hand”. Schoenberg's 'Gesamtkunstwerk'. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 4 (1974), 593. skk.

4 Peter Naumann: *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Eintaktern Arnold Schönbergs*. Köln Univ. Diss., 1988, 286.

5 Az utóbbi csoportba tartozott pl. Theodor W. Adorno: „Die Musik zur 'Glücklichen Hand'”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, Band 18: *Musikalische Schriften V.*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, 408.; illetve René Leibowitz: *Histoire de l'opera*. Paris: Buchet, 1957, 406. skk.

struktúra paradox egymásba fonódásáról beszélt, és ennek megfelelően egy olyan kétrétegű formára hivatkozott, amelyben a crawfordi nyolc stáció egy külső és egy belső körre osztható fel. Mégpedig akként, hogy az első, a második, a hetedik és nyolcadik rész tartozik a statikus külső körhöz, míg a harmadik, negyedik, ötödik és hatodik stációk egy olyan önálló – belső – kört képeznek, amelyben megjelenik a motivikus-tematikus munka és a logikus fejlődés mozzanata.⁶

Ahhoz, hogy eldönthessük, melyik elemzési stratégia áll a legközelebb az igazsághoz, természetesen nem elegendő a nagyformáról általánosságban szót ejtenünk, hanem ki kell emelnünk és meg kell vizsgálnunk néhány olyan részletet, amelyek ismerete nélkül aligha juthatunk közelebb *A szerencsés kézzel* kapcsolatos effajta bizonytalanságok eredőjéhez és a mű „határlétének” megértéséhez.

Első kép

Rögtön figyelmet érdemel az opera felütése. Amennyiben a darab és a drámai helyzet bevezetőjeként szolgáló első kép legfőbb komponenseit keressük, majd-hogynem elegendő a partitúra első oldalát⁷ fellapoznunk, a művet nyitó első ütemek ugyanis – a konstruktivista komponálás egyik ismérveként – teljes gazdagságában tárják elénk a kép kompozíciós eszköztárát (*1. kotta a 40. oldalon*).

Mindjárt megismerkedhetünk tehát azzal a három fő építőelemmel, amely tartóan végigvonul a kép egészen: egy négy hangszer játékára épülő ostinatoval, egy suttogó, beszéd- és énekhangokkal egyaránt operáló hatszólamú kórossal és a zenekar maradék részének jobbra mellékszerepre ítélt, kísérő-színező funkciójú anyagával, amely permutáció útján létrehozott háromhangos motívumokra épül. De egy-egy rövid gesztus erejéig a nőt szimbolizáló szólóhegedű és a férfit jelképező szólócselló is felbukkan itt.⁸

Az említett három alapkomponeus közül egyértelműen a huszonnyolc ütem hosszan elterülő *ostinato* tekinthető a legfontosabbnak. Bázisát egy kilenchangú alapakkord adja. Mint azt az 1. kottán is láthatjuk, az akkord hangjai már a hangzat első megszólalásakor két, egymástól jól elkülöníthető csoportba tömörülnek: egyfelől adva vannak a hárfa *d* és *f*, illetve az üstdob *c* és *a* hangok között ingázó nyolcadtriolái, másfelől a szordinált csellók és brácsák *gis*, *fisz*, és *cisz*, *g*, *h* hangokon megszólaló tremolói.

Az alapakkord a mű folyamán más alakokban, transzponálva és dallamként kiterítve (horizontálisan) is felbukkan (tehát egyfajta hangkészletként is funkcionál).⁹ A hangjaiból formált ostinato az általános vélekedés szerint viszont kizárólag ott csendül fel, ahol a Férfi a történetben kívül kerül az időn, és mozdulatlan-ságra-passzivitásra van kárhoztatva.

6 Ralph Paland: „Die Glückliche Hand” von Arnold Schönberg. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001.

7 A kottapéldákat az Universal Edition, Wien szíves engedélyével közöljük.

8 Az utóbbiakat Naumann a wagneri vezérmotívumok után vezérhangszereknek (Leitinstrument) nevezi, in: Naumann 1988, 292.

9 Zenei szempontból mindez egyúttal azt is jelenti, hogy az alapakkordnak nincs egyetlen rögzített jelentése, s nem kizárólag az ostinatóért felelős, hanem szerepe többször újradefiniálódik a mű folyamán.

DIE GLÜCKLICHE HAND

I. Bild

Drama mit Musik

Arnold Schönberg op. 18

Mäßige ♩, aber sehr heftig; ♩ ca 92 langsam werden ♩ ca 52

Bss.-Klar.(B) *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

1. 2. 3. Fg. *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

Ktr.-Fg. *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

1. Trp.(B) m. Dpf. *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

2. 3. 4. Pos. m. Dpf. *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

Hrf. *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

Pke. *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

6 Frauen (3 Sopr., 3 Alt) *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

6 Männer (3 Tenor, 3 Bass) *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

Die Bühne ist fast ganz finster. Vorn liegt der Mann, das Gesicht am Boden. Auf seinem Rücken sitzt ein katzenartiges Fohelstier (Hyäne mit fiedernartigen, großen Flügeln), das sich in seinem Nacken verbissen zu haben scheint. Der Bühnenausschnitt ist sehr klein, ein wenig rund (ein flacher Bogen). Der Hintergrund wird durch dunkelviolettten Sammet abgegrenzt. In dem sind kleine Lücken, aus denen grün beleuchtete Gesichter schauen: sechs Männer, sechs Frauen. Die Beleuchtung sehr schwach. Von den Gesichtern sieht man fast nur die Augen deutlich. Alles Ubrige ist mit zart rötlichen Schleieren verhüllt, die aber von dem grünen Licht ebenfalls ein wenig erhellt werden.

Mäßige ♩, aber sehr heftig langsam werden

1. Solo-Gge. m. Dpf. *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

1. 2. 3. Solo-Br. m. Dpf. *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

2. 3. Solo-Vcll. m. Dpf. *pp* *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

1. m. Dpf. in B *ppp* *ppp* *ppp*

2. 3. 4. m. Dpf. *ppp* *ppp* *ppp*

Stille, (geflüstert) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

O schwei - ge, Ru - he-lo-der!

5 noch etwas langsamer ♩ ca 88-92

kl. Fl. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. 2. 3. gr. Fl. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Klar. (Es) *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. 2. Klar.(B) *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

3. Klar.(B) *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. 2. 3. Fg. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Hrf. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Pke. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. Frau allein (1. Sopr.) *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

6 Frauen *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. allein *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

6 Männer *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. Solo-Gge. m. Dpf. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

2. Solo-Gge. m. Dpf. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. 2. 3. Solo-Br. m. Dpf. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. 2. 3. Solo-Vcll. m. Dpf. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Solo-Ktrbss. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

5 noch etwas langsamer

col legno am Stieg. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. Solo-Gge. m. Dpf. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. Solo-Vcll. m. Dpf. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. Solo-Gge. m. Dpf. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. Solo-Vcll. m. Dpf. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

1. Solo-Ktrbss. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

du weißt es ja; und trotzdem bist du blind? So oft schon! Und im - mer wie - der? Im - mer wieder da

du weißt es ja; Kannst du nicht endlich Ru - he fin - den Du weißt, es ist im - mer wieder das Giel - che.

Im - mer wie - der das Giel - che.

Muß!

Diese Noten etc. sollen genau zur angegebenen Zeit gesprochen und so lange ausgeschaltet werden, wie die Vorschrift anzeigt. Die Tonhöhen, insbesondere aber die Verhältnisse der einzelnen Tonhöhen zu einander, sind entsprechend wiedergeben. Nicht durch Singen (d. h. Festhalten der Tonhöhe) sondern sprechend, indem die angegebene Tonhöhe sofort wieder aufgegeben wird. Copyright 1917 by Universal-Edition.

Universal Edition Nr. 15 615

1. kotta

Az ostinato a világ változatlan lényegét jeleníti meg – vélekedik Ralph Paland.¹⁰ Kijelentése azonban azt sugallja, hogy nem vesz tudomást arról, amit pedig saját maga is említ: hogy tartalmilag csaknem mindenben az elsőhöz hasonlító utolsó kép nagy részéből eltűnik az ostinato, s csupán rövid szakaszokra tér vissza. Az opera végén semmi sem igazolja, hogy az ismét arccal a földön fekvő Férfi passzivitásának az időn kívüliség lenne az oka, hiszen nyomavész a „transzcendens” szféra legfőbb szimbólumának.

Mit jelképez hát az ostinato? Csak egyvalami tűnik bizonyosnak: a kilenchan-gú akkord első ízben pontosan akkor tűnik el, amikor a Férfi úgymond öntudatára ébred, és a második képbe lépve megkezdí hiáavaló küzdelmét a Nő kegyeiért. Újból pedig abban a tragikus pillanatban jelenik meg (200. ütem), amikor a kő rá-esik a Férfira, és maga alá temeti őt. Ezek alapján Paland megfogalmazásán úgy módosítanánk, hogy nem változatlan lényegről és időn kívüliségről, hanem az ember sorsának megváltoztathatatlanágáról beszélünk.

De a megváltoztathatatlanágba végső soron a halál (itt: a test és a remény halála) is beletartozik: „a mindig ugyanaz” elvét a végére mintha valamiféle belátás, de legalábbis egyfajta „nincs tovább” érzés váltaná fel.

Vigadalmi zene

De térjünk vissza az első képhez. Itt még ugyanis úgy tűnik, hogy a három alapotkomponens által megformált változatlanág a végtelenbe nyúlóan tarthatna – megtörésére valójában csak egy teljességgel kívülről jövő eszköz alkalmas.

Első megszólalásakor ezért a színpad mögöl felharsanó *vigadalmi zenének* sokkal inkább kompozíciós szempontból van jelentősége, semmint tartalmi okokból. Megérkezése nemcsak amiatt váratlan, mert a színpad mögöl szól. Természetesen egyfelöl dinamikai okok állnak a háttérben, hiszen a fúvósok „ormótlan” fortissimói egy végtelenül szelíd, piano pianississimo (pppp) hangkörnyezetbe harsognak bele. Másfelöl azonban stílusát tekintve is idegen elemeket vonultat fel az anyag: Schönberg két eltérő metrikájú (3/8 és 2/4), könnyűzenei manírokkal teletűzdelt réteget montíroz egymásra: egy részint keringőre emlékeztető, de a klarinét és piccolo parallel játékával a triviális fúvószenét is megidéző világot ötvöz egy, a triangulum és a cintányér által kísért, rézfúvós fanfárokra épülő, „elferdített” indulóval (2. kotta a 42. oldalon).

Más kérdés, és a szöveghely helyes értelmezésével kapcsolatban nem elhanyagolható tény azonban, hogy a színpad mögötti zenét aligha fogjuk vulgáris-szórakoztató zeneként érzékelni. Schönberg kimondottan nagy feszültséget teremt a szövegeknyv és a zene között azáltal, hogy bár papíron jól felismerhető – könnyűzenéből vett – elemekből építkezik, dallam- és harmóniakezelése teljességgel atonális marad, és ezt a feszültséget az epizódot lezáró akkord és a művészi zene eszköztárától messzire távolodó gúnykacaj nemhogy oldja, de még tovább erősíti.

¹⁰ Paland: i. m., 61.

25 etwas rascher $\text{♩} = 56-60$

1.2. Klar.(B)
3. Klar.(A)
Bss.-Klar.(B)
Cel.
Hrf.
Pke.
Tamt.

dim. *fast unbehör* *pppp* *pppp* *pppp*

dim. (mit dem Bogen gestrichen) *ppp*

kl. Fl. mehrfach besetzt *ff*
Es-Klar. mehrfach besetzt *ff*
Trp. (C) mehrfach besetzt *ff*
Hör. (F) mehrfach besetzt *ff*
1. 2. 3. Pos. *ff*
Triangel Becken *ff*

Musik hinter der Scene.

Dann senken sich (beim Einsatz der Akkorde auf den mit * bezeichneten Taktteilen) langsam schwarze Schatten (Schleier) auf den Mann

Während des Folgenden sinken in angemessenen Zeitabständen noch mehr schwarze Schatten herab

Pfäfflich ertönt hinter der Scene laute, gemein-lustige Musik, die in einen Jubel der Instrumente ausklingt

In den Schlussakkord der Bühnen-Musik hinein schallt beim Zeichen ♩ grelles höhnisches Lachen einer Menschenmenge

25 etwas rascher

4. 5. 6. Solo-Gge. m. Dpf. *m. Dpf. col legno, gestrichen* *arco*
1. 2. 3. Solo-Br. m. Dpf. *immer leiser* *immer abnehmend*
Solo-Vcll. 2. m. Dpf. 3. *m. Dpf. pizz.* *arco*
4. 5. *m. Dpf. immer leiser* *immer abnehmend* *pizz.* *col legno, gestrichen* *arco*
1. 2. Solo-Krbss. m. Dpf. *pizz.* *arco*

U. E. 5670

2. kotta

Ebben a formájában tehát a színpad mögötti zene kétségtelenül izgalmas *metazenei* jelenség, de semmi esetre sem triviális, és nem szakad ki kellőképpen hangkörnyezetéből, legalábbis annyira semmiképpen sem, mint azt a librettó alapján feltételeznénk. Kérdéses továbbá az is, hogy közvetlenül ez az „idegen” zene okozza-e az addig a földön fekvő Férfi „ébredését” és átlépését a „földi” szférába. Schönberg ugyanis már három ütemmel korábban diminuendót ír elő az ostinató játékos hangszerek számára, tehát megkezdte az első kép „lekeverését”.

A két kép (és ezzel a két világ) közötti váltás így egyszerre lesz kontinuus és váratlan, hiszen a színpad mögötti zene egy olyan folyamatosan halkuló „morajlást” szüntet meg, amely könnyen lehet, hogy idővel magától, a külső hatástól függetlenül is elhalna.

Második kép

Ezért igazán váratlanul inkább az érheti a hallgatót, hogy a második képben mindenféle tervezettségnek nyoma vész, az ostinato és az addigi konstans tempó eltűnik, s egy csaknem ütemről ütemre változó mozgású és sebességű anyag veszi kezdetét. Különösen az 58–88. ütemek közötti szakasz heterogén e tekintetben: Schönberg nem kevesebb mint tizenöt alkalommal ír elő új tempót ebben a részben.

Adná magát a magyarázat, hogy a leginkább pantomimes-táncszínházi karakterrel rendelkező második képben a zeneszerző a színpadi történetekhez igazította a mindenkori tempót. De a darab szóban forgó részében az összes többi zenei paraméter is hasonló hektikusságnak és kiszámíthatatlanságnak van kitéve: hatalmas kilengések vannak a faktúrában, a dinamikában vagy éppen a ritmikában, sokszor a színpadi eseményektől függetlenül is. Továbbá a melodika sem egységes: nincsenek jól felismerhető témák, illetve motívumok, sőt, lényegében semmilyen ismétlésnek és fejlesztésnek sem találni nyomát.

Mi az oka tehát, hogy Schönberg a második képben teljesen „elfelejt” logikusan gondolkodni, és látványosan visszatér ahhoz a zenei prózához, amely például a *Várakozást* jellemezte? A Férfi „földi” életének bemutatása indokolná ezt? Az eddigi legmeggyőzőbb válasszal Joseph Auner szolgált:¹¹ doktori értekezésében a muzikológus a műhöz fennmaradt vázlatok alapján fényt derített arra, hogy valójában a második kép zenei anyaga az opera komponálásának legkorábbi, 1911-es fázisához tartozik, márpedig Schönberg ekkor még javában antitradicionalista és alogikus időszakát élte, ideálja pedig, Adorno szavaival élve, „a traumatikus sokk szeizmográfyszerű rögzítése”¹² volt. A szerző céljai valószínűleg komponálás közben változtak meg: egyfelől rá kellett jönnie, hogy egy olyasfajta üzenetnél, mint amilyent e drámájának szán, a konstrukció tagadása és tiltása nem megoldható az

11 Joseph Auner: *Schoenberg's compositional and aesthetic transformations 1910-1913. The genesis of Die Glückliche Hand*. Dissertation-Thesis, University of Chicago, 1991.

12 Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája* (fordítói kézirat), 2012, 122. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Csobó Péter Györgynek, aki a könyv magyar nyelvű fordításának kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

egész kompozícióra nézvést. Másfelől nyilvánvalóan szembesült azzal a zeneszerzés-technikai problémával is, hogy rendkívül nehéz atonális és atematikus eszközökkel hosszú és nagyszabású zenét komponálni.

Harmadik kép

Ha a második képről azt mondtuk, hogy abból Schönberg igyekezett minden logikus-tematikus elemet kispórolni, akkor a harmadik kép egészéről ennek épp az ellenkezőjét állíthatjuk: az első ütemtől kezdődően tetten érhető a megtervezettség.¹³

A kép legelején, miközben az aranyművesműhely megelevenedik, mintha egy fugatót hallanánk kibontakozni: a fafúvósokon és a mélyvonósokon megszólal a „Dux”, amelyet a 93. ütemtől a „Comes” és a rövid kidolgozás követ. Úgy tűnik tehát, főként, hogy a Férfi egyelőre csak passzív szemlélője az eseményeknek, hogy a fuga itt a szorgalmas mesterembereket szimbolizálja, amely egybe is vág Schönberg azon kijelentésével, amelyre akkori esztétikai-filozófiai nézetei ösztönözték: vagyis hogy az ellenpont művi és intellektuális technika,¹⁴ amely a zeneszerzést ésszel művelők sajátja, de nem a saját ösztöneit és formaérzékét követő géniuszé (3. kotta a 45. oldalon).

Ezt a feltételezést látszik maximálisan alátámasztani a folytatás is. Egy generálpauza után ugyanis, a 97. ütemtől, éppen akkor tehát, amikor a szöveg szerint a művészen megszületik valamiféle gondolat, a zeneszerző négy ütem erejéig viszszatér az „öszönös” komponálásra jellemző kötetlen szerkesztésmódhoz. Ráadásul a klarinét, a trombita és a cello egyidejűleg megszólaló, egymástól azonban teljességgel független szólói alatt az *ostinato* mint kompozíciós eszköz is visszatér: a cseleszta, a hárfa, a xilofon és a fuvola (majd később a vonósok) itt hallható repetíciói mintha azt jeleznék, hogy az álom és tehetetlenség világa azonos a kreativitás és inspiráció eredőjével, a tudatalattival és az ösztönök szintjével (4. kotta a 46. oldalon).

Az inspiráció pillanatában ezek szerint Schönberg művésze a tudatalattit hívja segítségül, s ez fogja az eszükkel alkotó kismesterek fölé emelni őt.

A 101. ütem azonban alaposan rációfol minderre. „Lehet ezt egyszerűbben is” felkiáltása után művének (a diadémnak) megvalósításához a Férfi (Schönberg) ugyanis a fugato első témáját továbbszöve lát hozzá, a témát motívumaira bontja, és szekvenciákat képez belőle – szinte látjuk a zene hallgatása közben, hogy ötletét miként önti formába. A szó szoros értelmében mesterként munkálja meg az anyagot.

13 Hívjuk bárminek is a nagyformán belül ezt a 89. ütemtől kezdődő részt (a leggyakrabban trióval kiegészülő scherzónak vagy fúgának nevezik), annyi bizonyos, hogy a racionális mozzanat a tétel egészének megformálásában döntő szerepet játszik. Fontos adalék lehet mindehhez, hogy a harmadik képhez összehasonlíthatatlanul több vázlat is tartozik, mint időben korábbi társához, jelezvén azt, ami különben *A szerecsés kéz* egészére is igaz: a komolyabb kidolgozást igénylő munkát Schönberg sem tudta olyan viharos gyorsasággal lefolytatni, mint ahogy azt a zenei próza elveit követő műveivel tette.

14 Idézi Auner: i. m., 328.

III. Bild
Kräftig bewegt
 ♩ = ca 100 **90**

Bss.-Klar. (B)
 1. 2.
 Fg.
 8.
 Ktr.-Fg.
 Hör. (F)
 1. 2. 3. 4.
 Trp. (B)
 1. 2. 3.
 Hrf.

finster und sofort wieder hell. Nun ist bei vollständig ausgefüllter Bühnenleuchte und bereits folgendes Bild zu sehen. Wilde Felsenlandschaft, schwärzlichgrün, mit wenigen Nadelbäumen (die silbergrüne Äste haben) bewachsene Felsen. Ungefähr von der Mitte der Bühnenleuchte an sind Felsenpartien aufgebaut, die hier ein kleines Plateau bilden. Dieses ist von hohen, steilen Felsen (die links und rechts bis vorn an die Rampe reichen) umschlossen. Das Plateau senkt sich vorne ein wenig. Etwas rechts von der Mitte der Bühnenleuchte strahlt es steil ab (etwas schräg gestellt). Hier ist eine Schlucht anzudeuten, die zwischen zwei Felsenmassen liegt und deren Rand sichtbar ist. Vor ihr liegt ein niedrigeres Plateau, das vorn mit dem höheren zusammenhängt. Vor der Schlucht ragt ein mannshohes Felsenstück in die Höhe. Hinter dem Plateau (aber höher als dieses) liegen zwei Grotten, die durch dunkelviolette Stoffe vorläufig verborgen sind. Die Szene darf nur hinten von oben beleuchtet werden, so daß die Felsen über die sonst ziemlich helle Bühne Schatten werfen. Das Ganze soll nicht die Nachahmung eines Naturbildes, sondern eine freie Kombination von Farben und Formen sein. Anfangs fällt (hinter von hinten) graugrünes Licht auf die Scene. Später, wenn die Grotten beleuchtet werden, wird von vorne auf die Felsen gelbgrünes und auf die Schlucht dunkelblau violettes Licht geworfen.



Kräftig bewegt **90**

Sowie die Scene erhellt ist, sieht man den Mann aus der Schlucht heraussteigen (deren Rand soll deshalb über dem Bühnenboden aufgebaut sein). Er steigt mühsam, obwohl es anscheinend schwerzig sein müßte. Er ist so gekleidet wie im ersten Bild, nur hat er um den Leib einen Strick als Gürtel, so dem zwei Türkenköpfe hängen und hält ein entblößtes blutiges Schwert in der Hand.

Knapp bevor der Mann ganz oben ist, erblickt sich langsam die eine der beiden Grotten (links), indem von dunkelviolettem Licht ziemlich rasch über braun, rot, blau und grün zu hellem, dünnem Gelb (Citronengelb) übergegangen wird. (Nicht sehr hell!). In der Grotte, die ein Mischding zwischen einer Mechaniker- und einer Gold-

I. Gge.
 II. Gge.
 Br.
 Voll.
 Ktrbss.

⁹⁾ Die Harfe spielt so viel Töne als ihr möglich ist

3. kotta

Így itt inkább Crawford azon állítása látszik igazolódni, mely szerint a kontrapunkt a művész kreatív képességeit és energiáit jelképezi.¹⁵ Megítélésünk szerint azonban még ennél is többről van szó. Schönberg a fugato visszacsempészésével lényegében azt ismeri el, amit 1913 előtt aligha tett volna: hogy a komponálásban a tudatosságnak és a kidolgozásnak legalább akkora szerepe van, mint a sugallat-

wieder sehr langsame Viertel $\text{♩} = 96$

1. gr. Fl. *ppp slacc.* *sehr ausdrucksvoll*

I. Klar. (B)

1. Trp. (B) o. Dpf. *pp*

Cel. *p*

Hrf. *ppp*

Xyl. *ppp* *gliss.*

1. Ggn. m. Dpf. *ppp* *Flag. (f)*

Solo-Voll. *ppp* *am Steg* *Flag. (f)*

Solo-Ktrbss. *ppp* *A-Saitte Flag. a 2*

1. gr. Fl. *immer slacc.* *ppp* **100**

E. H. *ppp*

1. Klar. (B)

Bss-Klar. (B)

1. Trp. (B) *m. Dpf.* *pppp*

1. 2. 3. Pos. m. Dpf.

Cel. *ppp*

Hrf. *gliss.*

Xyl. *gliss.*

I. Ggn. m. Dpf. **100** *er atmet schwer. . . .* *Dann wird er heller, Dämpfer weg*

Solo-Voll. *am Steg* *Dämpfer weg*

Solo-Ktrbss. *3fach geteilt* *pp*

Ktrbss. die übrigen

nak; hogy műalkotás ezek nélkül nem létezik. Az ékszer ugyan ezek után a színpadon egyetlen kalapácsütéssel, tehát mondhatni villámcsapásszerűen készül el, mindez mégsem képes elkendőzni a szöveg és a zene között addigra felhalmozódó feszültséget és ellentmondást.

Második változás

Tartalmi és kompozíciós szempontból egyaránt a darab egyik legjelentősebb pontjának tekinthető a harmadik és negyedik képet összekötő *Változás* (200–203. ütem), amely attól a tragikus pillanattól számítódik, amikor is a Nő által legördített kő a Férfiről hull: szó szerinti ismétlésben itt szólal meg a színpad mögül a vígadalmi zene a gúnykacajjal egyetemben, sőt, az első képben megismerttel azonos felrakásban visszatér a mű eleji ostinato gerincét adó kilenchangú alapakkord is. Érdekes filológiai adalék, hogy Schönberg eleinte egyáltalán nem akarta ugyanazt az akkordot használni itt, mint az első alkalommal, s csak a munka előrehaladtával döntött ilyen karakteres visszatérés mellett.¹⁶

De csak látszólag ugyanolyan ez a visszatérés, s mégis más, mint ahogy az a tükröszimmetrikus építkezésből következne. Az akkord nem beúszik, s nem fokozatosan crescendálva tér vissza, hanem olyan alakot ölt, amelyet korábban egyszer sem: fortissimo robban be, mintegy tolakodóan helyet követelve magának a kívülről befurakodó s ugyancsak hangos vulgáris zene mellett. Két szempontból is olyan dolog történik tehát e ponton, amely új értelmet ad a darabnak. Egyfelől Schönberg olyan kompozíciós eszközzel él, amely többi expresszionista és atonális darabjában egész egyszerűen elképzelhetetlen lett volna, s amely darabját a zenetörténeti múlthoz a legközelebb sodorja: a szó szerinti ismétléssel.

Ezt az ismétlést a legegyszerűbb a „mindig újra ugyanaz” elv zenei megfelelőjeként értelmezni. Másfelől azonban a szó szerinti ismétlésbe „belerondító” kilenchangú akkord döbrent rá, hogy már nem ugyanaz folytatódik innentől, ami eddig volt. A szerelem halála az álomvilágot és a kreativitást is kikezdi: a 205–212. ütemekben a kromatikusan imbolygó alapakkord immár a megsebzett zseni szimbóluma, aki nem fog másodszor is ugyanabba a folyóba lépni – már az újrakezdésről való álmodozás lehetősége sem marad meg számára. Az ostinato a kórus újbóli belépésével, a 214. ütemben elhal, és már csak pillanatokra tér vissza.

