



ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK
2010



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2010

Zenetudományi Dolgozatok 2010



MTA Zenetudományi Intézet, Budapest
2011

A Zenetudományi Dolgozatok 2010
a Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiumának támogatásával jelent meg



Szerkesztő:
KISS GÁBOR

A szerkesztő munkatársai:
Büky Virág és Papp Ágnes

© Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 2011

A címlapon Borsos Miklós *A zene barátainak* című plakettje (Budapest, 1952)

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás a kiadó előzetes
írásbeli hozzájárulásához van kötve.

www.zti.hu

Felelős kiadó: Tallián Tibor

A borítóterv: Kármán Márta

Nyomdai előkészítés: Kármán Stúdió, *www.karman.hu*

Nyomta és kötötte: OOK-Press Kft., Veszprém, *www.ookpress.hu*

Felelős vezető: Szathmáry Attila

ISSN 0139-0732

Tartalom

Zenetörténet

- Czagány Zsuzsa: Magyar–normann zenei kapcsolatok a középkorban II. 11
- Papp Ágnes: A középkori „magyar” zsolnártónus.
A częstochowai pálos kantuále tonáriusa 23
- Ferenczi Ilona–Haader Lea: Magyar nyelvű introitus-töredékek
Marosvásárhelyről (XVI. század közepe) 57
- Sas Ágnes: A plébániatemplomok zenei élete a 18. században 73
- Tallián Tibor: Csoportkép primadonnával
– Operakritika a reformkorban 141
- Kusz Veronika: A tématranszformáció szerepe Dohnányi
*Concertinó*jában 223
- Kiszely-Papp Deborah: A Vonósszextett és más Dohnányi-források
a zeneszerző szülővárosában (*ford. Kiss Gábor*) 243
- Dalos Anna: „In memoriam Zoltán Kodály” 277

Népzene, néptánc

- Paksa Katalin: A „Kállai kettős” dallamai
a néphagyományban és a színpadon 299
- Tari Lujza: Szomjas-Schiffert György (1910–2004)
népzene-kutatói életútja 325

Szemle, kritika

- Spišský antifonár – Antiphonale scepusiense (Czagány Zsuzsa) 357

Szakrális vagy aktuális – újabb megközelítések a liturgikus egyszólamúság kutatásában (Kiss Gábor)	367
ITO Nobuhiro: Bartók népzenei kutatásai és feldolgozásai (Nakahara Yusuke)	377

Bibliográfia

A magyar zenetudomány bibliográfiája 2009 (összeállította: Loch Gergely)	389
---	-----

Contents

Music History

- Zsuzsa Czagány: Musikalische Verbindungen zwischen Ungarn und dem Normannenreich im Mittelalter II. 11
- Ágnes Papp: Der mittelalterliche „ungarische“ Psalmton. Die Musikbeispiele der Psalmodie im Pauliner Cantuale aus Częstochowa 23
- Ilona Ferenczi–Lea Haader: Introitusfragmente in ungarischer Sprache aus Neumarkt am Mieresch/Târgu Mureş (Mitte 16. Jh.) 57
- Ágnes Sas: Das Musikleben der Pfarrkirchen im 18. Jahrhundert 73
- Tibor Tallián: Gruppenbild mit Primadonna. Opernkritik im ungarischen Reformzeitalter 141
- Veronika Kusz: The function of thematic transformation in Dohnányi's *Concertino* 223
- Deborah Kiszely-Papp: Ernő Dohnányi's *String Sextet* and Other Sources in His Native Town (*transl. Gábor Kiss*) 243
- Dalos Anna: "In memoriam Zoltán Kodály" 277

Folk Music, Folk Dance

- Katalin Paksa: Stage and Folk Tradition in the History of the "Kállai kettős" [Couple Dance of Kálló] 299
- Lujza Tari: The ethnomusicological career of György Szomjas-Schiffert (1910–2004) 325

Review

- Spišský antifonár – Antiphonale scepusiense (Zsuzsa Czagány) 357

Sacred or Actual? New Approaches in Chant Research (Gábor Kiss)	367
Nobuhiro Ito: Research and Arrangements of Folk songs by Bartók (Nakahara Yusuke)	377

Bibliography

A Bibliography of Hungarian Musicology 2009 (compiled by Gergely Loch)	389
---	-----

ZENETÖRTÉNET



CZAGÁNY ZSUZSA

Magyar–normann zenei kapcsolatok a középkorban II.*

1097-ben Könyves Kálmán feleségül vette I. Roger szicíliai gróf negyedik lányát. A házasságot elsősorban politikai szándékok hívták életre. Mivel a kibontakozó investitúraharcban a normann gróf II. Orbán fő támogatója volt IV. Henrik császárral szemben, lépésével a magyar király egyértelműen a pápa oldalán kötelezte el magát. Új dinasztikus kapcsolatával Kálmán ugyanakkor a velencei dózse hatalmát is sikerrel ellensúlyozta a dalmát térségben, s végül – a szicíliai normann dinasztia szerzteágazó rokoni szálai mentén – Bizánc felé is közeledett.¹ Bár a házasság mögött elsősorban politikai okok bújtak meg, következményei a középkori magyar művelődéstörténetet sem hagyták érintetlenül. Írásunkban e rövid ideig virágzó magyar–normann kulturális kölcsönhatást tesszük érzékletessé két zenetörténeti példával.

Ab Oriente portae et tres

Az Országos Széchényi Könyvtár MNy 1 jelzetű kézirata, a több kéz által a 12. sz. közepén, illetve végén írt *Pray-kódex*² nemcsak a magyar nyelv- és irodalomtörténet alapvető forrása. A benne foglalt liturgikus énekanyag évtizedek óta a zenetörténeti és zenei-paleográfiai kutatás állandóan visszatérő tárgya, mely a legkülönbözőbb szempontú vizsgálatok számára is kiindulópontul szolgál.³

* A jelen tanulmány folytatása, újragondolása és kibővítése a szerző hasonló című, 1992-ben megjelent írásának: Czagány Zsuzsa, „Magyar–normann zenei kapcsolatok a középkorban?”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1990–1991*, szerk. Felföldi László – Lázár Katalin (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1992), 9–21. Előadásként elhangzott a FIDEM IV. kongresszusán 2009. június 25-én.

¹ *Magyarország története 1/2. Előzmények és magyar történet 1242-ig* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 947–949; *Középkori egyetemes történelem*, szerk. Szántó Richárd (Szeged–Miskolc: Bölcsész Konzorcium, 2006), 81, internetes címe: <http://mek.oszk.hu/04800/04818>.

² OSzK Kézirattár, Mny 1.

³ Mivel nem célunk összefoglalni a Pray-kódexszel foglalkozó teljes szakirodalmat, e helyütt csupán az általunk vizsgált kérdés szempontjából legfontosabb tanulmányokra hívjuk fel a figyelmet:

A kézirat főszövegét egy *sacramentarium* s egy ehhez közvetlenül kapcsolódó *rituale breve* alkotja, számtalan sorközi és lapszéli bejegyzéssel kiegészítve. Ezek részben egykorúak a korpuszsal – 1192 és 1195 között keletkeztek –, részben valamivel későbbi, a 13. századnál azonban mindenképpen korábbi időszakból származnak. Műfajának megfelelően a kódex törzsanyaga túlnyomórészt azokat a miseénekeket tartalmazza, amelyeket a celebráns maga adott elő: orációkat, prefációkat, prefáció-részleteket. Az alaprétéghez járuló bővítmények azonban – hol szöveges, hol hangjelzéssel is ellátott miseproprium-incipitek, olvasmányok, vázlatosan följegyzett procesz-sziók – túllépik a *sacramentarium* szokványos műfaji kereteit, s a kéziratot a procesz-szionále, sőt, egyes pontokon a *missale plenum* könyvtípusához közelítik.⁴

A Pray-kódex *ritualéjában* három liturgikus cselekmény leírása követi egymást: a szentelvízhintés (*Aspersio aque benedictae in monasterio*), a temetési szertartás, s a kettő közé ékelődő, a püspök jogkörébe tartozó⁵ *Benedictio lapidum*. Az első kettőhöz kapcsolódó antifónák, zsoltárok, rezponzóriumok és verzikulások a középkori gregorián dallamanyag általánosan elterjedt európai alaprétégbe tartoznak. A *Benedictio lapidum*, vagyis a leendő templom alapköveinek megáldása és letétele azonban megkülönböztetett figyelmet érdemel. A szertartást a Pray-kódex a következőképpen írja le (1–2. faksimile a 17–18. oldalon):⁶

Et tres ex septem lapidibus ponat in loco altaris ita dicendo. In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen. Deinde locus ecclesie circumeatur a clero, subscriptum responsorium cantando: Domine Ihesu Christe ne despicias desiderium nostrum [...] Episcopus quatuor reliquos lapides angulos ponendo per singulos (?). Sequitur psalmus *Fundamenta* per totum. Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison. Pater noster. Et ne nos. Ostende nobis domine. Esto nobis domine turris fortitudinis. Non nobis domine. Fiat pax in virtute tua. Deus tu conversus vivificabis nos. Preciosa est in conspectu domini. Confiteantur tibi domine omnia. Domine exaudi oracionem. Dominus vobiscum.

Kniewald Károly–Kühár Flóris, „Magyar szentek ünnepei és miséi a Pray-kódexben”, *Pannonhalmi Szemle* 14 (1939), 11–19; Kniewald Károly, „A Pray-kódex tartalma, kora, jelentősége”, *Magyar Könyvszemle* 63 (1939), 413–455; uő., „Das Sanctoriale des ältesten ungarischen Sacramentars”, *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 19 (1939), 1–21; Kühár Flóris, „A Pray-kódex rendeltetése, sorsa, szellemtörténeti értéke”, *Magyar Könyvszemle* 63 (1939), 213–233; Szendrei Janka, „A Pray-kódex vonalrendszeres kottái”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1980*, szerk. Domokos Mária–Berlász Melinda (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1980), 183–213; uő., *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 1 (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1981), 23–24 (katalógusszám C 19); uő., *Középkori hangjegyírások Magyarországon*, Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 4 (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1983), 30–36; Veszprémy László, „Megjegyzések a Pray-kódex sacramentarium maiusának sanctoraléjához”, *Magyar Könyvszemle* 100 (1984), 87–94; uő., „A 12. századi magyar kódexírás alakulása”, *Századok* 132 (1998), 222–230; Szendrei Janka, *A „Mos patriae” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében* (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), 144–209.

⁴ Szendrei Janka, *A „Mos patriae” kialakulása*, 161–183.

⁵ Erről a szertartást bevezető rubrika is tanúskodik: *Nemo ecclesiam aedificet, antequam civitatis episcopus illuc veniat, et ibidem crucem figat publice*. Pray-kódex, f. 132r.

⁶ Pray-kódex, f. 132r-v.

Benedictio lapidum (Pray-kódex, f. 132v)	VUL 21: 13	Jelenések könyve 21:13
<i>Ab Oriente porte et tres, ab occidente porte et tres, a meridiano porte et tres, ab aquilone porte et tres.</i> (Psalmus Fundamenta)	<i>Ab oriente portae tres et ab aquilone portae tres et ab austro portae tres et ab occasu portae tres.</i>	<i>Napkeletről három kapu; északról három kapu; délről három kapu: napnyugotról három kapu</i>

1. táblázat

A kódex későbbi használója e leírást nyilvánvalóan túl szűkszavúnak, a benne foglalt énekkészletet hiányosnak találta s kiegészítésekkel élt. Így például a rubrika előírása szerint *per totum*, azaz teljesen végigénekelendő *Fundamenta* zsoltár mellől hiányzott a hozzá kapcsolódó antifóna. Egy *sacramentarium* esetében ez nem is meglepő, hiszen egy alapvetően nem zenei forrás csak elvéve tartalmaz zenei tételeket. A használó azonban szükségét érezte, hogy a *Fundamenta* zsoltár hiányzó antifónáját utóbb a megfelelő lap szélére bejegyezze.⁷ Míg azonban más kiegészítéseknél a notátor többnyire megelégedett a tételek incipitjének föltüntetésével, a *Benedictio lapidum* szertartásához kapcsolódó antifóna, az *Ab Oriente porte et tres* esetében úgy döntött, annak teljes szövegét lejegyzni, mi több, diasztematikus hangjelzéssel végig is kottázza (2. faksimile). Ebből arra következtethetünk, hogy lejegyzésének pillanatában, illetve a kézirat aktuális használati közegében a darab újdonságnak számított.

Az antifóna szövege a Jelenések könyve egy szakaszának parafrázisa: a Mennyei Jeruzsálemet jeleníti meg, a várost, melyet minden égtáj felől magas kőfal vesz körül, s a fal négy oldalában, kelet, nyugat, dél és észak felől három-három kapu nyílik (1. táblázat).

Amint az a szertartást bevezető rubrika leírásából kiderül, az antifóna a templomkőletétel szertartásának drámai középpontjában hangzik el. A püspök megáldja és elhelyezi a hét követ: hármat a felépítendő oltár helyére, a maradék négyet – a majdani templom szegletköveiként – a négy égtáj irányában.

A Pray-kódex tanúsága szerint tehát az *Ab Oriente porte et tres* antifónát – ha csak szűk körben is – ismerték és énekelték a 12. század végi Magyarországon. Későbbi liturgikus forrásainkban azonban hiába keressük. Nem tartozott az antifóna-repertoár alapkészletébe, hiszen szövegéből fakadó funkcionális kötöttsége a szokásosnál is szigorúbb volt: egyedül a kőletétel szertartásában kaphatott helyet. Bár ez a rítus a templomszenteléshez tartozott, püspöki szertartás lévén mise- és zsolozsmaforrásaink többsége nem tartalmazza. Az antifónáról nem tesz említést a csekély számú középkori magyarországi pontifikále, sacramentarium és processzionále sem, sőt, a darab mind a szomszédos területek liturgikus anyagában, mind a távolabbi nyugat-frank hagyományban ismeretlen.

⁷ Pray-kódex, f. 132v

Műfaj	Könyvtár, jelzet	Eredet, kor
Troparium	Madrid, Biblioteca Nacional 289	Palermo, s. 12
Pontificale	Milano, Biblioteca Ambrosiana A. 92 Infra	Palermo, 1165
Pontificale	Madrid, Biblioteca Nacional 742	Messina, s. 12/ex
Pontificale	Madrid, Biblioteca Nacional 678	Messina, s. 13
Pontificale	Biblioteca Apostolica Vaticana lat. 6748	Monreale, 1300 körül
Pontificale	Biblioteca Apostolica Vaticana lat. 4746	Siracusa, 1300 körül

2. táblázat

Korántsem ismeretlen azonban az *Ab Oriente porte et tres* a Magyarországtól földrajzilag igencsak távol eső *Szicília* liturgikus hagyományában. A Messina, Monreale, Siracusa és Palermo székesegyházaiban használt hat középkori kódex az antifónát egybehangzóan a *dedicatio ecclesiae* szertartás elemeként kezeli. David Hiley kutatásai szerint a 12–14. század között készült kéziratok – öt pontifikále és egy tropárium – egyértelműen normann hatásról tesznek tanúbizonyságot (2. táblázat).⁸

A 3. táblázatban e hat normann forrás templomszentelési szertartásának antifónáit foglaljuk össze, kiemelve az utolsó előtti helyen szereplő *Ab Oriente porte et tres*-t.

Ha összehasonlítjuk a fenti sorozatot a *dedicatio* liturgiájának klasszikus római alapkészletével, látjuk, hogy ez utóbbi már nem tartalmazza az *Ab Oriente portae et tres* antifónát. Ez a római repertoár jelenik meg a legkésőbbi, 14. századi szicíliai pontifikálében is (Madrid, Biblioteca Nacional 715), amely élesen elválik a többi, normann hatás alatt álló szicíliai forrástól (4. táblázat).

A vizsgált antifóna tehát egyértelműen a szicíliai normann liturgikus-zenei hagyományhoz kapcsolódott. A források tanúsága szerint keletkezését a 12. századra tehetjük. Szicília normann korszakának lezárásával⁹ ez a dallamkészlet, s benne az *Ab Oriente porte et tres* fokozatosan a háttérbe szorult, s bár elvétve még a 14. században is felbukkan, helyét a tradicionális helyi különlegességektől javarészt megfosztott újabb repertoár foglalta el.

Az *Ab Oriente* a középkori Magyarországon sem volt hosszú életű: a Pray-kódex lapszéli bejegyzésén kívül eddig más előfordulásáról, elő- vagy utóéletéről nincs tudomásunk. Ennek megfelelően az antifónát a késő 12. századi magyar–normann kapcsolatok egyfajta zenei pillanatfelvételének minősíthetjük.¹⁰

⁸ David Hiley, „The Chant of Norman Sicily. Interaction between the Norman and Italian Traditions”, *Studia Musicologica* 30 (1988), 379–391.

⁹ A szicíliai normann állam (1130-tól királyság) II. Roger uralkodása alatt (1101–1154) élte fénykorát. Fiai, I. és II. Vilmos azonban nem tudták fönntartani az erős államszervezetet; a délitáliei térség fokozatos bomlásnak indult, s a normann dinasztia férfiágának kihalása után 1189-ben a Hohenstaufen-ház uralma alá került. Vö. *Középkori egyetemes történelem*, szerk. Szántó Richárd, 80–81.

¹⁰ A magyar–normann politikai szövetség hamarosan felbomlott. Miután I. Roger, Kálmán apósa 1101-ben, majd nem sokkal utána leánya, Kálmán felesége is meghalt, a magyar király a normannellenes bizánci–velencei oldalra állt át. Vö. *Magyarország története* 1/2, 954.

Incipit	Madrid 289	Ambros. A.92	Madrid 742	Madrid 678	Vat. 6748	Vat. 4746
Zachee festinans	×	×	×	×	×	×
Tollite portas		×	×	×	×	×
Pax huic domui		×	×	×	×	×
Pax eterna	×		×	×		
Benedic Domine	×	×	×	×	×	×
Fundamentum	×	×	×		×	×
Hec aula	×	×	×	×	×	×
Asperges me		×	×	×	×	×
Sanctificavit	×	×	×	×	×	×
In dedicatione	×	×	×	×	×	×
Qui habitat	×	×	×	×	×	×
Asperges me		×	×	×	×	×
Exurgat Deus	×	×	×	×	×	
Fundamenta	×	×	×	×	×	×
Benedic Domine	×	×	×	×	×	×
Benedictus es		×	×	×	×	×
Introibo ad altare	×	×	×	×	×	×
Ecce tabernaculum	×	×	×	×	×	×
Dirigatur Domine	×	×	×	×	×	×
Erexit Iacob	×	×	×	×	×	×
Mane surgens	×	×	×	×	×	×
Vidit Iacob	×	×	×	×	×	×
Magnus Dominus	×					
O quam metuendus		×	×	×	×	×
Lapides pretiosi	×	×	×	×	×	×
Domine ad te	×	×	×	×	×	×
Ecce odor filii	×	×	×	×	×	
Surgite sancti	×	×	×	×	×	×
Sanctum et verum	×	×	×	×	×	×
Ingrederere	×	×	×	×	×	×
Exultabunt sancti	×	×	×	×	×	×
In celestibus regnis	×	×	×	×	×	×
Sub altare Domini	×	×	×	×	×	×
Corpora sanctorum	×	×	×	×	×	×
Ornaverunt faciem	×	×	×	×	×	×
Circumdate Syon	×	×	×	×	×	×
Ab Oriente porte	×	×	×	×	×	×
Confirma hoc Deus		×	×	×	×	×

3. táblázat. A *Dedicatio ecclesiae* antifónái a normann–szicíliai hagyományban

Incipit	Római alapforma	Madrid 715
Fundata est	×	×
Benedic Domine	×	×
Tu Domine	×	×
Zachee festinans	×	×
O quam metuendus	×	×
Hec est domus	×	×
Exurgat Deus	×	×
Qui habitat	×	×
Domus mea domus	×	×
Introibo	×	×
O quam gloriosum	×	×
Movete sancti	×	×
Via sanctorum	×	×
Cum iucunditate	×	×
Ambulate...ingredimini	×	×
Ambulate...ad locum		×
Ereit mihi Dominus	×	×
Ingredimini	×	×
Exultabunt sancti	×	×
Sub altare Domini	×	×
Ascendit fumus	×	
Dirigatur Domine		×
Erexit Iacob	×	×
Mane surgens Iacob	×	×
Ecce odor filii	×	×
Haec est domus	×	×
Aedificavit Moyses	×	×
Dirigatur oratio	×	×
Confirma hoc Deus	×	×
Corpora sanctorum	×	×
Circumdate Syon	×	×

4. táblázat. A *Dedicatio ecclesiae* antifónái – római alapképlet

Sup egredientes fr̄s ebdomad̄ coquime post matutinas.

Benedict̄ es domine deus qui adiuuisti me. & consolatus es me. *III.*

Saluum fac seruum tuum. **C**onuertere domine usque. **D**ñs nobiscum. **E**t cum s. r.

Dñs qui semp̄ humilitatem accepta sunt uota animarum.

Respice propitius super horum seruorum tuorum fratrum nostrorum obsequia.

& ad tuam cōs fac pringere gratiam. ut qui ebdomade seru-

cium deuota mente compleuerunt. plenissimā atq; largis-

simam ueniam consequantur. **S**aluator mundi qui uiuis.

Seruatorum meorum intende. *III.* **Super ingredientes.**

Saluos fac seruos tuos. **M**itte eis domine auxilium de seo. **D**ñs nobiscum.

Misericors ac piissime dñs. qui ubiq; famulos tuos tueris

& adiuuas. huius serui tui fratres nostri in bonum accumula

uotum. auge desiderium. ut recta fr̄ib; suis impendant ser-

uicia. **S**aluator mundi.

Nemo eccliam edificeat antequam ciuitatis ep̄c illuc

ueniat. & ibidem crucē figat publice. & ante p̄finit

qui edificare uult. quid ad luminaria & ad custodia

& stipendia custodiū. & ad supplicacionē necessitatu p̄bri.

dotemq; ecclē sufficiat atq; p̄tineat. **I**t facta dacioe sic edi-

ficet. **I**mp̄mis ep̄c in loco crucē. inq̄ altare fabricandum figat

signum salutis domine ih̄u x̄p̄e pone in loco isto. **I**ns̄ uer-

& non p̄mittat introire angelum p̄cipientem. **A**m̄. **S**ibus.

Ps̄ **Q**uam dilecta tabernacula. **I**t o. r. v. **B**enedicatio

lapidum. **vii.** **o**r̄ **D**omine sc̄e pat̄ om̄p̄s et̄ne deus.

fundator omnium creaturarum. **B**enedicere dignae-

hos lapides. siue hec ligna septiformis gr̄e tuo dono. ad

templum construendum nomini tuo. ut omnis plebs ad

illud conueniens conferat nomini sc̄o tuo. **I** **A**nm̄. **vii.**

Tunc aspergatur locus aqua benedicta. **E**t tres

lapides ponat in loco altaris ita dicendo.

In nomine patris. **F** & filii. **F** & spiritus sc̄i. **F** **A**mers.

Deinde loc̄ ecclē circueat a clero subscriptū. **R.** **C**antando.

ep̄c. iiii. reliquos lapides angulos ponedo p̄ singulos.

R. **D**omine ih̄u x̄p̄e ne despicias desiderium nostrum s̄ in honore

Ab oriente porte & tref. ab occidente porte & tref. amethibano porte & tref. ab aquilone porte & tref. Fundamenta et

scē genetricis tue & m̄m̄ confessorumq; tuoz prepara in hoc loco
 habitatione tuis aptam seruicūs. ¶ Qui de uirgine nati p̄ salute humani
 generis & mortem subire dignatus es. *Prepara. Sequit̄ ps.*
Fundamenta. *Ps̄. Kyri. x̄ pet. Kyri. Pat̄ nr̄. Et̄ ne. n.*
Ostende nobis dñe. m. t. *E*sto nobis dñe turris f. *N*on nobis dñe nō. n.
Fiat pax in uirtute tua. *D*ñs tu conuersus uiuificab̄ nos. *P*reciosa est
 in conspectu d̄. *C*onfiteantur t̄ dñe. o. *D*ñe exaudi o. *D*ñs uobiscū.
Domine d̄s qui licet celo & terra non capiaris. *ORZ*
 Domū tam̄ tibi in terra fieri iussisti. in qua nom̄ tuū
 iugit̄ inuocet̄. hunc locum q̄s beate *M*arie semp̄ uirginis.
 omniumq; scōz tuoz int̄cedentib; meritis. sereno tue piē
 tatis intuitu uisita & uide. & illum ad fabricandū elige.
 p̄ infusione gracie celestis ab om̄i inquinamento purifica.
 purificatamq; conserua. ut qui dilecti tui dauid deuo
 cione in filii sui salomonis op̄e complesti tui famuli. *N*
 in opere hoc ita precamur: uota p̄fice. ut illud te in
 spirante incipiat. te adiuuante p̄ficiat. siuq; laboris
 premium in terra consequatur uiuencium. *E*ffugiat
 igitur hinc te iubente dñe om̄s nequicie spirituales.
 ut cum fraudib; suis cuncta diaboli turma. tua uirtute
 depulsa. *R*esurgat hic tue ecclē pura simplicitas. &
 amabilis tibi innocencie candor: sicq; hunc locum per
 unigeniti filii tui dñi nr̄i dilectionem. coeterni tibi
 sp̄s p̄ aracti rore secunda gratissimo. ut quicumq;
 hic pro suis necessitatib; aurib; tue benignitatis in
 gerit. uota uotorum suoz consequatur effectu.
Benedic̄tio dei omnipotentis patris. & filii &
 sp̄s sc̄i desc̄ndat & maneat in hoc loco. *I* x̄pm
 dominum nostrum. *A. M. E. N.*

Praestolantes redemptorem

A magyar–normann zenei kapcsolatok másik példája a fentiektől gyökeresen eltérő folyamatról tanúskodik. A hazai középkorkutatásban többször tárgyalt *Praestolantes redemptorem* invitatórium¹¹ a kora 12. századtól kezdve rendkívül gyorsan terjedt, s a középkor végéig a magyarországi zsolozsmarepertoár egyik meghatározó tétele maradt.

Legkorábbi lelőhelye a 12. század első harmadában készült Codex Albensis, amelyben a negyedik adventi hét napjaira előírt *Clama in fortitudine* história responzórium-sorozatának élén áll.¹² A liturgikus rend ugyanezen pontján foglal helyet csaknem valamennyi középkori magyar zsolozsmaforrásban, egybefogva a középkori Magyarország mindhárom rítusterületét.¹³

Az invitatórium európai hagyományozása sok tekintetben hasonló az *Ab Oriente* antifónához, néhány lényeges ponton azonban eltér attól. Csakúgy, mint az antifónát, az invitatóriumot sem ismeri a közép-európai térség egyetlen forrása sem. Az *Ab Oriente*hez hasonlóan normann eredetű kéziratokban bukkan föl, ezek azonban ezúttal nem a szicíliai zsolozsmatradíció emlékei. A három zsolozsmaforrás – amint azt az 5. táblázat szemlélteti – a normannok által meghódított észak-, illetve nyugat-európai térségből származik: a normandiai Fécamp bencés kolostorának 13. századi antifonáléja, a sarumi székesegyház 15. századi breviáriuma,¹⁴ valamint az 1152-ben alapított norvég Nidarosi egyházmegye 13. századi ordója.¹⁵

Az antifóna és az invitatórium ugyanazon folyamat kétféle beteljesülésének állít emléket: a folyamat mindkét esetben egy normann eredetű darab átvételével kezdődik, a továbbiakban azonban – akár a véletlennek, akár más, ma már nehezen rekonstruálható okoknak köszönhetően – ellentétes irányt vesz. Az *Ab Oriente*, a normann–szicíliai hagyományban közismert antifóna a magyarországi transzmisszió után nem gyökerezett meg új közegében, s hamarosan nyom nélkül kopott ki belőle. A *Praestolantes redemptorem*, az északi, észak-nyugati normann térség

¹¹ Czagány Zsuzsa, „Magyar–normann zenei kapcsolatok a középkorban?”, 9–21; Szendrei Janka, *A „Mos patriae” kialakulása*, 113, 257; Dobszay László, *Corpus Antiphonarum. Európai örökség és hazai alakítás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 53, 95.

¹² Codex Albensis, f. 11. Kiadva: Falvy Zoltán–Mezey László, *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert*, Monumenta Hungariae Musica I (Budapest–Graz: Akadémiai Kiadó, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963).

¹³ Dobszay László, *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae VI/A Esztergom / Strigonium (Temporale)* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2004), 80, nr. 3170; Kovács Andrea, *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae VII/A Kalocsa–Zagreb (Temporale)* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2008), 54, nr. 2400, 2480; Kovács Andrea, *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae VII/A Transylvania–Várad* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2010), 78, nr. 3170.

¹⁴ Walter Howard Frere, ed., *Antiphonale Sarisburiense* (London: Plainsong and Mediaeval Music Society, 1901–24).

¹⁵ Lilly Gjerløw, ed., *Ordo Nidrosiensis Ecclesiae, Libri Liturgici Provinciae Nidrosiensis Medii Aevi Vol. II. Norsk Historisk Kjeldeskrift* (Oslo: Institutt den Rettshistoriske Kommissjon, 1968).

Műfaj	Könyvtár, jelzet	Eredet, kor
Antiphonale OSB	Rouen, Bibliothèque Municipale, ms. A 190	Fécamp, s. 13
Breviarium notatum	Salisbury, Chapter Library, ms. 152	Sarum, s. 15/2
Ordo Nidrosiensis	Copenhagen, Det Arnamagnaenske Institut, ms. AM 679 40	Nidaros, s. 13/ex.

5. táblázat

egy-egy forrásában inkább véletlenszerűen, mint következetesen felbukkanó darab ezzel szemben Magyarországon virágzott fel igazán: népszerűsége 12. századi beágyazódását követően a középkor végéig töretlen maradt.

A *Praestolantes* invitatórium azonban nemcsak a magyar–normann kölcsönhatás zenetörténeti példája. Segítségével rátekinthetünk a transzmisszió által elindított dallamtörténeti folyamat egy magasabb minőségi fokára is, amely a közvetlen átvételen túl a darab, valamint az általa képviselt dallamstílus magyarországi továbbélését szemlélteti. Dallamstílusát, zenei formulakészletét tekintve ugyanis az invitatórium nem tartozik a klasszikus gregorián alaprétegbe. Ellenkezőleg: újabb kompozícióról van szó, amely magán hordozza az ezredforduló táján kibontakozó zenei stílusáramlatok jellegzetes vonásait. Ez a dallamstílus, amelynek magyarországi meghonosításához a *Praestolantes* invitatórium is hozzájárult, további, immár hazai földön született dallamok, tételek forrásául is szolgált. E közvetlen hatásról tanúskodik a Szent Demeternek, Magyarország egyik védőszentjének zsolozsmájában helyet foglaló *Pretiosi martyris Demetrii* invitatórium.

Ha a két invitatóriumot egymás mellé helyezzük, nemcsak stílusbeli rokonságuk, hanem több ponton konkrét dallami megfelelésük is nyilvánvalóvá válik. A hasonlóság különösen a tételek második felében szembetűnő; olyannyira, hogy már-már kontrafaktumokról beszélhetünk. A Demeter-história s vele együtt a szóban forgó invitatórium keletkezése a legfrissebb kutatások szerint¹⁶ a 12. század elejére tehető: ez az időpont egybeesik a *Praestolantes* invitatórium átvételének feltételezhető idejével (1. kottapélda).



A középkori Magyarország liturgikus dallamhagyománya több forrásból táplálkozott, melyek közül némelyiket már nem, vagy csak részben, olykor csak a véletlennek köszönhetően rekonstruálhatjuk. A két bemutatott darab arról tanúskodik, hogy a befolyás olykor földrajzilag távol eső területekről is érkezhettek, s hogy a magyar liturgikus énekgyakorlat kellőképpen nyitott volt ezek befogadására. A

¹⁶ Czagány Zsuzsa, „A középkori magyarországi Demeter-kultusz zenei emlékei”, in Tóth Péter (szerk.), *Szent Demeter – Magyarország elfeledett védőszentje* (Budapest: Balassi Kiadó, 2007), 137–157.

Pre -sto - lan - tes Re-dem-pto - rem le - va - te ca - pi - ta ve -stra

Pre - ci - o - - si mar - ty - ris De - me - tri - i ro - gemus re - gem

quo - ni - am pro - pe est red - empti - o ve - stra. Venite

quo - ni - am i - pse est le - ti - ci - a iu - sto - rum. Venite

1. kottapélda. *Praestolantes redemptorem / Pretiosi martyris Demetrii*¹⁷

nyitottság és befogadókészség még abban a korban is érvényesült, amelyben a liturgikus rend, a szertartások és a hozzájuk kapcsolódó zenei anyag már túlnyomórészt rögzült, szilárd, logikusan felépített egységet alkotva. A liturgia „lazább” pontjai még ezt követően is teret engedhettek az újonnan érkező tételeknek, dallamoknak, amelyek a körülmények szerencsés összjátékának köszönhetően beágyazódhattak a hazai dallamkészletbe, s immár a rend részeként őrizhették Magyarországon és a távoli térségek lassan feledésbe merülő kapcsolatának emlékét.

¹⁷ A dallamokat az alábbi kiadvány, illetve forrás nyomán közöljük: László Dobszay–Janka Szendrei, *Antiphonen*, Monumenta Monodica Medii Aevi V (Kassel–Basel etc.: Bärenreiter, 1999), nr. 7107 (*Praestolantes redemptorem*); Antiphonale Scepusiense (Szepesi Antifonále) s. 15., f. 252 (*Pretiosi martyris Demetrii*).

ZSUZSA CZAGÁNY

Musikalische Verbindungen zwischen Ungarn
und dem Normannenreich im Mittelalter II.

Im Jahre 1097 äusserte der ungarische *König Koloman* (genannt der *Buchkundige*) durch seine Heirat mit einer der Töchter des Grafen Roger I. von Sizilien seine Absicht, sich im Investiturenstreit an die Seite des Papstes zu stellen. Der normannische Graf Roger war ja einer der treuesten Unterstützer Urbans II. im Kampf gegen Kaiser Heinrich IV. Als Folge der politischen und dynastischen Verbindungen zwischen Ungarn und dem Normannenreich auf Sizilien begann eine kurze Epoche kultureller Wechselbeziehungen, die eine Wirkung auf Kirche, Kultur und Bildung ausübten. Im vorliegenden Aufsatz wird versucht, den Spuren dieser Kontakte auf dem Gebiet der Musikgeschichte nachzugehen. Es werden zwei Musikbeispiele dargestellt, um mittels dieser zwei, bzw. drei Ebenen der Transmission zwischen dem normannischen und ungarischen Choral im 12. Jahrhundert zu erfassen.

Es handelt sich um die Antiphon *Ab Oriente porte et tres*, gesungen bei der *Grundsteinlegung* und *-segnung* einer Kirche, sowie um das Invitatorium *Praestolantes redemptorem*, dem Eröffnungsgesang der *Historia Clama in fortitudine* in den Nokturnen der Ferialtage der vierten Adventswoche.

Die beiden geschilderten Fälle repräsentieren zwei Prozesse, die beide mit der ungarischen Übernahme eines Gesangs normannischer Abstammung beginnen, nachher aber in entgegengesetzte Richtungen laufen: Während *Ab Oriente portae*, ein in der normannisch-sizilianischen Choraltradition fest verankertes Stück nach der ungarischen Transmission keine dauerhafte Aufnahme gefunden hat und bald ausgeschieden ist, geriet ein im heimischen-normannischen Repertoire nur vereinzelt, sporadisch auftauchender Gesang – nämlich *Praestolantes redemptorem* – durch Übernahme in die selbe fremde Umgebung, von der er sofort aufgegriffen und der Liturgie einverleibt wird.

A középkori „magyar” zoltártónus

A częstochowai pálos kantuále tonáriusának zoltározási mintapéldái

Az úgynevezett częstochowai pálos kantuálét (vagy kancionálét)¹ a magyar középkor és a magyarországi pálos szerzetesrend jelentős kottás forrásaként tartja számon a zenetörténeti kutatás.² Magyar vonatkozása minden kétséget kizáróan bizonyítást nyert igen korai időpontból, már 1501-ből dokumentálható külföldi őrzési helye ellenére.³ Mint a pálosok Magyarországon keletkezett középkori liturgikus énekeskönyvei általában, a 15. század végi kantuále is a rend által kicsiszolt formában tartalmazza az alapvetően a középkori esztergomi hagyományhoz kapcsolódó liturgikus tételeket. A gyűjtemény egymagában egyesít többféle járulékos liturgikus könyvtípust (processzionále, himnárium, exsequiale), s ebből adódóan több periférikusnak számító, énekeskönyvekben ritkán képviselt műfajt vonultat fel: processziós énekeket, himnuszokat, a halotti officium és temetési szertartás énekeit,⁴ valamint rövid tonáriust zoltározási mintapéldákkal.

Ami a kézirat repertoárjának ez utóbbi részét illeti, megalapozott előfeltételezés szerint úgyszintén a középkori magyar énekgyakorlat képviselője, s nem hordoz

¹ Częstochowai (Jasna Góra-i) pálos kolostor könyvtára, jelzete: I-215. Vö. Paweł Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnoinstrumentalnej na Jasnej Górze*. Studia Claromontana 12 (Kraków: Wydawnictwo OO. Paulinów, 1992), no. 2387: „Cantionale ecclesiasticum” (839. o.).

² Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), C 46 (64. o.), ld. még uitt. 35. és 167. o. (205. lj.); *Magyarország zenetörténete I, Középkor*, szerk. Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 231. A forrással újabban Jakub Kubienc (Kraków) foglalkozott.

³ Domokos Pál Péter, „Magyar nyelvemlék Częstochowában 1501-ből”, *Magyar Nyelv* 62 (1966), 489–492.

⁴ A częstochowai kéziratot a magyar középkori temetési rítus egyik legfontosabb forrásaként szokás számításba venni. Vö. Dobszay László, „A középkori magyar temetés maradványai az erdélyi néphagyományban”, in: „*Mert ezt Isten hagyta...*”, *Tanulmányok a népi vallásosság köréből* (Budapest: Magvető, 1986), 189–210.

különös pálos rendi vonásokat. Ezt a „magyarnak” tartott tonáriust⁵ azonban csak kevés más hazai adattal lehet összevetni, amelyek többsége a pálos kantuálénál mintegy másfél évszázaddal későbbi lejegyzés. Meg kell vizsgálnunk tehát, valóban lehet-e a kantuáléból következtetéseket levonni a középkori praxis és zeneelmélet e speciális könyvműfajának, a tonáriusnak és a benne megörökített zoltárdallamoknak a magyar (esztergomi) hagyománykörre jellemző változatára.

Először is lássuk a hazai tonárius forrásait.⁶ A pálos kantuálével megegyező időszakból egyetlenegy ismerünk: Szalkai László zeneelméleti jegyzetének tonárius-fejezetét, amely azonban műfajilag jelentősen eltér emettől. A Szalkai-jegyzet egy Közép-Európában a 15. században számos másolatot és változatot megért, elemi zeneelméleti ismereteket közvetítő traktátustípus jellegzetes képviselője.⁷ Tonáriusa a nyolc tónus középkori rendjét és a zoltározás mikéntjét magyarázó szövegekkel és példákkal ellátva tárja elő.

A kantuále tonáriusával mind formai szempontból, mind a provenienciát illetően jóval kézenfekvőbb párhuzamba állítani az újhelyi pálos processzionále⁸ megfelelő részét, jóllehet annak leírását 1644-re datáljuk. Ismerve a magyar pálosok jellegzetes 17. századi egyszólamú liturgikus zenei forrásanyagát, amelyben sajátosan ötvöződik az öntudatos hagyományörzés a reformelképzelésekkel, e forrásunkról is alaposan feltételezhető, hogy jóval a tridentinai zsinat után még a középkori pálos-esztergomi dallamokat adja meg a tonáriusban is. A processzionále csekély és liturgiai értelemben periférikusabb anyaga miatt eddig indokoltan nem állhatott az újkori pálos egyszólamúságra irányuló friss kutatások középpontjában.⁹

A török hódoltság századából jellemző módon egy további speciális könyvműfaj őrizte meg a liturgikus dallamhagyomány többi részével egyetemben a tonáriust, még hozzá a függetlennek megmaradt zágrábi püspökség területéről. Az úgynevezett Medvedics rituále (Rituale Blasii Medvedics) processzionále, rituále, kyriále típusú anyagát, tonáriusát és értékes kottáit 1647–1650 táján másolták

⁵ A tonárius az elkülöníthető kézírások közül a 3. kéz bejegyzése. – Teljes, revideálásra szoruló átírás: *Magyarország zenei története I*, 298–300. Újabban praktikus liturgikus-zenei alkalmazásban ld. Földváry Miklós István (szerk.), *Esztergomi recitációs tónusok* (Magyar Egyházzenei Társaság és Szent Mihály Laikus Káptalan kiadványa, előkészületben).

⁶ A felhasznált források jegyzéke és leírása a tanulmány végén olvasható.

⁷ E zeneelméleti szöveghagyomány az utóbbi évtized nemzetközi projekt keretében végzett kutatásai során a „*Traditio Iohannis Hollandrini*” címet kapta, és traktátusainak teljességre törekvő edíciója – köztük a Szalkai szöveg revideált újra kiadása is – előkészületben van. Alább: 16. és 24. l.

⁸ Szendrei, *A magyar középkor...*, C 107 (70. o.). Vö. még uitt. 50. o.

⁹ Vö. Szendrei Janka, „*Der Ritus Tridentinus und die Paulinische Tradition im Ungarn des 17. Jahrhunderts: Kompromiss, Kontrafaktur, Modifikation*”, in *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus Budapest & Visegrád, 2000* (Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 2003), 329–352; Gilányi Gabriella, „Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában”, in *Zenetudományi Dolgozatok 2009*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009), 69–96; Kiss Gábor, „Tridentinum előtt és után. A magyarországi pálosok ordinariium-hagyománya”, uo. 97–133; Szendrei Janka, *Graduale Romanum ad usum monasterii Paulinorum de Újhely (1623)*. *Musicalia Danubiana 24* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2010).

részben magyarok, részben horvátok lakta vidéken. A nyilvánvalóan középkori örökségként kezelt tonárius oly módon idézi Szent István és Szent Ágoston zsolzmájának antifonáit, hogy kiegészítő jelleggel, történetileg visszamutató jelentőségét hangsúlyozva a hazai officiumantifonák széles körű elemzéséhez is hasznosítani lehetett.¹⁰

Erdély legkeletibb szögletében, Háromszéken működött kántortanítóként a 17. század második harmadában annak a tonáriust is tartalmazó zeneelméleti kompendiumnak a lejegyzője, amely a tulajdonos nevét viselő, vegyes tartalmú Cserei-énekeskönyvben maradt fenn.¹¹ A zeneelméleti tananyag tartalmában és formájában a 16. század nyomtatott traktátusirodalmával, csupa pedagógiai céllal koncipiált jegyzettel tart rokonságot, s mint ilyen, szerves módon tartalmaz tonáriust is. Hogy az éneklés tanításához, a kántorkönyvekhez a kora újkorban mennyire hozzátartozott a zsolttartónusok ismertetése, azt az a tónusrend is tanúsítja, amelyet Kájoni János Csíksomlyón nyomtatott énekeskönyvének, a *Cantionale Catholicum*-nak 1719-es 2. kiadásához fűzött hozzá szerkesztője. Az egyébként dallamok nélkül megjelent gyűjtemény végén teljes egészében kottával kiírva olvasható a nyolc tónus és a „tonus peregrinus”.¹²

Egyfajta végpontnak tekinthető középkor utáni hazai tonáriusaink történetében a zsolttartózási mintapéldákat részben magyar szöveggel közlő *Öreg Gradual*.¹³ Az ország reformált gyülekezetei számára 1636-ban nyomtatásban kiadott, gyulafehérvári szerkesztésű magyarított liturgikus szerkönyv a gregoriánus hazai hagyományát vitte tovább, a zsolttartózás bemutatásában is hűségesen a korábbi gyakorlathoz.¹⁴

A fentiekből már részben kitűnhetett tehát, hogy a Magyarországról fennmaradt tonáriusoknak sem időbelisége, sem műfaji, sem térbeli-intézményi megoszlása nem ideális. Ha olyan, 1526-nál korábbra datálható zeneelméleti forrás után kutatunk, amely a nyolc tónus elméletéről és gyakorlatáról, a zsolttartózás elveiről és elemeiről tájékoztat, akkor lényegében meg kell elégednünk a Szalkai-féle zeneelméleti jegyzettel, amelyhez mintegy ráadásként járul a pálos kantuále zsolttársorozata. Ezen kívül mindössze néhány töredék alapján – melyek egyike

¹⁰ Szendrei, *A magyar középkor...*, C 122 (72. o.) Vö. még uitt. 49. o.; *Magyarország zenetörténete I*, 243; Dobszay László, *Corpus antiphonarum, Európai örökség és hazai alakítás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 374.

¹¹ Szendrei, *A magyar középkor...*, C 120 (71. o.); Stoll Béla, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest: Balassi Kiadó, 2002), no. 55 (53. o.); Papp Ágnes, „Zeneelméleti jegyzetek és tonárius Cserei János énekeskönyvében”, *Magyar Zene* 38 (2000), 253–306.

¹² Ld. Domokos Pál Péter, „Énektanítás Csíksomlyón a 18. század elején”, in: *„Mert ezt Isten hagyta...”* 395–417 (különösen 403–407).

¹³ Szabó Károly, *Régi Magyar Könyvtár I* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1879), no. 658 – Az újabb szakirodalomból ld. Kurta József, *Az Öreg Gradual századai Erdélyben*. Erdélyi Református Egyháztörténeti Füzetek 8 (Kolozsvár: Protestáns Teológiai Intézet, 2002).

¹⁴ A pálos kantuále zsolttársorozatának „magyarosága” melletti fő bizonyíték lenne az Öreg Gradual közlése. *Magyarország zenetörténete I*, 297 (119. l.).

sem tartalmaz tonárius fejezetet – alkothatunk fogalmat arról, a középkorban miféle értekezések voltak használatban hazánkban az egyszólamú gregoriánium, a musica plana alsó- és középfokon történő tanításához.¹⁵ A pálos kantuále tonáriusán mint egyetlen kivételen kívül valamennyi tonárius jellegű forrásunk a 17. század első feléből származik.

E késői források meggyőzően igazolhatják ugyan a hazai zenetanítás intézményeinek Mohács utáni részleges folytonosságát, a zeneelméleti tananyag középkor utáni érvényességét, ám retrospektív voltuk el nem hanyagolható kérdéseket is felvet. A három, földrajzilag – erdélyi és délvidéki –, valamint műfajilag is (rituále, vegyes tartalmú énekeskönyv, illetve protestáns graduál) kifejezetten periférikus dokumentum a török megszállás, a reformáció térhódítása és a középkori egyházi intézményrendszer összeomlásának történelmi viszonyai között keletkezett. Ilyen összefüggésben szemlélve igényelnek magyarázatot, egyszerűsített kottázott anyaguk külön elemzést és értékelést.

Emellett óvatosságra int a tonárius-műfaj egyik sajátossága, hagyományozásának jellege. Fent ismertetett tonáriusaink egyértelműen rokonságot tartanak a középeurópai térség késő középkorból származó zeneelméleti jellegű írásműveivel – ezt dolgozatunkban az összehasonlító példák sorával mintegy járulékosan bizonyítani fogjuk. E traktátusok – tonáriussal együtt – elemi zenei ismereteket voltak hivatottak oktatni elsődlegesen gyakorlatias céllal. Az újabb kutatások az ilyen jellegű összeállítások háttérében álló modellekre hívták föl a figyelmet,¹⁶ ami annyit rejt magában, hogy a földrajzi helyre és a valóságos zenei gyakorlatra nézve specifikus információk csak másodlagosan vonhatók ki belőlük, mert az előtérben a tanok közös érvényű hagyománya és formába öntése állt.

A magyarországi források értékelésénél nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt sem, hogy az itthoni zenei művelődés alapját nyilvánvalóan importált munkák (illetve azok másolatai) alkották.¹⁷ Legjobban éppen a Szalkai-féle iskolai zeneelméleti jegyzet tonáriusa mutatja, hogy a külföldről átvett értekezés gyakorlatias mintapéldái nem feltétlenül reprezentálják a magyarországi dallamhagyományt, némi általánosítással a tágabb régió sajátjainak mondhatók. Zenei példáinak közelebbi elemzése során arra derült fény, hogy a mintapéldány kottáit az itthoni tanítás során nem hangolták össze a magyar gyakorlattal.¹⁸ Az 1630-as

¹⁵ A rendelkezésre álló forrásokat a szakirodalom alapján másutt teljességre törekedve összegeztük. Ld. Papp, „Zeneelméleti jegyzetek...”, 257–258.

¹⁶ Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku* (Kraków: PWM, 1986); Michael Bernhard, Elżbieta Witkowska-Zaremba (Hrsg.), *Traditio Johannis Hollandrini, Bd. I: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Bd. 19 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2010).

¹⁷ Vö. Papp, „Zeneelméleti jegyzetek...”, 256–257. o.

¹⁸ Dobszay László, „Szalkai László jegyzetének zenei példaanyaga”, in *Zenetudományi dolgozatok 1980*, szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1980), 215–221.

években lejegyzett Cserei-féle tonárius középkori magyar gyakorlattal szakító példáit értelmezhetnénk a tridenti rendelkezések magyarországi érvényesítésének fényében is, de megalapozottabbnak látszik az a feltételezés, hogy a kuriális rítusban bevett tonáriusrészek jelenléte a ferences rend erdélyi működésének és hatásának következménye.¹⁹

1. A magyarországi tonáriusok szerkezete

Formailag tonáriusaink – a Szalkai-féle traktátust leszámítva – az erősen rövidített, kései típusba sorolhatók; nem többek, mint a zsoltározás mibenlétéről tájékoztató összefoglalók, illusztrációk a zeneelméleti tanításhoz. A kottapéldákhoz magyarázó szöveg nem tartozik, a zsoltárdallamokhoz viszont tanversek társulhatnak, melyek a memorizálás megkönnyítését szolgálták a zsoltározás szabályainak verses-rímes alakba öntésével.²⁰ A zenei példák mennyisége igen korlátozott, ami az érdemi összehasonlítást és következtetést nehezíti. Hasonlóképpen problematikussá teszi, bár egyúttal látszólag egyszerűsíti az összevetést a kis szabálygyűjtemények formális, univerzális jellege. Ez azzal a már említett körülménnyel függhet össze, hogy a tonárius-feljegyzések tipikus minták másolása révén készültek.

A magyarországi tonáriusok felépítése jól áttekinthető, egymással nagy vonalakban egybevág, és párhuzamos a kelet-közép-európai elméleti traktátusok nyolc tónusról szóló fejezetének általános szerkezetével és példaanyag-közlésével. A tónustanhoz hozzátartozott a teljes zsoltárdallam és a különböző antifonakezdetekhez illeszthető zsoltárvégződések (differentiák) áttekintése, majd a zsolozsma antifonális zsoltározásán túllépve az introitusokhoz és a rezponzóriumokhoz tartozó verzusdallamok kottás szemléltetése. Utóbbiakat jelen vizsgálódásunk köréből most kizárjuk mint a recitatív zsoltártónusok officiumzsoltározáshoz képest más-más szempontból speciális formáit és mint olyanokat, melyek jelenléte tonáriusainkban amúgy is esetleges. Szalkai traktátus-tonáriusán kívül csak a Medvedics rituále tartalmazza az introitus zsoltározást, tanszövegekkel, külön összefoglalva a nyolc tónusra vonatkozóan a tonárius végén. Az *1. táblázat* forrásaink zsoltártónusokat bemutató szakaszát foglalja össze.

Jól látható, hogy mindegyik tónus tárgyalásán belül a tonárius alkotóelemei egyenként meghatározott és csak csekély mértékben variábilis sorrendben követik egymást. Első helyen rendszerint az egyszerű officiumzsoltározás („psalmi minores”) mintadallamai állnak a *Primi toni melodia* kezdetű emlékeztető verssel. Ezzel együtt jár a kéziratok egy részében – Cant Paul, Proc Paul, Rit Medv

¹⁹ Vö. Papp, „Zeneelméleti jegyzetek...”, 285.

²⁰ Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Société Française de Musicologie, 1971), 413ff.; Roman Hankeln, „Tonar”, in *MGG². Sachteil 9* (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1998), col. 630.

Cant Paul	Proc Paul	Rit Medv	Cserei	ÖG	Lad Zalk
–	–	–	breve compendium (bis)	breve compendium (tónusokra bontva)	breve compendium
<i>Primi toni</i>	<i>Primi toni</i>	<i>Primi toni</i>	<i>Primi toni</i>	<i>Primi toni</i>	<i>Primum quaerite</i> ²¹
differentiae	differentiae	differentiae antiphonae	differentiae		<i>Primi toni</i>
Laudate pueri	Dixit Dominus	Laudate pueri			Dixit Dominus
Credidi	Credidi	–	–	–	
Magnificat/ Et exultavit	Magnificat/ Et exultavit	Benedictus	Benedictus	Magasztalja/ És vigadoz	Magnificat
Benedictus		Magnificat	Magnificat	(differentia)	Benedictus
breve compendium	breve compendium (bis)	breve compendium (bis)			differentiae

1. táblázat

– egy-egy teljes zsoltárvers lejegyzése a vesperásból (*Dixit Dominus* – 109. zsoltár, 1. vers; *Laudate pueri* – 112. zsoltár, 1. vers). A *Credidi propter quod locutus sum* (115. zsoltár, 1. vers) szöveggel kivételes hangsúlyviszonyokat illusztráltak (a két pálos kéziratban). A különböző lehetséges zsoltárvégződéseket e rövid, szótárszerű tonáriusok rögtön a zsoltár mnemonikus formulája után felsorolják. Ez lényeges eltérést jelent a traktátus-tonáriushoz képest (Lad Zalk), amely valamennyi teljes zsoltárdallam mögé helyezi a differentiákat és a hozzájuk tartozó antifonakezdeteket. A *Magnificat* és a *Benedictus* kezdősorai a kantikumok tónusának bemutatására szolgálnak, amelyet az ezredforduló óta megkülönböztettek az egyszerűbb zsoltárdallamoktól, a késői traktátusokban mint „psalmi maiores”-t. A zsoltártónusok fő végződéseit („ad capitales eorum differentias”²²) versbe sűrítő mintapéldának („breve compendium”: *Si quis singulorum, Incipiens primus*, illetve *Adam primus homo*) vagy a tonárius élén, vagy a legvégén volt a helye.

A két pálos rendi kéziratban megörökített tonárius tartalmilag feltűnően egységes, jóllehet másfél évszázadnyi időintervallum választja el őket. Az, hogy itt a tonárius mint szerkesztmény, valamint a benne közölt zsoltárdallamok egyazon tradícióban belül nagyobb távlatokban is egyöntetűnek bizonyulnak, megerősítésül szolgál ahhoz, hogy a retrospektív forrás adatát valóban visszamenőleg is érvényes-

²¹ Nem teljes sorozat, a 2. tónusnál máris megszakad.

²² Trad Holl III 8, 40.

nek tartjuk, és a pálosok által lejegyzett adatokat ne véletlenszerűnek, hanem valamely stabil középkori magyar hagyomány lecsapódásának tekintjük. Ennek bizonyítására és árnyalására, részben megcáfolására következik az alábbiakban tapasztalataink összegzése.

2. A zsoltározási mintapéldák – „psalmus minor”

Először is az officiumzsoltározás egyszerű, úgynevezett „psalmus minor” tónusának vizsgálatára vállalkozunk. A tanverssel ellátott zsoltározási mintákból indulunk ki, tekintve, hogy leggyakrabban így szerepel a teljes zsoltártónus bemutatása, és ritkábban zsoltárszövegekkel. Másodlagosan és hallgatólagosan természetesen ez utóbbiakat is bevontuk az elemzésbe. Az egyforma tanvershez illesztett dallamok könnyűszerrel hasonlíthatók össze,²³ ugyanakkor talán vitatható, hogy az ily módon már-már megmerevedett formulák eleget árulnak-e el erről az eredetileg képlékeny műfajról.


A két pálos kézirat között a tanverses zsoltározási mintapéldákban különbségek mindössze a 3. és 6. tónus mediációinál és a 8. tónus terminációjánál mutatkoznak, szövegezésbeli (részben szórendi) eltérésekkel párosulva (*1. kottapélda*). A processzionáléban a 3. tónusban kimarad a pentaton hangrendszerbe nem illő érzékeny hang; a 6. tónusban a hangsúlyhoz tartozó hangkiosztás eltérő; a 8. tónusban pedig a szövegezésből adódik a hang- (és hangsúly)elosztás különbsége.


Következő lépésként a pálos és magyarországi tonáriusok zsoltározási mintadallamait a közép-kelet-európai tonáriusok bővebb körének zenei példaanyagával vetjük össze.²⁴ Tény, hogy szöveg-, illetve hangsúlyelosztás tekintetében elvértve egyazon forráson belül is tapasztalunk különbséget a tanverses és a zsoltárszövegű mintapéldák között. Az akcentuális és visszaszámláló szövegkiosztás problémakörével a példák szövegének egyhangúsága, illetve az egyenetlen dokumentáltság miatt nem foglalkoztunk. Ugyancsak mellőzzük az egyetlen hagyománykörből származó, lényegében azonos tanversek szövegvariánsainak bemutatását, az eltérések némelyikére legfeljebb szükség esetén utalunk.

²³ Zsoltárdallamok emlékeztető verssel együtt történő összevetésével tudomásunk szerint eddig csak Angerer foglalkozott a 15. századi subiacó–melki reformtonárius és – viszonyítás kedvéért – az általános középkori délnémet zsoltársorozat bemutatásakor, illetve kritikai közreadása során. Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge...*, 47–72. (Cod Mell, ld. a forrásjegyzéket a tanulmány végén.)

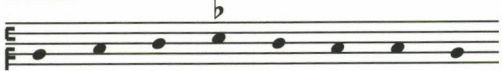
²⁴ A felhasznált forrásokat a tanulmány végén ismertetjük. – A Hollandrinus-tradíció forrásainak feldolgozásánál saját jegyzeteink mellett nagy mértékben támaszkodhattunk a *Traditio Iohannis Hollandrini* nemzetközi projekt és kiadássorozat előkészületben lévő, több kutató által átfirt, közreadott anyagára. Ezúton mondok köszönetet Michael Bernhardnak (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Lexicon musicum Latinum medii aevi) és Elżbieta Witkowska-Zarembának (Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk).

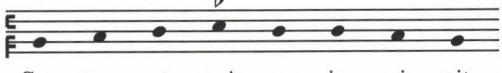
3. tónus

Cant Paul 
Ter - ti - um su - spen - de in me - di - o


Proc Paul 
Ter - ti - um in me - di - o su - spen - de

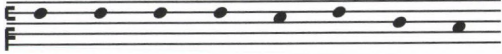
6. tónus

Cant Paul 
Sex - tus ut pri - mus po - ni - tur

Proc Paul 
Sex - tus ut pri - mus in - ci - pit

8. tónus

Cant Paul 
Sed in fi - ne dis - si - mi - lis

Proc Paul 
Sed in fi - ne va - ri - a - tur

1. kottapélda

Pálos forrásainkban a 2., 3., 7., 8. tónusú zsolttárdallam **inícium** nélkül szerepel. A Medvedics rituále írója csak a 2–3. tónusnál hagyta el a kezdőformulát, amely az Öreg Graduál zsolttársorozatából már mindenhol hiányzik. A „kisebb zsolttárok” több külföldi kéziratos tonárius²⁵ is inícium nélkül örököltette meg: a Trad Holl III és XXI, Szydlov, Anon Claudifor, Univ Lips, Joh Pal,²⁶ Berol-258, valamint a német nyelvű Psalterium-Hymnarium.²⁷ Ezekkel egybecsengenek a 15. század végi,

²⁵ Trad Holl IX (Anon Cracov): 1., 3., 4. tónus inícium nélkül; Trad Holl: csak a 4., 7., 8. tónus teljesen inícium nélkül; Salzburg-287 első sorozatában (f. 285v) csak a 4., 5., 7. tónusban nincs inícium. – A Spechtshart traktátusához 1488-as kiadásában csatlakozó nyomtatott tonárius egyébként iníciumos zsolttárformuláinak sorozatából a 4. és 7. tónusnak nincs kezdőformulája! E tonárius „duplikált” zsolttársorozatáról ld. alább.