Lezárás

Az opera utolsó ütemei ismét csak kétértelműségről és szemléletmódváltásról tanúszkodnak. Úgy tűnik, hogy Schönberg elbizonytalanodik azt illetően, mi jelentheti darabja számára a megfelelő lekerekítettséget – hogy mondanivalója mikor lenne súlyosabb: ha a 252. ütem disszonáns fortissimójával érne véget, vagy ahogy véget ér: egy mind dinamikájában, mind dallami irányultságában lefelé tartó, „összeszu-

16 Auner: i. m., 236.

Flatterzunge ♩ = ca 52 ♩ = ca 48 rit. von ♩ = 80 bis ♩ = 69 **255**

Picc. Flatterzunge

1.2.gr.Fl. Flatterzunge

1.Ob. *p* *pp* *ppp*

D-Klar. *p dolce* *pp poco espress.* *ppp*

Bss-Klar.(B) *pp*

1.Fg. *pp*

Ktr.-Fg. *pp*

Hr.(F) o.Dpf. 1.3. a 2. *pp subito*

o.Dpf. 2.4. a 2. *fff* *pp subito*

1.2.3.Trp.(B) o.Dpf. *pp* *fff* *pp subito*

o.Dpf. *fff* *pp subito*

1.2. Pos. o.Dpf. *mf* *molto cresc.* *ff* *pp subito*

3.4. o.Dpf. *mf* *molto cresc.* *ff* *pp subito*

Bss.-Tß o.Dpf. *mf* *pp subito*

Cel. *pp*

Hrf. *pp*

Pke. *pppp*

Kl.Tr. Beck. *ff*

Tamt. *ff*

1. sich etwas Rot.

6 Frauen 2.3. mer!

4.5.6. *Ar - mer!* *mer!* *Es wird langsam ganz finster und der Vorhang fällt*

1. mer!

6 Männer 2.3. mer!

4.5.6. *pp* Du *Ar - mer!*

1.Gge. *poco cresc.* *ff* *pp subito*

II.Gge. 4fach geteilt *ppp* arco am Steg - *alle* *ff* *pp subito*

Br. *ppp* *pp subito*

Voll. 3 Solo-Voll. *ppp* *pp subito*

1 Solo-Ktrbß *poco cresc.* *ppp*

Ktrbß. 1 Solo-Ktrbß *alle* *ff* *pp subito*

2 Solo-Ktrbß *ff* *pp subito*

U. E. 5070

gorodó” zenei anyaggal, amelyet két, korábban az ostinato gerincét adó hangszer (a brácsa és a cselló) egyenletes tizenhatodai kísérnek, mintegy megidézve a mű majd minden jelentős pontján szerepet játszó ostinatót (5. kotta).

Schönberg az utóbbi mellett döntött, de nem világos, miért tette: még nagyobb kárhozata akarta-e ítélni a művészt azzal, hogy nem hagyta a végén kiszabadulni a körforgásból, vagy éppen azt mutatta meg, hogy a művészet a földi-magánéleti bukást követően sem hal meg teljesen, és pislákolva ugyan, de még él a Férfi kreativitásának őrlángja.

Persze a kétféle befejezés kérdése tisztán zenei szempontból is felmerül. A *negyedik kép* egésze, s főképp az első képhez képest majd kétszeres hosszúságúra nyúló kórusletét ugyanis nemcsak monumentalitásával, de a linearításra utaló számos mozzanattal is a „szimfóniapártiak” azon érveit erősíti, amelyekkel bizonyíthatóvá válik, hogy az opera utolsó része egy négytétéles nagyzenekari mű fináléjához áll a legközelebb.

Az első képben megismert, suttogó, énekelt és beszélt elemeket egyaránt tartalmazó „hibrid” csak egy nagyszabású, csaknem 30 ütemen át tartó fokozás után, a 240. ütemben tér vissza, miután már minden kíméletlen kérdés fel lett téve a Férfinak. Igen ám, de e változással párhuzamosan egy minden paraméterre kiterjedő egyértelmű decrescendo is kezdetét veszi. E lekerékítés az opera formájához a körkörösség és spirál fogalmaival közelítőknél kedvez.

A mű végére rátelepedő csendben a 252. ütem fortississimo akkordja hatalmas segélykiáltásnak hat, s bár véget is érhetne vele a darab, nem ez történik, hanem a kiáltás elhal, s ismét a baljós nyugalomnak adja át a helyét. E gesztusból bizonyosan a „rég” Schönberg szól, aki az expresszionizmus egyik kedvelt kompozíciós megoldásával operál: szélsőségesen ellentétes minőségeket állít szorosan egymás mellé. Majdhogynem megismétli *Sorsfordulat* (*Peripetie*, Op. 16/4) című, alig három évvel korábban befejezett nagyzenekari darabjának zárógesztusát.

De ugyanitt már az „új”, konstruktív Schönberg is jelen van, akinek valóban valamiféle nagyforma és az egyes önálló tételeket összetartó kohézió megtalálása is a céljai között szerepelt. Bármit jelentsen is tartalmilag az utolsó három ütem, missziója kompozíciós szempontból félreérthetetlen: jelezni azt a szerzői felismerést, hogy a személyeskedésen túllépő, „általános” és „nagy” mondanivaló nem fejezhető ki visszatérő elemek, tervezés és komplex struktúra nélkül. Hogy e struktúra már a darab komponálása előtt létezett-e, mint később a dodekafon művek esetében, vagy Schönberg valóban az írás legkésőbbi szakaszában ismerte fel szükségességét, e ponton nem lényeges. Az viszont annál inkább, hogy azzal, hogy úgymond „rájátszott” olyan hagyományos zenei fogalmakra, mint a szimmetria és a szimfónia, már felkészült saját korszakváltására. Persze a jövőről egyelőre csak homályos víziói voltak.

A *szerencsés kéz* kétértelmű helyekkel teli formája ezért egy olyan zeneszerző dilemmáitól hangos, akiben a változtatni akarás már megszületett, de még nem ért útkeresése végére; aki viszont immár olyannyira szomjazza a zenei fejlődést, hogy annak érdekében esztétikai-világszemléleti alapelveit is képes kockára tenni, és a művét kikezdő tartalmi ellentmondásoktól sem riad vissza.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ

SYMMETRY, CIRCULARITY AND LINEAR THINKING

The Question of Form in Arnold Schönberg's Die glückliche Hand

Music history has often regarded Arnold Schönberg's 1908–1918 period as a unique phase inspired by expressionism. As a consequence musicologists point to the characteristics of atonal music, such as aphoristic brevity, fragmentation and the lack of thematic and motivic elaboration, and even its negation in works ranging from miniatures to monumental compositions.

An only exception to this might be the one-act opera *Die glückliche Hand* composed by the Viennese master between 1910 and 1913. From the outset critics highlighted traces of constructive composition in this work. Some have discovered the latent presence of a four-act symphonic form in the opera, while others have pointed to the pre-compositional set and a structure built on a basic chord, and as a result have regarded Schönberg's one-act piece as a direct predecessor of dodecaphonic-serial works. Even though some might not have agreed that a musical form independent of dramatic action and stage direction existed in the work, the view has been present until today that the composition is based on rigorous and elaborate formal characteristics, which are in opposition to the myth of the instinctual composition of atonal music. Does Schönberg's work really stand out from other compositions of this period? If so, can it be conceptualized as a milestone and boundary which represents the birth of Schönberg as we know him?

Ádám Ignác (b.1981), musical aesthetician. From 2008 to 2012 he was a scholarship student in the doctorate school at Budapest Eötvös Loránd University. His dissertation entitled *Composers on the stage*. The problem of the portrayal of musicians in operas by Scriabin, Schönberg and Pfitzner was submitted last year. From 2006 he was a student at Erasmus College and later was head of a group researching musical aesthetics there, as well as being the chief organizer of the musicological conference here and there in music. From 2008 he taught as a doctoral candidate and a guest lecturer at various universities. From 2007 he has regularly taken part in conferences in Hungary and abroad, as well as writing contributions for Hungarian, German and English periodicals and specialist publications. Since January 2013 he has been a research fellow of the Archive and Research Group for 20th and 21st Century Music under Anna Dalos at the Hungarian Academy of Sciences' Institute for Musicology.

Kovács Sándor

...ÉS CELESTÁRA

(Gondolatok a „Zenéről”)*

A felsőfokkal, a „leg”-gel nem árt csinján bánni. Talán nem túlzás azonban, ha Bartók Paul Sacher megrendelésére írt, 1937. január 21-én Baselben óriási sikerrel bemutatott négytételes darabjának címét a zenetörténet legkülönösebbjei közt tartjuk számon. Már az is kérdéses, melyik címvariánst fogadjuk el autentikusnak. Érdeemes ehhez a mű kialakulásának történetét röviden vázolnunk – a legjobb összefoglalás erről Felix Meyernek a Sacher Stiftung faksimile kiadásában közölt előszava.¹ Bartók és Sacher 1929. január 30-án ismerkedtek meg személyesen, amikor az IGNM svájci szervezete egy Bartók-estet rendezett. Sacher 1935-ben egy baseli magánelőadáson, Müller-Widmannéknál hallhatta az akkor egészen új 5. vonósnegyest (Bartók ez alkalommal nem volt jelen), s úgy látszik, ennek az élménynek hatására döntötte el, hogy felkéri a komponistát, írjon új művet a Baseli Kamarazenekar fennállásának tizedik évfordulójára tervezett ünnepi koncertre. Az 1936. június 23-i keltezésű levél „nem túl nehéz” („technisch nicht allzuschwierige”) kompozícióra tesz ajánlatot,² amely alapvetően vonószenekarra készülne, esetleg néhány más hangszerrel („für Streicher allein oder mit Zuzug sonstiger Instrumente”). Az éppen Svájcban (közelebbről Braunwaldban) nyaraló Bartók meglepő gyorsan, már 27-én válaszolt, s rögtön nagyobb apparátus ötletét vetette fel: „für Saiten- und Schlaginstrumente (also ausser Streicher[n] noch Klavier, Celesta, Harfe, Xylophon und Schlagzeug”),³ a továbbiakban pedig arról írt, hogy bizonyos nehézségeket, például a ritmikaiakat nemigen lehet elkerülni. (NB. figyeljünk fel a Saiten kifejezésre, Bartók csak a zárójelben ír Streichert). Augusztus 31-én említi először Max Adamnak, a baseli zenekar titkárának az ideiglenesnek szánt, jobb híján adott címet, érdekes módon franciául (noha a levél nyelve egyébként német): „Musique pour instruments à cordes, batterie et celesta (en 4

* A „Kedd délutáni zenetudomány” sorozat keretében a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 2012. november 27-én elhangzott előadás írott változata.

1 Béla Bartók: *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. Faksimile des Partiturautographs und der Skizzen. Hrsg. und kommentiert von Felix Meyer. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung. Edition Schott, 2000.

2 Uott, 10.

3 Uott.

mouvements).⁴ Szeptember elsején kiadóját, az UE-t is értesíti. Négytétéles, kb. 24 perces műről ír (korábban még csak 15 percről esett szó, 26 lett a vége), amelyben a vonósok mellett zongora, celesta, hárfa, üstdobok, xylophon szerepelnek („je ein Spieler”), illetve egyéb ütők (sonstige Schlagzeug: ein Spieler”).⁵ December 22-én az immár véglegesnek szánt címet is megírja a kiadónak: „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (in 4 Saetzen)”, azzal a kéréssel, hogy a címlapon francia fordítás is legyen.⁶ A Baselben őrzött kézirat címe ugyanakkor mindössze ennyi: „Musik für Saiteninstrumente”, ez a címvariáns jelent meg a bemutató plakátján is.⁷ Az UE 1937-ben copyrightolt, 10888-as számú kispartitúrája egyforma nagyságú betűkkel írja a német és francia címverziót, batterie helyett az ütőket percussionnak nevezi, tartalmazza a megfelelő ékezeteket, és vesszőket is jelöl a megfelelő helyeken. A 10815-ös, nagyobb méretű partitúra, amely már jóval a háború után jelent meg, a német címet nagyobb betűkkel írja, mint a franciát, elhagyja a vesszőket és az ékezeteket. A Philharmonia-partitúra (Nr. 201) a vesszőket átvette, az ékezeteket a francia címbe elhagyta, s későbbi kiadványában angol verzióval is bővítette a sort: Music for Strings/ Percussion and Celesta(?). Az Editio Musica licenckiadványában (Z. 9001) vannak vesszők, nincsenek ékezetek, és nincs angol felirat.

Tovább árnyalja a képet a magyar cím. Az első budapesti előadást Dohnányi dirigálta a Filharmóniai Társaság zenekarának élén 1938. február 14-én. A koncert második száma volt a „Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára”.⁸ Általában ezt a verziót olvashatjuk könyvekben, elemzésekben, tanulmányokban is, bár olykor találkozni a „Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára” formával is, illetve a celesta magyaros írásával (például Tallián Tibor könyvében).⁹ A *Bartók Írásai* sorozat első kötetében, illetve a *Bartók élete képekben* című kötetben pedig a cím „Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára”.¹⁰ NB. figyelemre méltó, hogy olykor ugyanabban a könyvben is előfordul kétféle írásmód (lásd például Ujfalussy, Tallián).¹¹

Mindez persze szörszálhasogatás, legfeljebb annyiban érdekes, hogy ritkán fordul elő egy művel kapcsolatban ennyi címbeli apró eltérés. Fontosabb azonban két kérdés. Az első: Bartók miért maradt meg ennél a furcsa címnél (noha azt ideiglenesnek ígérte a Max Adamnak írt levélben), miért nem nevezte alkotását például szimfóniának? A másik: miért ragaszkodott ahhoz, hogy a címben a celesta is szerepeljen? Az első is megérne egy kisebb tanulmányt, ám számunkra itt és most a második az érdekes.

4 Uott, 11.

5 Uott.

6 Uott, 12.

7 Lásd többek közt: Bónis Ferenc: *Élet-Képek. Bartók Béla*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006, 290.

8 Lásd a korabeli műsorfüzetet. Bartók Archivum, Budapest, leltári szám: 2400/203.

9 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Szemtől szemben. Budapest: Gondolat, 1981, 235.

10 *Bartók Béla Írásai*, Kóchr. Tallián Tibor., Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 80.

11 Tallián: i. m. 235. és 336. (az utóbbinál: „Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára”). Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1965, II., 263.: „Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára”, 383.: „Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára”.

2.

A celesta ugyanis alapjában véve ütőhangszer. Auguste Mustel francia hangszerkészítő 1886-ban hozta létre, tökéletesítve apja dulcitonját. Három-öt oktávnyi billentyűzete van, a nagyobb méretű hangszerek a zongorához hasonlatos pedállal is rendelkeznek, hogy meghosszabbítsák vagy azonnal tompítsák a hang zengését. A billentyű, akárcsak a zongorán, kalapácsokat mozgat meg, amelyek azonban nem húrokat ütnek, hanem kis fém- (acél-) lapokat. A hang éteri, égi – innen a név. Úgy tűnik, először Ernest Chausson alkalmazta zenekari műben (a *Viharhoz írt alkalmi kísérőzenében*, a mű keletkezésének dátuma 1888). Csajkovszkij is hamar használta egy szimfonikus költeményben (*A Vajda*, 1891), majd a *Diótörőben* (1892). Szerepet kap Mahler 6. és 8. szimfóniájában, illetve a *Dal a Földről* partitúrájában, később Holstnál (*Planéták*), Schönbergnél (például *Gurrelieder*, *Herzgewaechse* stb.) és számos operában (*Tosca*, *Pásztoróra*, *Doktor Faust*, *Rózsalovag*, *Ariadné* – hogy csak a viszonylag korai alkalmazásokat soroljuk fel).

Hogy Bartók mikor ismerte meg a celestát, az Kerékfy Márton kutatásai alapján aránylag pontosan tudható.¹² Az első partitúra, amelyben szerepel, a *Két kép „Virágzás”* című, első tétele. A mű 1910 folyamán keletkezett, de az eredeti verzióban még nincs ott a celesta 10 ütemnyi részlete (a megfelelő anyagot az első hárfa játssza), a javítást Bartók 1912-ben, a Rózsavölgyi és Tsa kiadónál megjelent partitúra korrektúrapéldányába vezette be, piros ceruzával. A tétel a bemutatón (1913. február 25.) már celestával szólalhatott meg. Ez tehát Bartóknál a celesta karrierjének kezdete. Az valószínűnek látszik, hogy Bartók az Operaház hangszerparkjában (illetve ami ezzel lényegében egyet jelent: a Filharmóniai Társaság Zenekarnak hangszerparkjában) láthatott először celestát. Emlékezzünk az imént felsorolt művekre: *Diótörő*, *Tosca*, *Rózsalovag*. Csajkovszkij balettjét az Operaház csak meglepően későn, 1927-ben vette műsorára.¹³ A *Toscát* viszont már 1903-tól,¹⁴ bár ez esetben felmerülhet a kérdés, a celestát helyettesítették-e más hangszerrel (például harangjátékkal). Az Operaházban őrzött kottaanyag e tekintetben még alapos vizsgálatra szorul. Ami sokkal valószínűbb: a *Rózsalovag* budapesti premierjénél – ez egyébként alig hónapokkal követte a drezdait – már volt, kellett, hogy legyen a zenekarnak celestája. A budapesti premier dátuma 1911. május 21.¹⁵ Bartók még ezután komponálta a *Kékszakállú* első és második változatát (az elsőt szeptember 20-án zárta le, a második befejezését a kutatók 1911 végére vagy 1912 elejére teszi, különböző érvek alapján). Celesta egyikben sincs. A piros ceruzás változtatás a „Virágzás” partitúráján tehát valószínűleg ennél későbbre tehető. A folytatás: a *Fából faragott királyfi*, majd a *Kékszakállú* újabb változata 1917-ből, amikor végre

12 Kerékfy Márton: „Bartók hangszerelést érintő revíziói A *Kékszakállú herceg vára* partitúráján”. In: *Zenetudományi Dolgozatok*, 2009, 51–66.

13 A *Budapesti Operaház 100 éve*. Szerk. Staud Géza. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 458. A bemutató dátuma 1927. XII. 21.

14 Lásd uott, 448. A bemutató dátuma 1903. XII. 1.

15 Lásd uott, 451.

reális közelségbe került a mű premierje, s ennek érdekében Bartók ismét elővette, kissé átdolgozta operáját, s annak három részéhez (3., 4., 6. ajtó, azaz kincsek, virágok, könnyek) írt celestaszólamot.¹⁶ (A véglegesnek tekinthető változat a húszas évek elején, immár a premier tapasztalatai után készült.) Van celesta továbbá a *Négy zenekari darab* első és harmadik tételében, illetve a *Táncszvit*ben, a *Csodálatos mandarin*ban, a II. Rapszódia zenekar-kíséretes verziójában, a két zongorára és ütőhangszerekre írt Szonáta zenekar-kíséretes változatában és a Hegedűversenyben.

3.

Sacher megrendelésének idején Bartóknak elég határozott elképzelése lehetett egy új, nagyobb apparátust foglalkoztató műről, illetve annak legalább két tételéről (erre még visszatérünk). Ez azonban nem jelenti azt, hogy az első ötletek papírra vetésétől kezdve ugyanaz a koncepció vezette. A fennmaradt kézirat inkább azt sugallja, hogy az első néhány taktust még azzal a gondolattal írta le, hogy vonósnyest alkot:

The image shows a handwritten musical score for Violin I and II. The title is "Músika für Bratscheninstrumente" by Béla Bartók. The tempo is marked "Andante tranquillo" with a metronome marking of "D = 116-112". The score is heavily scribbled over with black ink, particularly in the lower half. Annotations include "con sord." and "pp". The manuscript is dated "1916-1917".

1. faksimile

Vikárius László véleményét¹⁷ nem csupán a kottakép támasztja alá, hanem egy érdekes hasonlóság is. Alban Berg *Lírai szvitjének* ötödik tételéből való a következő részlet (1. kotta).

Úgy hiszem, a hasonlóság önmagáért beszél: még az abszolút hangmagasság is azonos. Bartók és Berg művészi (és személyes) kapcsolatára ezúttal nincs mód kitérni (pedig volna mire). Az tény, hogy 1927. június 16-án Baden Badenben ugyanazon a koncerten hangzott el a *Lírai szvit*, amelyen Bartók viszonylag új Zon-

16 Kerékfy: i. m. 63

17 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 107–108.

1. kotta (© 1937 by Universal Edition A. G., Wien / UE 34129)

goraszónátáját játszotta. A *Lírai szvit* különleges vonósszíneinek hatását Kárpáti János már az 1927 őszen komponált 3. vonósnégyesben is feltételezi,¹⁸ s eléggé nyilvánvaló ez a hatás a 4. vonósnégyesben (1928). Hogy a rövid, a Berg-zenére valószínűleg öntudatlanul emlékező tételkezdemény mikor került papírra, nem tudjuk. Ami tény: Bartók egy idő után eldönthette, mégsem kvartett, hanem nagyobb apparátust foglalkoztató darab lesz a tételből, így írta először végig, itt-ott csak a fontosabb szélső szólamokkal (a belsőket ezeknél a taktusoknál ceruzával töltötte ki). Vonószenevariációt alkotott, de – és ez roppant érdekes – egy adott ponton mindjárt üstdobbal együtt. A fentebb említett faksimile kiadvány¹⁹ nagy erénye, hogy bemutatja a javított, leragasztott korábbi verziót is, s ebből az látszik, hogy Bartók a 34. ütemben már itt is megszólaltatta volna az üstdobtremolót (amely a 38. ütem elejéig tart). Az íráskép alapján ráadásul az üstdobszólam ugyan utólagos hozzáadás (az ütemvonalak hosszabbítása jól látható – 3. ábra), de a kiegészítést Bartók minden bizonnyal még azelőtt határozta el, mielőtt továbbment volna a 35. ütemre, azaz a következő partitúrasorra. A 38. taktus után további szerepe az üstdobnak a korai verzióban nincs, nincs cintányér sem a csúcspont tájékán. És persze nincs celesta (2. faksimile az 56. oldalon).

Röviden tehát az alábbiak szerint rekonstruálhatjuk a nyitótétel munkafolyamatát:

1. Bartók felvázol egy fúgakezdeményt vonósnégyesre (terminus post quem 1927).
2. Elkezdí kidolgozni, immár vonószenevariációra.
3. Rögtön feljegyezi a téma „tág” formáját is, még a hangról (3. faksimile).
4. A 34. ütemnél rövid időre elakad, megsemmisít taktusokat, és elhatározza, hogy üstdobot is alkalmaz.
5. Folytatja a partitúrát, egyes részeken csak a főbb szólamokat jelölve.

18 Kárpáti János: *Bartók vonósnégyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 125.

19 Lásd az 1. l. ábrát.

Handwritten musical score for strings. The score consists of several staves. The top staff is heavily crossed out with a large 'X'. Below it, there are staves for various string instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'trump' and 'al. ve.'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

2. faksimile

Printed musical score for woodwinds and strings. The score includes parts for Flute II, Flute III, Violin II, Viola II, and Clarinet I. The notation is dense with notes and rests. Dynamic markings such as 'con. mod.' and 'ppp' are present. There are also some handwritten annotations and corrections. At the bottom left, there is a logo for 'Estete Bela Bartok' and some technical information: '74 FSS I', '1. 41"', '1. 54"', '25', '6 1/2', '300'.

(= 1. Satz/movement 1, T./mm. 1-16)

3. faksimile

6. Ceruzával kitölti az üresen hagyott részeket.

7. Újra átnézi az anyagot, és jelentősen kiegészíti az ütős részekkel, beleértve a celestát.

Az első öt munkafázis esetében csaknem biztosak lehetünk benne, hogy Bartók folyamatosan haladt előre. A hatodiknál, s főként a hetediknél már felmerülhet a gyanú, hogy a második tétel (sőt, esetleg további tételek) kidolgozása után tért vissza a nyitódarabra, a leragasztások akár a finálé befejezése után is készülhettek, amikor Bartók már úgy ítélhette meg, hogy nincs elég ideje a nyitótétel végleges alakjáról tisztázatot készítenie.

Az minden esetre valószínűnek látszik (Somfai László, aki még a faksimile megjelenése előtt tanulmányozhatta a kéziratot, leírta annak papírfajtáit is, könyvében meggyőzően érvel emellett),²⁰ hogy legalább a második tétel ötlete (zongorával stb.) már valamilyen szinten körvonalazódhatott, amikor Bartók megkapta a megrendelést (NB. nem tartom kizártnak, hogy valamit sejtethetett Sacher szándékáról már korábban is – tegyük fel Annie Müller-Widmann egy ma lappangó leveléből, amelyben a svájci barátnő az Ötödik kvartett sikeres előadásáról, Sacher elragadtatott véleményéről számolt be). Egy negyedórás műhöz a két tétel elegendő lenne. (Sacher eredetileg négy komponistát kért fel, nyilván ez is magyarázza az eredeti negyedórás időhatárt – a tervbe vett Honegger-mű azonban nem készült el.)²¹ Utóbb azonban, ha szabad így fogalmaznunk, a kompozíció tovább íratva magát, vázlatok készültek a harmadik és negyedik tételhez, majd Bartók ezeket is végigírta, az utolsó tételben felhasználva a tág-dallam ötletét, ami az első tételből végül kimaradt. A teljes partitúra befejezésének dátuma 1936. szeptember 7.

4.

Most érkezünk el, illetve vissza a fő kérdéshez. A kéziraton olvasható rövid címfelirat (Musik für Saiteninstrumente) nyilvánvalóan félrevezető. Bartók, mint láttuk, még a bemutató előtt elhatározta bővítését, vagyis azt, hogy visszatér a Sacher-együttes titkárának egyszer már megírt, akkor franciául fogalmazott címhez, csak ezúttal a német változat kerül majd az első helyre (lásd a kiadónak december 22-én postázott levelet). Hogy a plakáton mégis a rövid verzió maradt, annak alighanem az a magyarázata, hogy a januári hangversenyt már jóval december 22. előtt meghirdették, kiplakátózták. A „húros” („Saiten”) fogalomba belefér a zongora és a hárfa is, ezeket tehát nem kell külön megnevezni. Az ütőket viszont igen. És a celestát? Két eset lehetséges. Bartók nem tartotta igazi ütősnek – hiszen valóban nem „ütik” verőkkel. Ez ugyan kevésbé valószínű, mert a celesta megszólaltatása hagyományosan az ütőszekció feladata a szimfonikus zenekarban, de nem is zárható ki (például Schönberg sem sorolta a *Gurrelieder* partitúrájában a celestát az

20 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 117. A papírfajták leírása a 106. oldalon található.

21 A koncert első részében Conrad Beck és Willy Burkhard művei hangzottak el, a második félidőt Bartók műve töltötte ki.

ütősök közé). A másik lehetséges magyarázat, s magam inkább hajlok erre: Bartók ily módon is igyekezett tudatni, hogy a celesta ebben a műben számára különösen fontos, semmilyen körülmények közt nem helyettesíthető mással. Ebben a nézetemben egyébként megerősít a két zongorára és ütőhangszerekre írt Szonáta zenekar-kíséretes verziója, amelynek apparátusában ugyancsak szerepel a celesta – de ezt Bartók ott nem tartotta szükségesnek a címben hangsúlyozni.

Miért fontos?

Nos, vegyük szemügyre az első tételt. Bartók maga fogalmazott (a kiadó kérésére) ismertetőt új művéhez (kétszer is, mert az első verziót rossz címre postázta, és ezért egy darabig elveszettnek hitte). Annak a verzióknak az elejét idézem, amely végül a partitúrában megjelent, s a Bartók írásai sorozat első kötetében magyarul is olvasható (az eredeti nyelve német).²² Az első tételről így ír Bartók: „Bizonyos elvek szerint meglehetősen szigorúan kezelt fúgafajta. Éspedig: a 2. szólam egy kvinttel magasabban lép be, a 4. a 2.-hoz viszonyítva ismét egy kvinttel magasabban, a 6., 8. ugyanígy stb., a 3., 5. 7. stb. ezzel szemben mindig egy kvinttel mélyebben. Miután mindkét irányban elérték a legtávolabbi hangnemet – Esz – (a tétel csúcspontja), a további belépések a témát megfordításban hozzák, amíg ismét elérkeznek az alaphangnemhez – A–, s ezután rövid kóda következik. NB 1: Néhány egymásutáni belépés szűkmenetet ad, 2. más belépések a témát nem teljes formájában, csak töredékesen szólaltatják meg.” Eddig az idézet. Bartókra jellemző szakszerű, szikár szavak. Minden további elemzés vagy ismertetés természetesen ebből indult ki. Kivételesen érdemes a hangversenykalauz is idéznünk. Pándi Marianne nemes egyszerűséggel fogalmaz. „A mű első tétele fúga, amely egyetlen hatalmas ívben feszül a csúcspontig, majd onnan lefelé.”²³ Noha Lendvai Ernő elemzései (1955, illetve 1971)²⁴ igen árnyaltak, és számos fontos megfigyelést tartalmaznak, voltaképpen hasonló alapsémát sugall az 1971-es analízisben közölt ábra: crescendojelszerű szimbólum jelzi a felépülést, majd rövidebb decrescendo a második szakaszt.²⁵ Ami a felépülést illeti, legfeljebb annyit lehet hozzátenni, hogy a fúga *con alunelicense* értendő – ám erre Bartók eleve felhívja a figyelmet, amikor nem fúgáról, hanem fúgaféléről beszél. Érdekes különben, hogy csak az első 8 belépésre hivatkozik (sőt, az elveszettnek hitt ismertetőfogalmazványban csak az első hétre), s innen stb.-t ír.²⁶ Pontosan a hatodik-hetediktől kezdve lazul ugyanis a fúgatorvény, a belépések összecúsúznak, felcserélődnek (a lefelé tárgulás egyszer csak megelőzi a felfelé valót, lásd a 33–34. ütemet), a *cisz*, *gisz*, illetve lefelé *b* kezdetű belépés a mű hallgatójának már nehezen appercipiálható (alkalmasint csak a téma töredéke jelenik meg, illetve a *b* és *gisz* esetében annak második frázisa, lásd a 35–36. ütemet). A csúcspont elérése után valóban megkezdődik egyfajta visszafordulás, de egy idő után megszakad. Mintha szétmenne, felfeslene,

22 *Bartók Béla Írásai*, 1., 80.

23 Pándi Marianne: *Hangversenykalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 364.

24 Lendvai Ernő: *Bartók stílusa*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955; ill. uő: *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.

25 Lendvai 1971, 173.

felrobbanna a zenei szövet. A 64. ütemben egy nyolcad időtartamig minden szólam szünetet tart, mégpedig egy „elröppenő” glissando után – szünetre korábban csak a mű elején, a téma egyszólamú bemutatásánál volt példa. A következő taktusokban a témának csak foszlányait halljuk, tükörfordításban, *c*-ről, illetve *fisz*-ről: a zene szövete elvékonyodik, olykor mindössze egy vagy két hang szólal meg egyszerre. A kvintenként fel-, illetve lefelé építés a továbbiakban folytatódik, *g* és *d*, illetve lefelé *h* és *e* belépésekkel, majd mindkét irány eléri az *a* hangot. Csakhogy a regiszter jóval magasabb, mint a mű első részében. (Erre különben Lendvai is felhívja a figyelmet, s tartozunk az igazságnak azzal, hogy ő sohasem alkalmazza a „leépülés” szót.) A lefelé irány pontosan azt a kis *a*-t éri el, amellyel a darab kezdődött, tehát nagyjából a középregistert, a felfelé irány *a*-ja pedig az addigi legmagasabb hang a darabban. A kettő egyszerre lép be, az alsó a téma eredeti formájával, a felső a tükörfordítással. S itt szólal meg a celesta is a maga éterien zsongó clusterével. Ez négy ütemen át tart, utána megint szünet – ezúttal két nyolcadnyi – következik, majd témafoszlányok, alap- és tükörfordításban, közülük az egyik még a négyvonalas *cisz*-t is eléri (ez a legmagasabb hang az egész darabban). A végső zárlat pedig alap- és tükörfordítás együtt, egységes ritmussal, *a*-ról kezdve, *a*-n végezve: egy oktávval feljebb, mint ahogy a tétel elindult. Mindezek alapján azt kell mondanunk, hogy a tétel a csúcspont után ugyan kétségkívül visszamodulál, de semmiképp sem azt az utat teszi meg fordítva és kissé gyorsabban-meredekebben, amit az elején megtett, hanem valami egészen mást. Most már csak szókinccs vagy fantázia kérdése, hogyan írjuk le ezt az utat. Átlényegülés? Felsőbb régiókba emelkedés, amelyet bearanyoz a celesta – nélkülözhetetlen, semmi mással nem pótolható – éteri hangja? Amely, a költővel szólva, „kékítőt old az ég vizében”? Amely irracionálissá, emlékké teszi az addigi eseményeket? Vagy éljünk biológiai hasonlattal (Bartók szellemétől ez nem esik túl távol). A szervezet, mondjuk egy növény, elkezd növekedni, majd növekedése eljut a csúcusra, s ezzel elkezdődik a pusztulás is, a kipattant bimbó azonban még virágot hajt (celesta), amely ugyancsak elpusztul, csak egy mag marad utána (az utolsó ütemek rajzolata még ezt is eszünkbe juttathatja), ami újabb kibontakozás ígérését rejti.

„Virágzás”, immár nem impresszionisztikus módon, mint a *Két kép*ben, hanem szinte tudományos alaposággal zenébe kódolva? Elismerem: ez szubjektív és támadható hasonlat – és csak hasonlat. Az viszont kétségtelen, hogy a második tétel „a falu tánca”.

5.

Bartók több írásában szól róla, néhol hosszabban is indokolja: a parasztnét, illetve annak legalább egy rétegét (amelyet szűkebb értelemben vett parasztnének nevez), „természeti” jelenségnek tartja (gyakran idézett mondat: „mi [értsd: mi magyarok, azaz Bartók és Kodály] a természet után alkottunk, mert a parasztzene

természeti jelenség”).²⁷ A *Két kép*ben ezért kerül egymás mellé a „Virágzás” és „A falu tánca” – a vegetatív természet és a legtermészetközeli emberi létforma. A *Zene* első két tételének két képe, mint az imént mondtam, tudományosabb, szikárabb – illetve a Falu-rész nem romános, mint annak idején volt, hanem egyértelműen magyaros (a főtéma az új stílusú népdalok kupolázó struktúráját követi – mellesleg közeli rokona a *Mikrokozmoszban Falusi tréfa* címen közreadott darabnak).

És Bartók ezúttal nem áll meg itt. A folytatáshoz, a hídformájú harmadik tételhez (NB. Bartók a műről írt ismertetőben használja először és utoljára a „Brückenform” kifejezést)²⁸ számos elemző éjszakai képet asszociál. Szabolcsi Bence gondolatait érdemes idéznünk. Szerinte a teljes, négyteteles kompozíció „a kezdő fűgától a szilaj táncfantázián és egy éjszakai monológon át a himnikus dithirambusig ível, egymagában példázva a kor Infernóját és útját a Paradisóig”.²⁹ Ujfalussy „magános éji vízió”-ról szól.³⁰ Kroó György különösen érzékeny leírással fogalmazza meg a *Bartók kalauz*ban, hogy a tétel Bartók korábbi éjszakai zenéinek közeli rokona volna.³¹ Somfai egy 1974-ben írt Hét zeneműve-tanulmányban inkább a bartóki hangszínkomponálás egyediségét emeli ki, mellette siratónak nevezi az ütős bevezető után megszólaló vonósdallamot, a folytatás ismertetésénél pedig „Dante pokoljárásnak köreiről”, illetve „bugyraitól” olvashatunk.³² Tallián, miután leszögezi: „[a] harmadik tétel a bensőség zenéje”, Somfait idézi hosszabban.³³ Lendvai 1971-ben kiadott könyvében az egész tételt „mágikus természetzené”-nek nevezi, ugyanakkor az első vonóstéma sirató-, sőt „zokogó” jellegét is hangsúlyozza, márpedig e kettő véleményem szerint nehezen egyeztethető össze.³⁴ Bartóknál ugyanis az éji természet titokzatos ugyan, de sohasem tragikus, szomorú, vagy riasztó. E tekintetben még szeretett és tisztelt Mesteremnek, Kroó Györgynek is ellent kell mondanom. Az *Éjszaka zenéje* című híres tétel a *Szabadban* ciklusból a maga naturális természethangjaival (békák kuruttyolása stb.) és tilinkódallamával egyfajta ars poetica: a vegetatív természet és a „második” természet, a falusi lét (a paraszti zene) ugyanolyan egységét hirdeti, mint a *Két kép*, csak ezúttal egyetlen tételen belül, s amit ehhez hozzátesz, az a szemlélődő ember, a „művész” alakja, illetve a csendé (amit Bartók vibráló clusterrel jelenít meg – a csend Florestan áriájában is „szól”, mellesleg Ives *Central Park in the Dark*jában is, amelyet Bartók aligha ismerhetett). A másik kínálkozó példa, a 2. zongoraverseny lassútétele: a középrész éji természetzenéje voltaképp scherzo (igaz, nem a szó „tréfás” értelmében).

27 Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene”. In: *Bartók Béla Írásai*, 1., 135.

28 *Bartók Béla Írásai*, 1., 223.

29 Szabolcsi Bence: „Bartók Béla élete”. In: *Bartók élete képekben*. Összeállította Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1958, 28.

30 Ujfalussy: i. m., 266.

31 Kroó György: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 195.

32 Somfai László: „Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára”. In: *A hét zeneműve 1974/2*. Szerk. Kroó György. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 154–165.

33 Tallián: i. m., 239–40.

34 Lendvai 1971, 183.

Inkább azokhoz csatlakozom tehát, akik a tétel első (és a hídforma törvényeinek megfelelően egyúttal utolsó) szakaszának vonósdallamát siratójellegűnek érzik. Ezt az értelmezést talán azzal lehetne kiegészíteni, hogy a bevezető ütős szólamok pedig azt jelzik: „kizökölt az idő”. A xilofon például (amelynek már hangszíne is haláltánc-asszociációt, csontzörgésképzetet kelt) olyan ritmussal kezdi a darabot, amelyből nem derül ki a metrum, a lépték. Gyorsít és visszalassít, majdnem pontosan szimmetrikus oda-vissza képletet játszik: Messiaen ilyesmit nevez „visszafordíthatatlan” ritmusnak (s tart időtlen Isten-jelképnek, amelyben a mi számunkra ezúttal az „időtlen” a fontos; NB. gyorsan tegyük mellé: Bartók nyilvánvalóan nem ismerte a harmincas években még pályakezdőnek számító Messiaen zenéjét és elveit). Figyelemre méltó egyébként Bartók egy apró javítása. Eredetileg negyedhang–negyedszünet–negyedhang–negyedszünet ritmussal kezdődött volna a xilofonszólo, Bartók pirossal javított: negyed–két negyedszünet–negyedre: a javítás indoka alighanem éppen az lehetett, nehogy kiemelődjön az ismétléssel egy képlet, amely aztán viszonyítási alapot ad a további ritmikai történéshez:

4. faksimile

Ha nem nézzük a kottát, fogalmunk sem lehet arról, milyen metrumban vagyunk, mi az alapegység. A következő belépő hangszer az üstdob. A második tételben gyakran átvezetőszerepet töltött be, ilyenkor egyenletes ritmusú dobolással (nyolcadokkal) kötött össze részeket (a fináléban is lesz hasonló szerepe). Most viszont meghasad a hangja, glissandóvá válik. Mintha ez is azt éreketelné: nincs többé reális mértékegysége az időnek. Kifordult sarkaiból. Itt ismét kis kitérőt kell tennünk. Üstdobglissando ugyanis a második tételben is előfordul. A különbség azonban tanulságos. Ott ugyanis a glissando határozottan vezet valahonnan valahová: egy előzőleg sokat ismételt hangról átcsúszik egy kis terccel feljebbire, mintegy nagyobb nyomtatékot adva az ütemkezdő indításnak. Bartók jelölése világos (2. kotta a 62. oldalon). Ahogy itt is világos: a glissando elindul, lefelé (NB. a vázlatban még felfelé indult volna), s még az ütem vége előtt ér véget (amit áthúzott apróhang jelöl). Nincs célba vett ütemkezdő hang, maga az effektus a lényeg, nem az, hogy hova vezet (3. kotta a 62. oldalon).

21

♩ ca 144
gliss.

190

Timp.

Pfte.

3.Vl.

2.Vle.

2.Vlo.

2.Cb.

2. kotta (© 1937 by Universal Edition A. G., Wien / UE 34129)

Adagio, ♩ ca 66

allarg.

Timpani

Xylophon

rubato

5 - - - al - Adagio molto, ♩ ca 40

Timp.

Xyl.

1.Vle.

1.Vlo.

1.Cb.

dim.

trn

pp

p

pp

pp

3. kotta (© 1937 by Universal Edition A. G., Wien / UE 34129)

Ezután kezdődik a sirató, majd átvezetésként az első tétel kezdőgondolatának idézete, pontosabban, a fixa ideáé (berliozi értelemben), hiszen a dallam (igaz, csak tükörfordításban) a második tételben is megjelenik. A hídforma B és C részének leírása a legtöbb elemzőt költői hasonlatokra ihlette, ezek – bár van köztük átfedés – eléggé különböznek. A B részben hangzik fel ismét a celesta (amely a második tételben csak pár hangnyi szerepet kapott). Az első hegedű igen magas fekvésű dallamához csatlakozik, azt szellemíti át, teszi irracionálissá, álommá vagy vágyálommá, trillák és glissandók mellett illetve felett: a jellemzés megint szókincs kérdése. Kroó „szellem-duett”-ről,³⁵ Lendvai „szirén-ének”-ről beszél.³⁶ Abban szinte minden elemző egyetért, hogy a C rész még mélyebbre hatol. Ha elfogadjuk a dantei hasonlatot, ez volna az Inferno-látomás legsötétebb bugyra. A csúcs- vagy inkább mélypont az 5/4-es metrumú szakasz, nagyjából a tétel közepén (a kezdet 4/4, amely ideiglenesen 3/2-re vált). Az 5/4-es metrum mellel ismét felfogható a „kizökkent idő” újabb jelzésének. Mert nem a normálisnak tekinthető 4-es vagy 3-as (6-os) osztás, és nem olyan hajlékony, állandóan változó, a természet biológiai rendjét vagy látszólagos rendszertelenségét követő metrum- és ezáltal hangsúlyrend, mint amilyen a nyitótételben volt. Inkább merev és kegyetlen, erőszakos antirend, amely (bár csak ideiglenesen, de) mindenképp felett átveszi az uralmat. Egy hat hangból álló akkord fölött egy öt hangú, egyenletes negyedekből álló téma szólal meg itt, mint Lendvai figyelmeztet rá, 11 féle hang szől (egyedül a tételt záró *fisz* marad ki) először forte dinamikával – zongorán, hárfán, celestán. A következő (47.) taktusban a dinamika fenyegető fortissimóvá erősödik, a témát a vonóskar egy része is átveszi, a színhangszerek (celesta, hárfá) viszont elmaradnak. Ami eddig csak ködből előlépő rémlátomás volt, szinte nyers valósággá erősödik (a kínálkozó történelmi analógiákat mellőzöm, ne feledjük, 1936-ban vagyunk). A 48. ütemben a téma pontos rákfordítása hangzik fel, piano, majd az alap- és rákforma közt egyfajta küzdelem kezdődik, amelyből a „támadó”, vagyis az alapforma kerül ki győztesen. Az 55. ütemben ismét csatlakozik a celesta, szűkmenetű kánon kezdődik, a félelmetes vízió mintha fokozatosan eltűnne, feloldódna. Talán ez az a pillanat, amikor említenem kell Grabócz Márta sajátos, az imént mondottaktól ugyan eltérő, de velük nem éles ellentétben álló értelmezését.³⁷ Ő abból indul ki, hogy Bartók hídszerkezetű tételei általában úgy épülnek fel, hogy bennük az A rész az egyéniség (a lírai „én”) hangját (magánydalát, szemlélődését stb.) szólaltatja meg, a B pedig természetzene; a C ismét az egyéniséget juttatja szóhoz és így tovább, persze úgy, hogy a mű során a kettő egyre inkább átszínezi egymást. A *Zene* harmadik tételében a C résznél például keverednek, és „egyénként” nem az eredeti „Ich” kap hangot, hanem annak torz változata, egyfajta fabábszörnyeteg (Grabóczot az 5/4-es metrumú szakasz motívuma a *Fából faragott királyfi* bábujának merev zenéjére emlékezteti). Az értelmezéssel

35 Kroó: i. m. 135.

36 Lendvai 1971, 183.

37 Grabócz Márta: „A narratív analízis szerepe a hangszeres interpretációnál”. *Magyar Zene*, 2004/3–4., 483–496.

majdnem egyetértek – csak ez esetben nehéz az alap- és rákforma elég nyilvánvaló harcát megmagyarázni. A bábbal önnön árnyéka szegülne szembe?

6.

Mint pár mondattal feljebb szó volt róla: a harmadik tétel záróhangja *fisz*. A *Kékszakállú* kezdőhangja és zárótonalitása *fisz* (az opera kétségkívül *fisz*-mollban fejeződik be, bár nem *fisszel*, azaz nem mondatvégző ponttal, hanem a domináns *cisz* ismétlésével, vagyis sejtelmes három ponttal, kvázi nyitva maradván). Örök, időtlen éjszaka. A finálé mindenekelőtt visszaállítja, mondhatni „visszazökkenti” az időt, eleinte negyedtriolás, majd nyolcadokká gyorsuló pizzicatoakkordjaival. Főtémája körtáncjellegű, fényes A-dúrban, sőt A-lídben, további témái is többnyire táncosak, tréfásak, játékosak (határozottan magyaros-pentaton jellegű és gyermekdalszerű is akad). A fixa idea kromatikus dallama diatonikussá tágul, C alaphanggal, de a természetes felhangsor törvényeihez alkalmazkodva *fisszel* és *b*-vel (mint a *Fából faragott királyfi* elején), *s* szinte himnikussá válik. Talán nem Paradiso-kép ez, de minden esetre hallatlanul optimista zene. Tallián Tibor vet fel egy érdekes és kissé kényes kérdést ezzel kapcsolatban: „Nehéz tárgyszerűen kifejteni, hogy a Zene programatikusan négytétélességét, hetedikszimfóniás A-dúrjának optimizmusát mi óvja meg oly támadhatatlanul a banalitástól.”³⁸ Szerinte elsősorban az előzmények, vagyis az, hogy „Bartók nagyon mélyről hozza fel tanulságát”. Magam ehhez hozzátenném: és a celesta. A mű vége felé, a 230. ütem táján (a tétel teljes terjedelme 285 taktus) akad egy váratlan összeroppanás. Majdnem a teljes vonóskar borzongató trillát játszik, utána 3 ütemnyi Adagio következik, amely ha nem is hangról hangra, de jellegében a harmadik tétel (Lendvai szerint) zokogó siratóját idézi. A szólócselló cadenzája után a rövid Allegro szakasz mintha harcba indulna az elveszett boldogság visszaszerzéséért – csak hogy a célba vett főtéma helyett annak egyenletes negyedtriolákká simított égi változata szólal meg, hárfán és celestán. Mintha azt sugallná: a körtánc *s* mindaz, amit a fináléban az összeroppanás taktusai előtt hallottunk, csak vágyálom volt, illúzió, nincs köze a realitáshoz. Erőteljes talpas pizzicato indítja a *strettát*, amely ezekután éppen annyira optimista, mint amennyire a madáchi *Tragédia* befejezése az: „ember küzdj, és bízva bízzál”.

7.

Felmerülhet a mondottak után a kérdés: a mű – a lehető legabszolútabb muzsikát sejtető címe ellenére – mennyiben tekinthető rejtett-titkolt programzenének? „Rejtett-titkolt program” – ez persze *fából* vaskarikának látszik. Hiszen a programzenének éppenséggel lényege volna, hogy a zeneszerző írásos magyarázatot ad a művéhez, vagy legalább hivatkozik valamilyen ihlető irodalmi, képzőművészeti alkotásra, történelmi eseményre. Más a helyzet azonban, ha abban a széles sávban gondolkodunk, amelyet Schumann „poetische Musik”-ként jellemezett, s amelyet

38 Tallián: i. m. 240.

Ludwig Finscher egy véleményem szerint igen fontos, 1979-ben publikált tanulmányának címében így fogalmaz: „Zwischen Absoluter und Programmusik”.³⁹ Ebbé a kategóriába még olyan szerzők egyes művei is besorolhatók, akik élesen elnezték a liszti programzenét (például Brahmséi).⁴⁰ Tény, hogy Bartók a fiatalkori *Kossuth szimfónia* kissé naiv programja után művei költői tartalmáról a nyilvánosság előtt szinte semmit sem árult el (azon kívül, hogy olykor darabjaiban, jellemzően zongoraművekben az előadó, illetve a hallgató képzeletét némiképp orientáló címeket adott, mint például „Perpatvar”, „Kicsit ázottan”, „Mese a kis légyről”, „Falusi mulatság” stb.); a kiadó kérésére fogalmazott rövid ismertetései csak a forma leírásával és technikai részletekkel foglalkoznak (ahogy a *Zene* esetében is tapasztalhattuk), s még privát körben is ritkán nyílt meg. Valójában csak egy ilyen esetet ismerünk, azt, amelyet Sándor György hagyományozott az utókorra a *Concerto* negyedik tételével kapcsolatban (durva csizmás emberek stb.),⁴¹ de Bartók Péter visszaemlékezései alapján azt kell mondanunk, ennek is kétes a hitelessége.⁴² (Vikárius László például egyenesen fabulációnak minősíti Sándor György szavait).⁴³ Számos Bartók-kompozíció zenei utalásait azonban lehetetlen félrehallani. Gondolok itt a 3. zongoraverseny lassútételének Beethoven-allúziójára (a felgyógyult beteg hálaénekére), a *Concerto Kékszakállú*-allúziójára (könnyek tava), III. tételének téveszthetetlenül magyar siratóhangulatára vagy, hogy megint a 3. zongoraversenyre hivatkozzam, az első tétel kezdetére, amely elég leplezetlenül erdőzsongás, E-dúrban, à la Wagner (*Siegfried*), fölötte a zongorán olyan verbunkos dallammal, amely a *Fából faragott királykisasszonyát* juttathatja eszünkbe. Talán elég még egy példa. A *Táncszivtről* alapos okkal sejtjük, hogy egy koncepció jegyében fogant. Eredetileg egy olyan ideális ország zenei képe lett volna, amelyben a népek, mégpedig konkrétan a volt Nagy-Magyarország népei testvérré válnak, de magyar vezetéssel (hiszen a részeket összekötő ritornell téveszthetetlenül magyaros karakterű). Újjáéledő Nagy-Magyarország titkos álma, Trianon után. (Mellesleg szólva Kodály ugyanezen a koncerten bemutatott *Psalmusa* is felfogható, legalább részben, a megcsonkított ország, a magyarság panaszának s könyörgő imájának). Bartók azonban a tervezett-felvázolt szlovákos epizódot feltehetően zenei okokból kihúzta.⁴⁴ A konkrét politikai üzenet ezzel elveszett, feloldódott egy általánosabban (Kodályé pedig egy személyesebben). A *Zene* esete ennek némiképp a fordítottja. A vonósnégyesként felvázolt, majd vonószenei művé alakított mű (nem ismétlem meg a keletkezéstörténet részleteit) fokozatosan, az alkotómunka során telítődhetett olyan költői tartalommal, amely kezdetben még aligha merült fel Bartók képzeletében. Talán ezért is kerül zavarba az elemző, ha a négy tételhez valamilyen egységes narratívát igyekszik társítani. Katasztrófa, sirató, kifordult idő –

39 Ludwig Finscher: „Zwischen Absoluter und Programmusik”. In: *Über Symphonien*. Festschrift Walter Wiora. Mahling, Tutzing etc.: Schneider, 1979, 103–115.

40 Kovács Sándor: „Brahms, a programzenész?”. *Magyar Zene*, 2011/2., 178–189.

41 Sándor György történetét lásd többek közt Kroó *Bartók kalauzában*, a 240. oldalon.

42 Bartók Péter: Apám. Budapest: Editio Musica, 2004, 169–174.

43 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 141.

44 Bartók Béla: *Tánc-suite*. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Balassi Kiadó, 1998.

és csakazértis optimizmus, a harmadikban és negyedikben? Igen. Vidám, békés falu tánca, majd katasztrófa stb., stb. Igen. Virágzás (vagy egyéni sors?) és Falu tánca, új módon az első kettőben? Talán. De együtt a négy? Az első tételben még a kettős vonóskar ötlete sem jelenik meg. És nincs zongora, hárfa, xilofon. Szókinccs és fantázia kérdése volna egy összefüggő, törésmentes, rejtett történet (az angolszász zenetudományi irodalomban meghonosodott kifejezéssel élve „plot”) megfogalmazása? Ha igen, ünnepélyesen bejelentem, hogy ezen a ponton csődöt mondott a szókinccsem és a fantáziám. Maradjunk annyiban, hogy igenis van közös nevező, szoros tartalmi összefüggés a tételek, a képzeletbeli regény fejezetei közt. A tematikus utalások, természetesen. A berliozói fixa idea. És nem utolsósorban a címben is kiemelt ütőhangszer, a celesta.

8.

Rövid coda kívánczik még a mondottak végére. Lendvai Ernő vetette fel a gondolatot, már 1955-ben közzétett elemzésében,⁴⁵ hogy Bartók nagyobb szabású művei, jelesül a két zongorára és ütőkre írt Szonáta s a *Zene* egyes tételei az aranymetszésarányt követik. Feltehetően azt kívánta ezzel bizonyítani, hogy Bartók művészete semmilyen tekintetben nem marad el a kora ötvenes évek darmstadti fesztiváljain favorizált poszt-weberni szerializmus tudományos-matematikai alapon konstruált művei mögött, sőt, éppenséggel felülmúlja azokat, miután nem önkényesen kimódolt, hanem természet adta törvényeket követ (legalább ösztönösen, ami bizonyos szempontból még nagyobb és titokzatosabb alkotói erénynek tekintendő). Hogy ez a tetszetős, szívet melengető teória gyenge lábakon áll, arra az idők során sokan rámutattak. Nem az a fő baj, hogy az első tétel csak 88 ütemből áll, ami eggyel kevesebb a Fibonacci-féle számsor szerint kívánatos 89-nél – egy néma záróaktust, ahogy Lendvai javasolja,⁴⁶ a tételhez valóban hozzáképzeltünk. Nagyobb probléma, hogy Lendvai ütemekben számol – noha a taktusok metrumba (ezáltal terjedelme) sűrűn változik (akad 5/8-os és 12/8-os is). Ha az egyedül lehetséges mértékkel, az egy nyolcadnyi értékkel számolunk, a fő metszet nagyjából ugyanoda esik, mint az ütemszámszámolásnál (az 55. ütem tájára), a többi (a hangfogó le-, majd újbóli felvétele stb.) nem, az eltérés néha elég jelentős. És a celesta pár üteme semmilyen számolással nem feleltethető meg az aranymetszésaránynak, kisebb-nagyobb szeleteinek. Ha tehát elfogadjuk azt az értelmezést, hogy a celestaszín megjelenése különösen fontos, tartalmi mozzanata az első tételnek, egyúttal azt is be kell látnunk, az aranymetszésarány némi véletlen és hozzávetőleges egybeeséstől eltekintve nem játszik szerepet a tétel formai felépítésében. Bartók, fájdalom, nem gondolkodott Fibonacci-számokban. Sem tudatosan, sem ösztönösen, titokzatos földöntúli erőktől vezérelve. Ő mindössze a korról, Magyarország vagy talán az egész civilizált világ sorsáról mondta el hangokba kódolt véleményét. Félelmeit és ingatag-tétova reményét. Húros hangszerekkel, ütőkkel és celestával. De azért ez sem kevés.