²⁶ Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. I, 131.

²⁷ ÖNB, Cod. Pal. Vind. 3079. Ld. Rudolf Stephan, *Teutsch Antiphonal, Quellen und Studien zur Geschichte des deutschen Chorals im 15. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Gesänge und des Breviers*. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 24 (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998).

16. századi nyomtatott traktátusok, amelyek egyébként is a késő-középkori Hollandrinus tradíció néhány jellegzetes vonását viszik tovább;²⁸ példaként Keinspeck,²⁹ Wollick,³⁰ Ornitoparchus,³¹ Spangenberg³² tonáriusait említhetjük.

Részben a következtelenségekből, részben a kommentárokból kikövetkeztethetően az iníciüm elhagyása nem a középkorra visszadatálható gyakorlatot jelez, hanem egyfajta kései letisztítás, a korabeli gyakorlathoz való hallgatolagos igazodás eredménye. Az iníciüm nélküli zsolozsmazsoltározás a kéziratok források, de később a nyomtatottak szerint is másodlagos tendenciaként értelmezhető. Lad Zalk, Trad Holl II (Anon XI), Trad Holl V minden egyes tónusban mint régebbi és újabb (illetve általánosabb) szokást állítja egymással szembe a kezdőformulával rendelkező (többnyire tanverssel ellátott) – „more antiquorum et secundum quasdam provincias” – és a tubahangról induló (zsoltárverses) – „magis regularis et comunior”, „secundum consuetudinem modernorum” – zsoltárrecitációt.³³ Kommentár nélkül hasonló kettősség megfigyelhető másutt is (Trad Holl XIX). A Spechtshart traktátusához 1488-as kiadásában csatlakozó tonárius zsoltárformuláinak sorozata is kettős: tanverssel is, *Dixit Dominus* zsoltárral is megkapjuk az „elődök” intonációit, míg a 109. zsoltár verzusával kétféleképpen is a „moderne” iníciüm nélküli dallamait.³⁴ Lehetséges, hogy a divat oka az iníciüm egyszerű zsolozsmazsoltározásban betöltött csekély szerepében keresendő.³⁵ Az egyszerűsödésnek a középkor végén még magyarázata lehet a többszólamú énekes praxisban való alkalmazás; többek között Listenius tankönyve³⁶ tenorként adja meg a zsoltárok alapdallamait, iníciüm nélkül, sőt egyeseket transzpozícióban. A Tridentinum reformjainak uszályában megjelent Guidetti-féle *Directorium* már az ünnepi („festivus”)

²⁸ *Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. I, 139f.*

²⁹ Ld. a forrásjegyzékben. „De intonatione psalmodum maiorum et minorum secundum omnes tonos” (f. b Vv–VIv)

³⁰ Nicolaus Wollick, *Opus aureum* (Köln: Henricus Quentel, 1501) – Klaus Wolfgang Niemöller (Hrsg.), *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick, Opus aureum, Köln 1501, pars I/III. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 11* (Köln–Krefeld: Staufener-Verlag, 1955).

³¹ Andreas Ornitoparchus, *Musicae activae micrologus* (Leipzig: Valentin Schumann, 1519) (Faksimile kiadás: New York: Dover, 1973.)

³² Johannes Spangenberg, *Questiones musicae in usum scholae Northusianae* (Nürnberg: Iohannes Petreius, 1536).

³³ „et est sciendum, quod intonatio psalmodum minorum habetur in duplici differentia” (4, 73). Az idézetek a Trad Holl II kéziratából származnak. A fent idézett helyek a következők: 4, 201; 4, 75; 4, 128.

³⁴ „Intonatio psalmodum minorum secundum antiquos”; „Secundum modernos.” Spechtshart traktátusához a kéziratok és nyomtatott kiadások különböző tonáriusokat csatolnak a másolás forrásának, a használatnak vagy – nyomtatvány esetében – az esetleges „címzettnek” megfelelően. (Vö. Huglo, *Les Tonaires...*, 433–435.) Itt az összehasonlításához a forráslistában idézett ősnymtatványt használtuk.

³⁵ Ahol több verzust idéznek – ez igen ritka – ott az első zsoltárvers iníciümével, a többi a tubáról indul: vö. Trad Holl XX.

³⁶ Nicolaus Listenius, *Musica* (Nürnberg: Johannes Petreius, 1547). <http://daten.digital-sammlung.de/-db/0002/bsb00028800/images/index.html?id=00028800&fip=eayaytsewqeyayxssdasztsqrseayaxs&no=13&seite=37>.

a) Cant Paul
Proc Paul
Rit Medv

Pri - mi to - ni me - lo - di - a

b) Lad Zalk

Pri - mi to - ni me - lo - di - a

c) Lad Zalk

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o

d) Trad Holl IX
Szydlov

Pri - mi to - ni me - lo - di - a

e) Joh Pal
Cserei

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o
Pri - mi to - ni me - lo - di - a

2. kottapéllda

és köznapi („ferialis”) zsolttározás megkülönböztetését láttatja a dallamkezdet kétféleségében.³⁷ Ezt azonban a középkorra visszavezetni semmiképpen sem lehetséges. A római variánsra mutatnak egyébként tonáriusainkban itt-ott a kantikum- vagy introitus-zsolttározást idéző hajlítgatott, díszesebb zsolttárdallam-részletek is (Rit Medv, Cserei).

A zsolttártónus középzárlatának, **mediációjának** közép-európai változataiból már mélyrehatóbb következtetéseket vonhatunk le a középkori pentaton és diaton dialektus szerinti variánsokra, a feltehető kronologikus különbségekre, a hangsúlyrend eltéréseire.

Az 1. tónus középzárlatára a magyar tonáriusokban a tubahang utáni közvetlen *b*-re emelkedés jellemző (2.a kottapéllda), és nincs ez másképp a környékbeli külföldi forrásokban sem. Akadnak azonban ritka kivételek: nem lép el fölfelé a tubáról a Prága/SG és Salzburg-287 zsolttárformulája, amely ugyanígy viselkedik a Trad Holl II és Lad Zalk lejegyzésében tanverssel együtt (2.b kottapéllda). Ám utóbbiakban *Dixit Dominus* szöveggel együtt ismét föltűnik a *b*, még hozzá helyesen elhelye-

³⁷ Joannes Guidetti, *Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum Cathedralium et Collegiarum* [...] (1589, 1604, 1618, 1642) – „Psalmorum sunt duplices, Festivi et feriales inter quos non est alia differentia, nisi quod habent principia diversa.” (p. 560.) Vö. Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. III* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921), 105.

a) Cant Paul
Proc Paul

Se - cun - dus au - tem in me - di - o

b) Prága/SG

Se - cun - dum au - tem in fi - ne et in me - di - o

c) Univ Lips
Anon Vi-4702
Lad Zalk

Se - cun - dum au - tem in me - di - o
in fi - ne

d) Spechsthart
Anon Claudifor
Salzburg-SP

in me - di - o
tol - li - tur

3. kottapélda


zett szöveghangsúllyal, melyet a tanverses megoldás egyáltalán nem érzékeltet (*2.c kottapélda*). A hangsúlyviszonyokhoz igazodik ellenben a Trad Holl IX (Anon Cracov) és Szydlov mintapéldája. (*2.d kottapélda*) Az *a* középzárlat, amely a Joh Pal, Trad Holl III, Trad Holl XI és Cserei tonáriusából olvasható ki (*2.e kottapélda*), az *f* középzárlatához képest másodlagosnak és ritkának tűnik. Tekintettel a megnevezett külföldi források többé-kevésbé bizonyított cseh kapcsolataira,³⁸ a variáns lokalizálása cseh területre elképzelhetőnek látszik.

A 2. tónus középzárlati *pes*-e a két pálos forrásban és a Medvedics Ritualéban a széleskörű összehasonlításban egyedinek mutatkozik, így gyanakodva kell fogadnunk (*3.a kottapélda*). Hozzá párhuzamot legföljebb Prága/SG és Salzburg-287 kézírataiban találunk, ám azok a kantikumzsoltározásból kölcsönzik tónusukat, s még a középzárlati hangjuk is más (*3.b kottapélda*). A vizsgált mintadallamok kivétel nélkül szétbontják a *pes*-t, miközben többségükben megtartják az utána következő kvart lelépést (*3.c–d kottapélda*), vagyis a *d* zárlati hangot. (A *pes* egybentartása és szétbontása talán a hangsúlyviszonyok függvénye lehet.) Az *f* középzárlat környékünkön kivételes (Trad Holl III), a nyugat-európai és a kuriális rítus sajátja; Csereinél és az Öreg Graduálban ráadásul a tubáról való diatonikus *e*-re lépéssel társul.³⁹

³⁸ *Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. I, 24–25; 131; Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. II, 294–295; továbbá Czagány Zsuzsa bevezetője a Trad Holl XI még megjelenés előtt álló közreadásához a IV. kötetben.*


³⁹ Vö. Papp: „Zeneelméleti jegyzetek...”, 302 (kottapélda).

a) Lad Zalk
Trad Holl IX
Szydlov
Univ Lips
Salzburg-SP
Anon Claudifor




Sus - pen - de in me - di - o

b) Spechsthart



Sus - pen - de in me - di - o

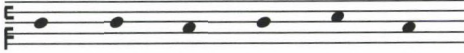
c) Anon Vi-4702
Cant Paul
Cserei
Rit Medv



sus - pen - de in me - di - o
in me - di - o sus - pen - de


4. kottapélda

a) Lad Zalk
Cant Paul
Proc Paul
Rit Medv



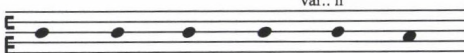
gra - da - tim a - scen - dit

b) Trad Holl IX
Spechsthart
etc.



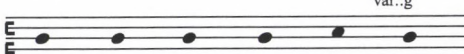
gra - da - tim a - scen - dit

c) Frutolf
Reg/Emm



gra - da - tim a - scne - dit

d) Prága/SG
Vat-1346
Salzburg-287



gra - da - tim a - scen - dit

5. kottapélda

A 3. tónusú zoltárdallam mediációjának fontos eleme az előkészítő szakasz *d*-je. Ezt még a tanverses mintapéldákban is mindig akcentusosan, vagyis ide eső szóhangsúllyal kezelik, akkor is, ha a tanvers szövegezése változik. Az általános középzárlat a *c*, ezt megelőzi az *a* érintése *c*-ről függeszkedve (4.a kottapélda). A Spechsthart traktátusához csatlakozó tonáriusban a tónusdallam kivételesen végig fent marad a *c*-n (4.b kottapélda). Magyarországi tonáriusokkal egyezően a középzárlatot *h*-ra hajlítja az Anon Vi-4702 (4.c kottapélda). Ez a mozdulat kétségtelenül diatonikus hangnemkezelés érzetét kelti. Szinte biztosra vehető, hogy nem ez, hanem a tisztán pentaton változat lehetett az általános a magyar gyakorlatban, és a

a) Cant Paul
Proc Paul

quar - to in me - di - o si - mi - lis

b) Szydlov
Trad Holl IX
Anon Vi-4702
Salzburg-SP

Quin - ti quar - to me - di - e - tas est si - mi - lis

c) Frutolf
Reg/Emm
Prága/SG

Quin - ti me - di - e - tas se - cun - do si - mi - lis

6. kottapélda

kései lejegyzésekbe csupán beszűrődött az akkorra – a Tridentinum utánra – általánossá vált nyugat-európai variáns.

A magyarországi tonáriusok, Lad Zalk, a pálos kéziratok és a Rit Medv a 4. tónust meglehetősen ritka középzárlattal, *g*-vel kottázzák, miközben megtartják az általánosnak mondható *a* végű mediáció alsó kanyarulatát (5.a–b kottapélda). A feldolgozott mintadallamok között igen ritka és archaikusnak vélhető változatként jelentkezik a zárlat tubán való fenntartása és egyszerű lehajlása *g*-re, vagy alsó kanyar nélküli megemelése, vagy a kettő kombinálása 12–14. századi délnémet és a prágai bencés tonáriusokban (5.c–d kottapélda). A tanvers „gradatim ascendit” megfogalmazása utóbbiak közül egyébként e csekély megemeléssel cseng egybe. Szemben egész Közép-Európa középkor végi és utáni gyakorlatával a „magyar” mintha ezekkel ötvöztené össze az általánosan érvényeset, saját, egyedi megoldást alakítva ki.

Az 5. tónus *b* középzárlata, beleértve a tubahangról való hangsúlytalan *b*-re lépést is, sehol másutt nem lelhető fel, csak pálos, valamint további kései tonáriusainkban⁴⁰ (6.a kottapélda). A speciális megoldással a tanvers is összhangban van; a 4. tónussal ennek a fordulatnak révén keletkezik egyértelmű hasonlóság („quarto in medio similis”), mint ahogyan a tubáról csupán szelíden emelkedő egyik változat is valóban a 4. tónus imént tárgyalt középkori variánsa mellé állítható (6.b kottapélda). Az eddigi tapasztalataink, de datálás alapján is az *a*-ra lehajló mediációjú tekinthető az archaikus 5. tónusú dallamalaknak (6.c kottapélda), amely a délnémet zsoltársorozaton belül valóban a 2. tónussal létesít kapcsolatot.⁴¹ Ebből ágazhatott el a magyar források *b* középzárlati hangja.

⁴⁰ Cserei és Rit Medv tanverse és dallama eltér ugyan a pálos változatoktól, ám mindkettő mediációja magában rejt valamit azokéból – a *b* hang meglétét –, az ÖG-ban valószínűleg pusztán íráshibával állunk szemben, a zárlat a többi magyarországi retrospektív dallamváltozatnak megfelelően.

⁴¹ Vö. Frutolf és Reg/Emm; Wagner, *Einführung...*, III, 100–101.

Trad Holl III
etc.

pri - mus im - po - ni - tur

7. kottapélda







A 6. tónus mediációja az 1. tónusét visszhangozza; az adatok széles körét felölelő összehasonlításban ez a zoltárdallam egységes képet mutat. Kivételt ez alól csupán a Trad Holl III, a Joh Pal és Cserei ereszkedő helyett visszakanyarodó zárлата képez (7. kottapélda; vö. az 1. kottapéldával); ezt a formulát a Tridentinum utáni és a magyarországi ferences énekeskönyvekben találjuk meg.⁴²

A 7. tónus mediációját a Rit Medv és Lad Zalk kivételével minden magyarországi forrásban a *d* tubáról *f*-re emelkedés, majd az *e* végződés jellemzi. Közép-Európából kevésbé ismerjük a tónusnak ezt a változatát (8.a–b kottapélda), amelynek mediációja tulajdonképpen a 6. tónus *a*-végű dallamának kvinttranszpozíciója, és mint amaz, ez is az itáliai és ferences hagyomány sajátja.⁴³ Két pálos tonáriusunk a tanvers szövegében a 3. tónussal állítja párhuzamba ezt a homorú dallamkanyart. A magyarországi tonáriusok másik feléből ismert „domború” középzárlat párhuzamát az archaizáló délnémet és bencés forráscsoportnál találjuk meg (8.c kottapélda). A tanvers a 4. tónusra utal vissza; feltehetően a tubáról való alig észrevehető kiemelkedés miatt. Ezek a magyar mediációk ellenben pontosan megfelelnek – egy egész hangnyi távolságban – a hazai 5. tónus félversének. Az 5. tónust a Trad Holl II (Anon XI) és Szydlov traktátusainak tanversei is említik példaként – noha tulajdonképpen tévesen – olyan zoltárdallamokkal, amelyek félzárлата *d*, és a tubahangról csak alig mozdulnak el, teljes összhangban a 4. tónus megfelelő helyével. Ilyen *d* középzárlat előbbieken kívül Vat-1346, Trad Holl IX (Anon Cracov), Salzburg-SP, Salzburg-287 és Berol-258 mintapéldáiban szerepel (8.d kottapélda). A *d* középzárlat másik megoldása, amely a tubahangról előbb *c*-*d* alsó hajlattal indít, Spechtshart, Anon Vi-4702, Anon Claudifor, Cod Mell traktátusaiban olvasható (8.e kottapélda).

Ahogy a tanvers is mondja, a 8. tónus kvartlépéssel elért *a* középzárлата a 2. tónust idézi. A mintapéldák egyik csoportjában az *a* hangot *pes* előzi meg – ezek közé tartoznak a pálos tonáriusok is (9.a kottapélda) –, másik nagy csoportjában – Frutolf, Spechtshart, Lad Zalk, Szydlov, Univ Lips, Salzburg-SP, Berol-258, Trad Holl V, ÖG – a *c* és *d* érintése szillabikusan zajlik (9.b kotta-

⁴² *Cantorinus, Compendium musices* [...] (Venezia: Giunta, 1513) (díszesebb változat); Budapest, Egyetemi Könyvtár, 120: „Manuale Choralistarum” és A 121: „Litaniae variae”; *Honori Seraphico, Processionale et Antiphonale Romano-Franciscanum* [...] Győr, 1747.

⁴³ *Cantorinus...* (díszesebb változat); Budapest, Egyetemi Könyvtár, 120: „Manuale Choralistarum” és A 121: „Litaniae variae”; *Honori Seraphico, Processionale et Antiphonale...*

- a) Cant Paul
Proc Paul
- 
- Sep - ti - mus ter - ti - um in me - di - o re - spi - cit
- b) Trad Holl III
Univ Lips
Joh Pal
Keinspeck
- 
- (Septimus in medio < ... >
Sep - ti - mus e - le - va - tur in me - di - o
- c) Lad Zalk
Rit Medv
- 
- quar - tum in me - di - o re - spi - cit
- Frutolf
Reg/Emm
Prága/SG
- 
- in me - di - o quar - tum
- 
- quar - tum in me - di - o re - spi - cit
- d) Vat-1346
- 
- quar - tum in me - di - o re - spi - cit
- e) Anon Vi-4702
- 
- quar - tum in me - di - o re - spi - cit

8. kottapéllda

péllda). A kéziratok tanúsága szerint a régi középkori délnémet hagyomány (elsősorban Reg/Emm, Vat-1346, Prága/SG és Salzburg-287) a kvartot szétbontja, áthidalja (*d-c-a*), s nyomába szegődik etekintetben Trad Holl XIX is (*9.c kottapéllda*).⁴⁴ A 8. tónus *c* mediációja is többféle lehet: egyik a tubáról való különösebb elmozdulás nélkül (*9.d kottapéllda*), másik alsó kanyarral oldja meg a zárlati formulát (*9.e kottapéllda*). Így kapcsolatot létesít a 2. tónus diatonikus változata felé, amely tény a forráshelyzetet is figyelembe véve azt a feltételezést erősíti, hogy ez a tónusdallam kívül esik a magyarországit is magában foglaló közép-európai pentaton dialektuskörön.

⁴⁴ Ezek között azonban akadnak, amelyek a tanversben az 5. tónussal állítják párba ezt a tónusdallamot a pontosan megegyező formula miatt. Vö. a *9/c*-t a *6/c* kottapélldával!

a) Trad Holl II
Anon Vi-4702
Cant Paul
Proc Paul
Rit Medv

se - cun - do in me - di - o si - mi - lis

b) Salzburg-SP
etc.

se - cun - do re - spon - dens in me - di - o

c) Salzburg-287
Reg/Emm

se - cun - do re - spon - dens in me - di - o
quin - to in me - di - o re - spon - dens

d) Joh Pal
Trad Holl III
etc.

se - cun - do in me - di - o
Do - mi - no me - o

e) Cserei

se - cun - do si - mi - lis

9. kottapélda

1. tónus

Cant Paul
Proc Paul

psal - lat in di - re - cte.

6. tónus

Cant Paul
Proc Paul

sed a - li - ter de - po - ni - tur.

7. tónus

Cant Paul

sed in fi - ne de - spi - cit.

10. kottapélda

A tonáriusok példaanyaga alapján megállapítható, hogy **másodinícium** már csak az 1. és a 6. tónusban lehetett bevett; a pálos kéziratok verzióját (vö. *10. kottapélda*) számos közép-európai párhuzam alátámasztja, ám a 6. tónusból éppen a régebbi kódexekből (Frutolf, Prága/SG) hiányzik. Mint ahogyan nem hoznak másodiníciumot a diaton variánsok sem (Trad Holl III, Joh Pal és Cserei). A 7. tónus Cant Paul-beli másodiníciumát sehol másutt nem találtuk, így

Lad Zalk

sed in fi - ne dis - si - mi - lis.

Cant Paul
Proc Paul

sed me - ta dis - si - mi - lis.

Salzburg-SP
Trad Holl III
etc.

in fi - ne dis - si - mi - lis.

11. kottapélda

ott íráshibát gyanítunk. A másodinícium inkább a díszesebb tónusdallamok sajátja volt, s az egyszerű tónusok ingadozása jellemző lehetett az egész középkorra; a legrégebbi forrás, a *Commemoratio brevis* zsoltárdallamai is csak bizonyos tónusokban (1., 3., 5., 6., 8.) tartalmaztak második kezdőformulát.⁴⁵

A zsoltározási minták **terminációi** nem minden tónusban érdemelnek kitüntetett figyelmet, csak abban az esetben, ha az általuk demonstrált fődifferentia („differentia capitalis”) eltér a szokványostól. Ilyen a 3. tónus; az általánosabb *g* kadenciával szemben – ez szerepel a két pálos forrásban is – Szydlov, Trad Holl IX (Anon Cracov) traktátusa, Prága/SG antifonáléja és Cserei kézírata⁴⁶ *e* vagy *f* végződést részesít előnyben. E választás a differentiaák tanverses összefoglalásainál is szembeűnő. Az *f* végű differentia a *g* végű helyettesítője,⁴⁷ az *e* végű pedig az *f* végűé;⁴⁸ ez fontos hagyománymegkülönböztető pont lehet, nemcsak a tonáriusokban, hanem az antifonálékban is.

Az 5. tónusú zsoltárdallamok két terclépést tartalmazó differentiájánál a tercek kitöltése általános tendencia; nálunk csak a pálos tonáriusokban találkozni vele. Összehasonlító anyagunkban Közép-Európából az első tercet tölti ki Vat-1346, Trad Holl II, Spechtshart, Trad Holl IX (Anon Cracov), Anon Claudifor (és Prága/SG: mint középzárlatban), hasonlóan pálos forrásainkhoz (11. kottapélda). Mindkettőt skálaszerűen tölti ki ugyanakkor Frutolf, Trad Holl III (Anon XI), Salzburg-SP, Salzburg-287 és Anon Vi-4702.

A **tonus peregrinus** a magyarországi tonáriusokban nem egyforma súllyal szerepel: a pálos kantuáléban egyáltalán nincs is benne, Rit Medv és Cserei differentiát (fő végződést) közölnek hozzá, Cserei pedig egyúttal *In exitu* szöveggel teljes zsoltárdallamot is megad. Lad Zalk-nál differentia és kétféle – tanverses és zsoltáros – mintapélda is ol-

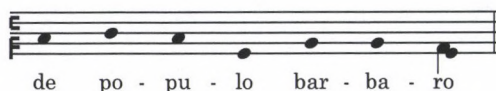
⁴⁵ Wagner, *Einführung...*, III, 90.

⁴⁶ Vö. Papp, „Zeneelméleti jegyzetek...”, 281–282, 284 és 305.

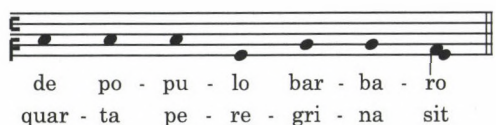
⁴⁷ Lad Zalk és Trad Holl V: első differentia. (Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. II, 290.)

⁴⁸ Keinspeck; Renate Federhofer-König, „Johannes Vogelsang und sein Musiktraktat (1542), Ein Beitrag zur Musikgeschichte von Feldkirch (Vorarlberg)”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 49 (1965), 98.

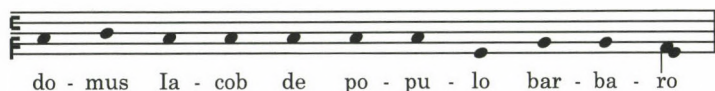
Lad Zalk
Spechtshart
Salzburg-SP



Proc Paul
Vat-1346



Szydlov
ÖG



12. kottapélda

vasható, az ÖG-ban a 113. zsoltár megfelelő versének magyar fordításával, míg a Proc Paul „Peregrinus Paschalis” felirattal csak az eredeti latin zsoltárverset adja meg dallammal jelzésképpen. Az elsőnél jóval variábilisabb második félversben a zsoltártermináció kétféle alakja mentén kettéválnak a források: a pentatonizálónak vélt közép-európai változathoz tartja magát Lad Zalk, míg a többi magyarországi lejegyzés a diaton, Európában a Tridentinum után elterjedt dallamalakhoz húz⁴⁹ (12. kottapélda).

3. A kantikumok mintapéldái – „psalmus maior”

A zsolozsmában az újszövetségi kantikumokat hordozó díszesebb, komplexebb zsoltárdallamokat a legkorábbi időktől megkülönböztették a praktikus források.⁵⁰ Jóllehet a késői tonáriustípusokban elrendezésük szerint is szétválasztva jelennek meg az antifonális zsoltározás különböző műfajaihoz alkalmazott dallamok, ennek ellenére nehézségekbe ütközhet a díszítettségi fokok, az egymás mellett élő puritánsabb és hajlításokban gazdagabb variánsok elkülönítése.⁵¹

A zavart elsősorban az iníciümök „vándorlása” okozza. Egyes egyszerű zsoltársorozatokon belül a kantikumzsoltározásra hasonlít a másodiníciüm esetleges jelenléte, de még inkább az első kezdőformula hajlításos – nem szillabikus – jellege. A jelenség – a következetlenség érzetét keltve – a 2. (Trad Holl IX és Prága/SG),⁵² a

⁴⁹ Vö. Rhabanus Erbacher, *Tonus peregrinus, Aus der Geschichte eines Psalmtons*. Münsterschwarzacher Studien, Bd. 12 (Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag, 1971), 1–3 (kottapéldák).

⁵⁰ Wagner, *Einführung...*, III, 107.

⁵¹ Ld. például a Piacenza, Bibl. Cap. 65 (f. 264v–267v) zsoltársorozatát: David Hiley, *Western Plainchant, A Handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 59–60.

⁵² Vö. 3/b kottapélda.

2. tónus

Frutolf
Vat-1346
Prága/SG
Anon Claudifor
Trad Holl II, III
Trad Holl IX



Ma - gni - fi - cat
Be - ne - di - ctus

Lad Zalk
Cant Paul
Proc Paul



Et ex - sul - ta - vit
Be - ne - di - ctus

5. tónus

Vat-1346
Trad Holl II, III
etc.



Ma - gni - fi - cat
Be - ne - di - ctus

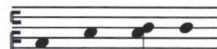
Lad Zalk
Cant Paul
Proc Paul



Et ex - sul - ta - vit
Be - ne - di - ctus

4. tónus

Vat-1346
Trad Holl II, III
Anon Claudifor
Spechtshart



Ma - gni - fi - cat
Be - ne - di - ctus

Lad Zalk
Cant Paul
Proc Paul



Et ex - sul - ta - vit
Be - ne - di - ctus

8. tónus

Frutolf
Vat-1346
Prága/SG
Trad Holl II, III
Spechtshart
Proc Paul



Ma - gni - fi - cat
Be - ne - di - ctus

Anon Claudifor



Be - ne - di - ctus

Cant Paul



Et ex - sul - ta - vit

13. kottapéllda

3., 4. és 7. tónust (Salzburg-SP, Rit Medv, Cserei) érinti, és láthatóan nem csak a kései forrásokban. Egyébként középkor végi és utáni tendenciaként értelmezzük azt, ha az officiumzsoltozóság egyszerű tanverses példáiba a kanticum vagy az introitus zsoltozárának formulái keverednek, így a reneszánsz kori „római gyakorlat” szerzetesek számára összeállított kis dallamgyűjteményében, a *Cantorinus*ban (1., 6., 7. tónus). Úgy sejtjük, részben reformok szabályozták, normalizálták az egyszerű zsolozsma pszalmódiát, részben a példaanyagban a funkciókat és fokozatokat (zsoltozár, kanticum, mise-pszalmódia) ezentúl sokkal nagyvonalúbban kezelték. E tény a mi tonáriusforrásainkat is más fényben tünteti fel. A tanulság, hogy a hagyományos, archaikus elemektől elkülönítendőek azok a variánsok,

amelyek feltehetően a „reformált”, szerkesztett sorozatok hozadékai, illetve a szerkesztés hanyagságából adódtak.

A vizsgált közép-európai kantikumdallamokra jellemző, hogy miközben a díszítettség nyomai az incíumon kívül jellegzetes módon a mediációban mutatkoznak meg, az egyszerű officiumzsoltaár-formuláknál természetesnek vett variálódásnak itt a neumák elrendezése sokkal kisebb teret enged. Az ennek ellenére megfigyelhető következetlenségek legalább kétféle tényezőből adódhatnak: 1. a díszített tónus helyett a díszítetlenre való áttérésekből; 2. a rendre különböző szövegezésből, amellyel esetleg speciális hangsúlykezelés, illetve többféle hang- és neumaelosztás járhat együtt a szövegeknek megfelelően. Ezekon kívül számíthatunk még a hangsúlyok rapszodikus, indokolhatatlan, vagy hibásnak tekinthető elhelyezésére, illesztésére.

Díszítetlen, egyszerű formulával szembesülünk itt-ott a 2. (Lad Zalk), 3. (Proc Paul, Cant Paul), 4. (Proc Paul) és a 7. tónusban (Cant Paul, Szalkai). A laudes *Benedictus*ának 1. verzusával a mediáció egy rendhagyó esete járhat együtt (3. tónus: Lad Zalk; 4. tónus: Cant Paul, Lad Zalk), ám nem feltétlenül. A kantikumszoltározás mintapéldáinak szövege a *Magnificat* első két verse mellett lehetett épp a *Benedictus* is, de a héber szavak különös hangsúlyozásából adódó szabályt a középkori tonárius kéziratok többségükben nem vették figyelembe.⁵³

Az incíumok variánsainál más és más szótagkiosztással van dolgunk (13. kottapélda). A 2. és 5. tónusban a magyarországi források változata mintha rossz helyre tenné át a szóhangsúlyt (Be-ne-dictus). A 4. tónus incíumánál az a benyomásunk, hogy a pálosok változata élesen elkülönül attól, amit mi archaikus és hosszantartó délnémet hagyományként értelmezünk az összehasonlító példasor alapján. A 8. tónus incíuma a pálos kantuáléban leegyszerűsödött, párhuzamot nem találni hozzá.

A tonáriusok kantikumainak középzárlati formulái sokkal egységesebbnek mutatkoznak, mint az egyszerű tónusokéi. A szokásos mediációkról (a *Magnificat* 2. versével és *Benedictusszal*) alább összefoglaló táblázatot adunk (14. kottapélda). Ebből jól látható a 2., 3., 4., 5., 6. és 8. csekély variabilitása. A következőkben a néhány szembeűnő divergenciával foglalkozunk.

Nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy az 1. tónus első hangsúlyos zárlati helyét tonálishan kétféleképpen értelmezik a források. A nyugati gregorián hagyomány az 1. és a 6. tónus középzárlata esetében egybecsengő, azonos formulát választott már régtől fogva, ami azzal járt, hogy 1. tónusban a *b* hang az *f-g-a* recitációs sáv mellett, vagy azzal mintegy szembeállítva fontos „hangnemalkotó” tényezővé lett. A délnémet pentaton hagyomány ezzel szemben az *a* tubahang után a pentatonizáló *c*-re hajlást részesítette előnyben. Az első hangsúly terchajlítása tehát egy hanggal magasabbra került. A kottapéldák azt mutatják, hogy pálos kéziratunk ezúttal a saját dialektusterületétől eltérő variánst választották.

⁵³ Ez a dictio monosyllaba – elméletírásokban időnként tárgyalt – esete, mellyel a következő fejezetben foglalkozunk.

1. tónus

Proc Paul
Trad Holl III

Spi - ri - tus me - us
De - us Is - ra - el

Cant Paul

De - us Is - ra - el

Lad Zalk(bis)

De - us Is - ra - el

Frutolf
Trad Holl II
Lad Zalk
Spechtshart
Anon Claudifor
Trad Holl IX

De - us Is - ra - el

2. tónus

Frutolf
Trad Holl II, III
Spechtshart
Anon Claudifor

Do - mi - nus De - us Is - ra - el
ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Cant Paul

Lad Zalk

Do - mi - nus De - us Is - ra - el

6. tónus

Lad Zalk
Proc Paul
Trad Holl II, III
Spechtshart
etc.

Spi - ri - tus me - us

Cant Paul

De - us Is - ra - el

Frutolf
Prága/SG
(Vat-1346)

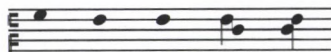
De - us Is - ra - el

14.a kottapélda

A 4. tónusban a pálos kéziratokból sajnos nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket: a Cant Paul lejegyzése részben hibás, részben a *Benedictus*ban más hangsúlyrendet érvényesít, mint az összehasonlító források, a Proc Paul pedig egyszerű zsoltárformulát közöl. E tónus létező variánsai aszerint alakulnak, hogy a megelőző (syllaba antecedens), tubáról elmozduló szótagot helyesen alkalmazza-e a lejegyző.

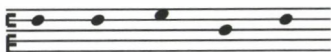
3. tónus

Frutolf
Spechtshart
Trad Holl II, III
Anon Claudifor
etc.



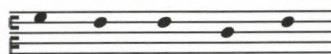
De - us Is - ra - el

Cant Paul



De - us Is - ra - el

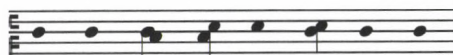
Proc Paul



spi - ri - tus me - us

4. tónus

Frutolf
Spechtshart



Do - mi - nus De - us Is - ra - el

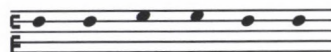
Anon Claudifor



Do - mi - nus De - us Is - ra - el

5. tónus

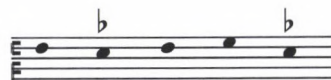
Frutolf
Spechtshart
Trad Holl II, III
Anon Claudifor
Lad Zalk
Proc Paul



De - us Is - ra - el

spi - ri - tus me - us

Cant Paul



spi - ri - tus me - us

7. tónus

Frutolf
Prága/SG
Trad Holl II, III
Spechtshart
Anon Caludifor



De - us Is - ra - el

Proc Paul



spi - ri - tus me - us

Lad Zalk
Cant Paul



De - us Is - ra - el
spi - ri - tus me - us

8. tónus

Frutolf
Spechtshart
Trad Holl II, III
Anon Claudifor
Cant Paul
Proc Paul



Do - mi - nus De - us Is - ra - el

Cant Paul



ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

14.c kottapélda

Az 5. tónusban a kantikumtónus az általános gyakorlat szerint, valamennyi dialektusterületen s az egész középkoron át megegyezett az egyszerűvel.⁵⁴ A *b* kö-zépzárlat, amely sehol másutt nem jelentkezik, csak a szóbanforgó pálos kantuá-léban, megfelel az egyszerű zsoltártónusoknál tapasztalt variálódási tendenciának; egyúttal kiemeli a kétfelé ágazott recitációs gyakorlat – „psalmus minor” és „psal-mus maior” – összefüggését.

⁵⁴ Vö. a *Commemoratio brevis* zsoltársorozataival. Ld. Bruno Stäblein, „Psalm: Lateinische Psalm-Gesang im Mittelalter”, in *MGG*¹, Bd. 10 (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1962), col. 1676–1690.

A 2. tónusnak az egyszerű zsolttározásnál már említett, kivételes „pes”-e is ilyen kapcsolatteremtő mozzanat a kétféle zsolttárdallam között. A psalmus minornál a pálos tonáriusokban egyedinek mutatkozott hajlítás a kantikumdallamoknál általános közép-európai vonásnak látszik. Elképzelhető, hogy előbbiekre áthallás, kölcsönzés gyanánt került át az utóbbiakból. Mindeközben a mediáció záróhangjának eltérése (amott *d*, itt *f*) a hasonulás ellenére megmaradt.

4. A zsolttározási mintapéldák „dictio monosyllaba” sorozata

A magyarországi források közül a két pálos tonárius a gyakori zsolttározási mintákon – tanverses, vesperás-zsolttár szövegű (*Dixit Dominus, Laudate pueri*) és kantikum – kívül még egyet, azoktól némiképp elütőt közöl. A *Credidi propter quod locutus sum* (115. zsolttár 1. verse) szöveggel azt az esetet illusztrálták, amikor a mediáció végére egyszerű szó esik, és így a szokásos középzárlati formula másképpen alakul.

A ragozhatatlan és héber szavak utolsó szótagjára, valamint az egyszerű szótagú szavakra (monosyllaba) a latin prozódiai, metrikai és intonációs szabályok szerint hangsúly esett. Ezt kellett érvényesíteni a lekciónak, episztolának, orációknak intonálásánál éppúgy, mint a zsolttártónusokban. Előbbiekkel kapcsolatban az idevonatkozó munkák, kézikönyvek⁵⁵ gyakorta tárgyalták a monosyllaba kezelését, így az újhelyi pálos processzionále is, „Modus cantandi accentu Ordinis” feliratú fejezetében.⁵⁶ Bár szöveg és dallam összekapcsolásának módja prozódiai szempontból a liturgikus recitativ műfajokban azonos, mégis a nyolc zsolttártónus jellemzésénél a középkorban csak elvétve és viszonylag későn került elő kottákkal példázva a „dictio monosyllaba” speciális esete.

Legfontosabb forrásaként a 14. századból Jacobus Leodiensis (Lüttichi Jakab) *Speculum musicae*-jének VI. könyvét nevezhetjük meg, ahol a szerző általánosságban is és minden tónusnál egyenként felhívta a figyelmet a kivételes mediációkra, például így:

„Item accidit quandoque ut in fine mediationis cadat dictio monosyllaba vel alia quae de natura sua acuitur, et in tali casu non omnes mediationis voces observantur, ut hic patet:”⁵⁷

Megtörténhet, hogy a mediáció végére egyszerű szó esik, vagy más valami, amelyre természetéből adódóan hangsúly kell essék, és ilyen esetben nem kell figyelembe venni a mediáció összes hangját, ahogy itt látható:

⁵⁵ „In fine orationis siue clause nondum totaliter completae quo ad perfectionem, sicut communiter fit in subdistinctionibus, et tunc talis dictio monosyllaba acuto accentu est pronuncianda vt patet in his et in similibus exemplis vt, Manus tue domine fecerunt me, infernus domus mea est [...]” (Sebastian de Felstin: *Modus regulariter accentuandi lectiones Matutinales...* Cracow: Jan Haller, 1518, f. Aijv) Reprint kiadása: Cracow: PWM, 1979.

⁵⁶ Vö. *Magyarország zenetörténete I*, 289 (16. kottapélda).

⁵⁷ Bragard (ed.), *Jacobus Leodiensis...*, 250.

A 15. század végétől, a magyar pálos kéziratbeli első lejegyzés keletkezésének idejétől megszorodtak a dictio monosyllabára vonatkozó közép-európai dokumentumok. Elsősorban a musica plana alapfokú elméletét tárgyaló, anonim kéziratok iskolai jegyzetekről van szó a délnémet vidékről (Trad Holl XX, Trad Holl XXI, Berol-258), de köztük találjuk Conradus de Zabernia *Novellus musicae artis tractatus*át is már az 1460-as évekből.⁵⁸ A példák szövegezése változatos: az 53. (*Deus in nomine tuo salvum me fac*), a 64. (*Te decet hymnus Deus in Syon*), a 92. (*Dominus regnavit, decorem indutus est*), a 115. (*Credidi, propter quod locutus sum*), a 125. (*In convertendo Dominus captivitatem Sion*) és a 131. zsoltár (*Memento Domine David*) első versei fordulhatnak elő.

A pálos tonáriusokéhoz nagyon hasonló összeállításban, a *Dixit Dominus* zsoltár és a kantikumok társaságában került lejegyzésre a különleges *Credidi* példa 16. század eleji, német földön nyomtatott traktátusokban: Keinspeck *Lilium*ában,⁵⁹ Cochlaeus *Tetrachordum musicis*ében,⁶⁰ Reisch *Margarita Philosophicá*jában,⁶¹ valamint később Finck *Practica musicá*jában.⁶² Ezek nem nélkülözték a kommentárokat sem. Cochlaeus a próféciák olvasásának oktatásánál (*De modo legendi choraliter*) és a zsoltármediációknál tárgyalta iskolás precizitással (kérdés-feleletek formájában). Az egyzótagúak okozta, rendhagyó hangsúlyozású zárlatokat „pauza corrupta”-ként definiálta, és a zsoltártónusban egyenesen természetellenesnek nevezte, egybehangozón a többi teoretikussal. Figyelemre méltó, hogy az elméleti terminológia kifejezésre juttatta a zárlati formula technikai kivitelezését, egyben zenei jellegzetességét.⁶³

Nyilvánvaló, hogy bizonyos területeken, korban és intézményekben egyáltalán nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget e hangsúlyozásbeli kérdésnek. Felvetődik, hogy talán azért nem volt feltétlenül szükség a tonáriusok nagy részében a monosyllabához kapcsolódó külön zsoltározási példákra, mert a kikottázott *Benedictus* (ha volt ilyen) a mediációnál az *Israel* szóval megmutatta a különleges hangsúlyrendet.⁶⁴ A magyarországi tonáriusokkal összevethető közép-európai traktá-

⁵⁸ Karl-Werner Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1956/4 (Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur–Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1956).

⁵⁹ Keinspeck (Itt a zsoltárszöveg *Deus in nomine tuo salvum me fac*.)

⁶⁰ Johannes Cochleus, *Tetrachordum Musices* (Nürnberg, 1512) <http://daten.digital-sammlungen.de/-db/bsb00007446/images>. Reprint kiadása: Hildesheim: Olms, 1971.

⁶¹ Gregor Reisch, *Margarita philosophica nova, Liber quintus de principiis musicae* (Basel: Johann Schott, 1508; 1. kiadás: 1503)

⁶² Hermann Finck, *Practica musica* (Wittenberg: Rhau, 1556). Felstínez, Cochlaeushoz, Reischhez, Finckhez forrásunk az internetes TML volt (<http://www.chml.indiana.edu/tml/start.html>).

⁶³ „quae ... acuitur” – Jac Leod; „accentu acuto sunt proferendae” – Finck; „non omnes mediationis voces observantur” – Jac Leod; „oportet sursum attollere” – Conradus de Zabernia; „elevatur, elevari debet” – Reisch, Cochlaeus; „contra toni naturam” – Reisch; „contra toni formam” – Cochlaeus.

⁶⁴ „Cum autem in fine mediationis invenitur dictio monosyllaba vel alia quae acuitur tunc fit mediatio in hoc tono illo modo qui observatus est in intonatione Benedictus Dominus [...]” Bragard (ed.), *Jacobus Leodiensis...*, 275–276.

1. tónus

Cant Paul
Proc Paul
Jac Leod

Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum
De - us in iu - di - ci - um re - gi da

Cochleus
Reisch
Finck
Berol-258

Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum
De - us in no - mi - ne sal - vum me fac

2. tónus

Cant Paul
Proc Paul
Jac Leod
Reisch

Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum
Do - mi - ne ne in furore ar - gu - as me

Cochleus

Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum

3. tónus

Cant Paul
Jac Leod

Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum
De - us iu - di - ci - um tuum re - gi da

Proc Paul
Cochleus
Reisch
Finck

Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum
Do - mi - nus regnavit de - corem in - du - tus est

15.a kottapélda

tus-tonáriusok azonban a kantikum mintadallamát a *Benedictus* szövegével is többnyire a „normális” középzárlattal kottázták, vagyis nem másként, mint a *Magnificat* 2. versével. Ugyanakkor úgy látszik, a nyugati, itáliai gregorián dialektusban már a

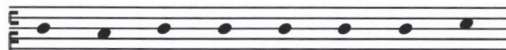
4. tónus

Cant Paul
Proc Paul
Cochleus

Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum

Finck
Berol-258
Trad Holl XXITe de - cet hym - nus De - us in Sy - on
De - us in no - mi - ne sal - vum me fac

Jac Leod



Me - men - to Do - mi - ne Da - vid

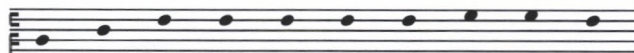
5. tónus

Cant Paul

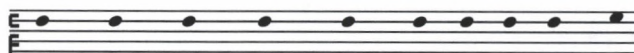


Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum

Proc Paul



Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum

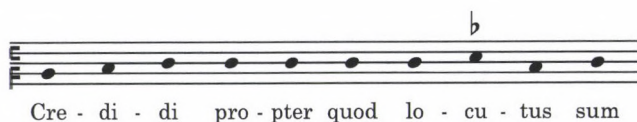
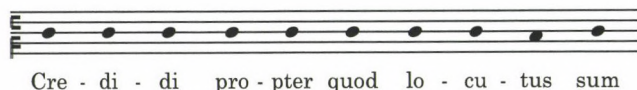
Cochleus
Reisch
Finck
Berol-258Cre - di - di pro - pter quod lo - cu - tus sum
De - us in no - mi - ne sal - vum me fac

15.b kottapélda

középkor derekán elképzelhetetlen lehetett, hogy a *Benedictus* első verzusát ne héber hangsúlyrend szerint kezeljük. Ezt szemléltetik a Peter Wagner által közölt zsoltártónuspéldák a 12. századi úgynevezett Codex Rosenthalból, amelyek így egymástól lényegesen eltérőnek mutatják a kantikumdallamok mediációit a két gregorián dialektusban.⁶⁵

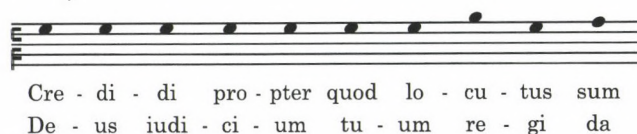
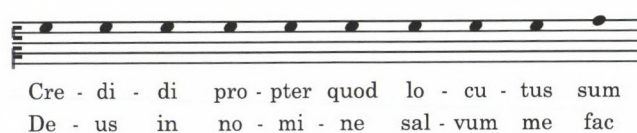
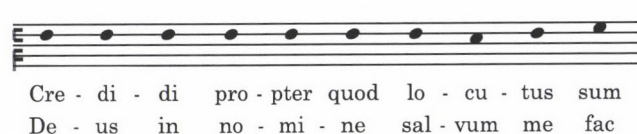
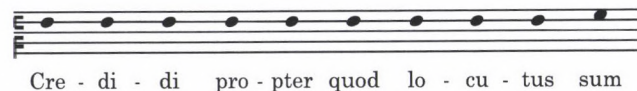
Nehézségekbe ütközik egyelőre, hogy kimondjuk, a dictio monosyllabáról szóló tanítás hogyan juthatott el a pálosok elméleti összefoglalásaiba. Kézenfekvőnek tűnne, hogy az iskolai elemi zenetanítás hirtelen fellendülő késő-középkori délnémet

⁶⁵ Wagner, *Einführung...*, III, 98–99.

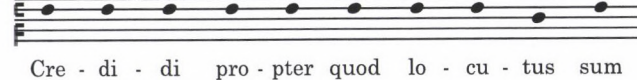
6. tónusCant Paul
Proc Paul
Jac LeodCochleus
Finck

Trad Holl XXI

De - us in no - mi - ne sal - vum me fac

7. tónusCant Paul
Proc Paul
Jac LeodCochleus
Finck
Berol-258**8. tónus**Cant Paul
Proc Paul
Berol-258Jac Leod
Reisch

Cochleus



vonulata hozta magával a *Credidi* példasornak Magyarországon szentelt kitüntetett figyelmet. A traktátusok zenei példáinak összehasonlítása azonban nem erről tanúskodik (15. kottapélda). A Cant Paul és a Proc Paul tónusdallamai többször inkább a földrajzilag és időben távolabbi Jacobus Leodiensis mintáival egyeznek meg, és eltérnek a német nyelvterületről és környékünkéről származó zeneelméleti jegyzetek által közölt kottáktól (1–2., 6–7. tónus). A 3. tónusban Proc Paul kivételesen egybecseng a német traktátusokkal, a 4. tónus pedig egységesnek látszik valamennyi forrásban, hiszen az eltérést csak az alacsony szótagszám okozza. A 8. tónusban Cant Paul mediációja szintén közelebb áll a *Speculum musicae* adta mintához.⁶⁶

5. Összegzés

A czerstochowai pálos kantuále a késő középkori magyarországi tonárius-forrásokkal számos ponton – a későbbi pálos processzionáléval majdnem teljesen – egybehangzó módon közölte a zoltárdallamokat. Az általa tükrözött gyakorlatot csak a részletek egyedi mérlegelése után és kritikai észrevételek kíséretében szabad az egész magyar középkorra vonatkozóan hitelesnek elfogadni. Ezt támasztják alá a tanverses és zoltárszövegű, egyszerűbb és díszesebb szolozsmazsoltározás környékünkéről, illetve tágabb gregorián dialektusterületünkről elérhető, tonáriusokból származó, összehasonlításra alkalmas mintapéldái.

Bizonyos jelenségeket, mint például az incíium mellőzését, kifejezetten kései fejleménynek tekinthetünk. A dictio monosyllabának nevezett zoltározási mintapéldák közlésekor is a pálos források nyilvánvalóan újabb keletű divatot követtek. E kései tonáriusok néhol érezhetően korszerűen reflektáltak az aktuális, középkor végi énekgyakorlatra. Ezzel összhangba kerültek a praktikus szolozsma-énekeskönyvekben is nyomon követhető jellegzetes regionális gyakorlattal (például a 3. tónus differentia-választásában). Ilyen esetben nyugtázzhatjuk egyúttal, hogy a zoltárrecitáció bizonyos helyhez-korhoz kötött egyedi mozzanatát a pálos tonáriusok a magyarországi pálos antifonáléval megegyezően dokumentálják.

Az egyszerű zoltártónusok mediációi a pálos kéziratok tonáriusában nem egyszer kimondottan a diatonikus, nyugat-európai – vagy az ezzel egyező Tridentinum utáni – dallamváltozatban mutatkoznak meg (például 3., 7., 8. tónus). A saját, pentaton (avagy germán) gregorián dialektusterülettől eltérő variánszt választott a kantuále bejegyzője a tonus peregrinus terminációja, vagy épp a kantikumrecitáció 1. tónusának középzárlata esetében is. A lejegyzés ideje itt el nem hanyagolható tényező: a 16. századtól kezdve számolni kell a Tridentinum utáni énekeskönyvkiadások hatásával éppúgy, mint hazánk e zűrzavaros történelmi időszakában a ferences rend befolyásával.

⁶⁶ 5. tónusban is ugyanez a helyzet. Ám a *Speculum musicae* itt csak *Benedictust* örökölt meg, zoltárverset nem.

A magyarországi középkori zoltártónus rekonstruálásához a zeneelméleti traktátusok tonáriusainak minél szélesebb körű összehasonlítására van szükség. Ennek alapján megkísérelhetjük kielemezni, kiszűrni a földrajzi és gregorián hagyományvidékünkre jellemző archaikus mozzanatokot elsősorban az iníciümök és másodiníciümök, valamint a mediációk használatában. (A zoltártvégzödések változatrendszere a teljes tónusdallam lefutásán kívül eső jelenség.)

Ha a cżstochowai pálos kantuále tonáriusát és zoltársorozatát kívánjuk elhelyezni a magyar gregoriánium forrásai között, akkor kerülünk legközelebb a valósághoz, ha a két pálos forrást együtt vesszük górcső alá, s ha gondosan mérlegeljük az énekeskönyvtípusok vegyes voltát, a bejegyzések jellegét, vagyis végső soron az ilyesféle – elemi iskolás jellegű – tonárius-összeállítások forrásait és a kornak megfelelő irányultságát.

A tanulmányban felhasznált források

A) Kéziratok és nyomtatványok a középkori Magyarország területéről

Cant Paul	Cżstochowai pálos kantuále. c1490. Cżstochowai (Jasna Góra-i) pálos kolostor könyvtára, I-215, p. 133–137.
Proc Paul	Újhelyi pálos processzionále. Sátoraljaújhely, 1644. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Oct. Lat. 794, f. 34r–39v.
Rit Medv	Rituale Blasii Medvedics. 1647–1650. Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 302, f. 131v–139v.
Cserei	Cserei János énekeskönyve. c1635. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Oct. Hung. 1609, f. 40v–42v, 17–19v.
ÖG	Geleji Katona István–Keserüi Dajka János (szerk.). <i>Öreg Graduál</i> . Gyulafehérvár, 1636, p. 507–512.
Cant Cath	Balás Ágoston (szerk.). <i>Cantionale Catholicum</i> . Csíksomlyó, 1719, „Octo tonos servant psalmi generaliter omnes”, f. Tttt 2.
Lad Zalk	Ladislau de Zalka, „Pro themate praesentis operis assigno Cassiodorum”. (Sárospatak, 1490), Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. II. 395, f. 48v–61v. Bartha Dénes. <i>Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490)</i> . Musicologica Hungarica I. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1934. <i>Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. VI</i> (előkészületben).

B) Külföldi kéziratok

Frutolf	Frutolfus de Michelsberg: <i>Breviarium</i> . Bamberg, 12. sz. München, B. Sb., Clm. 14965b, f. 2ff., 22v, 30v. Vivell, Cölestin. <i>Frutolffi Breviarium de musica et Tonarius</i> . Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 188, Abh. 2, Wien: Alfred Hölder, 1919, 100.; Wagner III, 100–101.
Reg/Em	„Regulae tonorum etc.” Regensburg St. Emmeram, 13. sz. München, B. Sb., Clm. 14745, f. 59ff. Wagner III, 100–101.

- Vat-1346** **Tonarius anonymi.** 14./2. sz.
Roma, Bibl. Apost. Vat., Pal. lat. 1346, f. 7–16v.
Donato, Giuseppe. *Gli Elementi Costitutivi dei Tonari.* Messina: Edas, 1978, 189–229.
- Salzburg-287** **Antiphonale.** Salzburg, 14./1. sz.
Vorau, Stiftsbibliothek 287, f. 285v.
- Prága/SG** **Antiphonale OSB.** Prága/Szent György, 13/14. sz.
Praha, Universitní knihovna XIV C 20, f. 216ff.
Hymni et officia, OSB. Prága/Szent György, 14. sz.
Praha, Universitní knihovna XII E 15c, f. 152ff.
- Anon Vi-4702** **Tractatus de musica plana cum tonario** (1398)
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cpv 4702, f. 88v–90v.
- Joh Pal** **Johannes de Olomons: Palma choralis** (1409)
Milano, Biblioteca Ambrosiana, I. 20. inf., ff. 1r–24v.
Seay, Albert (ed.). *Critical Texts, no. 6.* Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977.
- Anon Claudifor** **Tractatus de musica** (1430)
Klagenfurt, Bischöfliche Bibliothek, Sign. XXIX c 27, f. 105–115.
Rauter, Karl. *Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430.* Klagenfurt: Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft, 1989.
- Cod Mell** **Codex Mellicensis** (1462)
Melk, Stiftsbibliothek, Kod. Nr. 950, f. 154v–170.
Angerer, Joachim Fridolin. *Lateinische und deutsche Gesänge aus der Zeit der Melker Reform.* Wien: Verband der WGÖ, 1979.
- Trad Holl XX** **Tractatus de musica plana ex codici Beroliensi et Erfordiensis** (1464, 1485)
Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74; Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek, CE 8° 20.
Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. V (előkészületben)
- Trad Holl II (Anon XI)** **Tractatus Anonymi de musica plana et mensurabili** (= Anonymus XI). Szilécia?, 15. sz.
London, British Library, Add. 34200, f.
Bernhard, Michael–Elżbieta Witkowska-Zaremba (hrsg.). *Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. II, Die Traktate I–III.* Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Bd. 20. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2010.
- Trad Holl IX (Anon Cracov)** **Tractatus de musica plana.** Krakkó, 15. sz.
Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Ms. 1859, f. 10–13.
Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. IV (előkészületben)
- Szydlov** **Musica magistri Szydlovite.** 15–16. sz.
Gniezno, Biblioteka Katedralna, Ms. 200, f. 388–412.
Gieburowski, Wacław. *Die „Musica magistri Szydlovite“.* Posen: St. Adalbert-Druckerei, 1915.
Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. VI (előkészületben)
- Trad Holl III** **Tractatus de musica cum glossis.** Prága, 15. sz.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cpv 4774, f. 72v–89v.
Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. II.
- Trad Holl XI** **Tractatus de musica plana.** Csehország, 15. sz.
Praha, Národní knihovna České republiky I.G.1, f. 1r–17r.
Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. IV (előkészületben)

- Trad Holl V** *Tractatus de musica plana cum tonario*. Németország, 15. század 2. fele. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590, f. 1r–26r; München Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30056, f. 2r–42r; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4387, f. 53r–79r
Bernhard, Michael–Elżbieta Witkowska-Zaremba (hrsg.). *Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. III, Die Traktate IV–VIII*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Bd. 21. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2011.
- Univ Lips** *Tractatus de musica plana cum tonario Jacobi Scebbingeris*. Universitate Lipsiense (1490)
Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. lat. oct. 267, f. 29v–40v.
- Salzburg-SP** *Tractatus cum tonario*. Salzburg/OSB? (1490?)
(Trad Holl XVII) Salzburg, Bibliothek der Erzabtei St. Peter, a VI 44, f. 46v–59.
Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge...*
- Trad Holl XIX** *Tractatus de musica plana cum tonario*. Dél-Németország (1491)
London, British Library Arundel 299, f. 30r–65v.
Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. V (előkészületben)
- Trad Holl XXI** *Tractatus de musica plana cum tonario*. Nürnberg, 15. sz.
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30059 (olim Mus. Ms. 1572), f. 15v–23v.
Traditio Iohannis Hollandrini, Bd. V (előkészületben)
- Berol-258** *Tractatus de musica plana cum tonario* (1515)
Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. lat. fol. 258, f. 16v–18v.
- Jac Leod** Bragard, Roger (ed.). *Jacobus Leodiensis, Speculum musicae*. Corpus Scriptorum de Musica, III, 7 vols. Roma: The American Institute of Musicology, 1955–1973.

C) Külföldi nyomtatványok⁶⁷

- Spechtshart** **Hugo Spechtshart de Reutlingen, Flores musicae**. Strassburg, 1488.
Gümpel, Karl-Werner (Hrsg.), *Hugo Spechtshart von Reutlingen – Flores musicae (1332/42)*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1958/3. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur–Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1958.
- Keinspeck** **Michael Keinspeck, Lilium Musicae plane**. Augsburg: Johann Froschauer, 1500.

⁶⁷ Itt csak a kottapéldákban rövidítve idézett forrásokat tüntetjük fel. A nyomtatványok túlnyomó többségére a dolgozat lábjegyzeteiben utalunk.