45 Ld. a 24. jegyzetet.

46 Lendvai 1971, 172.

ABSTRACT

SÁNDOR KOVÁCS

...AND CELESTA

(Thoughts on „Music...”)

In 1936 Paul Sacher asked Béla Bartók to compose a new work for the celebratory concert to be organized to mark the tenth anniversary of the Basel Chamber Orchestra. Bartók replied very promptly; apparently he already had plans for a fairly large-scale piece, so this commission was opportune. From the surviving manuscript material the genesis of the work is clearly traceable. When he wrote down the first few bars Bartók may still have had in mind a string quartet, but he soon altered it to a string orchestra apparatus, and in fact while he was writing bar 35 of the first movement he decided to use timpani as well. As he composed the second movement he added further instruments to the apparatus, and he referred to these in his reply to Sacher. It is also clear that to begin with he wrote the whole of the first movement without the celesta part. In the end the title of the work was rather peculiar: „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta” („Music for Strings, Percussion and Celesta”) or the French translation of this (with minor discrepancies, with or without diacritics and accents, in various editions of the parts, the spelling in the different Hungarian translations being even more diverse). The question may be raised, why in the title is separate mention made of the celesta, which is generally ranked in the percussion section of symphony orchestras (similarly to the glockenspiel with keyboard). Did Bartók not regard it as a proper percussion instrument? This cannot be ruled out. It is possible, however, that in this work the tone colour of the celesta was of particular importance to him, and also that under no circumstances should this instrument be replaced by any other (for instance, the above-mentioned glockenspiel).

The work is undoubtedly not programme music, but cannot be categorized as so-called „absolute” music either. The role of the celesta, however, may be the very thing that provides a basis for deciphering its presumable or conjecturable poetic content and message. At the same time, the role of the celesta in the first movement warns us that the widely prevalent belief about the importance in Bartók’s works of the golden section and ratio and the Fibonacci numbers (of which in fact this movement would be the main piece of evidence) is an admittedly attractive but probably baseless theory.

Sándor Kovács (b.1949) studied piano and musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest. After graduating he taught there, becoming head of the Department of Musicology in 2005. In addition he worked at the Bartók Archives at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (until 2001), taught and still teaches at the Béla Bartók Musical Institute at Miskolc University (heading the Institute from 2001 to 2005), and since 1997 has been the editor and programme planner for Hungarian Radio’s weekly *New Musical News*.

Kerékfy Márton

EGY ELVETETT NÉPZENEI KOLLÁZS*

Ligeti György: Hegedűverseny, első változat, első tétel (1990)

A Hegedűverseny (1990–1992), akárcsak Ligeti 1985 után komponált valamennyi nagyszabású műve, hosszas vajúadás után született meg. A Zongoraverseny 1986-os első előadásához hasonlóan a Hegedűverseny 1990. november 3-i kölni ősbemutatója is részleges volt, hiszen a tervezett öt tételből csupán három készült el addigra.¹ Ám míg a Zongoraverseny esetében Ligeti utólag alig módosított a meglévő három tételen, csupán megtoldotta őket további kettővel, addig a Hegedűversenyt alapos revízióknak vetette alá: megváltoztatta a tételek sorrendjét, és újraírta őket.² Tulajdonképpen három új tétel keletkezett: a nyitó-, a második és a zárótétel. Az eredeti első tételt eldobta, a másodikat revideálta, és áthelyezte a harmadik mögé, csupán a harmadik tételt hagyta meg korábbi helyén, habár némileg módosított formában (*1. ábra*).

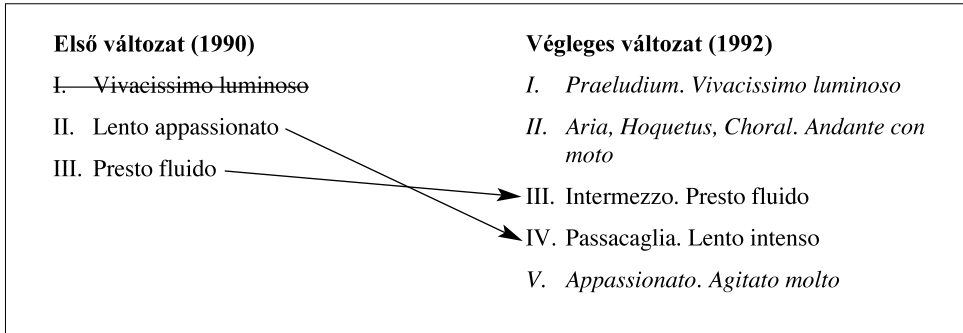
E mélyreható átalakítás okairól Ligeti nem sokat árult el. Az 1992 októberében, a végleges változat bemutatójának alkalmából Louise Duchesneau-val folytatott beszélgetésben csupán annyit mondott, hogy az új változat komponálása során Haydn példáját követve igyekezett elkerülni a szükségtelen bonyodalmakat, s így közelebb került a képzeletében élő ideához.³ Egy 1991 decemberében, vagyis még az új változat írása közben adott interjúban azonban bevallotta, hogy a túlzott komplexitáson kívül más oka is volt a mű újraírásának:

* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma és Kutatócsoportja, valamint Magyar Zenetörténeti Osztálya által Berlász Melinda tiszteletére rendezett ülészen 2012. november 29-én elhangzott előadás írott változata. A tanulmány eredetileg angol nyelven íródott a *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 2013-ban megjelenő számába.

1 Lásd a Hegedűverseny első változatának ősbemutatójára írott kommentárt in: *Ligeti György válogatott írásai*. Közr. Kerékfy Márton, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010, 441.

2 Vö. Jonathan W. Bernard: „Rules and regulation. Lessons from Ligeti’s compositional sketches”. In: Louise Duchesneau–Wolfgang Marx (eds.): *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, 157. Ugyanebben a kötetben Richard Steinitz részletesen vizsgálja a Zongoraverseny keletkezését: *À qui un homage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio*, 169–212.

3 Louise Duchesneau: „György Ligeti on his Violin Concerto”. In: *Ligeti Letter*, 2 (1995), 3–4. A beszélgetés szerkesztett változata magyarul is olvasható: „Hegedűverseny (végleges változat)”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 442.



1. ábra. A Hegedűverseny két változatának összefüggése (áthúzás jelöli az elvetett tételt és kurzíválás az újonnan komponált tételeket)

Az nem sikerült, hogy a Hegedűverseny komplex polifóniájában túl sok réteget és metrikai bonyodalmat alkalmaztam, ami túlzottan kaotikus végeredményhez vezetett. Ez az egyik oka a darab újírásának. A másik a mű meglehetősen népies jellege: talán nosztalgiaiból túlságosan közel kerültem a magyar népzenehez, és ennek a megközelítésnek ma már azt hiszem, nincs többé létjogosultsága.⁴

A Hegedűverseny eredeti és végleges változatát összehasonlítva egyértelműnek látszik, hogy Ligeti mindkét kritikája – a „túl sok réteg és metrikai bonyodalom”, valamint a „meglehetősen népies jelleg” – mindenekelőtt az első tételre vonatkozik. A metrikai komplexitás és a népies jelleg a nyitótétel két alighanem legszembeötlőbb vonása, amely már első hallásra is feltűnik.⁵ Épp ezért tűnhet különösnek, hogy a versenymű első változatához írt, viszonylag részletes kommentárjában a zeneszerző alig érintette az etnikus hatás kérdését. A mű harmóniavilágának ismertetése után kijelenti: a szokatlan hangolások alkalmazásának célja „nem az idegenszerűség, hanem az összetettség”, s ha „egyáltalán előfordulnak ebben a versenyműben egzotizmusok, azok csak utalásokként vannak jelen”. Majd zárójelben hozzátézi: „(A folklorisztikus jelleg bizonyosan jelentkezik az első tételben – magyar, közelebből erdélyi hazám iránti hódolat gyanánt.)”⁶

Valójában a „népies jelleg” az első tétel korai változatának egyáltalán nem amolyan járulékos, másodlagos vonása, hanem egy olyan zeneszerzői idea eredménye, melyben a különböző etnikus dallamok kifinomult felhasználása, illetve az azokra történő utalások abszolút központi szerepet játszanak. A tétel hat zenei anyaga vagy témája közvetlen összefüggésbe hozható a magyar és a román népzenevel; ezekből Ligeti egy egyre bonyolultabbá váló négy és fél perces kollázst épít

4 Marina Lobanova: *György Ligeti. Style, Ideas, Poetics*. Trans. Mark Shuttleworth, Berlin: Ernst Kuhn, 2002, 359. (Az interjú német nyelven készült.)

5 A Hegedűverseny eredeti változatának autográf partitúrája és különböző korai előadásainak hangfelvételei a baseli Paul Sacher Stiftung Ligeti-gyűjteményében (a továbbiakban: PSS SGL) találhatóak.

6 „Hegedűverseny (első változat)”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 441.

(a hat zenei anyagot és népzenei forrásait lásd a Függelékben a 73–75. oldalon; a tétel felépítését a 76–77. oldalon). Az alapul vett népdalok némelyikén alig változtatott a zeneszerző, másokat azonban olyan mértékben átalakított, sőt eltorzított, hogy azok csak nehezen ismerhetők fel. Ám Ligetinek a komponálás során készített, rendkívül sok etnikus forrásra utaló szöveges jegyzetei alapján ezek is azonosíthatók.⁷ A továbbiakban magam is az ő megnevezéseit fogom alkalmazni e forrásdallamokra.

A tétel hallgatása közben alighanem a (b) dallam a legszembeötlőbb és a legkönnyebben azonosítható: ez a *Dunaparton van egy malom* szövegkezdettel közismert régi stílusú magyar népdal némileg módosított változata. Vázlataiban Ligeti olykor *Dunántúli* címen hivatkozik rá, amely elnevezés egyaránt vonatkozhat a szövegre és a dallam jellegzetes „dunántúli tercére”. (Különös módon azonban a komponista nem használja ki a dallam e nem temperált hangjában rejlő lehetőséget, jóllehet a mikrotonális eltérések az egész mű harmóniavilágában kulcsszerepet játszanak, szándékoltan „piszkos” hangzást idézve elő.)⁸ A Hegedűversenyben csupán annyiban módosul az eredeti népi dallam, hogy a második sor zárata elmarad, így a 2. és 3. sor összevonódik. E dallam többnyire igen magas regiszterben szólal meg, ami a jellegzetes cifrázatokkal együtt a népi furulya hangzását idézi fel.

A kéziratot partitúrában „cantus firmus”-ként jelölt (f) dallam szintén könnyen felismerhető. Forrása az az új stílusú magyar népdal (*Kisangyalom rácsos-rezes kapuja*), amelyet Ligeti 1955-ben a *Mátraszentimrei dalok* 2. darabjaként dolgozott fel kétszólamú gyermekkarra. A jegyzetekben olykor *Mátraszentimrei* („behívó”) címen szerepel, ami a szöveg tartalmára, egy bevonuló ifjú búcsújára utal. A dallamot Ligeti nem idézi eredeti alakjában, hanem – néhány kisszekund-lépést nagy szekunddá, valamint nagyszekund-lépést kis szekunddá alakítva – megváltoztatja annak hangközszerkezetét, s így elidegeníti a melódiát.

Nehezebb ráismerni az (e) dallam forrására, mivel azt Ligeti nem idézi teljes egészében, csupán néhány jellegzetes fordulatát használja fel lelassított, szabad ritmizálásban. A forrásdallam az *Az hol én elmegyek* kezdetű jól ismert, régi stílusú parlando-rubato népdal. Az egyik kompozíciós jegyzetben Ligeti kivételes módon nemcsak a szöveg kezdőszavait jegyezte fel, hanem a népi dallam első sorát is, jóllehet egy jellegzetes eltéréssel: a záróhangot egy kis szekunddal magasabbra írva. Ez az apró, de nagy jelentőségű eltérés bizonyosan nem lehet véletlen, hiszen ezáltal az eredetileg pentaton dallam egészhangúvá alakul, és Ligetinek épp erre van szüksége. A teljes első tétel harmóniai koncepciója ugyanis két pilléren, egyrészt a két komplementer egészhangú hangkészleten, másrészt egy pentaton hangkészle-

7 Jonathan W. Bernard Ligeti kompozíciós kézíratairól felállított tipológiáját alkalmazva jegyzeteken (*jottings*) olyan szöveges feljegyzéseket értek, amelyek többnyire a kompozíciós folyamat kezdeti szakaszában keletkeztek, és jellemzően nem tartalmaznak zenei notációt (vö. Bernard: *Rules and regulation*, 151–153.). A PSS SGL-ben több mint kétszáz oldalnyi ilyesfajta vegyes feljegyzés található annak az öt mappának az elsőjében, amely a Hegedűverseny eredeti változatának kéziratot anyagát őrzi.

8 Vö. *Hegedűverseny (első változat)* és *Hegedűverseny (végleges változat)*, uott 440–441. és 442.

ten alapul. A népi dallam motívumaiból Ligeti „végtelen”, expresszív dallamvonalakat hoz létre. A dallamot, amely első megjelenésekor (21–33. ütem) a trombita és a harsona kvintpárhuzamában még inkább csak a háttérben szól, másodsorra már az igen magas regiszterben, szenvedélyesen játszó szólóhegedű szólaltatja meg (33–43. ütem).

A (c) dallam, amely először az 1. kürtön szólal meg, kizárólag természetes felhangokat tartalmaz, és nyilvánvalóan azoknak a román havasikürt-szignáloknak a reminiscenciája, amelyekkel Ligeti a bukaresti Folklór Intézetben végzett kéthónapos népzenei kutatómunkája során találkozott 1949-ben,⁹ s amelyeket 1951-ben komponált zenekari műve, a *Román koncert* III. és IV. tételében fel is használt. A Hegedűversenyhez készült jegyzetek között számos olyan található, amely arra utal, hogy Ligeti a természetes kürtfelhangokkal a *bucium* hangzását kívánta megidézni.¹⁰

Szöveges jegyzetei némelyikében Ligeti mind az (a), mind a (d) dallamra *Párnás tánc*ként hivatkozik, amely a lakodalom folklórjához tartozó, mind magyar, mind román területen ismert tánc- és dallamtípust jelöl.¹¹ A (d) dallam, ahogyan a 15. ütemben a szólóhegedűn először megszólal, valóban élénk táncdallam benyomását kelti. Egy olyan sztereotip motívumon alapul, amely abból a román táncdallamból származik, amelyet Ligeti 1950-ben *Párnás tánc* címmel dolgozott fel a női és férfihangra, valamint cigányzenekarra készített tíztételes, kiadatlan, *Román népdalok és táncok* című ciklus 6. számaként.¹² A Hegedűversenyben a motívumot úgy alakítja át, hogy a dallam illeszkedjék az egészhangú készletbe. A másik párnás tánc, az (a) dallam a (d) variánsa: közös jellemzőjük az egyenletes ritmusértékek használata és az egészhangúság, első öt hangjuk pedig egymás pontos tükörképét adja. Az (a) dallam forrása az *Elvesztettem zsebkendőmet* kezdetű, számtalan változatban ismert magyar népdal, amelyet Bartók is *Párnás tánc* címmel dolgozott fel *Negyvennégy hegedűduója*jának 14. darabjában.¹³ A kölcsönvett dallamot Ligeti ismét egészhangúvá alakítja, és szigorú nagyszext-párhuzamban szólaltatja meg, úgy, hogy a két párhuzamos szólam a két komplementer egészhangú skálát használja.

Ez az utóbbi párnástánc-dallam egyébiránt önidézet is, nevezetesen az 1983-ban komponált *Magyar etűdök* 3. darabjából, a „Vásár”-ból. Ligeti nem véletlenül

9 Az 1949–50-es romániai népzenei tanulmányút történetéről és eredményeiről lásd egy korábbi tanulmányomat: „Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2011*. Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2012, 323–346.

10 Például „2 kürt natur, NAGY BUCIUM DALLAMHOZ VEZET”, illetve „2 kürt natur – YODEL, BUCIUM”.

11 Román elnevezése *Hora cu perina*. Lásd Béla Bartók: *Rumanian Folk Music*, vol. I. Ed. Benjamin Suchoff, The Hague: Martinus Nijhoff, 1967, 31.

12 A PSS SGL két kéziratos tisztázatot őriz a műnek: egy ének-zongora kivonatot a zeneszerző kézírásával és egy ismeretlen kéztől származó zenekari partitúrát. Az utóbbi borítóján olvasható szöveg szerint a művet nem Ligeti, hanem Rácz József hangszerelte. Vö. Kerékfy: *Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja*, 343.

13 Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Budapest: Helikon stb., 2005, 154. (276. szám).

utalt ilyen nyíltan a hét évvel korábbi Weöres Sándor-megzenésítésre, hiszen az több szempontból is a Hegedűverseny-nyitótétel előfutárának tekinthető. A vásári forgatag hangélményét naturalisztikus és rendkívül szórakoztató módon megjelenítő kórusdarab ugyanis egy olyan, öt kvázi-népdalból álló zenei kollázs, amelyben a dallamok egyenként, szukcesszíve lépnek be, mindegyik a maga saját tempójában, metrumában és hangnemében, egyre kaotikusabbá váló hangzásoképet eredményezve. Valamennyi dallam pszeudoidézet: olyan ál-magyarnépdalok, amelyeket a Hegedűverseny dallamidézeteihez nagyon hasonló módon idegenít el a zeneszerző.¹⁴ A kompozíciós technikában és a növekvő sűrűség általános tendenciájában érvényesülő hasonlóság ellenére azonban a kórusdarab és a versenyműtétel hatásában mégis alapvetően különbözik egymástól. Míg a „Vásár”-ban a növekvő káosz folyamata – az egyenként belépő újabb rétegekkel és a váratlan, a „kikapcsolás” gesztusát előhívó befejezéssel – csaknem mechanikus, addig a Hegedűverseny első tételének formája nagyon is összetett. A maga célratörő és kiszámítható módján a „Vásár” inkább játékos, komikus benyomást kelt, még ha e játékos attitűd mögött kétségtelenül meg is bújik némi nosztalgia.¹⁵ A Hegedűverseny első tétele ezzel szemben inkább zavarba ejtő, sőt tragikus: Ligeti „magyar, közelebről erdélyi hazájának” dallamai, melyek kezdetben oly szépen és tisztán szóltak, fokozatosan elmosódnak és összekuszálódnak, a zene kaotikussá válik és széthullik.

Jóllehet Ligeti e népzenei kollázst később új nyitótétellel helyettesítette, amely a réginél sokkal rendezettebb benyomást kelt és bevezetőbb jellegű is annál (ennek a *Praeludium* címet adta a zeneszerző), a „népies jellegtől” mégsem sikerült megfosztania Hegedűversenyét. Ez persze nyilvánvalóan nem is állt szándékában.¹⁶ Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy az előbb bemutatott hat dallam közül négy végül helyet kapott a végleges változat zárótételében, részint annak középső szakaszában, részint a szólista tétel végi cadenzájában, mindazonáltal már egy egészen más formastruktúra és dramaturgiai koncepció részeként.¹⁷

14 Lásd Farkas Zoltán: „Magyar népzenei hatások Ligeti György és Kurtág György zenéjében”. *Magyar Zene*, XLIV/4. (2006), 361–386.

15 Rachel Beckles Willson szerint az, ahogyan a zeneszerző végül váratlanul „kikapcsolja” a darabot, találó illusztrálása annak, hogy Ligeti erőszakkal véget vet a nosztalgikus ábrándozásnak. Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 178.

16 A kelet-európai népzeneré és Ligeti magyarországi múltjára a legnyíltabban természetesen a II. tétel „Ariá”-ja utal, ennek elemzése azonban már meghaladná ennek az írásnak a kereteit.

17 A végleges változat V. tétele a maga hagyományosabb, visszatéréses (nagy vonalakban ABA) formáján belül némileg hasonló dramaturgiát valósít meg, mint az elvetett nyitótétel: a kezdet zenei anyagát különféle etnikus anyagok szakítják meg, amelyek tragikus összeomlásba torkollnak.

FÜGGELÉK

I.

A Hegedűverseny első változata I. tételének zenei anyagai és azok forrásdallamai: (a-1) 5–6. ütem, vl s, cl/cl b; (a-2) magyar népdal; (a-3) Ligeti: Magyar etűdök, III., 2. kórus, 1–5. ütem; (b-1) 8–13. ütem, pic; (b-2) magyar népdal; (c-1) 14–15. ütem, cor 1; (c-2) Ligeti: Concert românesc, III., 192–195. ütem, cor 1, 3; (d-1) 15–20. ütem, vl s; (d-2) Ligeti: Román népdalok és táncok, VI., 1–8. ütem; (e-1) 21–33. ütem, tr, trb; (e-2) magyar népdal; (f-1) 39–48. ütem, trb/tr; (f-2) Ligeti: Mátraszentimrei dalok, II., 1–8. ütem. (Az a-1, b-1, c-1, d-1, d-2, e-1 és f-1 kottákat a bázei Paul Sacher Stiftung, az a-3, c-2 és f-2 kottákat a Schott Music, Mainz szíves engedélyével közöljük.)

a

1 *pppp*

Tempo giusto

2

El-vesz-tet-tem zseb-ken-dő-met, meg-ver a-nyám ér - te. Meg-kap-ták a szép le-gé-nyek, csó-kot kér-nek ér - te.

Hej, a-nyám, hej, a-nyám, csó-kot kér-nek ér - te. Hej, a-pám, hej, a-pám, ki-vált-ha-tom ér - te.

3

♩ = 190 Vivacissimo

Ér-ke-zik a ván-doreir-kusz, hoz-nak e-le-fán-tot, tarka bohóc ve-ze-ti, Fűsti Pisi kö-ve-ti, i-lyet so-se lát-ott.

b

1 *grazioso*

pp *p* *mf*

Poco rubato

2

Du-na - par - ton van egy ma-lom, Bu-bá - na - tot öl - nek a - zon, e - je-ha.

Ne-kém is van bu-bá - na - tom, O-da vi - szem, lé - já - ra-tom, e - je-ha.

c

1

pp cresc. p mp p dim. pp morendo

2

[Adagio ma non troppo]
1. solo naturale

p pp

eco; 3. solo naturale, da lontano

d

1

mf p mp mf sub p

2

Párnás tánc. Gyors

p

e

1

con sord. (straight, metal) Flatterzunge

pp

Poco rubato

2

Az - hol én el - mē-gyēk, — Még az fāk és sīr-nak, —
Gyēn - ge já - ga - i - ról Le - ve - lek le - hull - nak.

f

1

senza sord.
leggiero espressivo, con eleganza

f („cantus firmus”) *piú f* *mf* *f*
piú f
[Tr.]
p („cantus firmus”)

Andante

2

Kis-an-gya-lom rá-csos-re-zes ka-pu - ja, Jaj, de so-kal ki-nyí-lott a szá-mom - ra.
Is-ten vé-led, re-zes ki-lin - cses aj - tó, Te meg ba-bám, ol-vasd el a be-hí - vót.

II.

A Hegedűverseny első változata I. tételének felépítése (lásd a következő két oldalon). A folyamat-ábra blokkjai az 1. kottán bemutatott (a)–(f), illetve más fontos zenei anyagok megszólalásának helyét, hangszerelését és ritmikai alapegységét mutatják. A hangszernevek olaszul, rövidítve szerepelnek (v.l. sc és va sc a zenekarbéli elhangolt hegedűre és brácsára utal); a hangszernevek előtti + és – jel a hangszer be- és kikapcsolódását jelzi, a hangszernevek közötti / pedig azt, hogy a zenei anyag a két hangszer között megosztva szólal meg.

| G | | H | |
|----------------------|----------------------------|-----------------------|----|
| 47 | 48 | 49 | 50 |
| irreguláris, vonások | (a) fl, ob, fg, ↓, ↓ | | |
| | (b-1) cl, cl, b, ↓ | | |
| | (b-2) vl s, vl sc, va sc ↓ | vl s → felhang-gliss. | |
| | (b-3) tr, trb ↓, ↓ | | |
| tr + cl | | | |

| I | | J | |
|----|--|----|----|
| 59 | 60 | 61 | 62 |
| | (a) vl 1, vl sc, va sc ↓ | | |
| | (c) cor 1-2 | | |
| | (szabad) ff, vigoroso, espr. va 1-2, vl 2-3/vl s/cl+vc 1-2 | | |

| K | | L | |
|--------|-------------------------|----|----|
| 70 | 71 | 72 | 73 |
| | (a) tr, trb con sord. ↓ | | |
| + va 1 | + vl sc, va sc | | |
| + fg | | | |

| M | | N | |
|----|--------------------------|----|----|
| 80 | 81 | 82 | 83 |
| | (a) vl s, vl 1-2, ↓ | | |
| | (d-2) glsp, va 1, vc 1 ↓ | | |
| | | | |
| | | | |

| O | | P | |
|----|----------------------------|----|----|
| 84 | 85 | 86 | 87 |
| | (d-1) vl s, vl sc, va sc ↓ | | |
| | (d-2) vl 1-2 ↓ | | |
| | | | |
| | | | |

| Q | | R | |
|----|----|----|----|
| 88 | 89 | 90 | 91 |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

ABSTRACT

MÁRTON KERÉKFY

A FOLKLORIC COLLAGE JETTISONED

The Original Version of the First Movement of György Ligeti's Violin Concerto (1990)

The genesis of the Violin Concerto (1990–1992) was, similarly to that of any of Ligeti's large-scale works composed after 1985, no easy story. Like the Piano Concerto's premiere in 1986, the first performance of the Violin Concerto on 3 November 1990 in Cologne was incomplete, since only three of the planned five movements had been written by that time. But while in the case of the Piano Concerto, Ligeti simply added two more movements to the already existing three without significantly altering them, he substantially revised the Violin Concerto by rearranging the sequence of the movements and recomposing them. According to him, the main reasons for that thorough revision were the „too many layers and metrical complexities” in the original version and „its rather folkloric atmosphere.”