ÁGNES PAPP

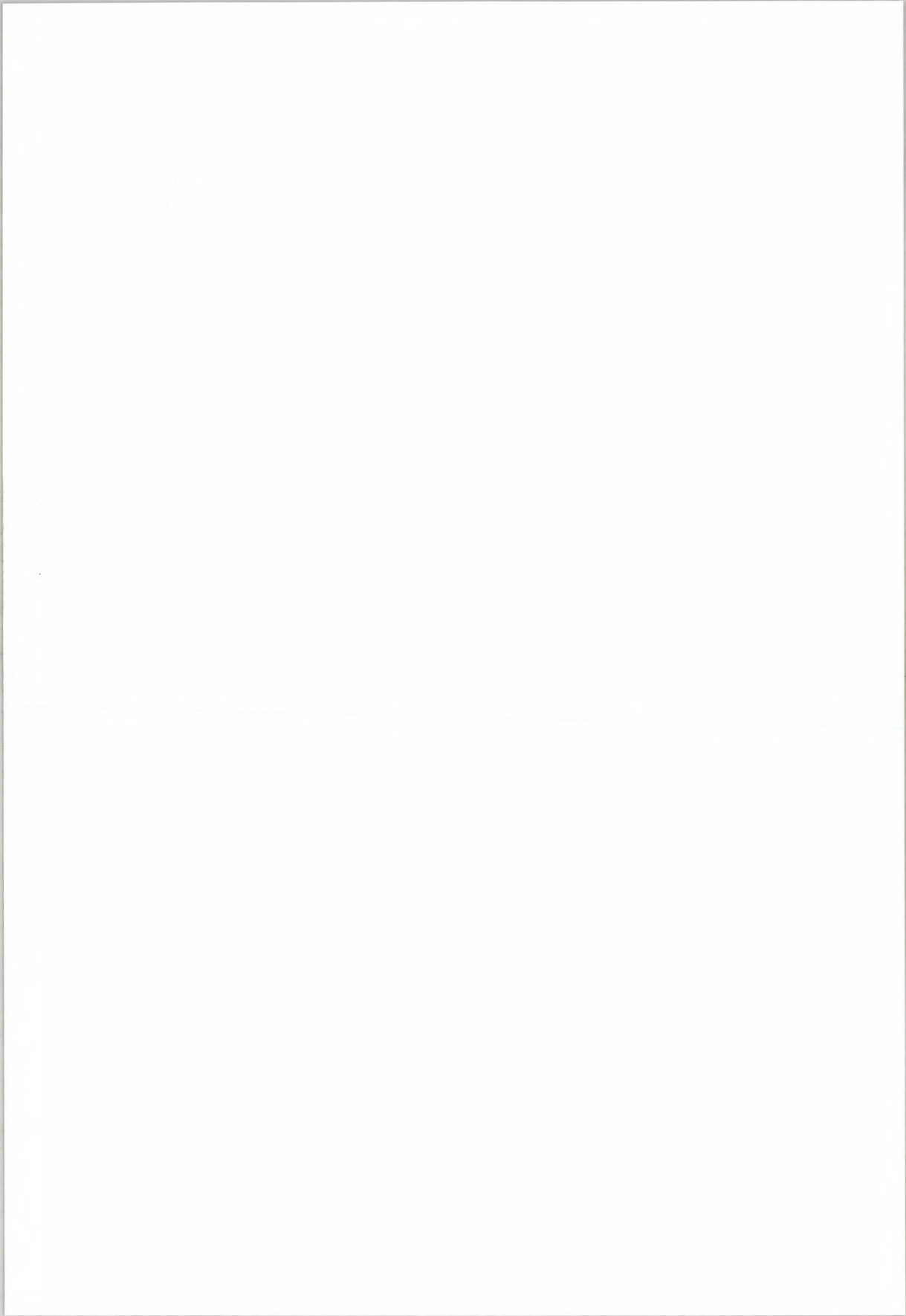
Der mittelalterliche „ungarische“ Psalmton
Die Musikbeispiele der Psalmodie im Pauliner Cantuale aus Czeŝtochowa

Anhand von Tonaren, bzw. tonarweise konzipierten Abschnitten pauliner Handschriften beschäftigt sich vorliegender Aufsatz mit der Frage, ob es möglich ist, das Pauliner Cantuale aus Czeŝtochowa als Quelle der ungarischen (Graner) Erscheinungsform des Tonars und der in diesem befindlichen Psalmweisen zu betrachten. In der ungarischen Musikgeschichtsforschung wurde nämlich das Cantuale als Repräsentant der mittelalterlichen ungarischen Gesangspraxis angesehen. Diesem „ungarischen“ Tonar konnte allerdings nur eine äusserst geringe Zahl an weiteren ungarischen Angaben nebengestellt werden.

Die Psalmweisen der Pauliner und ungarischen Tonare konnten mit dem musikalischen Beispielmateriale des ostmitteleuropäischen – die handschriftlichen und gedruckten Traktate des pentatonischen Choralgebietes miteinbeziehenden – Bestandes von Tonaren verglichen werden. Vollständig notierte Psalmrezitations-töne sind kaum anderswo bekannt, als unter den Psalmtext und Merkversformeln verwendenden Mustermelodien der Tonare. Die vergleichende Untersuchung konzentrierte sich auf Initien und Medianten sowohl der einfachen Psalm-töne, als auch der verzierten Cantica. Schließlich wird das Musterbeispiel zur Darstellung der besonderen Medianten der Pauliner Tonare untersucht.

Die im Cantuale überlieferte Praxis kann lediglich nach einer gründlichen Analyse und kritischen Auswertung jedes einzelnen Details als authentische Quelle für das gesamte ungarische Mittelalter angesehen werden. Bestimmte Phänomene erklären sich als Spätentwicklungen oder Modeerscheinungen. Die späten Pauliner Tonare reflektierten manchmal sogar zeitgemäss auf die aktuelle Gesangspraxis. Des öfteren hat sich jedoch der Schreiber für eine vom eigenen pentatonischen (oder germanischen) Choral-dialekt abweichende diatone (zugleich nachtridentinische) Variante entschieden.

Die Rekonstruktion der mittelalterlichen ungarischen Psalmodie ist demnach nur durch eine, auf möglichst breiter Quellenbasis durchgeführte vergleichende Untersuchung der Tonare möglich. Nur in einem solchen Verfahren sind jene archaische Erscheinungen auszusondern, die für unsere geographische Region und zugleich Choraltradition bezeichnend waren.



Magyar nyelvű introitus-töredékek
Marosvásárhelyről
(XVI. század közepe)*

A magyarországi protestáns liturgia dallamokkal ellátott első összefoglaló forrásának Huszár Gál 1574-ben nyomtatott énekeskönyvét tekintjük.¹ Igaz ugyan, hogy az 1561-ben ugyancsak Huszár Gál által kiadott énekeskönyv a hét minden napjára szóló teljes prímarendet tartalmaz,² liturgiáját tekintve jelentőségben messze elmarad a fenti 1574-es énekeskönyv és a későbbi graduálok mögött. Az ezt megelőző évekből-évtizedekből mind ez ideig csak a miskolci és a csíksomlyói töredék magyar nyelvű liturgikus tételeit ismertük.³ Ezekhez csatlakozik most egy újabb töredék a XVI. század közepéről, amely három magyar nyelvű introitussal, köztük egy mindeddig ismeretlen magyar nyelvű tétellel bővíti protestáns liturgikus repertoárunkat.⁴

Bizonyára nem véletlen, hogy már a reformáció korai szakaszában lefordították az istentiszteletet indító introitusokat, hiszen ez a markáns tétel határozta meg a vasárnap jellegét, s emelte ki az egyházi esztendőben elfoglalt helyét. Mint a mise bevonulási éneke, vasárnaponként és ünnepenként változó része,⁵ ezért kerülhetett át a középkori egyház szertartásrendjéből a reformáció korabeli liturgiába is.

* Ezen a helyen fejezem ki köszönetemet, hogy a marosvásárhelyi Bolyai Könyvtár (Biblioteca Teleki-Bolyai, Târgu Mureș, Románia) töredékgyűjteményét tanulmányozhattam, hogy a digitális másolatokat rendelkezésemre bocsátották és a faksimile oldalak közlését engedélyezték. (E.I.)

¹ Huszár Gál 1574 (a forrásjegyzéket ld. a tanulmány végén).

² Huszár Gál 1560–1561.

³ Vö. Dobszay László, „A magyar Graduál-irodalom első emléke”, *Magyar Könyvszemle* 98 (1982), 100–112; Ferenczi Ilona, „Das Fragment aus Csíksomlyó als Reformationsdenkmal. Ungarische Präfationen und tropisierte *Ite missa est*-Sätze”, *Studia Musicologica* 44 (2003), 47–62.

⁴ Köszönettel tartozunk Madas Editnek, aki a töredékre felhívta a figyelmet.

⁵ Az introitus műfajról ld. Bruno Stäblein, „Introitus”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 6, hrsg. Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter, 1957), Sp. 1375–1382; Rajeczky Benjamin, *Mi a gregorián?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 43, 98–101; Dobszay László, *A gregorián ének kézikönyve* (Budapest: Editio Musica, 1993), 300–303; David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 109–116; James McKinnon–Pieter Dirksen, „Introitus” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. Auflage) Sachteil 4, hrsg. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1996), Col. 1116–1126; James McKinnon, „Introit” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition) 12, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001) 506–510.

Ugyanakkor az sem véletlen, hogy a protestáns liturgikus könyvekben mégsem vált népszerűvé. Az antifónából, egy zsoltárversből és a kis doxológiából álló introitus ugyanis általában fejlett zenei formával rendelkezik, amelyben szillabikus mozaikok váltakoznak melodikus elemekkel. Ezeknek megfelelő, kiegyensúlyozott előadásmódja a stílusban való jártasságot kíván. Első jelentős forrásunkból, a már említett Huszár Gál-énekeskönyvből talán ezért is hiányzik ez a jellegzetes középkori műfaj. Bár második énekeskönyvében Huszár Gál nemcsak az 1561-es primarendet ismétli, hanem tekintélyes vespera-liturgiát és miseordinárium-tételeket is közread, proprium-tételeket egyáltalán nem közöl.⁶ Hasonlóképpen a legtöbb XVII. századi graduálba is már inkább a zsoltáros istentiszteletekhez tartozó vespera-tételeket vagy szertartásokat jegyezték le, introitust viszonylag ritkán.

Az ismert magyarországi graduálok⁷ közül kilencben maradt fenn introitus, összesen harminc tétel.⁸ A legelső az 1540-es évekből való Miskolci töredék karácsonyi introitusa, a legkésőbbi az Öreg graduálból másolt introitus a Bélyei graduálban, vagyis a Miskolci töredék introitusán – és a most tárgyalásra kerülő tételeken – kívül mindegyik XVII. századi eredetű. A leggazdagabb introitus-repertoárral a nyomtatott Öreg graduál (1636) rendelkezik, melynek tíz introitusából négyet vett át a Bélyei graduál lejegyzője. Az Eperjesi graduálból hat különböző ünnepre: adventre, karácsonyra, húsvétra, mennybemenetel ünnepére, pünkösdre és Szentháromság ünnepére rendelt introitust ismerhetünk meg.⁹ A Batthyány- és a nemrég előkerült Ajaki graduálba három-három különböző ünnephez tartozó,¹⁰ a Spáczai-, a Kálmáncsai és a Kecskeméti graduálba egy-egy karácsonyi introitust írtak le.¹¹

⁶ Az introitus műfajt helyettesítő, introitus funkciót megőrző tételekről ld. később.

⁷ A graduálokról általában és a graduálok jegyzékét ld. Grad. Ráday 9–15. (a forrásjegyzéket ld. a tanulmány végén).

⁸ Introitus-tanulmányához Papp Anette ezek közül négy graduált vizsgált meg. Vö. Papp Anette, „A protestáns graduálok introitus-repertoárja”, in *Inter sollicitudines*. Tudományos ülészek X. Pius pápa egyházzenei motu propriojának 100 éves évfordulóján, Budapest, 2003. december, szerk. Dobszay Ágnes (Budapest: MTA-TKI – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2006), 329–343; uő., „A magyar graduálforrások introitusai ádventtől vízkeresztig”, *Magyar Zene* 44 (2006), 53–72. Bár az első cikk bevezetésében az olvasható, hogy „az egyházi év legfontosabb ünnepeinek introitusai a legtöbb graduálkönyvben helyet kaptak” (329), a graduálok teljeskörű vizsgálata – mint majd látni fogjuk – azt mutatja, hogy a latin mise többi proprium (és többnyire az ordinárium) tételéhez hasonlóan az introitus sem kapott jelentős szerepet a protestáns liturgikus könyvekben.

⁹ Ezek: *Egek, harmatozzatok onnan felül, Gyermek Krisztus Urunk minékünk születeték, Feltámadtam és veletek vagyok, Galileai férfiak, mit állotok, Az Úrnak szent lelke betöltötte, Áldott legyen a Szentháromság*; vö. Grad. Eccl. Hung. Epp., nr. 35, 78, 268, 331, 355, 375.

¹⁰ Batthyány-graduál – advent: *Szentléleknek harmatját mennyből*; karácsony: *Gyermek születék minékünk; vízkereszt: Ime, eljött az uralkodó Krisztus*; vö. Grad. Ráday, nr. 265, 266, 267. Ajaki graduál – karácsony: *Gyermek születék minékünk; vízkereszt: Imé, eljött az uralkodó Krisztus; húsvét: Feltámad a mi Urunk Jézus Krisztus*; vö. Ferenczi Ilona, „Das Gradual von Ajak. Eine ungarische liturgische Handschrift aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts”, *Studia Musicologica* 45 (2004), 315.

¹¹ A Kálmáncsai és a Kecskeméti graduál *Krisztus születék nekünk* karácsonyi introitus-szövegváltozata nem szerepel Papp Anette introitus-repertoárjában, sőt a legelső fennmaradt introitust, a miskolci töredék karácsonyi tételét (*Gyermek születék minékünk*) sem vonja be tárgyalásába. Ter-

Bár mint liturgikus műfajt az introitust a protestáns könyvek szerkesztői nem részesítették előnyben, mint funkciót értelemszerűen továbbra is megtartották: egy-egy jellegzetes, az ünnep tartalmát kihangsúlyozó, más műfajból kölcsönzött önálló tételt szívesen illesztettek az istentisztelet élére. Így ajánlja Huszár Gál a *Regina caeli* Mária-antifónából átalakított *Örülj és örvendezz* tételt a középkori húsvéti introitus helyett,¹² és néhány protestáns graduálban így kerül introitus funkcióba a *Gloria laus et honor tibi sit* kezdetű virágvasárnapi processziós himnusz *Dicsőség és dicséret tenéked* szöveggel.¹³ Ezzel szemben a marosvásárhelyi töredék introitusai a liturgikus műfaj követelményeinek megfelelő eredeti introitusok.

A marosvásárhelyi töredék tartalma és liturgikus helye

A töredék lelőhelye: Marosvásárhely (Târgu Mureș, Románia), Bolyai Könyvtár (Biblioteca Teleki-Bolyai), töredékgyűjtemény. Az egy levélnyi jelzetlen töredék álló alakú, 143 × 168 mm, a hiányokból következtetve valószínűleg a levél jobb szélét és felső részét vágták le (1. és 2. *faksimile* a színes mellékletben).

Oldalanként 5-6, a rectón 5, a versón 6 kottaszisztéma látható négyvonalas rendszerrel. A lejegyző C-kulcsot alkalmazott, amelyet hol a negyedik, hol a harmadik vonalon helyezett el a hangterjedelemnek megfelelően.¹⁴ A verso oldalon a sorok végén a következő sor első hangjára utaló *custos* látható.¹⁵ Kottairása kurzív magyar gregorián notáció, amely lényeges elemeiben a XVI. század első felének megfelelő állapotot tükrözi. A legjellemzőbb magyar neumaforma, a *climacus* önállóan nem fordul elő benne, mert ilyen jelet kívánó dallamrész nem került a fennmaradt oldalakra. A kötött *scandicus* alkalmazása és a *clivis* azonban a magyar notációra utal. A *pes* ugyan szélesebb körben is elterjedt, de a magyar kurzív hangjegyzítést is jellemzi. Összességében hasonló írásmóddal találkozunk a fent említett miskolci és csíksomlyói töredékekben.¹⁶

A kottás levél három töredékes magyar nyelvű introitus tételt tartalmaz, kettőnek az eleje hiányzik, a harmadiknak csak az eleje van meg. Mindhárom középkori latin nyelvű

mészteres joggal feltételezhető, hogy némely töredékesen ránk maradt graduál eredetileg tartalmazott introitusokat az időközben eltávolított oldalakon.

¹² Huszár Gál 1574, f. 251v.

¹³ Ld. Spáczai-graduál, p. 90; Kecskeméti graduál, p. 107; Öreg graduál, p. 75.

¹⁴ A recto oldalon látható a C-kulcs a negyedik vonalon, a verso oldalon viszont eltávolították a kulcsot tartalmazó részt. A verso C-kulcsát először a harmadik vonalra kell elképzelni, majd a pünkösdi tételnél a negyedikre. Ezt igazolja a lejegyző is, aki a pünkösdi tétel közben a sor közepén a bővülő hangterjedelem miatt a harmadik sorra helyezi a C-kulcsot.

¹⁵ A pünkösdi introitusban pedig a *custos*szal is figyelmeztet a lejegyző a sor közben történő kulcsváltásra. – A recto oldalról az órhangokat tartalmazó részt levágták.

¹⁶ Vö. Dobszay, „A magyar Graduál-irodalom első emléke”, 100; Ferenczi, „Das Fragment aus Csíksomlyó...”, 53–54. A kurzív magyar notációról ld. bővebben Szendrei Janka, *Középkori hangjegyzítések Magyarországon*. Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténehez 4 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983), 80–88.

vű introitusok alkalmazása magyar nyelven. Közülük kettőt a későbbi protestáns graduálokban is lejegyezték, a harmadikat csak ebből a töredékből ismerjük. A marosvásárhelyi töredék introitusainak azonosításához a középkori esztergomi liturgia két liturgikus könyvét, a Pozsonyba került esztergomi Missale notatumot és az ugyancsak esztergomi graduálét, az úgynevezett Bakócz-graduálét tettük figyelembe, valamint egy későbbi, a XVII. század első feléből származó pálos forrást, az Újhelyi pálos graduálét.¹⁷

Első lap

- húsvét utáni 4. vasárnap introitusának része, a 97/98. zsoltár 1. és 3. verse, a töredékről hiányzik az első vers
- zsoltárvers: a 97/98. zsoltár 2. verse
- doxológia

Az eredeti zsoltárhoz képest az introitusban két vers felcserélődik, egy elmarad.¹⁸

Második lap

- mennybemeneteli ünnepi introitus: ApCsel 1: 11, a töredékről hiányzik az introitus eleje
- vers: ApCsel 1: 10 (a mennybemeneteli lekciónból)
- doxológia
- a pünkösdi vasárnap introitus kezdete, itt csak az antifóna van meg, a zsoltár – feltehetően a 67/68. – kezdő verse hiányzik

A mennybemeneteli introitusból eredetileg is hiányzik a középkorban általában használatos 47/48. zsoltár 2. verse, helyette a lekciónból merítettek az antifónára visszavezető verset. A megvizsgált három magyarországi latin forrás közül a Bakócz-graduále szintén nem a zsoltárverset, hanem az Apostolok cselekedeteiből vett verset hozza „zsoltárversként”.¹⁹

¹⁷ Az esetleges mintául szolgáló középkori introitusokat a következő, modern (faksimile vagy átir) kiadásban is hozzáférhető forrásokból tanulmányoztuk, ld.: Miss. Not. Strig.; Grad. Strig.; Grad. Rom. de Újhely. Bár az Újhelyi pálos graduálét a XVII. században jegyezték le, tételei a középkorig vezethetők vissza. – Az előfordulási helyeket ld. később a középkori források és a töredék introitusainak összehasonlításánál.

¹⁸ (Cantate *Domino* canticum novum –)

Quia mirabilia fecit Dominus

Salvavit sibi dextera ejus,

et brachium sanctum ejus.

Notum fecit Dominus salutare suum; – kimarad

in conspectu **gentium** revelavit iustitiam suam (a középkori esztergomi forrásokban: *ante conspectum gentium* ...)

A latin *gentium* fordítása: *pogányoknak*, Székely István is így fordítja zsoltároskönyvében (1548); több más helyen (például Keszthelyi Kódex 259, Döbrentei-kódex 175) *nemzetként* fordítják.

¹⁹ Kiss Gábor szíves közlése nyomán hozzátehetjük, hogy a Miss. Not. Strig. kivételével valamennyi fennmaradt középkori magyar forrásban, így az erdélyiekben, a felvidékiekben, sőt még a XVIII. századi zágrábiakban is az ApCsel. vers (Cumque intuerentur) szerepel ezen a helyen.

A töredék szövege²⁰

Első lap

chelekodek chodat²¹ az wr isten alleluia az pogan[okn]ak
 elotte meg Ielonte az ŵ iga [sagath alleluia alleluia
 Zabadeÿth mÿnketh az ŵ²² hatalma; ęes az w
 szenth karya Dychõseg legen attanak ęs
 fywnak, Ees²³ [zent lelõk istennek

Második lap

alleluia mykepen lattatok wteth fel mennÿ az egben az kepen Iŵ
 alleluia alleluia Mykoron nezneek az egben wteth Ime
 keth fyrfyak allapanak ŵ mellettõk²⁴ feyer ruhában kÿk ees mondanak
 Dÿchõ [ęeg²⁵ attÿanak es fywnak; ees zenth leloknek SPRITUS domini²⁶
 Ur²⁷ istennek [zent lelke bę tolthe²⁸ mynd az
 foldnek ke[re]ksegeth²⁹ ees mÿnd azth az [myth tharth]

Az írásképe

A töredék írása bastarda.³⁰ Paleográfiai szempontból az *s* betű formájának változásai érdemelhetnek figyelmet.³¹ A töredékben az ómagyarban általánosan használt, nem

²⁰ A betűhű átírás részben az eredeti, részben digitalizált másolat alapján történt. Mivel maga a papír nincs túl jó állapotban, helyenként nehéz eldönteni, hogy bizonyos pontok esetében mellékjeltől vagy papírhibáról van-e szó. Ennek az *γ-j* esetében semmi jelentősége nincs, az *w-ŵ* és *o-õ* (*ð*) párosban azonban már lehet. – A *Régi Magyar Kódexek* sorozathoz készített és a nyelvemlékeknél szokásosan alkalmazott átírási szabályzat nem különíti el a paleográfiai variánsokat, így az úgynevezett farkas *z-t*, és a hosszú *s-et* sem. Mivel azonban jelen esetben az *s* formájának jelentősége lehet, ezt az átíratban nem egységesítettük. – A zenei átírást, amelyben a szöveget a mai helyesírás szerint közöljük, de megtartottuk a régies szóalakokat, ld. a 64. és 65. oldalon.

²¹ A szó utólagos betoldás a sor fölé, jellel a helyére utalva. Az *o* olvasata bizonytalan (esetleg *a* lehet).

²² A *w* javított betűnek látszik.

²³ Az *E* utólag megerősített betűnek látszik.

²⁴ Az *õ* javított betűnek látszik, talán *e*-ből.

²⁵ Az *õ* mellékjelei esetleg kétségesek.

²⁶ A következő introitusra utaló latin szövegkezdetet a kottaszisztéma alsó két vonalközébe írták.

²⁷ Az *U* esetleg *V* is lehet, a két betűforma nem különült el egymástól sok esetben, az *úr* szó többségében általában inkább *v*-vel volt írva. Ebben a nyelvemlékben azonban *u* értékben *v-t* nem találni, csak *w* szerepel.

²⁸ A szókezdő *t* javított betű, esetleg *d* kezdeményéből. Az *o* vonalvezetése nem teszi valószínűtlenné, hogy esetleg megkezdett *e*-ből alakították *o*-vá. Az alatta látható, a betűtől külön álló kis vessző feltehetően nem mellékjele a betűnek (ez a vonal iránya miatt sem valószínű).

²⁹ A szó után esetleg tagolójel (vessző) lehet.

³⁰ A textuális és a kurzív közötti, azok egyes elemeit egyesítő, a XIV. század vége óta használatos írástípus.

³¹ Az *s* formája az ómagyarban általánosságban nem volt független a szóban elfoglalt helyzetétől: a szóvégen használatos *s*-ek alakja rendszerint eltért a szó elejiktől és szó közbeniektől.

szóvégi pozíciójú (hosszú) \int éppen az átalakulás ingadozását mutatja a mai típusú (görbült) s -re. Ugyanazon szóban (*dicsőség*) mindkét fajta betűforma megtalálható. Ugyanez az ingadozás mutatkozik meg a *szent* szó s grafémáival kapcsolatban is.³²

A töredék nyelvi állapota

A hangjelölés

A töredékben szereplő fonéma-graféma megfeleléseket – a releváns, úgynevezett kritikus hangjelölésekre nézve – az 1. és a 2. táblázatban összegezzük.

A hangjelölés kapcsán a magánhangzók közül két jelenséget érdemes hangsúlyozottan kiemelni. Az egyik az ϵ -jelölés, amely az ómagyar korban még nem volt használatban. Erazmista hagyományra megy vissza, és elsősorban a korai nyomdákön keresztül terjedhetett el;³³ a legtöbb nyomda betűkészletében megtalálható.³⁴ Hangértékét nem egyszerű meghatározni: az erazmistákál a latin *ae*-nek felelt meg, a magyarban leggyakrabban az *é* hangot (esetleg ennek diftongusos változatát) jelölte. Dévainál viszont legtöbbször a hosszú nyílt *e* (\bar{e}) jeleként tűnik fel, és nyílt *e* hangértékében Heltainál is megtalálható,³⁵ miközben a Bornemisza–Mantskovit-nyomda termékeiben – több más mellett – zárt \bar{e} -t is jelölhet.³⁶ A könyvnyomtatás elősegítette az újítások gyors terjedését: a nyomtatott könyveket használó embereken keresztül ez a betűforma is hamarosan bekerült a kézírásba. Középkori leveleinkből 1540 óta mutatható ki, az első előfordulások részben Erdélyből, részben a nyugati nyelvterületről származnak.³⁷ A korai anyag alapján úgy tűnik, hogy elsősorban konkrét szavakban való használathoz kötődve terjedhetett (például *és, ért, be*).

³² A korabeli (kurzív) misszilisekben az \int z betűforma a szokásosabb, a nyomtatványokban pedig mindenképpen ez az általános.

³³ Vö. Korompay Klára, „Helyesírás-történet. A középmagyar kor”, in *Magyar nyelvtörténet*, szerk. Kiss Jenő, Pusztai Ferenc (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 581.

³⁴ Néhány közülük: Sylvester-nyomda (Sárvár-Újsziget 1536–1541), Honterus-nyomda (Brassó, 1539–1594), Hoffgreff–Heltai-nyomda (Kolozsvár 1550–1600), Huszár Gál és Dávid nyomdája (1558–1577), a debreceni városi nyomda (1561), Bornemisza–Mantskovit-nyomda (1573–1599) stb., ld. V. Ecsedy Judit, *A régi magyarországi nyomdák betűi és díszei 1473–1600* (Budapest: Balassi Kiadó–Országos Széchényi Könyvtár, 2004), passim.

³⁵ Vö. Korompay, i. m., 585, 587, 588.

³⁶ Például: *Lelektül*; valamint *férie, terbe* \int *nec, Io* \int *ephnel* stb. Vö. V. Ecsedy, i. m., 489; a hangértékek változatosságára ld. még Molnár József–Simon Györgyi, *Magyar nyelvmélekek* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1976), 198–278.

³⁷ Balázsfalva 1540: *es, ertem, erhetem, derék, jsmeg* (KLev 221); Kolozsvár 1540 (kurzív írású levél): *esek, Mehethek, lelekt, esmerem, erthenj* (KLev 219); a nyugati nyelvterületről először Nádasdy Tamás és felesége, Kanizsai Orsolya leveleiből vannak rá adatok, az *es* kötőszót írják ilyen módon (KLev 213, 232, 233, 235, 243 stb.). Nádasdy Tamás 1544-es levelében (MNY 39) már egyéb szavakban is előfordul (*er* \int *ek, be*), ami a használat kiszélesedésére mutat. (A rövidítésjegyzék ld. a tanulmány végén.)

fonéma	jelölése	példák
á	a	<i>lattatok, allapanak, ruhaban, atyanak</i>
é	e, ee, e	<i>mykepen, egeben, keth, feyer, leloknek, tolthe, ees, nezneek, be, es</i>
i, í	y (ÿ), i ³⁸	<i>mykepen, mynd, Mykron, fyrfyak, mennÿ, kjk, Djchöseg, Ime, istennek</i>
ö, ő	o, ö, ô	<i>leloknek, tolthe, elotte, mellettök, Djchöseg, Dychöseg, lelök</i>
u	u, w	<i>ruhaban, Ur, wr, fywnak</i>
ü, ű	w, ű	<i>wteth, w, Iű, ű</i>

1. táblázat. Fonéma-graféma megfelelések – magánhangzók.

fonéma	jelölése	példák
cs	ch	<i>Djchöseg, chodat, chelekodek</i>
gy	g	<i>legen</i>
h	h	<i>ruhaban, hatalma</i>
j	i, y (ÿ)	<i>Iű, Ielonte, feyer, karya, zabadeÿth</i>
k	k	<i>chelekodek, karya, kereksegeth, keth</i>
ny	n	<i>pogan[.n]ak</i>
s	s	<i>Djchöseg, Dychöseg, igassagath</i>
sz	z, sz	<i>zenth, zabadeÿth, szent</i>
ty	ty, t	<i>attyanak, attanak</i>
z	z	<i>az, azth</i>
hangérték nélküli h		<i>wteth, keth, myth, zenth, tharth, tolthe, zabadeÿth, szenth</i>
mássalhangzó-hosszúság		<i>mellettök, elotte, mykepen, az kepen, attjanak, attanak</i>

2. táblázat. Fonéma-graféma megfelelések – mássalhangzók.

A marosvásárhelyi töredékben az *e* jelölése három alkalommal fordul elő: *be, es, es*. Az első két szó a nyomtatványokban és kézírásokban is előfordul, a harmadik némileg sajtós, amennyiben az *e* megjelenítésére két jelölésmód keveredik benne: az ómagyar betűkettőzéses gyakorlat (amelyre egyébként magában a töredékben több példa is van) társul az újfajta mellékjellel ellátott középmagyar *e* betűvel. Egyébként ez sem példátlan. Ozorai vitairatának 1535-ös (tehát korai) nyomtatványában is megtalálható így: *megg*,³⁹ – az ingadozó írásmódot mutatja, hogy az Ozoraitól mintaként bemutatott lapokon több *meg* is előfordul.⁴⁰

A *ö* háromféleképpen van jelölve a töredékben. Általánosabban *o*, két esetben *ö*, további két esetben pedig *ô*. – Az *ö* jelölésére az ómagyar korban kétféle alapmegoldás létezett. A kancelláriai helyesírásban betűkettőzéssel (*ev, ew*), a némileg későbbi

³⁸ Az *i* hangjelölésében általában a pozíciónak is van szerepe. Ez érvényes a vizsgált töredékre is: szókezdő pozícióban nem *y* (*ÿ*), hanem *i* áll. Ez az ómagyar korra jellemző jelenség.

³⁹ Molnár–Simon, i. m., 227.