From the comparison of the two versions of the Violin Concerto it becomes clear that both of Ligeti's verdicts apply primarily to the first movement, whose salient features are precisely metrical complexities and folkloric atmosphere. The movement includes no fewer than six items of musical material related directly to Hungarian and Romanian folk music that are used as components of an increasingly complex four-and-a-half-minute collage. In the present article the folkloric sources of this musical material are identified (partly on the basis of Ligeti's jottings to the concerto, now housed in the Paul Sacher Foundation, Basel), the structure of the movement is elucidated, and a profound connection is explored between the concerto's first movement and the third piece, „Vásár,” of *Magyar etűdök* (*Hungarian Studies*, 1983), a collage of five quasi-folksongs. But while „Vásár” is rather playful and comic, even if there is undoubtedly some nostalgia behind its attitude, the Violin Concerto's first movement is more bewildering and, eventually, tragic: the melodies of Ligeti's „Hungarian, particularly Transylvanian, home” that initially sounded so nice and clear gradually become blurred and confused, the music turns into chaos and disintegrates.

An English version of the present article is to be published in the forthcoming issue of *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* in spring 2013.

Márton Kerékfy (1981) studied musicology and composition at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and, after receiving his degree, he was PhD student at the same institution. The subject of his forthcoming PhD dissertation is going to be the influence of folk music in György Ligeti's oeuvre. He has been on the staff of the Budapest Bartók Archives since 2005.

DOCUMENTA

Prahács Margit

EMLÉKEK BARTÓKRÓL*

Közreadja: Gádor Ágnes

Nagy megtiszteltetés számomra, hogy mint a magyar zenekultúra szerény munkása tarthatok előadást a dán zenepedagógiai egyesület tagjai előtt. Jól tudom, hogy Koppenhágának gazdag, mozgalmas a zenei élete, és nagy az érdeklődés a nemzetközi zenei élet iránt is. Azt is tudom, hogy ez az érdeklődés ránk, magyarokra is vonatkozik, és hogy a magyar zene két nagy mesterének, Bartóknak és Kodály-nak művei nem ismeretlenek Dániában. Fájdalom, Bartók már nincs az élők sorában. Messze idegenben halt meg 1945 őszén, mikor már a fegyverek elnémultak, és jöhetett volna haza, ahová annyira visszavágyott. Itthon akart tovább dolgozni, itt akarta megmutatni, hogy mi van még a táskájában, amire saját utolsó szavai vonatkoztak: „Csak az fáj, hogy tele táskával kell elmennem”. De mintha a halál egyszerre nagyot lendítene az igazi nagyság felismerésében. Bartók Béla lángelméje is csak a halála után részesült általánosan és kétséget kizáróan a világ elismerésében. Úgyhogy ma már Bartók zenéje nem szorul propagandára. Művei a jelenkor zenéjének világszerte a leggyakrabban játszott műsorszámái közé tartoznak. A legkülönbözőbb nyelven jelentek meg róla cikkek, tanulmányok, sőt, vaskos kötetek. Úgy érzem, hogy ezeket idézni, vagy arról beszélni, amit előttem kitűnő szakemberek már elmondtak, nem sok értelme volna. Nekem egy előnyöm van ezekkel szemben: hogy személyesen ismertem Bartókot, így személyes élmények alapján beszélhetek róla.

Tisztelt hallgatóimat bizonyára Bartók pedagógiája érdekli legjobban, s talán csalódást fog okozni, ha mindjárt az elején megjegyzem, hogy Bartók a tanítást sohasem érezte hivatásának. De abból, amit személyes tapasztalat nyomán elmondok, ki fog tűnni, hogy Bartók kitűnő pedagógus is volt a szó legnemesebb értelmében. Nem szándékom itt tudóskodni, csak azt szeretném elérni, hogy egy élet-hű portrét rajzolhassak róla, olyan portrét, amelyet saját szavai, saját magatartása vetít elénk.

* A budapesti Zeneakadémia könyvtárában egy dossziében találtam Prahács Margit néhány, elsősorban zenetörténettel és zenei stílustörténettel foglalkozó írását, továbbá egy zenei stílusproblémákkal foglalkozó könyv első részének gépiratát – ezeket a dokumentumokat szerzőjük annak idején nem publikálta. Néhány szöveg szóbeli előadás lehetett. Az itt közölt, 1961–62 körül született előadás dán zenepedagógusok előtt hangzott el. (A közr.)

Én még ahhoz a nemzedékhez tartozom, amely Bartók és Kodály művészetének mély tiszteletét nem a közvéleményből, hanem saját ösztönszerű megérzéséből merítette. Jól emlékszem zeneakadémiai növendék koromból arra a hangversenyre, amikor Dohnányi Ernő, zongoraművész eszményképünk (nemrég halt meg száműzetésben Amerikában) először játszotta a nyilvánosság előtt Bartók *Este a székyelyeknél* című kis zongoradarabját. Csodálatosan játszotta, s ezzel aratta az első hatalmas tapsot Budapesten egy Bartók-kompozíció számára. Egyszerre megnyílt az én fülem is. Érdeklődésem e kis darabon keresztül ébredt fel, és vitt tovább egyéb zongoraművei megismerésében. Úgyhogy a 20-as években, már mint diplomás zongoratanár, nagy előszeretettel játszottam könnyebb Bartók-műveket növendékeimmel. Sajnos nem sok sikert arattam velük. A harcos, semmiféle megalkuvásra nem hajlandó Bartóknak nagy ellentábora volt még akkor. Hiszen még 1935-ben is előfordult, hogy egy 1909-ben bemutatott művéért, az I. zenekari suite-jéért akarták őt kitüntetésben részesíteni, amit az önértében sértett művész kereken visszautasított. A kritika semmibe vette az azóta született műveit, amelyeknek egyéni új nyelve már az igazi Bartók-stílust mutatta, s elismerésben részesített egy már maga mögött hagyott, kiforratlan alkotást, mert ez a múlt megszokott vágányain haladt. Egyetemi tanulmányaim után Berlinbe kerültem ki, ahol mint az ottani Collegium Hungaricum tagja az egyetemen zenetörténeti előadásokat hallgattam. A zenetudományi szemináriumban ismerkedtem meg egy szimpatikus, intelligens kollégával, Edwin von der Nüll-lel. Nemsokára nagyon összebarátkozott velünk, magyarokkal, és gyakran ellátogatott hozzánk a Collegiumba. Láttam, mennyire érdeklődik a modern zene iránt. Én akkor még elég jó zongorista voltam, s eljátszottam neki, amit Bartóktól tudtam. Von der Nüll azonnal felfigyelt az új hangra, az *Allegro barbaro* ritmikus erejére és dinamikájára, ösztönösen megérezte, hogy az én Bartók-rajongásom nem alaptalan. Szinte magam is bámultam, milyen lelkesedéssel fogott neki a Bartók-zongoraművek tanulmányozásához. Meg is volt az eredmény, mert ezekből a tanulmányokból született meg az első könyv, amely a bartóki zene sajátos törvényszerűségét zongoraművek alapján igyekszik megvilágítani. Címe: E. Von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Psychologie der neuen Musik*, 1930.¹

Ilyen előzmények után végre rákerült a sor arra, hogy Bartókot személyesen megismerhessem. Berlinből hazajőve csakhamar elfoglaltam azt az állást, ami közelebb hozott hozzá. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola könyvtárosa lettem, annak a főiskolának, ahol Bartók 1907 óta mint zongoratanár működött. Von der Nüll könyve elég ürügy volt arra, hogy felkeressem Bartók tanár urat a II. emelet XIV. sz. tantermében, ahol óráit éveken át tartotta. Úgy látszik, már hallott rólam, mert barátságosan fogadott, helyet kínált, és a könyvről kezdett valamit beszélni. De én egy szavára sem emlékszem. Először ültem szemben vele, s minden figyelmemet lefoglalta Bartók szeme. Ilyen szemeket én még életemben nem láttam. Valami különös benső ragyogás áramlott ezekből a sötétbarna szemekből, amely átellenítette az egész arcot, az uralkodó homlokot, és azonnal ezekre a szemekre

1 A mű címe helyesen: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* (A közz.)

irányította a figyelmet. Sok fényképet ismerek Bartókról, majd mind a szeméire van beállítva, de a fénykép csak halvány fogalmat adhatott a valóságról. Mikor én először találkoztam vele, Bartók már 20 éve tanított a Főiskolán, tehát már fel lehetett mérni itteni pedagógiai eredményeit. Jellemző, hogy mindig szerettem volna a tanítványa lenni, ugyanakkor nem tudtam őt elképzelni, mint zongoratanárt. És ennek volt is alapja, mert nem véletlen az, hogy Bartók tanítványai közül, akik valóban nála nyerték teljes kiképzésüket, egy sem lett híres zongoraművész. Ez egyet jelentett a ténnyel, hogy egy sem volt közöttük olyan pianista tehetség, amely hivatva van a hangversenyző pályára. És ebben Bartóknak igen nagy része volt. Sok Bartók-növendéket ismertem, s ezektől tudom, hogy Bartók direkt nem szerette a mutatós pianistákat, vagyis azokat, akiknek játéka a külső csillogtatásra, a hatáskeltésre irányult. Ezeket szívesen eltanácsolta más tanárokhoz, akik szerették a növendékeiket a nyilvánosság előtt szerepeltetni, már csak azért is, mert ez nekik is reklámul szolgált. Bartóknál erről szó sem lehetett. Soha nem hallottam róla például, hogy Bartók csak egyetlen egy csodagyermeket is felvett volna a zongoraosztályába, ezekért a kisujját sem nyújtotta ki, míg tanártársai, mint legjobb reklámon, kapva kaptak rajtuk. Személyes megismerkedésünk után Bartók megengedte, hogy óráit itt-ott végighallgassam. Mondhatom, hogy elijesztő volt az a legkisebb részletekbe menő alaposág, ahogy ő egy zenemű, például egy Beethoven-szonáta megformálását követelte. A növendéknek valósággal bele kellett törni ebbe az aszketikus módszerbe, amiben egy ritmus, egy hangsúly helyessége nagyobb szerepet játszott minden technikai csillogásnál. Így nem lehetett csodálkozni, ha tanítványai inkább általános zenei, mint zongoratehetségükkel tűntek ki. De volt egy közülük, aki mindkét képességet egyesítette magában: egy viruló, 20 éves, szép, fiatal lány, aki a 20-as évek elején jelentkezett felvételi vizsgára. Ragyogó játékaival azonnal feltűnt, bármelyik vizsgáztató tanár boldogan vette volna fel magához, csak Bartók ült szótlanul: nem szokta meg, hogy egy növendékért hadakozzék, akit kollégái szeretnének magukhoz venni. S a fiatal lányt biztosan máshoz osztották volna be, ha a lány maga ki nem jelenti, hogy csakis Bartók tanár úrnál óhajt tanulni. Így lett Pásztor Dittából Bartók legkiválóbb tanítványa, s rövid időn belül a második felesége. Ez volt az egyetlen tanítvány, aki ösztönös muzikalitásával és veleszületett technikai készségével mindent elsajátított mesterétől, amit csak el lehetett sajátítani. De figyeljük meg, ő, akiben minden megvolt ahhoz, hogy híres művész legyen, Bartók halála után teljesen eltűnt a nyilvános életből. Kiderült, hogy Pásztor Ditta csak az ura műveinek interpretálásában, a 2. zongoraszólam páratlan hozzásimulásában volt egyetlen a maga nemében. Tudvalevő, hogy Bartók III. zongoraversenyét mint örökséget a feleségének írta, amit lázas munkával sikerült még a halála előtt befejezni. S íme, mi történik? Az asszony gyenge idegzetével, amit Bartók betegsége és halála a legsúlyosabb próbára tett, képtelen lett arra, hogy ura örökét büszkén mutassa meg a világnak: íme egy mestermű, amely születését nekem köszönheti. A teremtő szellem ihlető ereje eltűnt mellőle, s évek kellettek ahhoz, hogy a nyilvánosság kizárásával legalább a rádióban tudjon játszani. A III. zongoraverseny tolmácsolását átengedte másoknak, akik ezzel hírt és dicsőséget szereztek és szereznek ma is maguknak. Ő nem játszik

mást, mint az ura gyermekdarabjait. Itt érzi magát az urához a legközelebb, mert ezek a darabok álltak az urához is a legközelebb. Bartók óráin láttam, hogy milyen közvetlen, derűs lett egyszerre, ha tanítványai ezeket a kis gyermekdarabokat hozták játszásra. A mesteri kis népdalfeldolgozásokból ki-ki válogatott egy csokorra való, és suite-szerűen összeállította őket, hangulat szerint váltakozva. Gyermek lett maga is, aki boldog, hogy kedvenc játékszerével játszhat, és azt mutogathatja. És így volt a *Mikrokosmos* kis darabjaival is. Ennek 6 füzetét kisebbik fiának, a jelenleg Amerikában élő Péternek írta, hogy itt érvényesítse, szinte játszva és mégis a legkonzekvensebben zenepedagógiai elgondolását. Zongoraiskola volna, de mégsem az. Több ennél, mert nem a hangszertechnikát tanítja, hanem az általános zenéi képességeket fejleszti oly módon, hogy összekötő kapocs legyen a modern zenéhez. A hallás fejlesztése túlmutat a megszokott tonalitáson, és magába szívta az ötfokú és a diatonikus hangsor ihletéseit. S ki tudna a ritmusérzék fejlesztésére változatosabb, gazdagabb eszközöket találni, mint Bartók ritmikus lángelméje. A formálás, a rend, a hangszínárnyalatok nagy mestere itt valóban „Mikrokosmosban” tükrözteti vissza a zenére való nevelés minden lényeges követelményeit. Ez a műve, eredetileg egy boldog kis családnak sajátos tulajdona, mint egy egészen új utakon járó pedagógiai mű, ma már széles körökben ismert és használatos.

Mikor a Kodály által megindított iskolai énekkarmozgalom virágjába szökött, sikerült Bartókot is rávenni arra, hogy írjon ő is a gyermekek számára kórusműveket. Így komponálta azokat a 3 szólamú egynemű kórusműveit, amelyek tehát direkt pedagógiai céllal jöttek létre. Eleinte bizony nem volt könnyű feladat ezeket a hangzásban, intonálásban teljesen újszerű kórusokat gyermekekkel énekelteni. Sok énektanár félt tőlük, s szívesebben tanították a gyermek képességeit oly remekül ismerő és kiaknázó Kodály-kórusokat. De kiderült, hogy éppen ezek, a Kodály-kórusok által iskolázott gyermekkarok, hamarosan legyőzték az új nehézségeket, és megismerve szépségüket, meg is szerették Bartók kórusait.

Ezekkel a gyermekeknek szánt zongora- és kórusműveivel tulajdonképpen már be is számoltam Bartókról, a zeneszerző pedagógusról. Ezekután rátérek személyes megfigyeléseimre, amelyek ha nem is vonatkoznak közvetlenül Bartókra, a pedagógusra, mégis valamilyen formában vele kapcsolatosak. Bartók a könyvtárban kivétel nélkül csak összkiadásokat tanulmányozott. Az érdekelte, hogy a külföldi kiadásokban megjelent Bach- vagy Beethoven-művek megfelelnek-e pontosan a kézirat nyomán kiadott Urtexttel. A legkisebb eltérést azonnal kijavította. Egy jelentéktelen adat, és mégis milyen jellemző Bartókra, a népdalkutatóra is. Itt is fő törekvése volt visszamenni az eredeti ősforrásokra, és ezeket a legtisztábban, legpontosabban feljegyezni, megőrizni. Már könyvtárosi hivatásomnál fogva is ezzel a legnagyobb tárgyilagossággal dolgozó tudós Bartókkal kerültem közelebbi kapcsolatba. A 30-as évek elején nemcsak Bartóknak, a lángeszű zeneszerzőnek, hanem a népdalkutatónak is nagy ellenzéke volt még Magyarországon. Ez az ellenzék az ő és Kodály kutatásai nyomán felszínre került parasztdalokat nem akarta igazi népdaloknak elismerni. Ugyanis Bartók parasztdaloknak nevezte el a nép köréből gyűjtött, a nép által alkotott és szájhagyomány útján megőrzött igazi népdalokat, szemben a népies magyar műdalokkal, amelyeket a cigánybandák játsz-

nak. Utóbbiak szerzője ismert, legtöbb esetben valamely dilettáns zeneszerző, akitnek dallama a cigánybandák harmonizálásában válik ismertté. Én, mint egy előkelő irodalmi folyóirat zenei referense, kötelességemnek éreztem, hogy a cigányzenét annyira kedvelő magyar középosztálynak megmagyarázzam, mennyivel értékesebb a parasztdal mint igazi magyar népdal, a cigányoktól játszott népies műdaloknál. Hát nem sok örömem telt a nevelői szerepemben. A *cigányzene és a magyar népzene* címen írt cikkem általános felháborodást keltett a lap olvasói körében. Egymás után írták ellenem a cikkeket a cigányzene védelmében. Maguk a cigányzenészek személyes sérelemnek fogták fel a rájuk vonatkozó kritikámat. Szóval nagy port vertem fel, ami csak azt bizonyította, milyen nagy tábora volt akkor még a cigányzenének Magyarországon, a Bartóktól és Kodálytól felfedezett népdalokkal szemben. Bartók fülébe jutott az én cigányügyem, s azonnal elkérte tőlem az ominózus cikket olvasásra. Kissé gúnyolódva kérdezte: „Nem reklámnak szánta maga ezt a cikket, mert ezt a célt elérte: az egész fővárosi zenevilág erről beszél, ír: cigányzene vagy magyar népzene?” Egy kissé sértődötten feleltem: „De hiszen nekem éppen az volt a célom, hogy az ön által felismert igazi értékeket magyarázzam azoknak a régi világban felnőtteknek, akiknek nem létezik más magyar zene, mint az, amit a cigányok játszanak.” Erre Bartók megszelídült, és azzal az ígérettel vitte el a cikket, hogy hamarosan megteszi rá az észrevételeit. Hát ezt meg is tette. Sűrű széljegyzetekkel tarkítva hozta vissza a cikket. Én most ezekből csak egy pár megjegyzését emelem ki, amelyek hozzátartoztak az ő pedagógiájához. Megmutatta nekem, hogy kategorikusan állítani semmit sem szabad, amihez nincs teljes tárgyismertünk. Ugyanis azt írtam, hogy a cigányok deformálják a magyar dallamokat, mert mindent a saját módjukon, önkényesen játszanak. Erre Bartók széljegyzete így felel: „Ez nem mindig áll, mert falun vannak olyan cigányzenészek, akik egészen paraszti módon zenélnek.” Az önkényes előadásmódra pedig azt jegyzi meg: „Törvényszerűség a cigányoknál is van, csak egy másfajta törvényszerűség, amit nem ismerünk, mert eddig senki sem vizsgálta. Az a baj, hogy túl kevés cigány népdalt ismerünk ehhez.” Én nagy lelkesedéssel állapítom meg, hogy hála Bartók és Kodály zenéjének, van már az igazi magyar népdalban gyökerező műzenénk, tehát a külföld ezekből mint az új zene legértékesebb termékeiből ismerheti meg a magyar zene szellemét, és nem csak a cigánybandák tisztán szórakoztató zenéjéből. Erre egy hideg zuhany Bartók megállapítása: „Az a baj, hogy a külföldi rádió egyenesen kívánja a cigányzenét, nem szólva arról, hogy a magyar zene iránt érdeklődő külföldi átlagember ma sincs tisztában a magyar cigányzene és a magyar népzene közti különbséggel.” Így végeredményben Bartóknál sem volt sikerem, csak az a nagy hasznom, hogy sokat tanultam az esetből és az ő kritikájából.

Ezentúl Bartók barátokzóbbnak is mutatkozott velem szemben. Erre alkalom is kínálkozott. Ugyanis a budai hegyvidéken laktunk mindketten, és közös autóbuszjáratunk volt a városba. Itt gyakran találkoztunk, s feltűnt nekem, hogy még az autóbuzson is valami kottás könyvben búvárkodik. Tudtam, hogy milyen óriási munkát végez a legkülönfélébb népdalok rendszerezésében, felajánlottam neki, hogy amennyiben képesnek tart rá, vegye igénybe valamilyen segítségemet. Nem szólt rá semmit, ami azt is jelenthette, hogy nem tart rá képesnek. Legközelebb,

amikor összeakadtunk, újra ugyanaz a könyv volt a kezében. Most már nagyon szerettem volna tudni, hogy mi az, amihez én nem értek. Kérdésekre megmutatta a címét, amiből tényleg nem lettem okosabb, mert cirill betűkkel volt írva. Láttam zavaromat: „Ejnye, egy könyvtárosnak minden nyelven el kell igazodni, s maga még a cirill betűket sem ismeri?” Ezzel eltalálta a kellő módszert ambícióim azonnali felébresztésére. „Megtanulom a cirill betűket, de csak akkor, ha ennek hasznát is veszem.” Láttam, hogy huncutul megcsillan a szeme, mert elérte, mire céloztam. „Ha megtanulja a cirill szövegeket olvasni, tényleg segíthetne nekem. Ez egy ukrán dalgyűjtemény 800 dallammal. Én ceruzával bejegyzem a dallamokra vonatkozó jeleimet, s maga ezekkel a jelekkel együtt minden egyes dallamot külön cédu-lára kimásol, és a nyomtatott cirill betűkkel írt szöveget átírja kurzív betűkre. Na mit szól hozzá? Már adom is a könyvet, ha vállalja így a munkát.” Incselkedve nyújtotta felém a könyvet biztos hiszemben, hogy ilyen óriási munkára úgysem vállalkozom. De hát a cigányügy óta igen megapadt önérzetem nem bírt el még egy kudarcot. Meg akartam Bartóknak mutatni, hogy nemcsak nagy szavakkal, hanem tettel is tudok munkát végezni, és elszántan elvettem a könyvet. Azonnal nekiültem a cirill ábécének. Nem is volt olyan nehéz, s rövid idő múlva már simán ment a nyomtatott és kurzív szöveg olvasása. Örömmel újságoltam Bartóknak, hogy nekikezdhettek a tulajdonképpeni munkának. Abból láttam, hogy komolyan veszi az igyekezetemet, hogy meghívott a lakására a további teendők megbeszélésére. Itt előbb a felesége fogadott, bájos fiatalasszony. Finomvonalú, kissé felfelé ívelő szemöldök, komoly tekintetű szempár, inkább kicsi, de arányos termete tűnik fel rajta legelőször. Minden szavából kitűnik, hogy egész világa az ura. Akkor is szomorú volt amiatt, hogy nem tud rajta segíteni. A szomszéd bérvillában egy rádió hangzik át sokszor, ami valóságos kínszenvedés az ura számára. „De hát nem lehetne megkérni ezeket a szomszédokat – kérdeztem Bartóknét –, hogy hallkan rádiózzanak?” „Hiszen nem is lehetne ennél halkabban rádiózni – volt a felelet –, más ember meg se hallaná, de az uram füle minden legcsekélyebb neszt percipiál. Nála az a fogalom, hogy erős vagy halk, egészen más beszámítás alá esik.” Így azután megértettem, hogy egy minapi előadásán Bartók úgy nyilatkozott a rádióról, mint az egyiptomi csapásról. Neki igazán nem volt rá szüksége, hiszen, ahogy a felesége mondja, Bartók úgy olvassa a partitúrát, hogy abból sokkal többet tud meg, többet hall meg, mint egy rádión át közvetített előadásból. De szegény kis asszonynak egyéb baja is lehetett az urával. Bartók a legkisebb mértékben sem kényszerítette magát holmi convenciónális magatartásra. Ezen a téren a feleségének kellett némiképp helytállni, s olyan udvarias, kedves szólásokat mondogatni az ura nevében, amiket ez utóbbi bizonyára sohasem mondott vagy gondolt. De hát ez már a lángész élettársának sorsa, amin nem lehetett segíteni. Bartókék egyedül laktak egy bérvillában, amelynek az emeleten lévő kis toronyszobájában volt Bartók kedves munkahelye parasztbútorokkal, népművészeti tárgyakkal díszítve. Itt fogadott Bartók, s alaposan ellátott utasításokkal, és egy nagy halmaz, 4 ritka sorban vonalazott kottapapírlapokkal. „Az édesanyám vonalazta ezeket a lapokat, mert nyomtatva így nem lehet kapni – mondta Bartók kérdő tekintetemet látva –, anyám annyira boldog, ha másképp nem, legalább ezzel tud segíteni munkámban.

Mínta a hangja is más lett volna, mikor ezeket mondta: lágy és meleg, árulója anyja iránti határtalan szeretetének és hozzátartozása érzésének. Születésétől kezdve ez az édesanya volt mindene, első zongoraoktatója, nevelője, ápolója, minden sikerében, bánatában hű osztozója. S részemről meg vagyok győződve arról, hogy Bartók nem ment volna ki Amerikába, ha édesanyja akkor még életben van, mert arra sohasem lett volna képes, hogy őt itt hagyja. De édesanyja a háború elején meghalt, s talán ez volt éppen egy erős indíték arra, hogy kimenjen, hogy meneküljön a bánata elől. – Én sohasem felejttem el, hogy az édesanyja által vonalazott papírlapoknak köszönhettem Bartók egyetlen nálam tett látogatását. Ugyanis már javában bent voltam a munkában, mikor egyszerre kifogytak a Bartók-mama cédulái. Siettem Bartókhoz utánpótlásért. Rossz időben jöttem. Felesége vidéken tartózkodott, ő pedig komponált, s ilyenkor a házvezetőnő szerint egy léleknek sem szabad őt zavarni. Ezt természetesen találtam, és csak pár sorban kértem értesítését, mikor mehetek az anyagért. S íme, másnap ő maga hív fel telefonon, és bejelenti délutánra a látogatását. Milyen jellemző volt ez Bartókra! Legelőkelőbb, magas állásban levők meghívását semmibe veszi, mert semmi célját nem látja az ilyen konvencionális látogatásoknak, s hozzám eljön, mert zseniális pedagógiai intuíciójával jól tudhatta, hogy ezzel mindennél jobban megjutalmazza önzetlen segítségemet. Milyen izgatottan lestem őt a kertünk alján, a kis kapunál, hogy a leg-rövidebb úton felvezessem hozzánk. Alig hittem a szememnek, hogy a jelenkor egyik legnagyobb zeneszerzője jött személyesen hozzám, hogy maga hozza el az édesanyjától kapott cédulákat. S ott ült nálunk egy jó órát, megbeszéljük a munkám menetét, kedvesen érdeklődik minden iránt, szóval egészen úgy viselkedik, mint egy kedves vendég.

És a munkámért még egy jutalmat kaptam tőle. Mikor már felénél is több ukrán dallamot dolgoztam fel neki az előírt utasítása szerint, akkor egyszer csak személyesen behozta nekem frissen megjelent könyvét, *Die rumänischen Colinden* címűt, amibe ezt az ajánlást írta be: „Prahács Margitnak hálás köszönettel Bartók Béla.” „Ezt azért írtam be magának – mondta –, hogy előlegezzem a köszönetemet a most készülõben levõ munkájáért, de amirõl elõre feltételezem, hogy be is fogja fejezni.” A pedagógus Bartók ismét tudta, hogy mit csinál. Így már becsület dolga volt Bartók köszönetét megszolgálni. Így is volt. Még elutazása elõtt készen adhattam át neki a hatalmas cédulaköteget, boldogan, hogy bármily csekély mértékben, de segíthettem neki abban az óriási munkában, ami az összehasonlításra szolgáló különféle népdalgyűjtemények feldolgozására vonatkozott.

Nem lehetett őszintébb, szívbõl fakadóbb az a fájdalom, amivel mi, a hívei, búcsúztunk Bartóktól utolsó hangversenye alkalmából. Ilyen forró ünneplésben talán még sohasem volt része. Éreznie kellett, hogy ebben hazája szeretete és hódolata árad feléje. Arca sápadt volt és szomorú, mikor utoljára jött ki a dobogóra, hogy utolsó ráadásnak eljátssza egyik legegyszerűbb, legszebb népdalfeldolgozását: „Elindultam szép hazámból, híres kis Magyarországból. Visszanéztem félutamból, szememből a könny kicsordul.” Felejthetetlen volt őt akkor így látni: mínta haja ezüstös ragyogásának visszfénye találkozott volna a messze távolba tekintő szemének, átszellemült arcának sugárzásával. Csak egy lángelme mutathatta meg ilyen

„szemmel láthatóan” a szellemi erő diadalát. A bús népdal utolsó akkordja még ott remegett a levegőben, mikor a nagy magyar mester törékeny, karcsú alakja már eltűnt az ajtóban a soha, soha viszont nem látásra.

Ezek voltak legerősebben megmaradt emlékeim Bartókról. Kétségtelen, hogy nem szeretett zongorázni tanítani, de ez nem azt jelentette, hogy nem volt jó pedagógus. Hiszen a magam példája mutatja, hogy milyen kitűnő pszichológiával találta el a módját annak, hogy kell valakit jó munkára ösztönözni. Csak a tanítást nem érezte hivatásának. És éppen [ennek ellenkezője] az, amit nagy sorstársáról, Kodály Zoltánról a legteljesebb mértékben állíthatunk. Kodály hivatott nevelő és tanító-lángelme, aki minden alkotásával – mint zeneszerző, mint író, mint tudós – egy nagy célt szolgál: a zenén keresztül magyarabbá tenni a nemzet szellemi életét. Bartókkal egyszerre, tehát 1907-ben lett a Főiskola tanára. Zeneszerzést tanít 35 éven keresztül, amíg 1942-ben nyugalomba vonult. De ezután is még évekig megtartja *A magyar népi zene* című kollégiumát. Hogy mit jelentett Kodály hosszú pedagógiai működése a magyar Főiskolán, arról tanúskodnak a volt tanítványok, akik ma Magyarországon a legmagasabb zeneszerzői és zenekulturális színvonal képviselői. Kodály megválogatta a tanítványait. Tőlük a legnagyobb mértéket követelte. Így Kodály-növendéknek lenni márkát jelentett a Főiskolán. A zeneszerzés oktatásában Kodálynak bőven nyílt alkalmunk sokoldalú szellemi felkészültségét értékesíteni. Ő maga ugyanis a Zeneakadémia mellett elvégezte az egyetemet is, ahol doktori diplomáját *A magyar népdal strófaszervezete* című értekezésével nyerte el. Míg Bartók tudományos munkásságát teljesen igénybe vették hatalmas, széleskörű népzenei kutatásai, Kodályt érdeklődésének sokfélesége szélesebb hatáskörre utalta. Sokszor volt alkalmam például megbámulni óriási zeneirodalmi ismereteit. Mondhatom tapasztalatból, hogy alig akadt a Főiskola könyv- és zeneműtárában értékes mű, amelyet Kodály ne ismert volna. Ha azután tanítás közben felmerült valami zeneelméleti probléma, a legnagyobb könnyedséggel emelte ki a könyvtár anyagából az erre vonatkozó legtanulságosabb partitúrákat vagy könyveket. Azt is megfigyeltem, hogy ezeket a segédeszközöket nem tálalta fel készen a hallgatóinak, hanem arra kényszerítette őket, hogy önerejükből végezzenek egy feladott problémára kutatásokat, s csak az elindításnál segített egypár utasítással. Szerinte a zeneszerző számára a legfontosabb, hogy széleskörű zeneirodalmi ismeretekre tegyen szert. És ebben ő adta a legjobb példát, aki növendékkora óta mind a mai napig, fáradhatatlan ismereteinek gyarapításában. A legerősebben Palestrina műveinek tanulmányozására szorította növendékeit. A 32 kötetes Palestrina-összkiadás volt a Kodály-növendékek bibliája a klasszikus kontrapunkt tanulmányozására. Ezeket tanulmányozták, másolták állandóan, amiben legfőbb segédeszközük a világhírű dán Palestrina-tudós, Knud Jeppesen *Kontrapunkt* című könyve volt. Ez még meg sem jelent német fordításban, Kodály már eredeti dán nyelven használta és használtatta növendékeivel. Nyelvi nehézség nem létezett számára. Egy olyan értékes mű, mint Jeppesené, megérte a fáradságot, hogy a kedvéért dánul is tudjanak olvasni a Főiskola növendékei. De Kodály pedagógiai lángelméje nem elégedett meg azzal, hogy csak a jövő magyar zeneszerzőgárdát oktassa. Tudta jól, hogy egy nemzet zenekultúrája nem a Főiskolán kezdődik, hanem a gyermekkorban, az

iskolában. Itt, az iskolai énektanításban látta már régen a legfőbb hiányokat, itt volt a legnagyobb szükség arra, hogy ezt a tanítást egészen új alapokra helyezze. Liszt Ferenc életének alkonyán a legnagyobb áldozatkészséggel elvállalta az 1875-ben megalapított magyar Zeneakadémián az elnöki tisztelet és a legfelsőbb zongoratanfolyam vezetését. Ezt tette azért, mert hazafiúi kötelességének és hivatásának érezte a magyar zenekultúra emelését. 10 évi akadémiai működése alatt itthon is kitűnő zongoraművészek kerültek ki az ő világhírű iskolájából, de ez a tömegek zenekultúrájára nem lehetett nagyobb befolyással. Egy épületet csak alulról lehet megépíteni, jól meg kell alapozni, hogy időtálló legyen. Egy Liszt Ferenc tanári működése azután csak megkoronázhatta az ilyen épületet. Mi azonban ott kezdtük, ahol befejezni kellett volna. Első volt egy legfelsőbb zongoratanfolyam Liszt Ferencsel, s azután lassan épültek ki a Zeneakadémia középső és alsó osztályai. Egy fél évszázadnak kellett elmúlni, amíg ez az épület megalapozása megvalósul azáltal, hogy Kodály nagy nemzetnevelő munkásságát a gyermekek zenei nevelésének szolgálatába állította. Mi volt az ő elgondolása? Mik voltak az indítékai? Kodály mint a 20-as években már világhírű zeneszerző, művei előadásai alkalmából gyakran járt külföldön. Mindenütt nyitott szemmel figyel a különféle nemzetek zenei életére. Feltűnik neki először is, hogy mennyire elmaradtunk általános zenekultúra terén Anglia nagy nemzeti kóruskultúrájától. Látta jól azt is, hogy ennek a kóruskultúrának az iskolai énektanítás az alapja, az a nagy gonddal kiépített módszeresség, az a rengeteg tankönyv, amivel az angolok az iskolai énektanítás fontosságát biztosították. Azután feltűnt neki a francia-olasz iskolai tanítás, amely az éneken keresztül közelíti meg a zenét: egy hangszeren játszani, az annyi, mint egy hangszeren jól énekelni. Itt lehet a titka annak, hogy Olaszországban annyi a kiváló zenész. Legjobban értékeli a párizsi Conservatoire-ból már 1878-ban kiinduló solfège tanítási módszerét. Ambroise Thomas, az akkori igazgató, külön solfège-osztályokat szervezett arra a célra, hogy minden zenész megtanuljon egy diktált dallamot leírni, minden ritmusban, hangnemben, bármilyen kulcsban könnyen olvasni. Ennek a solfège-tanításra alapuló francia iskolai énektanításnak köszönhető, hogy ott a muzsikusok valóban hallják azt, amit látnak, és úgy olvassák a kottát, mint felnőtt, művelt ember a könyvet: hangtalanul, de a hangzásának teljes elképzelésével. Ez a módszer legkitűnőbb ellenszere annak a túlzott zongorakultusznak is, ami annyira jellemezte a múlt század zenekultúráját. Mindenki, aki csak tehette, zongorázni tanult, mert ezen a hangszeren bizonyos technikát, ügyességet mindenki el tud sajátítani. Ez azonban veszélyes az igazi muzikalitás szempontjából. Ugyanis a biztos hangszertechnika nagyon sok gyakorlást kíván, ami lélektelen virtuozitáshoz, gépies ujmozgatáshoz is vezethet. Ez ellen az elgépiesedő hangszerkultusz ellen csak az emberi hang lehet az orvosság. Az énekhang a legemberibb zene, amivel mindenki rendelkezik. A hangszer tudást évek hosszú, fáradságos munkájával kell megszerezni, tehát sok idő, sok költség kell ahhoz, hogy úgynevezett szakzenész, vagy mondjuk csak egy közepes játékos váljék belőlünk. Ellenben az énekhangokkal a karéneklésben tömegeket lehet zeneileg aktívvá tenni. A karéneklésben a zene valóban mindenkié, itt mindenki részesülhet a zene áldásaiban. Nemcsak a legdemokratikusabb, legszociálisabb formája a zenélésnek, de a legter-

mészetesebb is, mert milyen zene lehetne közvetlenebb, lélekből fakadóbb, mint az, amely az emberi hangból fakad?

Ezekből a példákból és tényekből indul ki Kodály, mikor a 20-as évek közepétől kezdve egymás után írja gyönyörű gyermekkórusait az iskolai énekkarok számára. Azt adja a gyermekeknek, ami közel áll hozzájuk, ami sem szövegben, sem zenében nem lépi át az ő gondolat- és érzésvilágukat. S ami a legfontosabb, a régebbi iskola német szellemű és igen kis értékű kóruszenéje helyett ő egy magas művészi színvonalon álló színmagyar énekkari művészetet teremtett. Mi lehetett ezeknek az új gyermekkórusoknak az alapja más, mint a magyar népdal, elsősorban azok a dalok, amelyeket falun is csak a gyermekek szoktak énekelni? Ezek a kórusok rövid kis évtized alatt óriási lendületet vittek bele az iskolai énektanításba. Egyformán meghódították a gyermekeket és tanáraikat, és csakhamar az egész országot. Így aratta Kodály a gyermekkórusaival első döntő gyakorlati sikereit a magyar zenei műveltség elmélyítése és kiterjesztése terén. A magyar gyermek zenei fejlődését nemcsak nemzeti irányba terelte, hanem az ő pompásan énekelhető kórusaival megnyitotta az ifjúság fülét a tiszta vokális, többszólamú zene szépségei iránt, ahogy ezek legnagyobb régi mesterei, mint Palestrina, Lassus stb. kórusműveiben megnyilvánulnak. Ezután sor kerül az iskolai énektanítás tananyagának, az énekgyakorlatoknak a megreformálására. Egymás után írja úttörő pedagógiai műveit a gyermekek számára. Kodály meggyőződése, hogy nem tud tisztán énekelni az, aki mindig csak egy szólamban énekel. Az egyszólamú tiszta éneket is csak két szólamban lehet megtanulni. A *Bicinia Hungarica* füzetei, a 15 kétszólamú énekgyakorlat, már ezt a célt szolgálják. Hogy mennyire fontosnak találta Kodály a solfége tanítását, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy 1945 óta ő is beállt a Főiskolára solfége-tanárnak. Közben folyton szaporítja a tananyagot saját kiadványaival. 1948-ban az általános iskolák 8 osztálya számára Ádám Jenővel, a kitűnő iskolai énekpédagógus-zeneszerző kollégájával együtt kiadja azt a pompásan illusztrált 8 füzetet, amelyet itt, Koppenhágában is jól ismernek. Az itteni legszebb tankönyv pályázaton ez az „Énekes könyv” a legmagasabb kitüntetésben részesült. A következő lépése, hogy kitűnő pedagógiai érzéssel egy fiatal munkatársat, volt tanítványát arra szemel ki, hogy az eddig csak gyakorlatban meglevő és a tanár egyéni belátására hagyatkozó solfége-tanítást elméletileg írásban is lefektesse. Ez a kiszemelt munkatárs a nagyon tehetséges fiatal zenészerzőnő, Szőnyi Erzsébet, akit azért küldet ki előbb Párizsba, hogy az ottani solfége-módszert tanulmányozza. Utána kinevezeti a Főiskolán solfége-tanárnak, és megbízatást eszközöl ki számára egy solfége-tanítási módszertan megírására. Így születik meg *A zenei írás és olvasás módszertana* 3 kötetben mint a Főiskola solfége-osztályának 1954 óta hivatalos tankönyve. Legnagyobb előnye, hogy minden fokon, a legelső fokozattól kezdve a legmagasabbig használható, tehát végigvezet a szolmizálás legegyszerűbb példáitól a váltott kulcsokban való lapról olvasásig. Szőnyi könyve, amely teljesen Kodály ihletését mutatja, szerencsésen egyesíti a magyar és francia módszert. Ugyanis a magyar solfége-tanítás a zenei példákból nem direkt erre a célra komponált példákat használ, hanem a zeneirodalomból választ ki oly szemelvényeket, amelyek, mondjuk egy Bach *H-moll mise* vagy *Máté-passió* kórusrészletében vagy egy opera

dallamában stb. kitűnő példát szolgálnak. Éppen úgy választ a modern zenéből is megfelelő példákat. Így lesz a példákön való tanulás egyszerre változatos és tanulásos. A francia módszer viszont ad hoc komponált tandalokkal operál. Ezzel a példákat esetleg jellegzetesebbé teszi, de a tanítást magát elszűrkíti, és megfosztja a változatoság, az újság ingerétől. Kodály gondoskodott arról, hogy az ő solfège-füzeteiben – amelyek ma már egy egész kis könyvtárat tesznek ki – a kiszemelt pedagógiai célzat mellett a legmagasabb művészi szempont is érvényesüljön. Kitűnő elgondolása az évenként megtartott főiskolai solfège-versenyek, amelyeken csak önkéntes jelentkezők vesznek részt, és az alsó-, közép- és felsőfokon, tehát három fokozaton kijelölt diktálási és olvasási anyagból vizsgáznak. A legkitűnőbbek pénzjutalomban részesülnek.

Annak ellenére, hogy ez a Kodálytól megindított és lépésről lépésre tért hódító iskolai énekpedagógiai mozgalom elejétől fogva rengeteg nehézségbe ütközött, s még ma sem tudta teljesen megfelelő mértékben megnyerni a hivatalos körök támogatását, mégis bámulatosnak mondhatjuk az eredményt. Kodálynak és lelkes gárdájának köszönhetjük, hogy Magyarországon ma a gyermekek úgy szolmizálnak, hogy a kottaképhez fűződő asszociációt nem a hangszerfogások képzeteivel, hanem saját hangjukkal tudják felépíteni. A kottakép és a belső hallás összhangja, az igazi általános zenekultúra legfőbb feltétele ezáltal biztosítva van. Az ilyen módon elért eredmények, mely szerint iskolás gyermekek a legnagyobb könnyedséggel éneklnek le első látásra a feladott dallamokat, külföldi vendégeinket a legnagyobb elismerésre indítják. És a Főiskolán egy olyan pedagógusnemzedék nő fel, amely valóban méltó lesz arra, hogy az ifjúság zenei nevelésének a Kodály által megszabott irányban folytatója legyen. Élvezet hallgatni, amikor ezek a karvezető-növendékek összeállnak, hogy egy nehéz, 6 vagy 8 szólamban írt Palestrina-misé vagy akár egy Bartók *Cantata profana* szólamszövevényeit lapról, a legtisztább összhangban eléneklnek.

Egészen magától értetődő, hogy az iskolai énektanításnak ez a nagyszerű fellendülése magával hozta az egyéb pedagógiai célzatú zeneirodalom gazdagodását is. Fialat zeneszerzőink a legszívesebben írnak az ifjúság számára, mert legyen az hangszeres vagy akármiféle műfajhoz tartozó mű, a legkönnyebben jut előadásra. Az iskolai szükségletek kifogyhatatlanok, tehát itt van a leghálásabb terület az alkotó zeneszerzői képességek kiélésére. Az ifjúság mai zenei nevelése már lehetővé teszi gyermekoperák és oratóriumok előadását is, minthogy ezt Szőnyi Erzsébet *A makrancos királylány* című, gyermekektől olyan nagy sikerrel előadott kis operája is bizonyítja. Legújában egy kis oratóriumot mutattak be a gyermekek ugyancsak tőle, Móra Ferenc novellája nyomán *A didergő király* címen. Pompás példa arra, hogy milyen magas művészi teljesítményre képesek a gyermekek – ha jól vannak nevelve.

És Kodály tovább alkot és nevel. Mindig jobbat és többet kíván, mert a zenei szemé a jövőbe tekint. Örök nyugtalan szellemét a múltnál sokkal jobban érdekli az, ami még lesz, aminek még lenni kellene. Nehéz volt a harc a kitűzött eszményért, az általános magyar zenei kultúra megteremtéséért, de ahhoz, ami még hátravan, ami még teendő, Kodály Zoltán már maga mellett fogja találni tanítványai és hívei nagy seregén kívül az egész magyar ifjúságot: az éneklő Magyarországot.

ABSTRACT

MARGIT PRAHÁCS

MEMORIES OF BARTÓK

Ágnes Gádor, the editor of this article, discovered a dossier at the Music Academy, Budapest containing some unpublished writings by Margit Prahács that for the most part deal with musical history and the history of style, as well as including the typescript of part of a book on stylistic problems in music. Some of these writings may have been delivered as lectures. The text published here was written around 1961-62 and given as a lecture to Danish music teachers.

Margit Prahács (1893–1974): musicologist and aesthetician. At the Music Academy, Budapest she studied piano under Emánuel Hegyi, receiving her piano teacher's diploma in 1917. In 1925 she gained her doctorate in aesthetics at the Péter Pázmány University in Budapest. From 1926 to 1927 she studied on a scholarship at the Collegium Hungaricum in Berlin. On her return to Hungary she taught the piano at the Fodor School of Music. From 1928 to 1961 she was chief librarian at the Music Academy and from 1937 also a privat-docent at Péter Pázmány University. In the 1930s she pursued research into musical aesthetics and later Liszt research. Important publications: *A muzikalitás lelki feltételei* [The Psychological Requisites of Musicality] Budapest, 1925 (dissertation); *A zeneesztétika alapproblémái* [Fundamental Problems of Musical Aesthetics]. Budapest, 1935; *Magyar témák a külföldi zenében* [Hungarian Themes in Foreign Music]. Bibliography. Budapest, 1943; „*Kiadatlan és ismeretlen Liszt-levelek a Zeneművészeti Főiskola levéltárában*” [Unpublished and Unknown Letters of Liszt in the Archive of the Music Academy]. In: *Zenetudományi tanulmányok* 3, Budapest, 1955; „*A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka*” [The Music Academy's Liszt Estate]. Budapest, 1959. In: *Zenetudományi tanulmányok 7; Franz Liszts Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886*. Budapest, 1966.

Levél a szerkesztőnek

Bár hosszasan töprengtem az ilyenfajta hozzászólások, kiigazítások hiábavalóságán, nem tudom megállni, hogy ne fűzzek megjegyzést az általam igen tisztelt és nagyra becsült Richard Taruskinnak a legutóbbi *Magyar Zenében* „Liszt és a rossz ízlés” címmel megjelent virtuóz eszmefuttatása egyik részletéhez. A tanulmány utolsó részének témája Csajkovszkij műve, a *Változatok egy rokokó témára* nemrég New York-i előadása, illetve annak koncertismertetője, melyet bizonyos Jack Sullivan követett el, egy – Taruskin szerint – „önjelölt zenetudós”, akinek szintjére süllyedt manapság a jó ízlés hagyománya. Idézem Taruskin cikkét: „Sullivan a Carnegie Hall koncertismertetőjében Csajkovszkij csellóra és zenekarra írott *Rokokó variá-*

cióinak közismert változatát tűzte tollhegyre, amelyet az 1877-ben tartott bemutatót követően a szólista Wilhelm Fitzenhagen – akinek a mű ajánlása szól – a zeneszerző kívánságára revideált. Azt hívén, hogy Yo-Yo Ma és a Valerij Gergijev vezette Mariinszkij Zenekar az eredeti változatot fogja játszani [...], Sullivan azon méltatlankodott, hogy Fitzenhagen fogta Csajkovszkij »ravaszul megkonstruált neoklasszikus darabját, és a maga hatásvadász céljainak megfelelően 'felcsellózta'. [...] Valójában Yo-Yo Ma, mint minden öntudatos virtuóz, a Fitzenhagen-féle változatot játszotta, benne mindazokkal a passzázsokkal (például a záró oktávmenetekkel), amelyeknek köszönhetően a *Variációk* örökzöld koncertszám lett pusztán ritkaság helyett, mint Csajkovszkij idejében volt.” A továbbiakban Taruskin, az átdolgozott változat képviselőjében, hivatkozik Fitzenhagen Csajkovszkijnek írt levelére, melyben a csellista beszámol a zeneszerzőnek az 1879-es wiesbadeni bemutató nagy sikeréről és a jelen lévő Liszt elragadtatásáról, mely a 68 esztendő Liszt Ferenc egyetértését igazolná a Fitzenhagen-féle „felcsellózást” illetően. Nos, az általam olvasott Csajkovszkij-szakirodalom szerint a *Rokokó változatok* átdolgozása nem egészen így történt. A zeneszerző valóban megkérte moszkvai konzervatóriumbeli tanártársát, Fitzenhagen-t, hogy speciális hangszeres szempontból finomítson a szólógordonka szólamán, s odaadta neki a mű autográfját. Fitzenhagen becsülettel „felcsellózta” a szólóhangszer játszánivalóját, emellett – ha már amúgy is dolgozott a darabon – felcserélt néhány variációt, egyet el is hagyott, ilyen formában mutatta be 1877-ben a kompozíciót, ő készítette elő zongorakivonatossal kiadását 1878-ban, és nagy sikerrel játszotta világszerte. A kiadást elvitte később Csajkovszkijhoz, akit megdöbbenhetek Fitzenhagen alkotói módosításai, legalábbis a zeneszerző egyik akkori látogatója azt írta le, hogy igen felindult állapotban találta Csajkovszkijt. „Ez az idióta Fitzenhagen járt itt – kiabálta. – Nézzétek csak, mit csinált a darabomból – mindent megváltoztatott!” Jurgenszon zeneműkiadó ezek után megjelentette az eredeti szerzői verziót is, de akkorra már a *Rokokó változatok* Fitzenhagen átdolgozásában vált népszerűvé, s tartja népszerűségét mindmáig, ékesen igazolva Taruskin elméletét művészet és virtuozitás, művészet és vulgaritás vegyülésének nélkülözhetetlenségéről. A legtöbb esetben a közönség nem is tud róla, valószínűleg a muzsikusközönség jó része sem, hogy átdolgozott formában hallható Csajkovszkij halhatatlan műve. Jómagam egyetlen csellóművészt ismerek, aki az eredeti változatot játssza, s ez a magyar Perényi Miklós. Amikor megkérdeztem erről valamikor az 1990-es évek közepén, Perényi azt mondta, fontos, hogy megismerje a közönség Csajkovszkij kompozícióját eredeti formájában is, és egyébként – véleménye szerint – *az szebb*, mint a Fitzenhagen-féle változat. Ez a különbség Perényi Miklós és Yo-Yo Ma között – mondhatjuk némiképp rezignált nemzeti büszkeséggel. Mellesleg a magam részéről biztos vagyok benne, hogy az idős Liszt az eredeti változatot hallván is úgy nyilatkozott volna a műről, ahogyan – Taruskin szerint – csakis a „felcsellózott” verziót méltatta: „Végre valami igazi zene!”

És ha már ilyenfajta zsörtölődésekbe kezdtem, hadd kanyarodjak vissza Taruskin előző, szintén egy magyarországi konferencián elhangzott és a *Magyar Zenében* megjelentetett tanulmányára (2011/4., 467–485.; eredetileg „Crowd, Mob, and

Nation in 'Boris Godunov': What Did Musorgsky Think, and Does It Matter?", *The Journal of Musicology*, Spring 2011, 143–165.), melynek két fordítása azóta is bosszant, mióta olvastam az írást valamikor a múlt év elején. Az egyik fordítói hiba, a másik taruskini nagyvonalúság. Kezdjük az utóbbival. A szerző ezt írja a *Borisz Godunov* első verziójáról (472.): „Az operát [...] benyújtotta a Császári Színházak igazgatóságának, amelynek operai bizottsága, mint közismert, 1871-ben azzal utasította vissza, hogy nincs benne primadonnaszerep.” Nos, mint közismert, az ominózus bizottság nem adott indoklást, de hadd idézzem az esetről Taruskin nagy *Borisz*-tanulmányának („Musorgsky vs. Musorgsky: The Versions of *Boris Godunov*”, I–II, *19th-Century Music*, VIII/2–3. (1984–85), 91–118. és 245–271. Vagy in: uő: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993, 201–299.) idevágó részletét, saját fordításomban: „A hétagú bizottság, mely visszautasította a *Borisz Godunov*-ot 1871-ben, nem indokolta meg a döntését. A nagybőgőjátékos Ferrero, aki beszámolt az igazgatóságnak a döntésről, egyszerűen tájékoztatta a repertoár-osztály vezetőjét, P. Sz. Fjodorovot, hogy 6:1 arányban szavaztak az opera ellen (az egyetlen fehér golyó, mint utóbb kiderült, a karmester Nápravnik szavazata volt), és ez minden. Az egyetlen dokumentum, mely közvetett információt ad a bizottság mérlegeléséről és az elutasítás okairól, Sesztakova emlékirata:

Ju. P. Platonova ebédet adott jutalomjátéka alkalmából. Eljött hozzám, hogy meghívjon, és hozzátette, hogy éppen aznap délelőtt fog eldőlni Muszorgszkij operájának sorsa, és hogy Nápravnik és Kondratyjev is ott lesz nála. Elmentem az ebédre, és türelmetlenül vártam a fent említett urakat. Amikor megérkeztek, azonnal megkérdeztem tőlük: „Elfogadták a *Borisz*-t?” – „Nem – válaszolták –, lehetetlen; miféle opera az, amelyikben nincs női szerep! Muszorgszkij nagyon tehetséges, ez kétségtelen, tegyen be még egy jelenetet, és akkor a *Borisz* színre kerül!”

Nagyon lapidáris módon lehet ezt az esetet úgy interpretálni, ahogyan Taruskin a legutóbbi, a *Magyar Zenében* is megjelent *Borisz*-tanulmányában tette, de... hadd ne folytassam. A másik hiba kedves fordítói leiterjakab (szintén a 472. lapon): „Az egyik legnagyobb olyan változtatás, amelynek semmi köze sem volt a Császári Színházak kívánságaihoz, a koronázási jelenet felcserélése volt egy másikkal.” Helyesen: „[...] az egyik tömegjelenet felcserélése egy másikra (the substitution of one crowd scene by another).” *Crowd* és *crown* közt persze alig van különbség, a *Borisz* koronázási és a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt játszódó jelene- te között annál inkább.