⁴⁰ Az effajta ingadozás az úzus kialakulatlanságára, két gyakorlat érintkezésére utalhat, jöllehet a nyomdák – különböző mértékben – igekeztek egységesíteni a kéziratokon.

cse - le - kö - dék cso - dát az Úr - is - ten, al - le - lu - ja,
 az po - gá - ny[ok-n]ak e - lőt - te meg - je - lön - té az ú
 i - gaz - sá - gát, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
 Sza - ba - dejt min - ket az ú ha - tal - ma, és az ú szent kar - ja.
 Di - cső - ség lé - gyen A - tyá - nak és Fi - ú - nak, és Szent - lé - lők Is - ten nek.

1. kottapélda. A marosvásárhelyi töredék dallamainak átrfása.

mellékjeles írásmódban az *o*-hoz illesztett különféle mellékjelekkel jelölték. A középmagyar változások a mellékjeles irányt folytatták, amely végül az *o*-ra tett két pontban állapodott meg. A nyomtatott művekben az *ö-ő* megjelenítésében a korábbinál jóval nagyobb tarkaság uralkodott.⁴¹ Ezek között Székely István művében *o-s* jelölésmódra is van példa,⁴² a kéziratosságban pedig több, a korszakhatár körüli misszilisből is kimutatható.⁴³

A harmadik kormeghatározó hangjelölés – immár a mássalhangzók köréből – az *sz* fonémáé. Ennek két változata van a töredékben: az ómagyar korban általános *z* és a középmagyar korról színre lépő *sz*. A régebbi jelölés két esetben fordul elő: a feltehetően korábbi mintára visszanyúló, az *-ít* képzőt is archaikusabb alakjában felmutató *zabadejth* szóban, továbbá az egyik doxológia *zenth* szavában. Gyakoribb viszont az *sz*-es írásmód: a *szent* három alkalommal is így jelenik meg. Az *s* formájának ingadozásáról lásd a fentebb mondottakat.

A *cs* fonéma *ch* jele következetes, és inkább az ómagyar kor felé mutat. A középmagyar nyomtatványokban a *cs* jelölésében meglehetősen tarkaság uralkodik: *ch, chy, chi, ci, c, cz, ts*, és jelölése hasonlóan változatos a misszilisekben is.⁴⁴

⁴¹ Vö. Molnár–Simon, i. m., passim; Korompay, i. m., 581. A töredékben két ízben található *ö* több korai nyomda betűkészletében is megjelenik; vö. V. Ecsedy, i. m. passim.

⁴² Molnár–Simon, i. m., 254; Székely István zsoltsárfordítása és a töredék között egyébként szóhasználati párhuzam is megfigyelhető.

⁴³ Például 1540-ből (KLev 211 és 212), 1542 körülről (MNY 36), 1544-ből (MNY 38) stb.

⁴⁴ Vö. Korompay, i. m., 580–581. Mindemellett a korai középmagyar misszilisekben meglehetősen gyakori a *ch* használata (vö. 1535: MNY 31, 1544: MNY 38 stb.). Később Káldi használja következetesen e jelölést, és a katolikus–protestáns helyesírás egyik megkülönböztető eleme lesz.

al - le - lu - ja, mi - kép - pen lát - tá - tok ü - tet fel - men - ni az ég - ben,
 az - kép - pen jű, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
 Mi - ko - ron néz - né - jék az ég - ben ü - tet, í - me, két fir - fi - ak ál - la -
 pá - nak ű - mel - let - tők fe - jér ru - há - ban, kik es mon - dá - nak:
 Di - cső - ség A - tyá - nak és Fi - ú - nak, és Szent - lé - lők - nek.

Spiritus Domini

Űr - is - ten - nek szent lel - ke be - töl - té mind az
 föld nek ke - [re]k - sé - gét, és mind - azt, az - [mit tart]

2. kottapélda. A marosvásárhelyi töredék dallamainak átírása.

Morfológiai-szintaktikai jellemzők

Morfológiai szempontból említendő a *Zabadejth* szó -*it* képzőjének nem monoftongizálódott alakja (*ejt*). A diftongusos formák az ómagyar korban jelentős többségben vannak, miközben – akár egyazon forráson belül is – a monoftongizálódott alakok is megjelennek. Bizonyos nyelvterületeken a monoftongizálódás gyorsabban következett be, ide tartoznak az erdélyi területek nyelvjárástípusai is.⁴⁵ A legkorábbi nyomtatványban⁴⁶ még diftongusos formák találhatók, de a későbbiek már döntően a monoftongizálódott változatot használják.

A szintaxis oldaláról két jelenség érdemel figyelmet. A feltételes mód jelen idejének használata – a *Mykoron nezneek az egben wteth* időhatározói tagmondatban –

⁴⁵ D. Bartha Katalin, „Az igeképzés”, in *A magyar nyelv történeti nyelvtana III/1. A kései ómagyar kor. Morfematika*, szerk. Benkő Loránd, E. Abaffy Erzsébet (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992), 73.

⁴⁶ Komjáti Benedek (ford.), *A Szent Pál levelei magyar nyelven* (Krakkó: Victor, 1533); ld. Borsa Gedeon, et al. *Régi Magyarországi Nyomtatványok 1473–1600* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971), nr. 13, p. 78.

a latin *consecutio temporum* szabályainak (praet. imp. coni. act.) megfelelő magyar fordítás. Az ómagyar fordításirodalomban ez a fajta megoldás csaknem általánosnak mondható, de a latinos igealakok használata még a középmagyar korba is átnyúlik.⁴⁷

Ugyancsak a latin számlájára írható az *ees* szórendi helye az *Ime keth fyrfyak allapanak ű mellettök feyer ruhában kjk ees mondanak* összetett mondatban. Maga a *kjk ees mondanak* csupán formailag alárendelő (jelzői vonatkozó) mondat, valójában mellérendelő tartalmat fejez ki, időben építi tovább a mondatot. Ez a mondattípus az ómagyar nyelvemlékekben igen gyakori, a jelen adatban azonban az *ees* helye zavaró. Egyik magyarázat lehetne rá, hogy nyomatékosító jelentésű „is” partikulának tekintjük⁴⁸ (az ómagyarban voltak ilyen írásmódú *is*-ek), az effajta adatok azonban nagyon későiek, csak a XVIII. századtól válnak gyakoribbakká.⁴⁹ Így sokkal valószínűbb, hogy jelen esetben is csupán a latin szó szerinti fordításáról van szó: *ecce duo viri astiterunt iuxta illos in vestibus albis, qui et dixerunt.*⁵⁰

Középkori introitus minták, zenei vonatkozások⁵¹

A marosvásárhelyi töredék introitusainak azonosításához – mint már említettük, – a középkori esztergomi liturgia két könnyen hozzáférhető forrását vettük figyelembe és egy későbbi, XVII. századi pálos forrást. Az Esztergomi missale és a két graduale zenei megoldásai nagyon közel állnak egymáshoz és a marosvásárhelyi töredékhez.⁵² A tónus mindhárom esetben megegyezik, sőt a középkori latin minta nyomán általában hangról hangra követhetjük a marosvásárhelyi töredék

⁴⁷ Az adat olvasatában a három különálló szótag (*nezneek* → *néznéjék*) felvételének igényét a dallam is alátámasztja. A *néznéje*-féle alakok keletkezésére ld. E. Abaffy Erzsébet, „Az igemód- és igeidő-rendszer”, in *A magyar nyelv történeti nyelvtana II/1*, 222.

⁴⁸ Ld. Dömötör Adrienne, „Az áljelzői mellékmondatok a középmagyar korban”, in *A nyelv-történeti kutatások újabb eredményei IV*, szerk. Büky László, Forgács Tamás (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Magyar Nyelvészeti Tanszék, 2006), 40.

⁴⁹ Például: *parancsolni méltoztatnék Felsőged ezen nemes Nograd és Honth vármegyéknek, kik is nagy örömmel megh cselekszik* – Ráday Pál levele 1707.

⁵⁰ Az *és* helyével egyébként bizonyíthatóan más fordítók–scriptorok is küzdöttek: *Ime ket ember allapek feier ruhában ű mellettök kik mondanak es* (Döbrentei-kódex 1508); a két változat háttérében esetleg közös szöveg hagyomány is lappanghat. Az ApCsel., amelybe ez a vers (1: 10) tartozik, nagyon kevésbé van csak képviselve a magyar kódexekben. A másik párhuzamos helyen, a Jordánszky-kódexben (1519) *es mondanak* áll. A későbbi forrásokban: *kik fsolanak es / es ezt mondäk* (Sylvester 1541, az 1574-es kiadásban az első *es* már hiányzik); *kic mondánac* (Károlyi 1590); *kik mondánac-is* (Káldi 1626); az *et* 'pedig' értelmezése későbbi: *Azok pedig mondánac* (Komáromi Csipkés György 1685/1718 – héberből és görögből fordított szöveg).

⁵¹ A dallamot a középkori minták alapján egészítettük ki. A szöveg átírásában ez alkalommal a mai helyesírást követtük, de megtartottuk a különleges, régies szóalakokat, jellegzetességeket.

⁵² Az Újhelyi pálos graduáléban kevesebb a melizmatikus rész.



1. faksimile. Marosvásárhelyi töredék (recto).



2. fakszimile. Marosvásárhelyi töredék (verso).

magyar nyelvű introitusait. Ezt az összehasonlító vizsgálatot a következőkben foglalhatjuk össze:

1) Húsvét utáni 4. vasárnap introitusa: [*Énekeljétek az Úrnak új éneket*⁵³], latin minta: *Cantate Domino canticum novum*, lásd Esztergomi missale (Miss. Not. Strig.): f. 152r; Esztergomi Bakócz-graduále (Grad. Strig.): I/f. 155v; Újhelyi pálos graduále (Grad. Rom. de Újhely): f. 27r. – Mindhárom latin nyelvű és a magyar nyelvű introitus is 6. tónusban: a latin introitusokban, valamint azok magyar nyelvű fordításában azonos a formálás, azonos a dallamvezetés, még az igen hosszú melizmatikus szakaszokban is, például: *revelavit – megjelönte*. Az introitus kis doxológiáját a magyar nyelvű introitusban kikottázták,⁵⁴ ezzel szemben a középkori lejegyzésekben csak a differenciát jelölték.⁵⁵

2) A mennybemenetel ünnepi introitusa: [*Galileai/Galileabeli férfiak, Galileabeliek/Galileabeli férfiak*⁵⁶], latin minta: *Viri Galilei*, lásd Esztergomi missale (Miss. Not. Strig.): f. 162v; Esztergomi Bakócz-graduále (Grad. Strig.): I/f. 162r; Újhelyi pálos graduále (Grad. Rom. de Újhely): f. 29v. – Mindhárom latin nyelvű és a magyar nyelvű introitus is 7. tónusban, azonos tagolással, azonos dallamvezetéssel. A latin introitus antifónájának három *alleluiájából* a magyarba csak kettő került, a legelső magasra ívelő szakasz elmaradt. Mint már korábban utaltunk rá, a három középkori forrás közül az esztergomi Bakócz-graduále a marosvásárhelyi introitushoz hasonlóan nem a 47/48. zoltár versét, hanem az Apostolok cselekedeteiből vett verset hozza „zoltárversként”.⁵⁷ Ebben a középrészben viszont a Bakócz-graduále latin és a marosvásárhelyi töredék magyar szövegének formálása különbözik: amíg a latin szöveget két félversben, az átlagos hosszúságú első félversben és az aránytalanul megnyújtott második félversben két kadenciával formálták meg, az azonos terjedelmű magyar szövegben – talán a könnyebb és énekelhetőbb tagolás érdekében – még egy kadenciát alakítottak ki.⁵⁸

⁵³ Vö. a graduálokban található zoltárfordításokkal, például Grad. Eccl. Hung. Epp., nr. 307.

⁵⁴ A lejegyző a zoltárversben és a kis doxológiában kétféleképpen jelölte a finálist: az „és az új szent karja” zárlatban *a*-val, majd az „és Szentlélek Istennek” zárlatban – feltehetően először – *a*-t, majd *g*-t írt egymás után, mindkettőt meghagyva. A latin források alapján az utóbbi megoldást választottuk. – Az átírásban nem jelöltük kettőzve a *karja* szó valószínűleg tévesen kettőzött első szótagját. (A kettőzés az egyszótagú szavakat illeti.)

⁵⁵ A zoltárvers hosszát a középkori kódexekben a rendelkezésre álló hely határozta meg.

⁵⁶ Az Eperjesi és az Öreg graduál introitusának kezdete, valamint a magyar nyelvű graduálok antifónáinak szövegvariánsai, ld. Grad. Eccl. Hung. Epp., nr. 331, Öreg graduál, p. 119, valamint Huszár Gál 1574, f. 293, Grad. Ráday, nr. 142.

⁵⁷ Két XVII. századi magyar nyelvű introitus Ascensio ünnepére az Eperjesi graduálban és az Öreg graduálban maradt fenn, mégpedig a 47/48. zoltár versével, ld. az előző lábjegyzetet. A marosvásárhelyi és az eperjesi introitus dallama hasonló, szövegezése azonban nemcsak a középrészben (az Eperjesi graduálban igazi zoltárverssel), hanem az antifonarészben is teljesen különbözik. Az Öreg graduál középrésze viszont a marosvásárhelyi megoldást, az ApCsel. verset hozza.

⁵⁸ Hasonlóan más esztergomi és egyéb magyarországi középkori források megoldásához; ugyancsak Kiss Gábor hívta fel rá a figyelmet.

3) Püñkösd vasárnapi introitus: *Úristennek szent lelke*, latin minta: *Spiritus Domini*, lásd Esztergomi missale (Miss. Not. Strig.): f. 167v; Esztergomi Bakócz-graduále (Grad. Strig.): I/f. 165r; Újhelyi pálos graduále (Grad. Rom. de Újhely.): f. 31r. – Mindhárom latin nyelvű és a magyar nyelvű introitus is 8. tónusban.⁵⁹ A formálásban és dallamvezetésben sok a hasonlóság, a magyarban az első mondat végén az *alleluia* szöveg elmarad, mert a magyar nyelvű fordítás szótagszám szerint így illeszthető megfelelőbben a latin szövegre készült zene alá: *replevit orbem terrarum, alleluia – kitölti mind az földnek kerekességét.*

Összegzés

A marosvásárhelyi magyar nyelvű töredék a mise bevezető tételéből, az introitusból tartalmaz összeállítást. Feltételezhetően egy nagyobb terjedelmű, esetleg teljes introitus-sorozat egy főlója maradt fenn a három töredékes introitussal, amelyek az egyházi esztendő ünnepes felének végéből származnak. A húsvét ünnepe utáni 4. vasárnap introitusa unikális tételnek számít, mivel egyik kéziratoss graduálunkban sem jegyezték le.⁶⁰ Mindhárom introitus-töredék a középkori latin nyelvű zenei mintát követi, azonos tónusban, hasonló tagolással és dallamvezetéssel. A szöveg a latin fordítása, nem találunk benne a későbbiek során – sőt már a miskolci töredékben is – előforduló magyarázó-értelmező betoldást. Hangjegyzése a XVI. század közepére utaló kurzív notáció, amelyet a hasonló korszakból származó miskolci és csíksomlyói töredékekben is azonosítottunk.

A marosvásárhelyi introitus-töredék – nyelvállapota alapján – a középmagyar korba tartozó nyelvemlék. Az ómagyar írott szöveghagyomány és az újabb, középmagyar jelenségek együttes alkalmazása, valamint bizonyos ingadozó használatok a korszakhatár tájékára vagy a középmagyar kor elejére mutathatnak.⁶¹ A töredék *terminus ante quem*-je 1540 tájára tehető, de természetesen ennél egy-két évtizeddel későbbi is lehet. A szöveg jellegéből adódóan a scriptor feltételezhetően írott előzményekre is támaszkodhatott, ez indokolhatja a hangjelölés egyenetlenségeit is. Mivel ebben a korban norma még nem, vagy csak igen kevésé kötötte a szövegalkotókat (a kéziratoss művek készítőit kevésbé), a „vegyesség és következetlenség” teljesen megfelelt a művek szokásos nyelvállapotának.

⁵⁹ Amíg az Eperjesi graduál püñkösi introitusa (Grad. Eccl. Hung. Epp., nr. 355) a marosvásárhelyi töredék dallamával és szövegével rokon, addig az Öreg graduál új szöveget hoz 1. tónusban az adventi *Rorate caeli desuper* mintájára (Öreg graduál, p. 131): *Szent Léleknek harmatját mennyből, Atya Isten ereszed.*

⁶⁰ A graduálokba az ünnepkörök és az ünnepek (advent, karácsony stb.) szerint egy-egy introitust jegyeztek le, és valamely ünnepkörhöz (így például a húsvéthoz) tartozó több vasárnaphoz sem adtak külön tételt.

⁶¹ A „hivatalos” korszakhatár 1526, ezt azonban 1541-ig bízást ki lehet terjeszteni: több fontos kódex íródott még a 30-as években (az archaikus nyelvzetű Kulcsár-kódex dátuma 1539!), és a missziliek is ebben az évtizedben szaporodtak meg jelentősebben.

Forrás- és rövidítésjegyzék

graduálforrások

- Ajaki graduál OSzK Fol. Hung. 3752; Stoll bibl. nr. 1011.
 Batthyány-graduál Gyulafehérvár, Batthyány Könyvtár I, 40; Stoll bibl. nr. 6.
 Bélyei graduál Debrecen, ref. koll. R. 507; Stoll bibl. nr. 64.
 Kecskeméti graduál MTAK K 74; Stoll bibl. nr. 58.
 Miskolci töredék Pécs, Püspöki Könyvtár; Stoll bibl. nr. 1001.
 Öreg graduál Heltai János, et al. *Régi Magyarországi Nyomtatványok 1636–1655*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000, nr. 1643.
 Spáczai-graduál Debrecen, ref. koll. R. 505; Stoll bibl. nr. 38.

rövidítések

- Grad. Eccl. Hung. Epp. *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. Edited and introduced by Ilona Ferenczi. Musicalia Danubiana 9. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.
- Grad. Kálmáncsai *Kálmáncsai graduál. 1622–1626*. A graduált átírta, jegyzetekkel ellátta és tanulmányt írt Ferenczi Ilona, szerk. és tanulmányt írt Pap Gábor. Kecskemét: Nemzeti Kincseinkért Egyesület, 2005.
- Grad. Ráday *Graduale Ráday saeculi XVII*. Edited and introduced by Ilona Ferenczi. Musicalia Danubiana 16, Budapest 1998.
- Grad. Strig. *Graduale Strigoniense (s. XVI/XVII)*. Edited and introduced by Janka Szendrei. Musicalia Danubiana 12/I–II. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993, 1990.
- Grad. Rom. de Újhely *Graduale Romanum ad usum monasterii Paulinorum de Újhely (1623)*. Edited by Janka Szendrei. Musicalia Danubiana 24. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2010.
- Huszár Gál 1560–1561 *Huszár Gál: A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretetek, Kálmáncsehi Márton: Reggeli éneklések 1560–1561*. A kísérő tanulmányt írta Borsa Gedeon. Bibliotheca Hungarica Antiqua 12. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.
- Huszár Gál 1574 *Huszár Gál: A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretetek és imádságok, Komjáti 1574*. Hubert Gabriella tanulmányával. Bibliotheca Hungarica Antiqua 13. Budapest: MTA Könyvtára, 1986.
- KLev + tételszám *Középkori Leveleink 1541-ig*. Szerk. Papp Lajos és Hegedűs Attila. Budapest: Tankönyvkiadó, 1991.
- Miss. Not. Strig. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Edited by Janka Szendrei and Richard Rybarič. Musicalia Danubiana 1. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1982.
- MNY + tételszám Magyar Nyelvemlék az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárából.
 Stoll bibl. *A magyar kézíratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*. Összeállította Stoll Béla. Második, javított és bővített kiadás. Budapest: Balassi Kiadó, 2002.

ILONA FERENCZI – HAADER LEA

Introitusfragmente in ungarischer Sprache
aus Neumarkt am Mieresch/Târgu Mureş
(Mitte 16. Jh.)

Das ungarischsprachige Fragment aus Neumarkt am Mieresch/Târgu Mureş (Rumänien) enthält eine Zusammenstellung aus den Mess-Introiten. Das einzig erhalten gebliebene Folio mit drei Introitusfragmenten für die Feste nach Ostern bis Pfingsten stammt vermutlich aus einer umfangreicheren oder sogar vollständigen Introitus-Reihe. Der Introitus für den 4. Sonntag nach Ostern (Kantate) gilt als Unikum, da er in keinem von den ungarischsprachigen Gradualen aufgezeichnet wurde. Alle drei Introitusfragmente folgen in Ton, Form und Melodie dem mittelalterlichen lateinischen Muster. Der Text ist eine Übersetzung aus dem Lateinischen, in dem es keine erklärenden und erläuternden Einschübe gibt. Die kursive Musiknotation, die in weiteren zwei ungarischsprachigen Fragmenten zu identifizieren ist, weist auf die Mitte des 16. Jahrhunderts hin. Das Fragment aus Neumarkt am Mieresch ist auf Grund seines Sprachzustandes ein zur mittelungarischen Epoche gehörendes Sprachdenkmal. Der *terminus ante quem* des Fragments kann um 1540 liegen, aber auch ein bis zwei Jahrzehnte später.

A plébániatemplomok zenei élete a 18. században

1. Bevezetés

A katolikus egyházszerkezet legkisebb egységei, a helyi közösségeket összefogó plébániák az igehirdetéssel és tanítással, a vasárnapi istentiszteletek és a liturgikus év előírt ünnepeinek megtartásával, továbbá a szentségek kiszolgáltatásával (keresztelés, esketés, temetés) gondozták a hívek hitéletét. A plébániatemplomok zenéjének e tekintetben legfontosabb rétegét a gyülekezet tagjainak személyes részvételét lehetővé tevő, kezdetben ájtatosságokon, körmeneteken és zarándoklatokon engedélyezett népének,¹ és a valószínűleg szintén régebbtől fogva énekelt, de csak a 17–18. század során általánosan elterjedt anyanyelvű miseének jelentette.² A közösen megült egyházi ünnepeken túl a plébániatemplomok – melyek az állami és a katolikus egyházi szervezet összefonódásai miatt mind a helyi, mind a központi hatalomhoz közvetlenebbül kapcsolódtak – a világi eseményekhez fűződő egyházi szertartásoknak is természetes keretet nyújtottak: a községek és városok hagyományosan kiemelkedő közéleti alkalmaihoz ugyanúgy a plébániatemplomban rendezett istentisztelet vagy ájtatosság járult, mint az országos jelentőségű rendezvényekhez vagy ünnepekhez (például központilag előírt *Te Deum*). Azaz a plébániatemplomok reprezentációs feladatot is teljesítet-

¹ Korabeli terminusok: *cantilena*, *cantus hungaricus*, *musica slavonica* stb. Népéneket a rendi templomokban is énekeltek, sőt egyes városokban a nyelvek szerinti munkamegosztás is létrejött: Besztercebányán külön német és szlovák plébániatemplom volt, magyar népéneket pedig a jezsuitáknál énekeltek (ld. jezs. napló); Kassán a dómban német és magyar, a jezsuitáknál szlovák népének szólt (1720–1761, illetve 1696–1745, ld. jezs. napló, ék és gazd. napló). (A rövidített jelölések feloldását ld. a tanulmány végén: *A felhasznált levéltári források jegyzéke*).

² Dobszay László, *A magyar népének* (Veszprém: Veszprémi Egyetem, 1995), 38. Valamennyi 18. századi énekeskönyvben volt anyanyelvű miseének, használatukat a kántorok stóla-jövedelmei között rendszeresen említett *sacrum cantatum* igazolja. Ld. Kovács Béla (szerk.), *Eszterházy Károly püspök egyházlátogatásainak jegyzőkönyvei I–III* (Eger: Érseki Gyűjteményi Központ, 1997–2001), passim (a továbbiakban: *Eszterházy*).

tek, s a hívők személyes „hozzájárulása” az anyanyelvű *Te Deum* éneklésével ezeken a templomi ünnepeken is biztosítva volt.³

A valamennyi plébániatemplomban jelen levő népének azonban az egyes helyszíneken különböző alkalmakon szólt és az ünnepi hierarchia különböző fokát képviselte, mert a vásár- és ünnepnapok zenéje sokféle lehetett – hiszen a plébániatemplomok szerepét eltérő típusú települések eltérő jogállású templomai töltötték be. Az alapvetően erre a célra létrehozott, világi pap által vezetett egyházmegyei plébániatemplomok mellett a püspöki székesegyházak és káptalani templomok többsége a városi plébániatemplom feladatait is vállalta, sok plébániatemplomot pedig a szerzetesrendek láttak el: vagy egyszerűen egy egyházmegyei templomot vezettek, vagy a sajátjukat működtették plébániatemplomként is. Sőt, olyan összetett szerepkörű intézmény is létezett, mint a rendi irányítás alatt álló püspöki székesegyház, mely egyúttal a település plébániatemploma volt (például Temesváron és Vácott, jezsuita, illetve piarista vezetéssel).

A plébániatemplomként funkcionáló templomok között mennyiségileg legnagyobb súlya az első típusnak, a püspökök alá rendelt egyházmegyék világi plébániatemplomainak volt, mert ezek – noha az ország nagy részén „a tíz falunként épített egy templom” és az azokat követő továbbiak a török időkben többnyire elpusztultak vagy a reformáció során új gazdára találtak – a század folyamán zajló szervező munka, valamint a helyreállítások és az építkezések nyomán lényegében az ország teljes területét behálózták. Eloszlásuk természetesen nem volt egyenletes: több jutott belőlük a védettebb, sűrűn lakott katolikus országrészekre, kevés az aprófalvas vidékekre és szinte csak formális szervezet hálózta be a református többségű megyéket.⁴ A század utolsó harmadára a plébániatemplomok mellett az iskolákat is mindenütt felállították:⁵ egy 1772-ben készült összeírás több mint négyezer lelkészséget vett számba, s ugyanennyire becsülte a *Ratio educationis* előtt végzett felmérés az iskolák számát. A kimutatások valamennyi felekezet intézményeit magukban foglalták, tehát csak mintegy kétezer plébánia/iskola tartozott a katolikus egyházhoz.⁶ Feltéve, hogy a több templomnak

³ A *Te Deum* anyanyelvű éneklése már a reformáció előtt széles körben elterjedt, és az akkor kialakult, nem liturgikus alkalmakon énekelt változat – noha a tridenti zsinat után bevezetett, a 17–18. századi énekeskönyvek által propagált „római” forma is általánosan ismertté vált – az erdélyi népi hagyományban napjainkig fennmaradt. Szendrei Janka, „Első hangjegyes népénekünk (a *Te Deum* magyarországi története)”, in *Népzene és zenetörténet III*, szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Editio Musica, 1977), 102–104, 110–118.

⁴ Thirring Gusztáv, *Magyarország népessége II. József korában* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1938), 61; *Eszterházy III*, passim.

⁵ Mészáros István, „Katolikus kisiskoláink 1714–1773 között”, in *Tanulmányok a magyar nevelésügy XVII–XX. századi történelméből*, szerk. Mészáros István (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 59–85, 69–78.

⁶ Fináczy Ernő, *A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában I* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1899), 233–237. Vö. Kosáry Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983), 450–451; Thirring, uo., 61 és 66. Az összes templom száma még ennél is jóval nagyobb volt, vö. az egi és győri egyházlátogatások adataival (1761 és 1752), a *Cassa Parochorum* dokumentumaival: Szántó Konrád–Zombori

othont adó nagyvárosok, illetve a protestáns többségű, ténylegesen működő katolikus templom nélküli kisebb mezővárosok száma nagyjából kiegyenlítette egymást, vagyis ha a körülbelül hatvan királyi városban és a hatszáznál több kisebb-nagyobb mezővárosban egy-egy katolikus templommal számoló becslés megállja a helyét, akkor az a hipotézis is helytállóan tűnik, hogy a plébániatemplomok mintegy háromnegyede kis településeken, aprócska mezővárosokban, községekben és falvakban működött.⁷

A plébániatemplomok számbeli fölénye az egyéb jogállású katolikus templomok nagyságrendjével összemérve érzékelhető: az 1770-as évekre kétezer plébániatemplom, illetve körülbelül kétszázhusz káptalani és szerzetesredi templom létesült, ebből az érsekségek és a hagyományos vagy új alapítású püspökségek a társaskáptalanokkal együtt mintegy húsz székesegyházat, a jelentősebb rendek pedig összesen csaknem kétszáz templomot birtokoltak (a ferencesek mintegy százhuszat, a jezsuiták negyvennégyet, a piaristák több mint huszat stb.).⁸ Ezeknek a templomoknak nagy része azonban – mint említettük – plébániatemplomként is teljesítette feladatát: a tíz hagyományos püspökség templomai közül nyolc,⁹ az említett jezsuita templomokból huszonegy volt egyben plébániatemplom is (emellett a rend tagjai tíz világi plébániatemplomot is vezettek, néhányat fontos nagyvárosokban).¹⁰ A ferencesek számos kis települést láttak el (főleg az egykori török területeken – hisz ők a hódoltságban is pasztoráltak), széles hatókörű saját templomaik mellett jelentős városi plébániákat is irányítottak. Kevés aktivitást fejtettek ki e területen a piaristák, de például a szegedi városi plébániatemplomot ők adminisztrálták. A számok mechanikus összevetése önmagában persze nem tükrözi a tényleges „erőviszonyokat”, hiszen egy nagyvárosi plébániatemplom, egy székesegyház vagy egy fontos rendi templom súlya, hatóköre és jelentősége jóval nagyobb volt egy községi plébániatemploménál. Mindazonáltal az arányok ismerete hozzájárul egy átfogó kép kialakításához, s lehetővé teszi, hogy a tanulmány végén a különböző típusú

István–Dóka Klára (szerk.), *Egyházlátogatási jegyzőkönyvek katalógusa* (Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 1994–1999), 5–6 (a továbbiakban: *EJK*); *Acta Cassae Parochorum* (Budapest: Művészettörténeti Dokumentációs Központ, 1969–1980), 1, 3 (a továbbiakban: *ACP*).

⁷ A templomok számát az 1770k. és 1772-es (a jezsuita rend feloszlatása előtti) felmérések, a népességi adatokat az 1784/87-es összeírások alapján közöljük. A városokról ld. *Az első magyarországi népszámlálás 1784–87* (Budapest: Központi Statisztikai Hivatal, 1960), 33 és 50, a mezővárosokról ld. Bácskai Vera. *Városok és polgárok Magyarországon I–II* (Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 2007), I, 160.