Papp Márta

MŰHELYTANULMÁNY

Szaszovszky Ágnes

A VESZPRÉMI PONTIFIKÁLE*

Az Országos Széchényi Könyvtár Clmae 317-es jelzetű kódexét a szakirodalom a *Veszprémi pontifikále* néven tartja számon. A veszprémi eredet kérdésével később foglalkozunk, először lássuk, mi is az a pontifikále.

I. A pontifikále könyvműfaja

Közkeletű definíciója szerint a pontifikále az a liturgikus könyvtípus, amelyben a püspökök számára fönntartott szertartások szerepelnek. Megtaláljuk benne az elhangzó szövegeket és a liturgia végzéséhez szükséges utasításokat (rubrikákat) is. Ez a meghatározás azonban csak a tridentini zsinat utáni rendezés óta állja meg a helyét. Ekkor vált kötelező érvényűvé az egész latin egyházban a *Római pontifikále*.¹ Korábban azonban összetettebb volt a kép. Egyfelől olyan ordók, azaz szertartásleírások is a pontifikálék anyagához tartoztak, mint például a keresztelés vagy a gyászszertartások, amelyeket áldozópap is elvégezhet, vagyis a misén és a zsolozsmán kívül gyakorlatilag bármilyen rítus. Másfelől nem volt még meg a teljesség igénye, egy-egy forrás sokáig tulajdonképpen nem más, mint hosszabb-rövidebb ordógyűjtemény.

A fejlődési folyamat első igazán jelentős állomása az utólag *Pontificale Romano-Germanicum*nak, azaz német-római pontifikálénak elnevezett gyűjtemény (a továbbiakban: PRG), amelyet 950–51-ben Mainzban állítottak össze.² Nagy terjedelmű, teljességre törekvő munka, egy-egy szertartástípusra gyakran több változatot is közöl, ezenkívül liturgiamaғыarázatokat, prédikációkat és jelentős miseanyagot³ is tartalmaz.

* Készült az OTKA K 78680 projektjének (Középkori pontifikálék Magyarországon) keretében. A tanulmány megjelenését a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0022 „Aktív szakmai fejlesztés az LFZE Doktori Iskolában” projekt támogatta.

1 *Pontificale Romanum Clementis VIII. Pont. Max. iussu restitutum atque editum*. Apud Iacobum Lunam, impensis Leonardi Parasoli et sociorum Roma 1595. In: Manlio Sodi–Achille Maria Triacca: *Pontificale Romanum. Editio princeps (1595–1596)*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1997 /Monumenta Liturgica Concilii Tridentini 1/.

2 Újkori kiadása: Cyrille Vogel–Reinhard Elze: *Le pontifical romano-germanique du dixième siècle I–III*. Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana, 1963, 1972 /Studi e Testi, 226–227., 269./.

3 Ilyen a püspöki mise és a hozzá tartozó előkészület rendje, valamint speciális szándékokra mondott, ún. votív misék anyaga.

A 13. század végén Guillelmus Durandus, az érett középkor nagy tekintélyű liturgistája és egyházzogásza a PRG és más, Rómában használatos pontifikále alapján új könyvet szerkesztett,⁴ amelyben már valóban csak a püspökre tartozó ordók szerepelnek, de a teljesség igényével, nagyon világos, logikus elrendezésben. Rövid időn belül Európa-szerte elterjedt, és ennek alapján készült el a tridenti zsinat után a fent említett 1595-ös *Pontificale Romanum* (a továbbiakban: PR), amely egészen a 20. század második feléig kötelező érvényű szerkönyv volt a római katolikus egyházban.

A középkori pontifikálékban a tartalom szempontjából három réteg különíthető el. Az elsőbe tartoznak az egyházi évbe illeszkedő, ünnepnapokhoz kötődő szertartások, mint például a vezeklők elbocsátása hamvazószerdán vagy a krizmaszentelés nagycsütörtökön. A második réteg az ünnepektől független ordókat foglalja magába, mint a templomszentelés vagy a koronázás. A harmadikhoz a külön fejezetben, sőt időnként külön kötetben szereplő püspöki áldások tartoznak, melyek gyűjteményét benedikcionálnak nevezzük.

II. Hazai pontifikálék

Magyarországról kevés liturgikus könyv maradt fenn a középkorból, ezek közül összesen hat püspöki szerkönyvet érdemes megemlítenünk (a zágrábi püspökség számára összeállított könyvek közül nem foglalkozunk azokkal, amelyek a Durandus-pontifikále példányai). A 11. századból való az ún. *Esztergomi benedikcionále* (a továbbiakban: BenStrig),⁵ melynek első része egy püspöki áldássorozat az egyházi év egészére (innen a forrás elnevezése), a második felében pedig megtalálható a bérmálás, az egyházi rend fokozatainak feladása és a templomszentelés szertartása. A kódex jelentőségét emeli, hogy ez a legkorábbi hangjelzett forrásunk: számos tétel incipitjét közli vonal nélküli neumákkal. A *Hartvik-agenda* nagyjából egykorú az Esztergomi benedikcionáléval. Amint közkeletű elnevezése is mutatja, alapvetően az egyházi év püspöki ceremóniáit veszi sorra. A harmadik Zágrábban őrzött forrásunk a *Zágrábi pontifikále*,⁶ amely a 13. század elején készült, és közeli rokonságot mutat az előbbi forrással.

A 15. század végéről származik a magyar kódexfestészet kiemelkedő alkotása, a miniatúrákkal teli *Filipecz-pontifikále*.⁷ Lényegében nem lelhetők föl benne magyar

4 Kiadása: Michel Andrieu: *Le Pontifical Romain au moyen-âge III. Le pontifical de Guillaume Durand*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1940 /Studi e Testi, 88./.

5 Zagreb, Metropolitanska Knjižnica–Bibl. Univ. MR 89. E forrásról részletesebben: Szendrei Janka: *A „mos patriæ” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005, 47–54.

6 Zagreb, Metropolitanska Knjižnica–Bibl. Univ. MR 124. Kritikai kiadása: Ivan Šaško (ed.): *Zagrebački pontifikal MR 124 (Metropolitanska knjižnica u Zagrebu, MR 124). Diplomatičko izdanje rukopisa i prikaz liturgijskoga ozračja*. Zagreb: Societas historica archi-episcopatus Zagrabienensis–Društvo za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije „Tkalčić”, 2005 /Monumenta liturgica ecclesiae Zagrabienensis – Bogoslužni spomenici Zagrebačke crkve 1./.

7 Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. 26.

jellegzetességek, csupán a Durandus-féle szerkönyv egyik példánya, mint ahogy az ifjabb Vitéz János veszprémi püspök pontifikáléja⁸ is, amelyet ma a Vatikán könyvtárában őriznek. Az utóbbi kettőnél korábbi, a 14. századból származik a jelen tanulmány tárgyát képező *Veszprémi pontifikále* (a továbbiakban: VP).

III. Miért „ismerős” a Veszprémi pontifikále, vagyis milyen magyar vonatkozásai vannak?

A kutató elődök igen sokat foglalkoztak a könyv provenienciájának kérdésével. A kódexben szereplő írástípusokat Bartoniek Emma vizsgálta. Megállapította, hogy a könyv egészében található széljegyzetek és kiegészítések, amelyek nagyobb része egy kéztől való, a 15. század második feléből, magyarországi kurzív írással vannak bejegyezve. Ugyanez a kéz írta (oklevélírással) az utolsó lapon található kéthasábnyi temetőszentelést, a 141^r-n a tartalomjegyzéket és a hátsó kötéstáblára ragasztott oklevélmásolatokat. Bartoniek szerint az írásképen kívül a litániák is alátámasztják a kódex magyar eredetét, ugyanis a felsorolásban szerepelnek első árpádházi szentjeink: István, Imre és László.⁹

A hátsó kötéstáblára beragasztott oklevélről Fraknói Vilmos megállapította, hogy az egy 1470. január 9-én kelt búcsúengedély két római bíborostól a kövesdi plébánia számára, amelyet alább Turoni Mihály milkói püspök erősít meg. Ez bizonyítja, hogy a könyv a 15. század második felében egy magyarországi egyház tulajdonát képezte.¹⁰

Szigeti Kilián a könyvben található hangjelzés típusát „magyar notációnak” nevezte,¹¹ s ezt később Szendrei Janka is megerősítette.¹²

Körmendy Kinga tovább megy Bartonieknél az íráások vizsgálatában: állítása szerint a „beírások paleográfiai vizsgálata alapján a bejegyző az esztergomi káptalannak az a tagja volt, aki az esztergomi kapituláre (OSZK Cod. Lat. 408) kalendáriumába (3^r–4^v) az 1457–1472 között elhunyt érsek és kanonokok halálozási dátumát és Turoni Mihály adományát a Szt. Margit oltár számára bejegyezte”.¹³

A kutatók véleménye megegyezik abban, hogy a könyvet minden valószínűség szerint Esztergomban használták. Ezt támasztja alá, hogy szerepel benne a királykoronázás szertartása, amely Magyarországon az esztergomi érsek privilégiuma

8 Róma (Città del Vaticano), Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 501.

9 Bartoniek Emma: „Az Országos Széchényi Könyvtár 317. sz. középkori kódexéről”. *Magyar Könyvszemle*, 1923, 201–202.

10 Fraknói Vilmos: „Két magyarországi pontificale XIV. századból”. *Magyar Könyvszemle*, 1879, 85.

11 Szigeti Kilián: „Mesko veszprémi püspök Pontificaléja”. *Magyar Könyvszemle*, 1972, 10.

12 Szendrei Janka: „A Veszprémi Pontificale mint zenetörténeti forrás”. In: V. Fodor Zsuzsa: *Tudomány és művészet Veszprémben a 13–15. században*. Veszprém: Veszprém Megyei Jogú Város Önkormányzata, 1996, 33.

13 Körmendy: „Kódexek, könyvek Esztergomban 1543 előtt”, in: Horváth István (szerk.): „*Lux Pannoniae*” Esztergom. Az ezeréves kulturális metropolis. Konferencia, 2000. június 15–16–17. Balassa Bálint Múzeum, Esztergom 2001. 112–113.

volt, valamint hogy egy helyen a *pontifex* (püspök) szó át van javítva *archiepiscopus*-ra (érsek). Bartoniek 1940-ben már *Pontificale Strigoniense*ként titulálja, possessornak az esztergomi érseket jelöli meg, és megnevez még két magyar szentet, akik megtalálhatók a litániákban: Gellértet és Erzsébetet.¹⁴ Egy évvel utána Radó Polikárp pedig azt írja a jegyzékében, hogy a könyv az esztergomi érsek számára állított össze (*pontificale in usum archiepiscoporum Strigoniensium concinnatus*).¹⁵

Szigeti Kilián a kódex provenienciáját kutatva egészen új úton indult el.¹⁶ A püspökszentelés szertartásának leírásában észrevett egy szakaszt (21v–22r), amelyben a veszprémi klérus és nép kéri az esztergomi érseket mint az illetékes főegyházmegye fejét, hogy szentelje püspökké azt az áldozópapot, akit ők maguk közül erre kiválasztottak. Ennek alapján Szigeti megállapítja, hogy a possessor esztergomi vagy veszprémi lehet. A veszprémi egyház első személyben beszél, szerinte már ez is az utóbbi lehetőséget valószínűsíti. Ezenkívül a rubrikák világosan megkülönböztetnek püspököt, érseket és metropolitát. Ha a kódex az érsek számára készült volna, szerinte minden ilyen helyen *archiepiscopus* állna. A litániákban nem szerepel Adalbert, az esztergomi egyházmegye védőszentje, viszont említve van Mihály és György, Veszprém két patrónusa, Gellért, aki a veszprémi egyházmegye területén élt és halt meg, valamint számos további szent, akiknek mind kimutatható valamilyen tisztelete a középkori Veszprémben.¹⁷ Szigeti mindezt elég indoknak tekinti ahhoz, hogy további kutatásához a veszprémi eredetet vegye kiindulópontnak.

A veszprémi káptalani levéltárban fennmaradt egy inventárium az 1429–1437 közötti időszakból, amely a székesegyház kincseit veszi sorra. Szerepel benne négy pontifikále leírása. Szigeti ebből háromról kimutatja, hogy nem lehet azonos a szóban forgó kódexszel, ezért a fennmaradó negyedik leírást – talán kissé merészen – alkalmazza a vizsgált könyvre. A leírás a következő: „... unus liber cum grossissimis litteris, continens in se certas missas sollemnes et omnes benedictiones episcopales, quem fecit scribere dominus Mesko episcopus, habens tecturam de subtili tela, desuperque crucem sutam cum serico.”¹⁸

A püspöki áldások valóban megtalálhatók a Clmæ 317 jelzetű kódexben, betűi azonban a műfajon belül átlagos méretűek, és elsősorban nem ünnepélyes miséket tartalmaz. Véleményem szerint tehát ez az azonosítás semmiképpen nem áll elég szilárd alapokon. Sőt, a veszprémi eredet sem bizonyos. Középkori kódexekben gyakran előfordul ugyanis, hogy a konkrét helyzethez alkalmazandó szöveg-

14 Bartoniek Emma: *Codices Latini Mediæ Ævi*. Budapest: OSZK, 1940, 275–277.

15 Radó Polikárp: *Index codicum manu scriptorum liturgicorum regni Hungariæ*. Budapest: OSZK, 1941, No. 76.

16 Szigeti: i. m., 5–14.

17 Szent Afra, Ágnes, Ilona, Erzsébet, Katalin, Mária Magdolna, Margit, Miklós, István, Imre, Márton és László, valamint a benedikcionále szakasz szanktorále részében: János evangelista, Keresztelő János, Péter és Pál, Mihály, Márton, György, Mindenszentek, illetve a Szent Kereszt.

18 Fejérpataky László: „A veszprémi káptalan könyvtára a XV. század első felében”. *Magyar Könyvszemle*, 1885, 139. Saját fordításomban: „...egy igen nagy betűkkel írott könyv, amely bizonyos ünnepélyes miséket és minden püspöki áldást tartalmaz, és amelyet Mesko püspök úr íratott; finom szövetből van a fedele, rajta selyemből szőtt kereszt.”

részt nem hagyják ki, nem helyettesítik a „nomen” rövidítésére szolgáló N betűvel, hanem példaként konkrét nevet írnak be helyette.¹⁹

Szigeti megállapítja azt is, hogy a Pray-kódex ismert magyar nyelvű szövegeit leszámítva itt találunk először utalást a népnyelv használatára, a 8. (helyesen: 58.) fólió *Confiteorja* előtt, sőt a rubrika megengedi a feloldozás anyanyelven való elhangzását is.²⁰

A fentiek alapján a magyarországi eredet és használat nem kétséges, az eredet pontos meghatározása még várat magára, addig azonban elfogadjuk a szakirodalomban használatos *Veszprémi pontifikále* elnevezést.

IV. Miért ismeretlen mégis?

Földvály Miklós István kutatásai²¹ kimutatták, hogy a BenStrig, a *Hartvik-agenda* és a *Zágrábi pontifikále* mind azonos hagyományba illeszkednek, ezt tekinthetjük az esztergomi rítus „pontifikális ágának”. A VP azonban eltér ettől a hagyománytól. Bár a kódex láthatóan tudatos szerkesztés eredménye, az egyes ordók nem vezethetők vissza közös eredetre, minden szakasz külön vizsgálatot igényel. Rögtön az első ordóban, a keresztelés leírásában idegen jelenséggel találkozunk: a nagyszombati szertartásban tizenkét olvasmány szerepel. Eddigi ismereteink szerint ez Magyarországon a 15. század végéig sehol máshol nem fordul elő, tipikus római jellegzetesség.²² A beteglátogatás és a halotti rítusok címük szerint is a ferenceskuriális hagyományt képviselik.²³ Saját vizsgálataim alapján a koronázás a PRG-vel, a benedikcionále pedig a *Sacramentarium Gregorianum* (Anianei Szent Benedek által hozzátartott) pótkötetével egyezik.²⁴ A zsinattartás ordója a 12. századi római pontifikáléval²⁵ majdnem azonos, a templomszentelés pedig, úgy tűnik, egész Európában egyedinek számít. A többi ordó azonosítása további kutatásokat igényel.

A VP-vel mint zenetörténeti forrással elsőként Szendrei Janka foglalkozott.²⁶ A notációról a következőket állapította meg: a főírás kottaképeinek sajátossága az aránylag kis kottafejek vékony ligatúrákkal való összekapcsolása és a szavak határait jelző tagoló vonalak használata. Ez a két vonás nem jellemző a magyar notációra, inkább észak-itáliai írásokban jelentkezik, ám ott is csak a 13. században. Ezáltal a kottakép nagyban eltér a többi korabeli zenei emléktől. A 12. század el-

19 Ilyen például a BenStrig papszentelési ordójában a szentelendőt küldő egyházi intézmény (templom) titulusa (85^r).

20 Szigeti: i. m., 6.

21 Földvály Miklós István: *Egy hiányzó láncszem...*; illetve uő (közr.): *Pontificale Chartvirgi sæculi XI exeuntis de Hungaria (Strigoniense?)* (Zagrabia, Metropolitanska Knjižnica MR 165). Budapest: Argumentum Kiadó, 2013, MRH 3 (előkészületben).

22 Kovács Andrea: „A nagyszombati proféciaokról”. *Magyar Egyházzene*, XVII. (2009/2010) 401–404.

23 *Ordo minorum fratrum secundum consuetudinem Romanæ Ecclesiæ ad visitandum infirmum*. 99^r.

24 Kiadása: Jean Deshusses (ed.): *Le sacramentaire grégorien. Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, I–III. Fribourg: Éditions Universitaires, 1971–1982. /Spicilegium Friburgense 16., 24., 28./.

25 Kiadása: Michel Andrieu: *Le Pontifical Romain au moyen-âge*, I.: *Le pontifical Romain du XII^e siècle*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1938 /Studi e Testi 86./.

26 Szendrei: i. m., 33.

múltával Magyarországon egyszerűsödött a kottairás, érdekes, hogy a kódex főrése – szintén a korból fennmaradt többi forrással ellentétben – a változás előtti stílust használja.

V. Templomszentelés

A pontifikálékban az esetek többségében nem találunk kottát. Különleges, hogy az említett hat hazai forrás közül egy kivételével (*Zágrábi pontifikále*) mind hangjelzett. A két korai példány pontosan nem azonosítható neumákat használ, a *Filipecz-pontifikále* notálása igen hiányos, gyakran tévesen használja a kulcsokat vagy más jellegű hibákat is tartalmaz, ami a Vitéz János-féle kódexre is igaz. A VP-ben azonban nagyon szép, jól olvasható kottákat találunk, közel 80 tételt, amelyből 49 a legterjedelmesebb ordóhoz, a templomszenteléshez tartozik, ezért választottam készülő doktori disszertációm²⁷ témájául e fejezet liturgiai és zenei vizsgálatát.

A liturgiai elemzéshez mintegy 40 külföldi forrást használtam föl a 8.-tól a 15. századig. Az összehasonlítás során kiderült, hogy az egyes források nemcsak a tételválogatásban térnek el egymástól, hanem a tételek száma, sorrendje, sőt a szerzés szerkezete is különbözhet. Az eltérések mértéke szerint csoportokat, családokat állapítottam meg, így rajzolódott ki egy „nyugati” és egy „keleti” ág. A „nyugati” csoport zömmel francia és angol eredetű forrásokat tartalmaz a 8.-tól a 13. századig, a „keleti” típust pedig későbbi, 10–15. századi német, itáliai, cseh–lengyel pontifikálék alkotják, de kivételként néhány francia és spanyol ordó is idetartozik. A „keleti” csoporton belül létrejött egy PRG-hez közeli típus és a későbbi római pontifikálék rokonaiból a PR-típus. Az eredmények részletes bemutatásától most eltekintek, elég annyi, hogy a VP az időben későbbi „keleti” ág PR-csoportjába tartozik, legközelebbi rokonának két „keleti” típusú, de valójában nyugatról származó forrás, egy burgundiai (sens-i) és egy katalán pontifikále látszik. Az áttekinthetőség érdekében, az összehasonlítást segítő a következő szakaszokra osztottam föl a szerzés menetét:

1. a templom háromszoros körüljárása;
2. belépés a templomba, a latin és görög ábécé fölírása a padlóra;
3. Szent Gergely-víz²⁸ készítése;
4. az oltár, a falak és a padló megszentelése Szent Gergely-vízzel;
5. az oltár és a falak megszentelése krizmával;
6. az ereklyék behozatala és beépítése az oltárba.

27 A Liszt Ferenc Zenetudományi Egyetemen készülő PhD-disszertáció címe: *A Veszprémi pontifikále templomszentelési ordója*. Témavezető: Földváry Miklós István. A védés várható ideje: 2013 folyamán.

28 A templomszenteléskor használt, sóval, borral és hamuval kevert víz elnevezése.

VI. A kottázott tételek vizsgálata

A VP templomszentelési ordójában föllelhető zenei tételek különböző rétegeket képviselnek. Legnagyobb részük a zsolozsmából kölcsönzött anyag – hiszen a dedikációs zsolozsma régebbi, mint maga a templomszentelési szertartás –, de van közöttük néhány saját, kizárólag ebben a szertartásban használatos ének is. Ezenkívül találunk más ünnepek rítusaiban is szereplő antifónákat és responzóriumokat is.

A zenei tételek összehasonlító vizsgálatához tíz további kottázott pontifikálét, illetve a magyarországi zsolozsmahagyományt összegző antifóna- és responzorium-kiadásokat használtam föl. A rövidítés a legtöbb esetben a kódex eredeti használati helyét és keletkezésének évszázadát tartalmazza:

- VP Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmæ 317
- Itália XIII Napolí, Biblioteca Nazionale, MS. VI. G. 22 (VII. F. 24)
- Krak[kó XV] Kraków, Archiwum Kapituły Metropolitalnej, MS. 11
- Lisi[eux XIII] Paris, BnF, MS. nouv. acq. lat. 3183
- Litom[yšl XIV] Praha, Královská kanonie premonstrátú na Strahově, DG I 19
- Mess[ina XIII] Madrid, Biblioteca nacional, MS. 678
- Oleš[nicki XV] Kraków, Archiwum Kapituły Metropolitalnej, MS. 11
- Sens XII Paris, BnF, MS. lat. 934
- Toledo XIII Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular, MS. 39–12
- Troia XIV Napolí, Biblioteca Nazionale, MS. VI. G. 24
- Vitézj XV Vatican, BAV, MS. Ottobon. lat. 501
- Strig Dobszay László–Szendrei Janka: *Monumenta Monodica Medii Aevi V. 1–3. Antiphonen*. Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter, 1999. Illetve: uők: *Responsories*. (Megjelenés előtt.)

A VP tételeinek egy része más pontifikálékban nem fordul elő, más részük egy bizonyos csoportra jellemző, és vannak köztük általánosan elterjedt templomszentelési énekek. A VP sokszor sajátos zenei variánsokat közöl mind a hazai zsolozsmahagyományhoz, mind más, külföldi pontifikálékhoz képest. Az alábbiakban igyekszem bemutatni azokat a tételeket, amelyek nagy változatosságot mutatnak a különböző forrásokban, valamint néhány példán keresztül azokat a jellegzetességeket, amelyek egyedivé teszik a VP dallamvariánsait.

A zenei változatok között meghatározó különbséget jelent, hogy az adott forrás Európa mely tájáról származik, a pentaton vagy a diaton dialektusterülethez tartozik. A pentaton dialektus fő jellegzetessége a diatonikussal szemben, hogy a hangokat nem tekinti egyenrangúnak, hanem fő- és mellékhangokat használ. A félhangos távolságoknál a tónustól és a szakasz jellegétől függően a két szomszédos hang közül az egyik mellékhanggá válik. Kis motívumonként változhat az adott hangok funkciója: ami egy kisebb szakaszban mellékhang volt, a következőben – amely más hangkészetet használ – gyakran főhanggá válik. A pentaton dialektus kerüli a mellékhangról való elrugaskodást, illetve az azon való kisebb vagy

nagyobb lezárást. Közép-Európán kívül a pentaton dialektusterülethez tartozik Németország, Németalföld, Észak-Itália, Svájc, Ausztria és Skandinávia egy része.²⁹

1. Változatosabb tételek

A legnagyobb divergencia azokra az énekes tételekre jellemző, amelyek csak az adott funkcióban, vagy legalábbis csak ebben a szertartásban fordulnak elő. Nyilvánvaló, hogy a gyakrabban, évente legalább egyszer sorra kerülő zsolozsmatételek szilárdabbak, egészségesebb képet mutatnak. Mivel a pontifikálék nagy részében nincs hangjelzés, a csupán bennük felbukkanó („non-CAO”) antifónának valószínűleg gyakran csak szöveggént hagyományozódtak, így egy-egy forrásban egészen egyéni alakítású dallamokkal szerepelhetnek.



Ant. *Ingre dimini benedicti*

Az *Ingre dimini* antifóna az ereklyéknek a templomba való behozatalakor hangzik el. Ez az egyetlen helye a liturgiában, a zsolozsmában nem szerepel. Valószínűleg ennek köszönhető, hogy igen változatos a forma, a szöveg és főként a dallam tekintetében.

Két alapvető típust különíthetünk el, a legszembevetőbb különbség köztük a terjedelem. A két francia és a szicíliai pontifikáléban egy mottószerű antifónát találunk, két sorral (vagy 4 igen rövid szakasszal), G-tonalitásban. A Lisieux XIII és a Messina XIII ugyanazt a szövegváltozatot közli,³⁰ és a hangnemük is azonos, 8. tónus, de a két dallam jelentősen eltér egymástól. A Sens XII változata formailag azonos az előző kettővel, de szöveg és hangnem tekintetében is különbözik tőlük. A szöveg a másik, nagyobb terjedelmű típushoz áll közel, mivel többes számban áll, terjedelmét tekintve azonban a rövid típushoz tartozik.³¹ Egyedül ez a változat használ 7. tónusú dallamot.

Kottás, elsősorban a közép-európai régióból származó forrásaink nagyobb részében egy kétszer ilyen hosszú, négy soros antifónát találunk. A két lengyel és a cseh kódex egy-egy 8. tónusú variánst közöl, a Krakkó XV és a Litomyšl XIV – néhány apró szöveg- és dallambeli eltéréstől eltekintve – ugyanazt. Az Oleśnicki XV változata szintén 8. tónusú, az előbbi két forrással azonos, jellegzetes, az alsó kvartra lenyúló incipitet használ,

In - gre - di - mi - ni

| | |
|----------|---|
| Litom XV |  |
| Oleś XV |  |

de maga a dallam egészen más, és két apró szövegtérítés is megfigyelhető. Nagyon hasonló szövegváltozatot alkalmaz a VitézJ XV is,³² más egyezést azonban nem mutat, egy egészen eltérő, 1. tónusú dallamot közöl.