⁸ Gyenis András, *Régi jezsuita rendházak. Központi rendi kormányzat* (Vác: Szalézi Művek, 1941), 52; William V. Bangert, *A jezsuiták története* (Budapest: Osiris, 2002), 275; Szántó Konrád, *A katolikus egyház története a reformációtól napjainkig* (Budapest: Ecclesia, 2018), 290–291 és 304; Borián Tibor–Koltai András–Legeza László, *Piaristák* (Budapest: Mikes, 2007), 14–24, 55ff.

⁹ Csupán a nyitrai és a zágrábi székesegyház nem, mert ezekben a városokban külön plébániatemplomok működtek.

¹⁰ Szilas László, „Jezsuiták plébániai munkában Magyarországon a 16–18. században”, *Magyar egyháztörténeti vázlatok* 17 (2005/3–4), 35–44 (noha ezt a rendi alkotmány eredetileg tiltotta és kivételes engedélyhez kötötte).

zenei gyakorlattal rendelkező templomok számának nagyságrendjét, s azok egymáshoz viszonyított arányát is felmérjük.

A cél elérését nehezíti, hogy a plébániatemplomok zenéjére vonatkozó, jelenleg elérhető adatok szűkösek és egyenetlen eloszlásúak. A nagyvárosi templomok működése az eddigi helytörténeti és zenetörténeti kutatások alapján legalább nagy vonalakban ismert, zenei gyakorlatuk meghatározásához az ünnepek rendjére és a zenészállományra vonatkozó dokumentumokat, a kotta- és hangszerinventáriumokat, illetve fennmaradt kottagyűjteményeket, sőt kivételes esetekben a korabeli tudósításokat is felhasználhatjuk. A többséget kitevő községi és falusi templomok „zenei életének” legfontosabb forrásáról, az egyházlátogatási jegyzőkönyvekről azonban nincs áttekintésünk. Átfogó, zenetörténeti szempontú kivonat ezekből nem készült,¹¹ s néhány nagyobb terület adatait felölelő kiadványon kívül¹² csak egyes templomok vizitációs dokumentumai vizsgálhatók (például egy adott plébániatemplom néhány jegyzőkönyvét ismertető publikációk, valamint a ZTI levéltári gyűjteményében és Bárdos Kornél hagyatékában feldolgozott anyagok). A vizitációs feljegyzések alapján viszont csak korlátozott képet alkothatunk a kis települések templomainak zenei gyakorlatáról, mert több fontos részlettel nem foglalkoznak, csak az orgona leírását, a könyvek és a templomi alkalmazottak állományát, valamint a kántortanítók képzettségét és ellátott feladatait közlik.

A szertartások zenéjének ezek a dologi és személyi feltételei azonban a 18. század elején a templomok többségében hiányoztak: előbb magának az egyházi működésnek kellett megfelelő körülményeket teremteni – sokszor a templomépületek újjáépítésével, a lelkészek letelepítésével/kiképzésével kezdve. A királyi Magyarországon ez a munka hamarabb befejeződött, más területeken a század közepéig is eltarthatott, néhány hátrányos helyzetű egyházmegyében pedig a 70–80-as évekig elhúzódott.

Az ország védettebb nyugati és északi részén a 16–17. században az evangélikus vallás vált dominánssá, bár nemcsak egyes fontos központok (Pozsony, Nagyszombat, Nyitra¹³), hanem kisebb városok, községek is megőrizték katolikus jellegüket.

¹¹ Vö. a nagyobb adatközlésekkel: *ACP* 7 kötet, 1969–1980 között: az épületekre, harangokra, haranglábakra és szobrokra vonatkozó adatokat is közli (az orgona-adatokat nem szisztematikusan, ezért azok csak részben értékelhetők); *EJK* 8 kötet, 1994–1999: a templom- és plébánia-épületek adatait és a kegyurak nevét tartalmazza.

¹² Eszterházy Károly vizitációinak anyaga (ld. *Eszterházy* I–III: a jegyzőkönyvek teljes latin szövege), továbbá Tomisa Ilona (közr.), *Visitatio canonica: egyházlátogatási jegyzőkönyvek Batthyány József esztergomi érsek idejéből 1775–79* (Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézet, 1997); Uő., *Katolikus egyház-látogatási jegyzőkönyvek, 16–17. század* (Budapest: Osiris, 2002) (a továbbiakban: *Jegyzőkönyvek*); Szigeti Kilián, „A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története”, in *A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve*, szerk. Fábíán Árpád (Szombathely: Szombathelyi Egyházmegyei Hatóság, 1977), 243–430 (adatok csak a mai Magyarország területéről); Merényi Ferenc, *Domsics Mátyás egyházlátogatása (canonica visitatio) Baranyában 1729-ben* (Pécs: Dunántúli Ny., 1929); Pfeiffer János, *A veszprémi egyházmegye legrégebbi egyházlátogatásai (1554–1760)* (Veszprém: Lipót Ny., 1947).

¹³ Nyitra: cv 1688; Vagner József, *Adatok a Nyitra-városi plébániák történetéhez* (Nyitra: Huszár Ny., 1902), 19.

Az ellenreformáció lendületes szakaszában, 1671–1674 között a nyugat-dunántúli evangélikus területeken a templomok erőszakos visszavételére került sor, a felvidéki templomok pedig a következő három évtized során gyakran cseréltek gazdát, s ott végül az 1710–1711-es kapitulációk után alakult ki az a *status quo*, mely a század folyamán – az említett állandó nyomás és egyes szűkebb területeket érintő erőszakos cselekmények ellenére – lényegileg tartósnak bizonyult.

Az említett nagyvárosokban a 17. századra kialakított zenei gyakorlat tehát érvényben maradt. A pozsonyi dóm figurális praxisának létét két kottainventárium is bizonyítja (1616 és 1700),¹⁴ és az aktuális működési rendet erősítette meg a városi zenészek 1697-es szerződése, mely szerint valamennyi vasárnapi nagymisén és a hozzátartozó két vesperáson játszottak, a nagy ünnepeket, főpapi miséket trombita/timpanival tartották. Nagyszombatban is változatlanul fizették a Szt. Miklós-templom zenészeit: a *succentor* és a kántorok mellett az orgonistát és 1620-tól négy korallistát, akikhez általában éneklő diákok, illetve vasár- és ünnepnap és az alapítványi miséken pedig négy városi toronyzenész is csatlakozott – 1689-ben és 1738-ban tehát magától értetődően figuralista zenészek játszottak a templomban.¹⁵ Nyitrán a székesegyháztól függetlenül két plébániatemplom, az alsóvárosi Szt. Jakab és a ferencesek által gondozott felsővárosi templom látta el a város tisztán katolikus lakosságát. A világi plébániatemplom iskolájának diákjai a kántortanítókkal együtt a székesegyházban is „segédkeztek” (1688), a saját templomukban a plébánosok által énekelt „gregorián” miséken és az ájtatosságokon elhangzó népénekekben vettek részt, kezdettől fogva orgonakísérettel.¹⁶

A viszonylag sértetlenül – ép orgonákkal együtt – visszavett evangélikus templomokban a korábban alkalmazott muzikusok, valamint a többszólamú zenében jártas, egyházi szolgálatot teljesítő városi toronyzenészek jóvoltából az immár katolikus istentiszteleteken is figurális zene szólt. Kassán az előljáróság, és az első kuruc korszak után a városi főtemplomba visszatérő egri káptalan megállapodása szerint 1687-ban az orgonistán kívül három zeneileg képzett (egy *choralista* és egy *figuralista*, továbbá egy magyar) kántor vett részt az istentiszteleteken, a városi és káptalani ünnepeken hét toronyzenész is játszott a megfelelő hangszereken.¹⁷ Körmöcbányán 1674-ben a német evangélikusok két orgonistája (Deutschmann és Stirbitz) az uralom-váltás után is a helyén maradt, s mint „katolikus orgonisták” folytatták tevékenységüket. A nagy ünnepeken a toronyzenészekkel együtt játszottak – ahogy ezt a másfél évtizeddel későbbi *Instructio* dokumentálja.¹⁸ Ugyanígy csaknem zökkenőmentes volt az „ügymenet” Sopronban: az evangélikus főtemplomot 1674-ben ünnepélyesen (orgonástól) foglalták le, így már az az évi *canonica visitatio* megfelelő istentiszteleti rendről számolhatott be („gregorián” mise, vesperás és *Te Deum*, főpapi misén trombita/timpani). Akkor egyetlen figuralista zenész, az iskolamester-kántor-orgonista látta el a feladatokat – nyilván hangszeres kiegészítőkkel, legkésőbb 1699-től azonban a városi toronymester is fizetést kapott a plébániatemplomtól.¹⁹ A nyitrai plébániákhoz hasonlóan több felvidéki kisvárosi templom korábbi, orgonakíséretes népénekre épülő zenés

¹⁴ Jana Kalinayová et al., *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí* (Bratislava: Slovenské národné múzeum–Hudobné múzeum, 1994), 5. és 17. sz.

¹⁵ Bárdos Kornél (szerk.), *Magyarország zenei története II (1541–1686)* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 27 és 52–53, illetve további adatok: Nagyszombat: vjk (*musici figurales* 1689, 1738).

¹⁶ Wagner, i. m., passim. (A 17. sz. végén volt orgona a templomban, 1732-től külön státusban alkalmazott orgonista játszott rajta.)

¹⁷ Kassa: iratok (*cum Tubis, Tybiis, fidibus, ductilibus, Tympanis ac aliis musicalibus instrumentis*).

¹⁸ Ernest Zavorský, „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz VII–VIII”, in *Musik des Ostens 7* (Kassel: Bärenreiter, 1975), 29 és 86 (a továbbiakban: „Stadt Kremnitz”).

¹⁹ Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 123–125.

szertartásrendje is változatlan maradt: a 17. században épült hangszereket tovább használták – néhány közülük ma is eredeti helyén található, mint például Szepesszombaton és Zsákócon a katolikus templomokban (1662–1663, illetve 1665).²⁰

De még az Észak-Dunántúlon is voltak nehéz helyzetbe került vidékek: az 1683-ban átvonuló török által letarolt győri főesperesség félszáz településéből hét falu teljesen elpusztult, a fennmaradatokból tíz templom hiányzott, a templommal rendelkező falvakban pedig összesen négy plébános és négy licenciátus²¹ működött – orgona természetesen sehol sem volt, bármilyen (mise-, szertartás-, vagy énekes-)könyvet mindössze nyolc helyen látott a vizitátor. Itt azonban gyorsan ment a helyreállítás: az egyházmegyében a század közepére a plébániák száma háromszáz fölé emelkedett, a hetvenes években már sok helyre orgona is került.²² Az ellátottság magas szintjének kialakításában az egyházi kegyurak mellett ugyanis a legnagyobb birtokosok, az Esterházy-, Batthyány- és Nádasdy-család tagjai is fontos szerepet játszottak (Esterházy Ferenc például már az 1660-as években templomot építtet Pápán, a következő évtizedben orgonával is felszerelte, s maga gondoskodott az orgonista-kántortantató javadalmazásáról²³).

A katolikus vallásgyakorlás – a törökök viszonylagos toleranciájának és főleg a ferencesek munkájának köszönhetően – a hódoltságban sem szűnt meg teljesen,²⁴ a leglepusztultabb, elnéptelenedett településeken azonban újra kellett építeni a templomokat.²⁵ Az újjáépítésekkel egy időben a katolikus templomok száma a visszavett protestáns templomokkal is „gyarapodott”, mert a nyugati területeken I. Lipót szigorú rendeletben korlátozta a nyilvános evangélikus és református istentiszteletek tartását. Noha a rendelet nem azonnal és nem mindenütt jutott érvényre (mint például a végvárnak minősített helységeken), az állandó nyomásnak kitett közösségek előbb-utóbb templomuk feladására kényszerültek. A keleti országrészben a református dominancia nem szűnt meg: az ottani, térítés céljából létrehozott katolikus plébániatemplomok egyes esetekben még látszólag sem biztosították a funkcióval járó feladatok ellátását.²⁶

²⁰ Otmar Gergelyi–Karol Wurm, *Historische Orgeln in der Slowakei* (Bratislava: Opus, ²1989), 58–61; Uők., „Historische Orgeln und Gehäuse in der Ostslowakei”, *Acta Organologica* 22 (1991), 27–28 és 48–49.

²¹ Felszentelt papok hiányában őket helyettesítő laikusok, akik a misézés és gyóntatás kivételével valamennyi lelkipásztori feladat ellátására engedéllyel rendelkeztek.

²² Tomisa, *Jegyzőkönyvek*, 219–270; Vanyó Tihamér Aladár, *Püspöki jelentések a Magyar Szent Korona országainak egyházmegyéiről (1600–1850)* (Pannonhalma: [szerzői kiad.], 1933), 138, 142–152. Győri mesterek 1760 után számos kis helyiségben építettek orgonát. Szigeti Kilián, *Régi magyar orgonák. Győr* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1977), 39–40.

²³ Kiss István, *A pápai plébánia története* (Veszprém, 1908) (repr. Pápa: Jókai Mór Városi Könyvtár, 1996), 86 és 193–194 (az orgona még 1732-ben is az egyetlen volt a veszprémi egyházmegye területén, Pfeiffer, *A veszprémi egyházmegye...*, 17).

²⁴ A kecskeméti plébániát 1647-től irányították – Pécsről, Mohácsról, Szigetvárról és Simontornyáról az egész környéket ellátták, *EJK* 7: 9–11 és 100; Varga Szabolcs, „Peregrináció és művelődés a pécsi egyházmegyében a 16–17. században”, in *A pécsi egyházmegye a 17–18. században*, szerk. Fedeles Tamás–Varga Szabolcs (Pécs: Pécsi Püspöki Hittudományi Főiskola, 2005), passim.

²⁵ Váci egyházmegye 1697, illetve egri 1699, pécsi 1703, ld. *EJK* 2: 13, 5; 9, 7: 13; Nagyvárad 1692, ld. Hermann Egyed, *A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig* (München: Molnár József Ny., 1973), 300.

²⁶ Ld. Kisvárdá (1779): 400 kat. lakos, orgonával ellátott templom, 34 [!] fliával (*Eszterházy* III, 7–8: tábla).

A pusztulás tehát nem volt totális: még a leghátrányosabb helyzetből indult egri, váci és pécsi püspökség területein is voltak egyes vidékek, települések, ahol valamiféle normális életvitelt s vallásgyakorlatot fenn tudtak tartani: Jászárokszálláson 1630-ban építettek új templomot, Jászkóhalmán 1670-ben állították vissza a középkori plébániát. Pest-Solt megyében szintén már a török időkben templomhoz jutott a népes mezőváros, Tura, valamint Űri és Zsámbok (1673). A pécsi egyházmegyében az 1714-es zsinat csak tíz plébániát vett számba, de a missziós tevékenységet végző ferencesek és jezsuiták némi folyamatosságot biztosítottak.²⁷ Ezek azonban szórványos esetek voltak: a sokat károsodott, és az újraindulást halogató, elhanyagolt egyházmegyékben a plébániák hálózatának kialakítása, a működés anyagi körülményeinek megeremtése az egész századon keresztül folyt. Baranyában a templomok többsége még a harmincas évek elején is romos volt, a plébániák száma csak a hetvenes években nőtt jelentősebben. Borsod megyében 1746-ban félszáz (protestáns) településen nem volt plébánia, a Tiszántúlon húsz, a váci egyházmegyében – még 1761-ben is – ugyancsak félszáz templom hiányzott.²⁸ (A folyamatot kétségtelenül lassította a hatóságok nehézkessége és a lakosság ellenállása, ugyanakkor az erőszakos katolizálás során olyan településen is épült templom, ahol azt a tényleges helyzet nem indokolta.²⁹) A zenei élet feltételeinek megeremtése ezekben a püspökségekben tehát jóval későbbre maradt: a pécsi egyházmegye első orgonáját 1729-ben regisztrálták, a váciban 1725 előtt mintegy tíz hangszert használtak – de a „kun földeken”, illetve Szolnok és Csongrád megyében akkor még egy sem akadt.³⁰

Erdélyben a katolikus vallás korábban a négy bevett *religio* egyike volt, s ez elvben nem változott a török utáni osztrák katonai megszálláskor sem. A Rákóczi-szabadságharc után azonban az erdélyi püspök kinevezése, a jezsuiták és ferencesek be-, illetve visszatelepedésének, valamint a katolizált, magas hivatalokat viselő főurak tevékenységének eredményeként a birodalmi államvallás – elsősorban az adminisztratív központokban – megerősödött. A leglátványosabb akció a kolozsvári unitárius főtemplom, a fejedelmi beiktatások színhelyének katolikus plébániatemplomá alakítása volt (1718), de egyébként a folyamatot nem a templomfoglalások jellemezték: Marosvásárhelyen az ideiglenes megoldások után új (jezsuita) templomot építettek, a vidéki református közösségek élete pedig – néhány katolizált arisztokrata birtokától eltekintve – zavartalanul folytatódott. Nem történtek lényeges változások a szász evangélikus területeken sem: Nagyszebenben, a Gubernium székhelyén megszakítás nélkül működött a nagy hagyományú evangélikus városi főtemplom, ugyanúgy, mint Brassóban a *Grosse Pfarrkirche* (Fekete templom).³¹ A gyulafehérvári püspökséghez tartozó erdélyi egyházmegyében a század közepére

²⁷ Eger: *EJK* 5: 59 és 24, Vác: Schram Ferenc, „On Hungarian Organ Building in the 18th Century”, *Studia Musicologica* 2 (1962/1–4), 272, Pécs: Merényi, *Domsics Mátyás egyházlátogatása...*, 10–17 és Varga, i. m., passim.

²⁸ Baranya: Merényi, *uo.*, 19–85, Borsod: *EJK* 5: 11, Vác: Vanyó, *Püspöki jelentések...*, 259.

²⁹ Kiskőrös 1733–1769: *ACP* 3: 47–49, Karcag 1746–1777 és Balmazújváros 1781: Soós Imre, *Az egri egyházmegyei plébániák történetének áttekintése* (Budapest: Szent István Társulat, 1985), 271–273, 466.

³⁰ Merényi, *uo.*, 66–68, illetve Schram, i. m., 270.

³¹ Trócsányi Zsolt, „Új etnikai kép, új uralmi rendszer (1711–1770)” és: „Felvilágosodás és ferenci reakció (1771–1830)”, in *Erdély története* II, szerk. Köpeczi Béla (Budapest: Akadémiai Kiadó, 31998), 1006–1007 és 1025.

mintegy kilencven plébánia létesült, ezek több mint fele három megyében helyezkedett el, kisebb-nagyobb tömbökben (Udvarhelyszék és Háromszék hagyományosan katolikus településein, illetve a középkortól katolikus Csíkbán), a maradék negyven pedig mintegy kétszer akkora területen szóródott szét, protestáns többségű környezetben.³²

A száz nagyvárosok katolikus templomaiban az előjáróság által fizetett evangélikus zenészek „segítették ki” a jezsuitákat. Brassóban a misszionárius 1696-tól saját énekeseik mellé hívta a luteránus városi trombitásokat (*civitatis acatholici tubicines*), akik nemcsak hangszereiken játszottak, hanem énekeltek is a templom kórusán, tiszteletben tartva a liturgikus szokásokat – és néhány évig az illusztris személyek temetésén is ők fújták a harsonákat. A nagyszebeni jezsuiták pedig még akkor is igényt tartottak rájuk, amikor átvették a városi katolikus plébánia vezetését: az evangélikus toronymester 1736–1765 között kapott fizetést rendszeres szolgálataiért.³³

A protestáns területeken újonnan alapított plébániák azonban előnyt élveztek az őket körülvevő intézményekkel szemben: a Székelyudvarhelyhez közeli Százszomboron, ahol 45 katolikus és körülbelül 700 „egyéb” vallású lakos élt, a magánalapítványból létrehozott plébániatemplomban a két különböző létszámú közösséget – azonos fizetésért – a katolikus kántortanító és a „nem katolikus” kántor látta el (1775-ben még nem volt orgonájuk). Pedig egyébként ekkor már a katolikusok is igényelték az orgonahasználatot:³⁴ a hangszer megszerzéséért olyan, tisztán katolikus kisebb falvak is erőfeszítéseket tettek, mint a Kézdiszentlélek melletti kétszáz lakosú Esztelnek két filiája, Kurtapatak és Csomortány, hozzájárulván a plébániai erődtemplomban épült orgona költségeihez (1747).³⁵

2. A plébániatemplomok zenei gyakorlatának típusai

A bevezetésben vázolt körülményekből következett, hogy a templomok többségének nem volt orgonája, a vásár- és ünnepnapok istentiszteleteit csak a népének és/vagy az anyanyelvű miseének tette ünnepélyessé. Nem jelentette a gyakorlat lényeges módosulását, hogy egyes, kivételezett helyzetben levő településeken a plébános vasárnaponként „gregorián”³⁶ misét énekelt – s ritka hangszeres közreműködőként *colla parte* játszó muzsikuskok, illetve privilegizált helyszíneken és rendkívüli

³² Az 1755-ös állapotról ld. Sávai János, *A székelyföldi katolikus plébániák levéltárai: dokumentumok a csíksomlyói és a kantai iskola történetéhez* I–II (Szeged: Agapé Ferences Nyoma és Könyvkiadó Kft., 1997), I, 146. sz.; Barabás Zoltán–Miklós László–Bodó Barna (szerk.), *Erdélyi egyházak évszázadai* (Bukarest: Transil Rt., 1992), 10, 26–27, 31–38; Marton József, *Papnevelés az erdélyi egyházmegyében 1753-tól 1918-ig* (Budapest: Márton Áron Kiadó, 1993), 68, 74–75.

³³ Brassó: *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt 7* (Brassó: Schneider u. Feminger, 1916) (Kivonat: Bárdos-hagyaték), 485, 492 és 337; Nagyszében: vszk és egyh. szk.

³⁴ Dávid István, *Műemlék orgonák Erdélyben* (Kolozsvár: Polis Könyviadó–Budapest: Balassi Kiadó, 1996), passim, illetve 64–67, 77–81 (Csík, Kovászna) stb.

³⁵ Sávai, i. m., I, 167. és 136. sz.

³⁶ „Gregorián” fogalmát a korszak gyakorlatának megfelelően használjuk, vagyis a (többnyire orgonakisérettel ellátott) barokk korális értelmében – a továbbiakban idézőjel nélkül.

alkalmakon, trombitások és dobosok is megjelentek. A valamivel jobb anyagi helyzetben levő templomokban azonban felállítottak orgonákat, s a hangszer különböző zenei praxisok létrehozását is lehetővé tette. A legtöbb „orgonás” templomban változatlanul a népének dominált, csak immár orgonával kísérve (az énekhez *colla parte* szólam is járulhatott), de – e helyszíneken talán gyakrabban – gregorián ének is szólhatott az ünnepeken, a kiemelkedő alkalmakon pedig trombita/timpani. A mezővárosi-városi templomok egy részében éltek a lehetőségekkel, s alkalmanként, vagy akár némi rendszerességgel – egy-egy figuralista orgonista foglalkoztatásának, illetve helyi független zenészek vagy vendégszereplők meghívásának köszönhetően – többszólamú művek is elhangzottak. A fontos pozícióban levő templomok kisebb-nagyobb létszámú állandó együttest foglalkoztattak figurális művek előadására, vagyis rendszeres, a zenei stílusokat és műfajokat tekintve különbözőképp összetett, és az ünneprendnek megfelelően többé-kevésbé differenciált többszólamú gyakorlatot tartottak fenn. Zenei ünneprendjükben megőrizte helyét a népének és az orgonakíséretes gregorián ének a hétköznapokon, illetve a kevésbé ünnepélyes alkalmakon, s ezekhez csatlakozott a szerényebb vagy népeesebb figuralista együttes produkciója a nagyobb ünnepeken. Az egyes intézménytípusokat tehát nem egy adott zenei réteg kizárólagos használata jellemezte, hanem az, hogy a népének mellett milyen egyéb zenei stílusok és/vagy műfajok jelentek meg repertoárjukban.

A két „szélsőség” – a mindvégig kíséret nélküli népénekre szorítkozó kis plébániatemplomok, illetve az elithez tartozó, „hivatalból” állandó többszólamú együtteseket foglalkoztató (püspöki, nagyvárosi és rendi) templomok – „között”, az orgonával rendelkező templomok csoportján belül (egy szűkebb körben) a zenehasználat több változata alakult ki, hiszen e hangszer jelenléte különböző többszólamú produkciók létrejöttét tette lehetővé. Vagyis a helyi adottságok viszonylagos állandóságot jelentettek, ugyanakkor bizonyos határokon belül egyéb lehetőségeket is magukban rejtettek.

A katolikus templomok zenés liturgiájának ez a tridenti zsinat után kialakult, különböző műfajokra és zenei együttesekre épülő rendszere Közép-Európában a 18. század végéig nem változott: a gregorián mise az arra alkalmas helyszíneken változatlanul jelen volt, bár a népének minden országban/tartományban, valamennyi templomtípusban egyre nagyobb teret nyert, és ekkorra a figurális praxis a városokban a templomok saját zenészei, illetve a templomi szolgálatra kötelezett városi zenészek jóvoltából intézményesült. Az eltérő típusú zenei gyakorlatok egymáshoz viszonyított aránya azonban a településhálózat jellegének megfelelően többé-kevésbé állandó maradt.

A század folyamán bekövetkezett változás Magyarországon sem az addig ismeretlen egyházi műzene meghonosodásában állt, hanem a már létező, de történeti okokból szűk körbe szorult összetett zenei gyakorlat kiterjesztésében. A rekatolizált területeken újjáépült-újjászervezett plébániatemplomok egyre szélesebb körének zenei tevékenysége mégsem módosította az összképet, mert zenei életük (a műfajok választékát, használati módját és az együttesek típusát tekintve) az „eredetihez”

hasonló arányú megosztottságot mutatott. Az adott történelmi helyzetben azonban ez a bővülési folyamat nem a korábbi állapot organikus továbbvitele volt, hanem kampányszerűen és erőltetetten, a természetesnél gyorsabb ütemben (a fejlődés illúzióját keltve) ment végbe. Az egyes templomok zenei profilja ugyanis szinte csak a szélső kategóriákhoz tartozó intézményekben bizonyult tartósnak: a községi-városi templomokban a népének- és orgonahasználat mellett alkalmilag a többszólamú zenével tartott istentiszteletek feltételeit is megteremthették.

A többszólamú gyakorlat tárgyalásakor tehát nem emelhetünk ki térben és időben elkülönülő csoportokat, ezért az alábbiakban az intézmények összességének áttekintésére törekszünk, s az orgona nélküli templomoktól kiindulva mutatjuk be az átmeneteket, a variánsokat és a „kivételes eseteket”, egészen a megszilárdult többszólamú gyakorlatot fenntartó városi templomokig. Megjegyzendő azonban, hogy a legegyszerűbb zenei gyakorlathoz az összetettebb felé haladó tárgyalás, amely az egy vagy kevés számú „zenész” által megszólaltatott, egyetlen stílusréteghez tartozó zenétől az egyre több stílusréteg használatáig és egyre nagyobb zenészcsoportok foglalkoztatásáig terjed, nem időbeli folyamatot tükröz és nem az alacsonyabb rendűtől az értékesebb felé halad. Hiszen – mint említettük –, a különböző zenei praxisok kezdetől egymás mellett léteztek, az egyes stílusrétegek pedig esztétikai szempontból nem összemérhetők.³⁷

2.1. Orgonával nem rendelkező falusi-községi plébániatemplomok

A kis települések katolikus templomainak működését – konszolidált helyzetben – egy pap és egy kántortanító biztosította. A kántortanító tevékenysége kezdetben az egyházi-templomi funkció ellátására szorítkozott: az imádságot és a népéneket vezette a vasárnapi miséken és a vesperásokon, a nem liturgikus ájtatosságokon és az ünnepi körmeneteken, énekelt a temetéseken és az esküvőkön,³⁸ valamint a gyermekek ima-tanításáról gondoskodott. Csak az iskolaszervezet felállítását és a tanítói státusok megszervezését követően, 1730–1740-től vált országos szinten lehetővé, hogy másik alapfeladatát, a gyermekek oktatását – elsősorban a hitoktatást – is elvégezze. (Mindezek mellett anyagi okokból gyakran egyéb szolgáltatásokat is vállalt, például a harangozást és/vagy a jegyzői munkát.³⁹) A kisiskolák túlnyo-

³⁷ Az általános értékelés szerint az egyházi monódia (a gregorián ének és a népének) középkori, illetve 16. századi fénykorához képest ekkor hanyatlást mutatott. Az talán kevésbé köztudott, hogy a figurális gyakorlattal rendelkező templomok repertoárjának túlnyomó részét kitevő használati zene sem a korabeli műzene élvonalát képviselte.

³⁸ A kántortanító *officio rite fungitur in cantu et caeremoniis ac parvulum instructione*, vagy: *bene fungitur officio suo tam in caeremonis et cantu, quam instructione* (Abasár és Jászladány: *Eszterházy I*, 166 és 230). Stóla-jövedelmek: *pro sepultura simplici, cum sacro lecto, cum cantato, pro Libera me* (Gyöngyöspata: uo., I, 105) – és: *a sepultura [...] a decantatione psalmodum p. corp. defunct., a cantu sub sacro cantato, a cantu sub lecto sacro* (Szentistván és Szendrő: uo., II, 37 és 240).

³⁹ A harangozást például Zalkodon, a jegyzői munkát például Balatonon (*Eszterházy III*, 63 és II, 167–172).

mó többségében ugyanis egyetlen tanítót fizettek, a valamiféle munkamegosztáshoz szükséges két személyt csak mintegy 5-6 százalékukban, ennél többet pedig még kevesebb intézményben, „jobb” mezővárosokban és királyi városok iskoláiban tudtak alkalmazni.⁴⁰

A népének ezekben a plébániatemplomokban – és a filiákon még inkább – tehát szinte kizárólagos szerephez jutott. Általános szokás szerint hétköznap csendes mise volt – ha egyáltalán mondtak hétköznap miését –, prédikáció és egyházi ének csak a vasárnapi ünnepi istentiszteleten hangzott el. A hívek aktív részvételének egyik legfontosabb módja, az ünnepélyesség megjelenítésének egyedüli zenei eszköze olyan nélkülözhetetlennek bizonyult, hogy az éneket a kántor nélküli templomokban eleinte a papot pótló licenciátus, vagy maga a pap vezette.⁴¹ A kántortanító kulcsszerepe azonban még konszolidált körülmények között is hosszú időn át és széles körben változatlan maradt – ahogy ezt a késői és különböző egyházmegyékből való példák illusztrálják.