30 *Ingre dere, benedictae Domine, praeparata est habitatio sedis tuae.*

31 *Ingre dimini, benedicti Domini, praeparata est habitatio sedis vestrae.*

32 A végén allelujával kiegészítve.

sok számottevő különbség figyelhető meg az egyes változatok között. A hangnem alapján két csoport különíthető el: a VP, a Krakó XV, a Litomyšl XIV, a Vitézj XV és a Troia XIV C-re transzponált 7. tónust használ, míg a Messina XIII, a Lisieux XIII és az Itália XIII 4. tónust. A Sens XII által közölt variáns részletei nagyban eltérnek a többitől, hangneme egyedülként 2. tónus. A három 4. tónusú lejegyzés nagyon közel áll egymáshoz, a másik csoport viszont tovább osztható: a Vitézj XV és a Troia XIV gyakorlatilag azonos, a cseh és a lengyel dallam szintén nagyon hasonlít egymásra, a VP viszont egyik pároshoz sem áll igazán közel. Nehéz lenne jellegzetes fordulatokat megállapítani, mivel szinte minden neumánál találunk eltéréseket. Ezt a tételt egészében érdemes szemlélni:³⁴

A - spér-ges me Dó-mi-ne hys-só-po et mun-dá-bor, la-vá-bis me, et su-per ni-vem de-al-bá-bor.

Ant. *Tollite portas*

Ez a 4. tónusú antifóna a legtöbb pontifikáléban megtalálható, a szertartás első igazán jelentős mozzanata, a templom háromszori körüljárása közben. Eredetileg a dedikációs matutínium jellegzetes tétele, amely a 23. (*Domini est terra*) zsoltárt keretezi. Szövege teljesen szilárd, minden forrásban megegyezik, és a dallamban sem találunk igazán jelentős eltéréseket. Az egyetlen sajátos változat éppen a VP által közölt példa. Ez a lapszálon bejegyzett tétel kibővíti az antifónát a dialógus teljes szövegével. A VP-n kívül öt kottás pontifikáléban szerepel, illetve a Krakó XV-ben csak az incipitje. Az antifóna a legtöbb forrás szerint az *æternales* szónál ér véget, a Litomyšl XIV azonban, ahogy a VP is, megtoldja az *et introibit Rex gloriæ* szakasszal. Dallamát tekintve nem azonos a két változat, a VP-hez képest a lengyel teljesen szillabikus, nagyon egyszerű:

34 A második kottasortól csak a VP-től eltérő hangokat, hangcsoportokat kottáztam ki.

et in - tro - í - bit Rex gló - ri - æ.

VP

Litom XV

A Litomyśl XIV-ben ezután a megszokott módon a *Domini est terra* zsoltár következik, a VP azonban egy recitatív, de nem szabályos zsoltártónuson folytatja a püspök és a diákonus közötti párbeszéd szavaival:

Quis est i - ste rex gló - ri - æ? Dó - mi - nus for - tis et pot - ens. Dó - mi - nus pot - ens

in præ - li - o.

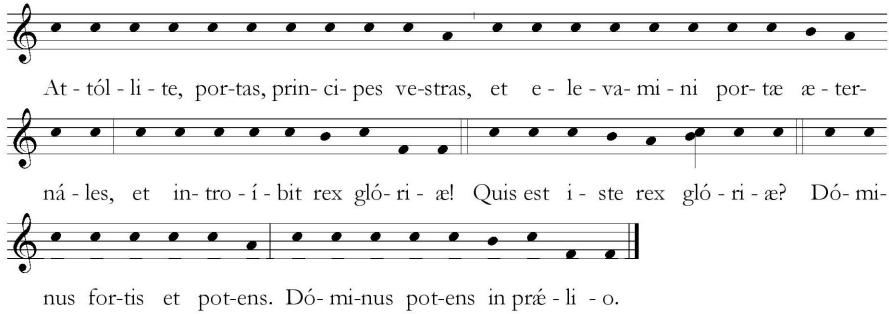
A dialógus szerint ezután az antifónának előlről kéne kezdődnie, de a kódex csak az *et introibit*re utal vissza repetendajellegűen, majd a harmadik kérdésre adandó felelet következik:

Dó - mi - nus vir - tú - tum i - pse est rex gló - ri - æ.

A kódex főszövegében megtaláljuk a dialógust, az antifónát viszont nem. Nehéz eldönteni tehát, hogy a lapszéli bejegyzés vajon melyiket pótolja vagy egészíti ki. Ha az antifónát illeszti be, miért nem a hagyományos formájában, zsoltárutalással együtt? Ha a dialógushoz ad dallamot, miért nem tartja meg annak formáját? A szöveg alapján valószínűbbnek tűnik az utóbbi lehetőség, azonban a dialógus kikottázására sehol nem találunk párhuzamot, a pontifikálék a szkóla által énekelt tételeken kívül kizárólag a prexekhez adnak olykor dallamot.

A *Tollite portas* dialógust spanyol és francia területeken virágvasárnap is használták, ugyanolyan funkcióban, mint a templomszenteléskor, és számos pontifikáléban és misszáléban ki is kottázták. Lehetséges, hogy éppen ezért, mivel virágvasárnapról jól ismerik, a dedikációra már csak a szöveget adják meg a források. Fontos megjegyezni azonban, hogy ezekben a virágvasárnapi ordókban egészen recitatív dallammal szerepel a tétel, amely teljesen független az antifóna dallamától. A VP-ben szereplő, szintén recitatív verzustól is eltér, jellegében viszont hasonló. Elsőként nézzük egy párizsi kódex³⁵ virágvasárnapi változatát!

35 *Pontificale Parisiense* 1400–1420. Paris, BnF, Lat. 961 (1) 100^r.



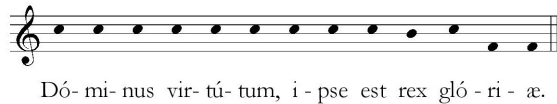
At - tól - li - te, por - tas, prin - ci - pes ve - stras, et e - le - va - mi - ni por - tæ æ - ter -
 ná - les, et in - tro - í - bit rex gló - ri - æ! Quis est i - ste rex gló - ri - æ? Dó - mi -
 nus for - tis et pot - ens. Dó - mi - nus pot - ens in præ - li - o.

Itt egyértelműen egy olvasmánytónust látunk. Érdekes, hogy a kérdés (*Quis est...*) a második és harmadik alkalommal másképpen van kikottázva. Valószínűleg nem hibáról van szó, mert a kulcson kívül is van eltérés: a *gló-* szótagra az első változatban *pes* kerül, a második–harmadikban pedig *punctum*:



Quis est i - ste rex gló - ri - æ?

A harmadik válasz így szerepel:




Dó - mi - nus vir - tú - tum, i - pse est rex gló - ri - æ.

Egy észak-spanyol misszáléban pedig a következő változatát találjuk a tételnek, szintén olvasmánytónussal:




At - tól - li - te, por - tas, prin - ci - pes ve - stras, et e - le - va - mi - ni por - tæ æ - ter -
 ná - les, et in - tro - í - bit rex gló - ri - æ! Quis est i - ste rex gló - ri - æ?

1.




Dó - mi - nus for - tis et pot - ens.

2.



Dó - mi - nus pot - ens in præ - li - o.

3.



Dó - mi - nus vir - tú - tum, i - pse est rex gló - ri - æ.

dó - mu - i.

VP
Strig
Sens XII
Toledo XIII

Hymn. *Veni creator Spiritus*

Ez az eredetileg pünködsdi himnusz mindössze két kottás pontifikáléban szerepel a VP-n kívül, de csak incipittel. Az egyik legfontosabb hazai himnuszforrással, a *Budai pszaltériummal*³⁸ (PsBud) összevetve két igazán jellegzetes hangzású fordulatot találunk a VP által közölt változatban: a *mentes tuorum* első és harmadik szótagjára eső két jelentékeny H hangot, illetve a *creasti* utolsó szótagjához tartozó climacust:

men- tes tu - o - rum

VP
PsBud

cre - a - sti

VP
PsBud

Két másik jelentős himnuszforrásunk, a *Częstochowai pálos kantuálé*³⁹ és a *Psalterium Blasii*⁴⁰ változatainak részletes ismertetésétől most eltekintünk, elég annyi, hogy mindkettő a PsBud-hoz áll közelebb. Bruno Stäblein himnuszkiötetében⁴¹ ez a dallam nyolc további forrás szerint szerepel. A VP két fenti fordulata ezek közül egyben sincs meg, egyedül a *Kempteni himnáríum*⁴² szerinti változatban kezdődik H-ról a második sor (*mentes*):

men- tes tu - o - rum

38 Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss I. 3c.

39 Częstochowa, Klosterbibliothek 583. R. I. 215. 294^v.

40 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Clmae 128. 122^v.

41 Bruno Stäblein: *Monumenta Monodica Medii Aevi I. Hymnen*, I. Kassel-Basel: Bärenreiter, 1956.

42 Zürich, Zentralbibliothek, Rh. 83.

Ant. Confirma hoc Deus

Az oltár felszentelésének hosszú imádsága után éneklük a pünkösdi zsolozsmából kölcsönzött *Confirma hoc* antifónát, amely az Itália XIII kivételével az összes kottázott pontifikálénkban szerepel. Igen egységes képet mutat, ezért szembevetendő az a néhány fordulat, amely a VP-ben eltérő.

Van egy egészen apró, de világos különbség a nyugat- és a közép-európai – vagyis ismét a diaton és a pentaton területről származó – változatok között a *tuo* szó első tagján: míg a nyugati forrásokban itt C-H clivist találunk, a másik csoportban egy egyszerű C punctumot.

san-cto tu - o

| | |
|----------|--|
| Közép-Eu | |
| Ny-Eu | |

A tétel elején, a *Deus* szónál a magyarországi források, a VP és az esztergomi antifóna eltérnek a többitől:

De - us

| | |
|------------|--|
| VP + Strig | |
| többi | |

Két további esetben pedig csak a VP mutat apró eltérést az összes többi forráshoz képest:

a tem-plo

| | |
|-------|--|
| VP | |
| többi | |

al - le - lu - ia

| | |
|-------|--|
| VP | |
| többi | |

Ez a hajlításokkal való díszítés, „lágýtás” – úgy tűnik – kései tendencia a magyarországi hagyományban.⁴³ Bár ebben a tételben egyik említett eltérés sem igazán jelentős, szemlélteti a VP egyedi jellegét, amely még egy ilyen, meglehetősen egységes képet mutató tételben is föltűnik.

43 Vö. Szoliva Gábor OFM: „Előkerült Oláh Miklós esztergomi érsek kottás Psalterium Strigoniense-je (1523) Münchenből, I.”. *Magyar Egyházzene*, XX. (2012/2013), 55–66. (megjelenés előtt).

A verzus a tétel sajátja, tehát nem a 7. tónusú rezponzóriumban gyakran megjelenő típusdallam, ez a vonás a darab viszonylag kései komponálására utal, szövege himnuszdoxológiából lett átvéve. A verzusban nem találunk jelentős különbségeket a különböző forrásokban.

Resp. *Isti sunt sancti*

A második körüljárást kíséri az *Isti sunt sancti* 1. tónusú rezponzórium, amely két további pontifikáléban is szerepel: az Oleśnicki XV a templomszentelés napján végzett (tehát a VP-hez képest egy nappal későbbi) három körüljárás közül a harmadikra adja, a BenStrig XI pedig az ereklyéknek az oltárba való beépítéséhez. Az antifonálékban ez a vértanúk közös zsolozsmájának egyik rezponzóriuma. Ez nem véletlen, hiszen a templom fölszentelése előtti estén ezt a matutíniumot végezték el a sátorban vagy más templomban a beépítendő ereklyék mellett.

Mind a főrészen, mind a verzusban megfigyelhetjük azt a jelenséget, hogy ahol a többi forrás F-ről E-re lehajló clivist használ (*corpora, sanguine, supplicia, perpetua*), ott a VP-ben következetesen csak egy F punctumot találunk. Ez a jelenség utalhatna szélsőségesen pentaton gondolkodásmódra, de mivel máshol éppen a VP mérsékeltebb pentatóniájával találkozunk a többi magyarországi forráshoz képest, e különbséget csupán érdekességként említjük. A verzus elején a *traderunt* szó utolsó szótagja fölötti melizmában ugyanazzal a jelenséggel szembesülünk, mint fent, a *Pax aeterna* antifóna esetében: az esztergomi zsolozsmaváltozatban leugró kvint szerepel, amelyet a VP és vele együtt az Oleśnicki XV is skálamezetté finomít.

Tra - di - dé - runt

A verzus második fele (*et meruerunt*) az esztergomi és a lengyel források alapján egy A-ról induló szillabikus szakasszal kezdődik, azonban a VP változatában ugyanitt sok hajlítást találunk, rögtön az első szótagon egy főlhajló kvintet, amely a verzus elejére rímel.

et me - ru - e - runt

Resp. Fundata est domus

Ez a rezponzórium a PR-típusban rendszerint a templom első körülműjárásakor hangzik el, míg a PRG-típus egységesen a harmadik körhöz adja. A zsolozsmások könyvek a dedikációs matutínium rezponzóriumaként szerepeltetik.

A főrészt néhány olyan pontján, ahol az összes többi forrás változata megegyezik, a VP eltér. Ilyen a *Domini* szó első szótagja, ahol a források egységesen⁴⁵ F–E–F porrectust alkalmaznak, szemben a VP F punctumával, illetve az *et venient* „et” szavára eső D punctum, amely helyett a VP-ben egy C–D pes szerepel. A *colles* szó első tagján szereplő neuma is egységesnek tekinthető – a visszakanyarodó záróhang különbözősége (F vagy E) jelentéktelen –, egyedül a VP ad hosszabb, jellegében is eltérő, C-re leszálló hangcsoportot.

col - les,

VP

többi

vagy

Az utóbbihoz hasonló jelenséget tapasztalhatunk a *dicent di* szótagján. A külföldi forrásokban mindig scandicust találunk C–D–F vagy C–D–E hangokkal, a magyarországi zsolozsmaforrások nagy részében és a VP-ben azonban csak egy C–D pest.

et di - cent

VP + Strig

többi

vagy

A nem sokkal ezután következő *tibi* szóra eső neuma igen változatos az egyes forrásokban, de az eltérések nem jelentősek. Említésre méltó azonban, hogy a VP és az esztergomi változat azonos, a többi forrás viszont mind különbözik tőlük.

A különféle forrásokban más-más verzust találunk, a VP-ben található *Venientes* kívül előfordul a *Benedic Domine* és a *Reges terræ* szöveg is, a dallam azonban mindig az első tónusú típusdallam. A VP egyetlen sajátossága a középzárlat formulájában az *exsultatione* szó utolsó előtti tagja, amely két hanggal hosszabb (D–E–F–E–D–E), mint az összes többi forrásban szereplő változat (D–E–F–E).

ex - sul - ta - ti - ó - ne

VP

többi

45 Kivéve a Sens XII-t, amelynek változata egy négyhangos neumává egészül ki: F–E–F–E.

3. Negyedik tónusú antifónák

Van egy kötött szerkezetű, négy soros antifónatípus, amelynek hangnemi besorolása már a középkori elméletíróknak is gondot okozott. Ez a problematika jól megmutatkozik a VP bizonyos antifónáiban és a hozzájuk rendelt zsolnárdifferenciákban is, amelyek a külföldi források 4. tónusú változataival szemben E helyett D finálissal 1. vagy 7. tónusba kerülnek. Ezeket az antifónákat részletesen bemutattuk a *Zenetudományi Dolgozatok* legutóbbi számában.⁴⁶

Összegzés

Összesítve az egyes tételekben előforduló jellegzetességeket a következő megállapításokat tehetjük a VP dallamaival kapcsolatban:

1. A VP különlegessége, hogy dallamai gyakran igen távol állnak a többi közép-európai forrás variánsaitól. Sokszor a pentaton dialektustól kimondottan idegen fordulatokat használnak, ami különösen meglepő, ismerve a középkori Magyarország más forrásainak szélsőségségét a pentatónia tekintetében.

2. Bizonyos tételekben megfigyeltük azt a jelenséget, hogy a lefelé történő nagyobb ugrásokat a VP skálázó menetekkel váltja ki.

3. A hosszú zárlati melizmák a VP-ben gyakran lerövidülnek: ha más források ismétlést alkalmaznak, a VP általában kihagyja ezeket.

4. Egyes esetekben a díszítésjellegű torculusok helyett a VP egyszerű punctumot alkalmaz.

5. A más források szerint negyedik tónusú antifónák hangneme gyakran módosul. A finális átkerül D-re, így sokszor 1. vagy 7. tónusú dallam keletkezik.

A fentiek alapján világos, hogy a VP nem csak liturgiai, hanem zenei szempontból is különleges forrás. Igaz, hogy sok esetben a többi vizsgált pontifikále dallamai sem egyeznek egymással, a VP-ben azonban számos olyan zenei sajátosság mutatkozik, amelyek nagyobb része ugyan önmagában kevésbé jelentős, összességében mégis a kódex egyediségét támasztják alá. Meglepő, hogy forrásunk nemcsak a külföldi párhuzamoktól tér el, hanem gyakran a hazai zsolozsmaforrások változataitól is. A magyarázat talán abban rejlik, hogy – a műfajból fakadóan – elsősorban nem zenei forrással van dolgunk, jól látszik ez a könyvben foglalt szöveges és kottás tételek arányából. A benne szereplő énekek nagy része a középkori szkolák által jól ismert, más könyvekben is szereplő anyag, így elképzelhető, hogy valójában nem is ezeket a variánsokat használták. Fölmerül a notátor képzetlenségének lehetősége is. Az utókor azonban csak az írott anyagra támaszkodhat, az előadással kapcsolatban csupán halvány feltételezéseink lehetnek. A gazdagon hangjelzett, jól olvasható, ugyanakkor számos különlegességet fölmutató kódex mindenképpen igen jelentős emléke a magyar zenetörténet e korai szakaszának.

46 Kurczné Szaszovszky Ágnes: „A veszprémi pontifikále templomszentelési ordója”. In: *Zenetudományi Dolgozatok*, 2011. In memoriam Dobszay László. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 83–96.

ABSTRACT

ÁGNES SZASZOVSKY

THE VESZPRÉM PONTIFICAL

Research on mediaeval liturgical music is mostly restricted to the Divine Office and the Mass. Scholarly interest in Gregorian chant usually pays little attention to the music associated with other ceremonies. One of the most important reasons for this phenomenon is that the majority of the surviving sources are either Graduals or Antiphonals, that is, codices containing the music for Mass and the Divine Office. The research and study of other notated mediaeval liturgical books is still an on-going process. As part of this effort the Veszprém Pontifical is now being prepared for publication. Among the Ordos of Pontificals we find precious little of notated chant material; and the items we do encounter are usually not specific to Pontificals but are borrowed from elsewhere, typically from the Divine Office. Most of the musical material in Pontificals is contained in the longest episcopal ceremony: the Dedication of churches. In the present treatise we publish the results of the liturgiological and musicological study of the Veszprém Pontifical, offering a more in-depth inquiry of the chant material associated with the ceremony of dedicating churches. In our comparative analysis we made use of numerous Pontificals from abroad and the chant material of the local (Hungarian) version of the Divine Office. In our experience the Veszprém Pontifical's liturgical order and melodic variants show significant differences both from the foreign parallels and the general Hungarian norms.

Ágnes Szaszovszky (1982) is a researcher of mediaeval liturgical chant and an active church musician. She studied at the Department of Church Music of the Liszt Academy of Music in Budapest and at the Department of Music of the Loránd Eötvös University of Sciences. Besides the university courses she attended, she also studied Latin, paleography and liturgical studies. After graduating, she was a DLA student of the Doctoral School for Church Music. Her thesis on the Dedication Ordo of the Veszprém Pontifical is about to be examined. Since 2005, she published scholarly and practical editions of notated liturgical sources and became an expert in transcribing both mediaeval Latin book-hands and musical notations. For four years – as a member of a research team dealing with mediaeval Hungarian Pontificals – she was engaged on the musical and liturgical analysis of the Dedication Ordo. However, her interest extended to other Ordines and she has published papers on the Coronation ceremonies too. She took part in another research project run by the Institute for Musicology (Hungarian Academy of Sciences), regarding the mediaeval and early modern Graduals of Zagreb. She is a founding member of the Capitulum Laicorum Sancti Michaelis Archangeli, a civil association which is working on the reinvigoration of the liturgical Use of mediaeval Hungary. Since 2011 she has been the chapter's musical leader, in charge of conducting, solo-singing and musical planning.

Magyar
ZENE ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2012. ÉVI, L. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

MAGYAR ZENE 50

| | |
|---|-----|
| DOBSZAY LÁSZLÓ | |
| A forma-fogalom problematikája | 245 |
| KROÓ GYÖRGY | |
| Euriant és Loherangrin | 365 |
| SZABOLCSI BENCE | |
| A zenei köznyelv problémái | 125 |
| UJFALUSSY JÓZSEF | |
| Egy faun délutánja | |
| <i>Mallarmé és Debussy – vers és zene</i> | 253 |

TANULMÁNY

| | |
|--|-----|
| BIRÓ VIOLA | |
| Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiajának népzenei forrásaihoz | 188 |
| BOZÓ PÉTER | |
| „Die Tiroler sind lustig” – Offenbach és a tyrolienne | 169 |
| BÜKY VIRÁG | |
| Bartók örökében | |
| <i>Pásztory Ditta, a „Bartók-interpretátor”</i> | 282 |
| DALMONTE, ROSSANA | |
| Még egyszer az itáliai költészet és zene Lisztre gyakorolt hatásáról | |
| <i>A Benedetto sia'l giorno Petrarca-szonett</i> | 259 |
| DALOS ANNA | |
| Kurtág, az elemezhetetlen | |
| <i>Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1957–1962)</i> | 91 |
| FARKAS ZOLTÁN | |
| A toposztól a stílusig: a 18. századi kismesterek zenéjének elemzése – tanulmányokkal, 2. rész | 30 |
| FAZEKAS GERGELY | |
| J. S. Bach és a zenemű fogalma | 378 |
| KERÉKFI MÁRTON | |
| Kontrasztok (?) | |
| <i>Gyakorlati és esztétikai megfontolások Bartók zeneszerzői munkájában</i> | 445 |

| | |
|---|-----|
| KUSZ VERONIKA | |
| Egy különös darab: Dohnányi <i>Burlettája</i> | 79 |
| MIKUSI BALÁZS | |
| „Was für Redner sind wir nicht” | |
| <i>Haydn és a retorika</i> | 143 |
| REDEPENNING, DOROTHEA | |
| Liszt és a képzőművészet | |
| <i>Szisztematikus töprengések</i> | 158 |
| RISKÓ KATA | |
| Eszmények és emlékek Bartók Negyvennégy hegedűduójában | 457 |
| SOMFAI LÁSZLÓ | |
| Kritikai kiadás – megjegyzésekkel az előadónak | 55 |
| SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY | |
| Irodalom a zenében: Liszt Ferenc | 402 |
| TARUSKIN, RICHARD | |
| Liszt és a rossz ízlés | 419 |
| VIKÁRIUS LÁSZLÓ | |
| <i>Ecce nomen Domini és Isti sunt due olive</i> | |
| <i>Stilus és szimbolika Guillaume Du Fay két „koronázási” motettájában</i> | 5 |
| WATZATKA ÁGNES | |
| Egyházi énekek a népi emlékezetben: befogadás, transzformáció és újrakomponálás | 108 |
| KÖZLEMÉNY | |
| DOBSZAY ÁGNES | |
| „...Mit atyáink beszéltek el nekünk, elmondjuk az ifjú nemzedéknek...” | |
| <i>Dobszay László oktatási koncepciója</i> | 472 |
| SZABÓ BALÁZS | |
| „És Szigeti másképp játszik...” | |
| <i>Bartók 2. hegedű-zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről</i> | 210 |
| DOCUMENTA | |
| JENEY ZOLTÁN–SZITHA TÜNDE | |
| Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között | 303 |
| MŰHELYTANULMÁNY | |
| SZABÓ FERENC JÁNOS | |
| Liszt ujjlenyomata | |
| <i>Liszt Ferenc ujjrendjei az 1830-as években – 1. rész</i> | 217 |
| 2. rész | 349 |

RECENZÍÓ

DOMOKOS ZSUZSANNA

Liszt nyomában

Hamburger Klára: Liszt Ferenc zenéje

358

DALOS ANNA

A bikapárti zenekritikus

Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964-1996)

230

ALMÁSI ISTVÁN

A Magyar Népzene Tára XI. és XII. kötete

236

Magyar
ZENE

JOURNAL OF MUSICOLOGY

CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME L, 2012

ARTICLES

BIRÓ, VIOLA

Reconsidering the Folk Music Sources of Bartók's
Second Rhapsody for Violin and Piano

209

BOZÓ, PÉTER

„Die Tiroler sind lustig” –
Offenbach and tyrolienne

187

BÜKY, VIRÁG

Bartók' Heiress

Ditta Pásztory the „Bartók-interpreter”

302

DALMONTE, ROSSANA

Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music on Liszt
Petrarch Sonnet Benedetto sia 'l giorno

281

DALOS, ANNA

Kurtág – the Composer whose Music Cannot be Analysed
*Analytical ways towards the interpretation of the first, avantgarde period
(1957–1962)*

107

FAZEKAS, GERGELY

J. S. Bach and the Concept of 'Work of Art'

401

KERÉKFI, MÁRTON

Contrasts (?)

Practical and Abstract Ideas in Bartók's Compositional Process

456

| | |
|---|-----|
| KUSZ, VERONIKA | |
| A Singular Piece: Dohnányi's <i>Burletta</i> | 90 |
| MIKUSI, BALÁZS | |
| „Was für Redner sind wir nicht” | |
| <i>Haydn and Rhetoric</i> | 157 |
| REDEPENNING, DOROTHEA | |
| Liszt and Visual Art | |
| Some Systematic Reflections | 168 |
| RISKÓ, KATA | |
| Ideals and Memories in Bartók's <i>Forty Four Violin Duos</i> | 471 |
| SOMFAI, LÁSZLÓ | |
| Critical Edition with Notes for the Performer | 78 |
| SZEGEDY-MASZÁK, MIHÁLY | |
| The Literary Canon of Ferenc Liszt | 418 |
| TARUSKIN, RICHARD | |
| Liszt and Bad Taste | 443 |
| VIKÁRIUS, LÁSZLÓ | |
| <i>Ecce nomen domini</i> and <i>Isti sunt olive:</i> | |
| <i>Questions of Style and Symbolism in Du Fay's Two „Coronation” Motets</i> | 29 |
| WATZATKA, ÁGNES | |
| Congregational Hymns in the Memory of the Folk: Assimilation, Transformation and Recomposition | 119 |
| SHORT CONTRIBUTION | |
| DOBSZAY, ÁGNES | |
| „...as our Forefathers Spoke to us, so Should we Tell it to the Younger Generation...” | |
| <i>László Dobszay's Concept of Teaching</i> | 479 |
| SZABÓ, BALÁZS | |
| „And Szigeti Plays it Differently...” | |
| The 1940 Recording of Bartók's 2nd Violin Sonata | 216 |
| DOCUMENTA | |
| JENEY, ZOLTÁN – SZITHA, TÜNDE | |
| The New Music Studio Concert Repertoire 1970–1990 | 348 |
| WORK IN PROGRESS | |
| SZABÓ, FERENC JÁNOS | |
| Liszt's Fingerprints | |
| Ferenc Liszt's Fingerings in the 1830s – Part 1 | 229 |
| Part 2 | 357 |