A veszprémi püspök birtokán, az ötszáz lakosú Sümegcsehiben 1733–1748-ban épült a templom, plébános és tanító a hatvanas évektől működött. A pap a következő évtized végén is csendes miséket mondott, még vásár- és ünnepnapokon is, de akkor a hívek népenekeket énekeltek a kántorral – aki csak még később kezdett tanítani.⁴² A Léva mellett fekvő, hasonló méretű Óbars községben a plébános napi egy csendes misét mondott, de vásár- és ünnepnapon miséken prédikációt tartott, s akkor népének is elhangzott a kántor vezetésével. A vásár- és ünnepnapon litániákon, illetve körmeneteken is énekeltek a résztvevők (1779).⁴³

Mindez nem jelenti azt, hogy a gregorián ezekből a kisebb plébániatemplomokból teljesen kiszorult volna, hiszen „a liturgia hivatalos nyelve a latin maradt, s egy-egy ünnepélyes misén ez határozta meg az éneklendőt is”.⁴⁴ Tehát kivételes esetekben még ezeken az orgonával nem rendelkező településeken is előfordult – általában egy szerzetesrend jelenlétének köszönhetően –, hogy vásár- és ünnepnap gregorián ének is elhangzott a templomban.

A mindössze nyolcszáz lakosú, felerészben katolikus Sajóládon, a pálos atyák különösen gazdag kolostorának orgona nélküli templomában, ahol a plébános tisztét a prior töltötte be, a rendi előírásnak megfelelően vasárnaponként két gregorián misét énekeltek. A kántortanító nemcsak tanított és a kántori teendőket látta el, hanem a pálosok gregorián énekéhez is

⁴⁰ Kosáry, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, 450–451; H. Balázs Éva, *Bécs és Pest-Buda a régi századvégen* (Budapest: Magvető Kiadó, 1987), 212.

⁴¹ Tomisa, *Jegyzőkönyvek*, 290. Szolnok-Doboka vármegyében, Víz-Szilváson például a 18. sz. elejétől papok végezték a kántori teendőket is. Kádár József, *Szolnok-Doboka vármegye nevelés- és oktatásügyének története* (Deés: Demeter-Kiss Ny., 1896), ld. MTA Zenetudományi Intézet: cédulakatalógus (a továbbiakban: ZTI-kat).

⁴² Farkas Gábor, *A római katolikus egyház története Sümegcsehiben* (Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 1990), 19, illetve passim.

⁴³ Tomisa, *Visitatio canonica...*, 7 és 13, illetve uő., *Jegyzőkönyvek*, 104.

⁴⁴ Dobszay László, *Magyar zenetörténet* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 169.

csatlakozni tudott (1769).⁴⁵ Csak feltételezhető a gregorián jelenléte Kanizsán (=Nagykanizsa, akkor 300 lakossal), a 17. század végén épített külvárosi Szűz Mária-templomban, melyben csak harang volt, orgona nem, s ahol előbb egy plébános, majd távozása után a jezsuita misszió tagjai miséztek, s akkor egy római misekönyvet használtak: azaz valószínűleg gregoriánt énekeltek.

2.2. Templomok orgonával

2.2.1. A hangszerállomány

A továbbblépés feltétele tehát az orgona beszerzése volt, ezért nemcsak a nagyobb plébániatemplomok kegyurai és közössége, hanem bármilyen rendű-rangú kisebb templom gyülekezete is igyekezett szert tenni rá. A hangszerek száma az ország egész területén jelentősen gyarapodott, jóllehet nem egyforma mértékben: a Felvidéken például nem volt szükség erőteljes fejlesztésre, mert a korábban épült városi orgonákat, vagy a kisebb települések 17. század végén vásárolt hangszereit változatlanul használták,⁴⁶ az egri egyházmegyében azonban annál inkább, mert ott – a felvidéki területeket is figyelembe véve – 1733–1737 között még csak mintegy húsz orgonát tartottak számon.⁴⁷ A soproni főesperesség hat kis plébániás faluja közül, ahol a régi templomok jórészt fennmaradtak, s ahol egy pap és egy tanító mindenütt végezte munkáját, egyedül a legnépesebb, egyöntetűen katolikus település, Kelénpatak tanítója orgonálhatott (1713).⁴⁸ A pécsi egyházmegyében a püspöki székhelyen kívüli első orgonát 1729-ben regisztrálták Szigetváron.⁴⁹ Az ország középső és keleti részén – mint láttuk – templomépületek is csak szerencsés esetekben maradtak fenn, nem-hogy orgonák. A század közepére, vagy legalább a hetvenes évekre azonban csaknem valamennyi területen konszolidálódott a helyzet: a fennmaradt templomokat rendbe hozták, a korábbi ideiglenes templomok helyett barokk kőtemplomok épültek – és sok helyen legalább egy kis pozitívot is beszerettek.

Az orgonák számának növekedését jól érzékelteti a több mint harminc Vas megyei templom példája. Kezdetben, 1674-ben ugyanis csupán egyetlen hangszerük volt, a vasvári káptalan szombathelyi templomában, 1698–1699-ben azonban már tíz, a Batthyány-féle *canonica visitatio* idején (1754–1758) pedig – a szerzetesi és káptalani kezelésben levőkkel együtt – negyvenöt orgonát használtak. A püspökséggé lett Szombathely egyházmegyéjében 1778–1780-ban Szily püspök körülbelül hetven hangszert talált a mintegy száz plébánián és azok filiáin – négy új pedálos orgonát főurak, illetve főpapok támogatásával építettek. Ez a hetven orgona tehát a

⁴⁵ A *ludirector* [...] *officium cantoris exercet* [...], *cum in ecclesia religiosi canere consueverint* – a *Requiem* énekléséért a pálos atya kapott tiszteletdíjat (*Eszterházy* II, 343). A vizitáció nem említi orgonát a templomban, de 1749-ben használtak klavikordokat *in noviciata et dormitorio* (ZTI-kat).

⁴⁶ Gergelyi–Wurm, *Historische Orgeln in der Slowakei*, 37–74, és 87–90, illetve 104.

⁴⁷ Szigeti Kilián, *Régi magyar orgonák. Eger* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980), 38 – ACP 5-re hivatkozva. (De valószínűleg több hangszer volt, mert ez a kiadvány az orgonákat csak véletlenszerűen említi.)

⁴⁸ Bán János, *Sopron újkori egyháztörténete* (Sopron, 1939), 286–290.

⁴⁹ Szigetvár: Merényi, *Domsics Mátyás egyházlátogatása...*, 66–68 (organista), Pápa: cv 1732 (Pfeifer, *A veszprémi egyházmegye...*, 17).

plébániák körülbelül háromnegyedének „zenéjét” biztosította, ami – Szigeti becslése szerint – az egyházmegye templomainak körülbelül egyharmadának ellátottságát jelentette.⁵⁰

A váci egyházmegye legkorábbi két orgonáját az aszódi, akkor még katolikus templomban, és a püspöki birtokon, Kállón regisztrálták (1702–1706), s még mintegy tíz további, bizonytalan adat maradt fenn az 1710-es évekből. A következő évtizedben biztosan új hangszer épült két nagyobb városban, Szolnokon és Hatvanban, valamint öt-hat kisebb településen. Csak ezután láttak hozzá a tényleges fejlesztéshez: ekkor húsz év alatt, 1744–1746-ra több mint negyven új orgona készült el: igaz, többségük valószínűleg 3-6 változatú pozitív volt – de 8-regiszteres hangszer került Turára, nagyak mondott orgonák Nógrádra és a kecskeméti ferences plébániatemplomba. Úgy tűnik, ezzel az igényeket lényegében ki is elégtették, mert 1780-ig már csak huszonkét további hangszeret szereztek be. A nyolcvanas években az egyházmegye mintegy kilencven plébániatemplomában körülbelül nyolcvan orgona működött: többségük, mintegy hatvan, Nógrád és Pest-Solt megye plébániatemplomaiban állt, sőt ott még a filiákra is jutott belőlük – a maradék húsz orgonán pedig Szolnok és Csongrád megye, illetve a Kunság osztozott. Ráadásul ez utóbbi hangszerek közül hat – presztízsberuházás eredményeként – református többségű nagy mezővárosokat gazdagított: Ceglédet, Hódmezővásárhelyt, Kecskemétet, Szolnokot, Szentest. A legnagyobb, 18 változatú orgona Kiskunfélegyházán, a mezővárosi rang elnyerésének örömeire készült.⁵¹

Nagyarányú gyarapodást tükröztek Eszterházy Károly vizitációi az egi egyházmegyében is (1766–1769, 1779): a harmincas években említett húsz – feltehetően felvidéki – orgonával szemben az egyházmegye négy délebbre fekvő megyéjének százhusz plébániáján és a hozzájuk tartozó filiákon mintegy százhusz orgonát vett számba a püspök. Igaz, valódi előrelépést csak az egyházmegye központja körüli területeken és a Jászságban nyugtázhatott. A patai főesperességben, Heves megyében és a Jászságban már az összes plébániatemplom rendelkezett orgonával (még négy-hétszáz lakosú kis települések is),⁵² sőt az ambiciózus jászsági városok a szokásosnál nagyobb hangszerekkel: a legkülönb, 17 változatú orgona a jászberényi templomban szólt. Borsodban, a Tiszántúlon és Szabolcsban viszont sok református többségű plébániás helyet jelöltek ki, s bár a borsodi plébániatemplomok többségében volt orgona, a tiszántúli nyolc plébániatemplomban összesen négy, a szabolcsi tizenhétben csak kilenc.⁵³ (Szabolcs megye legnagyobb hangszerét, a litkei filia elegáns templomában álló 9 változatú orgonát a kegyúr, Koháry gróf építtette.⁵⁴)

Hasonló körkép rajzolható a nagyváradai egyházmegye orgonáiról, egy Mária Terézia által elrendelt felmérés alapján (1766). Ott a század közepére felállított mintegy harmincöt plébánia lényegében ellátta a katolikus híveket, s ezzel a református és görög katolikus területek közé ékelődött püspökség nagyjából kimerítette az extenzív fejlesztés lehetőségeit.⁵⁵ A templomok felszereltsége azonban hagyott maga után kívánnivalót: csak a plébániatemplomok mintegy

⁵⁰ Szigeti, „A szombathelyi egyházmegye...”, 399–401 (Szigeti csak az ország mai területére vonatkozó adatokat dolgozta fel, noha 1754/58-ban a megye nyugati részén volt több hangszer).

⁵¹ Schram, „*On Hungarian Organ Building...*”, passim, 270–276 (kilenc cv 1697–1798 között, az adatok értékelése irreális).

⁵² Pata: 23 plébánia és 19 filia / 28 orgona, Heves: 24 plébánia és 47 filia / 29 orgona, Jászság: 14 plébánia és 11 filia / 16 orgona.

⁵³ Borsod: 34 plébánia és 138 filia – 29 orgona (katolikus többség: 25 plébánia és 43 filia), Tiszántúl: 8 plébánia és 13 filia / 4 orgona, Szabolcs: 17 plébánia és 121 filia / 10 orgona (katolikus többség: 16 helység).

⁵⁴ *Eszterházy* III, 81.

⁵⁵ 1766–1772-ben 35 plébánia és 108 filia volt 142 településen – a plébániák száma a 19. sz. elejéig változatlan maradt, ld. Kristófi János Zsigmond, *Katolikus kántorok a XVIII. század közepén a nagyváradai egyházmegyében* (DLA, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2005), 9–12, 17 és 39.

felében és két filián volt orgona (körülbelül 18-19 db), azaz az összes épület mintegy hetedében. A hangszerek kétharmadát városban használták: Nagyváradon és környékén a székesegyházi és a városi plébániai mellett hármat, továbbá egyet-egyét Gyulán, Zilahon, Szilágysomlyón és Székelyhídon, ezen kívül öt kisebb város előjárósága, illetve birtok-központok és a nemesi települések kegyurai gondoskodtak orgonáról. A legkorábbi ismert hangszerek a harmincas években készültek, a többség 4 változatú pozitív volt – nagyobb orgonák Szilágysomlyón és Belényesen (7 vált.), továbbá Várad közelében, Velencén és Szöllősen (6 vált.), valamint Mindszenten és a református Görcsön fliában, a kastélybeli katolikus kápolnában szolgáltak.⁵⁶

A század utolsó harmadára tehát a jól fejlesztett területeken már minden plébánia-templomban állt orgona, mint például az egri egyházmegye patai főesperességében, Heves megyében és a Jászságban. A váci egyházmegyei plébániatemplomok negyötödében, a szombathelyiek háromnegyedében épült hangszer, a nagyváradai püspökségben azonban a plébániatemplomok alig több mint felében – a református többségű alföldi területeken pedig a plébániák háromnegyede vagy fele használt orgonát. Természetes, hogy a filiákat is tekintetbe véve ez az arány mindenütt kedvezőtlenebb volt, az Alföldön pedig – a nagyszámú református filia miatt – feltűnően rossz.⁵⁷ (A katolikus többségű közösségeket illetően – melyek az orgonákat valóban igényelték is – ott is átlagosnak mondható a felszereltség: a templomok felében-háromnegyedében épült orgona,⁵⁸ noha magukat a plébániai székelyeket nem mindig a „katolikus települések” közül választották.)⁵⁹

2.2.2. Orgonisták

Az orgonák beszerzése persze önmagában nem jelentett lényegi változást, mivel a hangszerek kezelői túlnyomórészt képzetlen, hallás után játszó muzikusok voltak, akik vasárnap a népéneket vezették és homofón kíséretet rögtönöztek hozzá – vagyis nem lépték át a figurális gyakorlat „küszöbét”. Az iskolamesterek, kántortanítók orgonatudásának fokát azonban nehéz megállapítani, mert e tekintetben az egyházlátogatási jegyzőkönyvek kevésbé informatívak: csak a „templomszolgák” feladatainak teljesítését rögzítették, ennek módját, a kántortanítók orgonajátékban való jártasságát ritkán említették,⁶⁰ tudásszintjükre pedig csak kivételes esetben fordítottak figyelmet.⁶¹ Eszterházy püspök 1766–1769 közti vizitációi például

⁵⁶ Uo., 48–51.

⁵⁷ Jászság: 66 %, patai főesperesség és Heves körülbelül 50 %, Tiszántúl 20 %, Borsod 15 %, Nagyvárad 13 %, Szabolcs 7 %.

⁵⁸ Például Tiszántúl: 80 %, Szabolcs 60 %.

⁵⁹ II. József idejére az osztrák plébániatemplomokban általában volt orgona: az 1786-os előírás szerint a vasárnapi misét a falusi és vidéki templomokban (*Landpfarren*) is *mit Instrumentalmusik* (azaz legalább orgonával) végezték. Otto Biba, „Die Wiener Kirchenmusik um 1783”, in *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, szerk. Friedrich Heller (Eisenstadt: Institut für Österreichische Kulturgeschichte, 1971), 8.

⁶⁰ Szokásos formulák: *novit pulsare organum*, *scit pulsare organum* (Eszterházy I: 370 és 430 stb.).

⁶¹ A konkrét megfogalmazáson kívül (*scit pulsare organum etiam figuratiter*) vannak kétértelműek is (*organum pulsare bene novit* és *organum pulsat et cantat bene*), melyek jelenthették azt is, hogy ezek az orgonisták a szokásosnál többet tudtak, azaz gregoriánt kísértek és/vagy *figuratiter* is játszottak.

összesen mintegy hatvan orgonát, s ezzel szemben mindössze körülbelül húsz orgonálni tudó iskolamestert, tanítót, kántort regisztráltak – noha kizárt, hogy negyven hangszert ne használtak volna.⁶² Vagyis joggal feltételezhetjük, hogy egyes rendkívüli esetektől eltekintve, a hangszerrel ellátott templomokban orgonált az iskolamester, a kántortanító – vagy az erre a célra szerződtetett orgonista. Azokon a településeken ugyanis, ahol volt orgona, többnyire változatlanul egyetlen iskolamester-orgonista működött, jobb körülmények között pedig egy iskolamester és egy kántortanító-orgonista, s csak meglehetősen ritkán fordult elő, hogy ez utóbbi kettős munkakört is két külön személyre ruházták. Ahol tehát erre mód nyílt, a státusokat egyre inkább különválasztották – s az így kialakult állapot az adott településeken nagyjából a reformkorig érvényes maradt.⁶³

Tipikus feladatokat látott el a bogácsi iskolamester-kántor, énekesként, a szertartás résztvevőjeként és a gyermekek tanítójaként: jól orgonált, a hit elemeit a közönségesen használt katekizmusból oktatta. Hozzá hasonlóan megfelelő kántori és tanítói munkát végzett a szintén jó orgonista Király Mihály, tiszatardosi iskolamester (1768, 1779).⁶⁴ A szerepkörök azonban nem mindig ilyen egyértelműen meghatározhatók: a Széchenyi-birtokközpont Fertőszéplakon, a győri püspök által épített nagy templomban a mezőváros vezetősége által felvett orgonistatanító, Farkas Imre kötelessége volt oktatni, és „a Szokott Devotiok napján köllemetesen orgonálni, az olvasót [rózsafüzért] hellesen elmondani” (1768). A szerződésben szó volt még az előjáróság szolgálatáról, az orgona gondozásáról – de a miséken való közreműködésről nem: elképzelhető, hogy csak népekesek ájtatosságokon foglalkoztatták.⁶⁵ Világosabban előírták a kötelező szolgálatokat a jáki apátsági plébániatemplom iskolamester-orgonistájának: a vasár- és ünnepnap i énekes misén és a nagyobb ünnepeken kívül a délutáni vesperáson és a szombati Mária-litániákon játszott a templom pedálos orgonáján (1777) – lehetséges, hogy az istentiszteleteken nemcsak anyanyelvű éneket kísért. Minden hétköznap játszott a miséken az elsősorban orgonistaként számon tartott iskolamester, Borbás András, a városias jellegű, sok nemesi családnak otthont adó nógrádi mezővárosban, Szécsényben, a ferencesek által vezetett templom Podkoniczky építtette, 12 változatú pedálos orgonáján. A gyöngyöspatai kántortanító, Molnár Mihály jól énekelt és orgonált, de nem tanított – viszont a gregoriánhoz is értett (1766).⁶⁶ A követelmények növekedését tükrözi a tolnai Závod község tanítóinak „története”: a földesúr által 1718-ban letelepített német bevándorlók gazdag falujában plébános és káplán is működött, az iskolát a tanító-kántor(-harangozó-jegyző) irányította. Ez a kántortanító eleinte csak előimádkozott és az éneket vezette a plébániatemplomban, de 1756-tól orgonált is, mert akkorra egy 4 változatú hangszert is beszereztek. Később az új templomba Janitschek pesti mester egy két manuálos, pedálos orgonát épített, melyet a Frankföldről érkezett, jól éneklő és orgonáló (figuralista zenész?) Michael Schumann kezelt (1783).⁶⁷

⁶² *Eszterházy* I–II: Pata, Heves, Jászság, illetve Borsod.

⁶³ Mészáros „Katolikus kisiskoláink...”, 59–69 és 82–83.

⁶⁴ *Eszterházy* II, 121 és III, 55.

⁶⁵ Az exponált templomban gregoriánt éneklő plébános énekét nem tudta kísérni? Mikó Sándor, „A tanító Sopron vármegyében a XVIII. század második felében”, *Soproni Szemle* 24 (1970/3), 261 (ZTI-kat).

⁶⁶ Ják: Szigeti, „A szombathelyi egyházmegye...”, 390–391, Szécsény: cv 1789 és Szenográdi Ferenc (szerk.), *Szécsény* (Szécsény: Önkormányzat, 2002), illetve www.szecsény.ofm.hu; Pata: *Eszterházy* I, 105 (stóla-jövedelem: *pro sepultura [...] quando celebrari curatur sacrum cantatum*).

⁶⁷ Rosner Zsolt, „Kántorok XVIII. századi elődei”, *Magyar Egyházzene* 9 (2001–2002), passim.

Míg Závodon a nyolcvanas évek előnyös feltételei mellett is egyetlen személy látta el az összes teendőt, máshol már korábban megosztották a feladatokat: Szigetváron például már 1729-ben felvettek a tanító mellé egy főállású orgonista-kántort. Az eszéki Szt. Mihály-plébániatemplomban pedig a jezsuiták jóvoltából három alkalmazottat tudtak foglalkoztatni: a rend az előjárósággal együtt fizette a tanítót, a kántort és az orgonistát. Az egri egyházmegyében a hatvanas években a püspöki székhelyen kívül három mezővárosban is önálló kántor-orgonista volt: Gyöngyösön, Jászárokszálláson és Jászberényben.⁶⁸

Az iskolamesterek és kántortanítók, kántor-orgonisták többsége tehát elsősorban a népéneket vezette a templomban, énekelve és/vagy orgonálva, azaz egyszerű kíséretet rögtönözve, mellette legfeljebb be- és kivonulási zenét (intrádát), és tust játszott (például úrfelmutatásnál). De előfordult, hogy a gregorián ének előadásában is részt vettek: az említett Sajóládon és Gyöngyöspatán kívül több, orgonával rendelkező, a vasárnapot énekes misével ünneplő templomban is igényelték a kántortanítók közreműködését, mint például Pápán (1754, 1761), Jászladányban (1766), s később a szombathelyi egyházmegye több templomában (ott ugyanis Szily püspök 1777-ben elrendelte a vasárnapi prédikációt és énekes misét).⁶⁹ Miután pedig a gregorián ének ünnepi formája ebben a korszakban szinte elképzelhetetlen volt orgona nélkül, valószínűleg nemcsak Jánossy Tamás, a szilágyosmlyói templom kántora tudott *choraliter* játszani (1766), hanem feltételezhetjük, hogy a felsorolt egyéb helyeken is ilyen rögtönzött kísérettel hangzott el a „korális”.⁷⁰

A képzettebb, többszólamú zene előadására is képes orgonisták pedig komplikáltabb feladatokat is teljesíthettek: például önálló darabokat is játszhattak, hiszen erre az előírások lehetőséget nyújtottak. A misén – a *Credo* kivételével – az ordinárium-tételek közben szólhatott az orgona, valamint az offertóriumhoz és a kommunióhoz is (*alternatim praxis*: orgonamise), sőt, ha e két utóbbi szövegét olvasták, egyidejűleg hangszeres mű/tétel is elhangozhatott. Orgonazene kísérhette továbbá a (fő)pap ünnepélyes be- és kivonulását, az úrfelmutatást, s alkalom nyílt a hangszerjátékra a lecke után és a mise végén is, illetve a templomon belüli körmenetek alatt, valamint a délutáni vesperásokon. Az ügyesebb mesteremberek repertoárja főleg használati zenét tartalmazott (kadencia és intonáció, szabad *versetti* stb.), a képzett orgonisták viszont hangszeres fantáziát, *toccatát*, komponált *versettót*, elő- és utójátékot, vagy gregorián dallamra épülő darabot és esetleg – persze az evangélikus orgonistáknál jóval ritkábban – polifón feldolgozást is játszottak.⁷¹

⁶⁸ Szigetvár: Mészáros „Katolikus kisiskoláink...”, 67, Eszék: cv 1761, Eger: Mészáros, uo., 74 és *Eszterházy* I, 161, 179 és 199.

⁶⁹ Pápa: cv 1754 és 1761, Jászladány: *Eszterházy* I, 230, Szombathely: Szigeti, i. m., 391.

⁷⁰ Kristófi, *Katolikus kántorok*, 86; Rudolf Flotzinger, „Zur Pflege des Chorals in Österreich vom Tridentinum bis zum Josephinismus”, in *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, szerk. Ladislav Kačič (Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1997), 179.

⁷¹ Friedrich Wilhelm Riedel et al., „Orgelmusik”, in *MGG* 7, hrsg. Ludwig Finscher (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1997), Sp.1071–73 és 1075–80; Uő., „Der Funktionswandel der Orgel als Begleit- und Solo-Instrument in der österreichischen Kirchenmusik des 18. und frühen 19.

Valószínű, hogy a tárgyalt plébániatemplom-típusban, ahol a klerikusok testülete két-három főből állt, az egyetlen zenész pedig az organista volt, a figuralista organisták nem éltek az összes adott lehetőséggel, de intrádákat, intonációkat és kadenciákat stb. rögtönözhettek, és számukra megközelíthető egyszerű szólisztikus darabokat is játszhattak.⁷² Ezen kívül rurális⁷³ miséket is előadhattak, a rendelkezésre álló eredeti hangszer-összeállítások egyikét választva, egy-két énekessel és kíséretű hegedűssel, vagy a szükséges előadók híján a „felesleges” szólamokat elhagyva (azaz megengedetten tovább redukálva) – akár egymagukban is.⁷⁴

Az első többszólamú zenében jártas egyházmegyei organista a Gyöngyös melletti Halmaj filia tanítójaként működött 1746-ban: alkalmazása valamiképp összefüggésben lehetett azzal, hogy az apró község Almásy-birtok volt – bár húsz évvel később foglalkoztatott utódja, az új templom 5 változatú orgonáját használó Andreas Hering tudomásunk szerint nem bírt hasonló képzettséggel (1769). Egy hasonlóan kis település, a mintegy hatszáz német és magyar lakost számláló Egerszalók búcsújáráróhelyként szerezte különleges pozícióját: a Mária-képnek otthont adó, 1738-ban épült templom figuralista organistája, Pelczmán József *ludimagister-cantor* tehát elsősorban a nagy Mária-ünnepeken kamatoztathatta tudását (1766–1767).⁷⁵ Bős mezővárosba valószínűleg nemcsak a kegyúr Amadé bárók, hanem a kivételesen képzett plébános választásának köszönhetően került egy többszólamú zenét (is) játszó organista, hiszen az adottságok különben átlagosak voltak: az ezer lakosú település templomának kórusán egy 6 változatú orgona állt (1781). A Batthyány-birtokközpontban, Körmenten viszont – ahol a 17. század végétől tartottak kántortanítót, és 1756-ban (vagy talán már a 30-as évektől?) orgona is volt – csak a századforduló után szolgált

Jahrhunderts”, in *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, szerk. Friedrich W. Riedel (Sinzig: Studio-Verlag, 2006), 11 és 24. A Trident utáni előírásokat ld. Enyedi Pál–Földváry Miklós István (közr.), „A Caeremoniale episcoporum (1600) az egyházzénéről”, *Magyar Egyházzene* 9 (2001/2002), passim, összefoglalva: Enyedi Pál, *Liszt Organamiséje. A ciklus helye a műfaj történetében és a szerző egyházzenei munkásságában* (DLA, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2002), 25–30 és 69–75.

⁷² Ld. Rigler Franz Paul, *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen* [...] (Ofen: Verlage der königl. Ungar. Universitätsbuchdruckerey, 1798), 4. fejezet, műfaji meghatározások: *Freie Fantasie* (intonáció, toccata v. preludium), *gebundene oder regelmässige Fanthasie* (ui. toccata v. preludium), *Versetto* (gregorián misén alternatim játékhoz), *kurze Fuge* (a graduále helyén), *lange Fuge* (mise végén, és elején, illetve gregorián misén az offertórium és az áldozás alatt), továbbá templomi szóna – szintén offertórium és áldozás idején (vö. Enyedi, *Liszt Organamiséje...*, 76–77).

⁷³ A „rurális” mise kifejezést az osztrák–délnémet kolostori szerzők augsburgi nyomtatványok révén terjedt, kis – és tovább redukálható – együttesre készült, *Gebrauchsmusik* kategóriába tartozó műveire alkalmazzák (vö. *Missa ruralis*, *Landmesse*, *Ruralmesse* ld. Peter Ackermann, „Messe”, in *MGG2* 6, Sp. 213–214). Magyarul emellett a helyesebbnek tűnő „közhasználatú, közhasználatra szánt” meghatározásokat is bevezetjük.

⁷⁴ „Messe”, in *MGG2*, Sp. 210–214 és Michael Ladenburger, „Obligate Orgelstimmen in der Kirchenmusik Oberschwabens”, in *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, 67–69, ld. a 71. lábjegyzetet.

⁷⁵ Halmaj: Mészáros, „Katolikus kisiskoláink...”, 73 és *Eszterházy* I, 127–129, Egerszalók: *Eszterházy* I, 430.

magister figuralista (1801), igaz, hogy akkor a kiemelkedő ünnepeken trombita/timpani-csoport is csatlakozott hozzá.⁷⁶

Kaposváron, az Esterházyak megyeközponttá vált, iparosodó mezővárosában Császár Péter iskolamester töltötte be a (*figuralista*) orgonista állását (1748–1775), s e hosszú idő alatt oly elégedett volt munkakörülményeivel, hogy még a veszprémi székesegyház meghívását is visszautasította.⁷⁷ A veszprémi káptalan alkalmazottja volt viszont 1738–1748 között a későbbi pápai iskolamester-orgonista, Hubenai József, aki a püspöki székesegyházban nagyobb ünnepeken hangszeres zenészekkel együtt is szerepelt, tehát új helyén nemcsak a vasárnapi énekes misét tudta kísélni, hanem többszólamú darabokat is játszhatott (1748/9–1770).⁷⁸ Valószínűleg szintén részt vett többszólamú produkciókban a három esztergomi *musicus figuralista*: Andreas Haas német, Makay Lőrinc magyar iskolamester és kántor a városi plébániatemplomban, Matthias Ziveczki a várbeli Péter-Pál-templomban (1755–1756, lásd alább).⁷⁹

Néhány további *figuralista* zenész foglalkoztatása feltételezhető az egri egyházmegyében: azokra a vizitációkban hangsúlyozottan jónak tartott orgonistákra gondolunk, akiknek működési körülményei valószínűvé teszik, hogy e minőség magasabb képzettségükre vonatkozott. Szabolcsban például két nemesi birtokközpont orgonistája is szóba jön, a Reviczky-kastélynak otthont adó Tiszatardosé, és a német telepesekkel benépesített, Kállay-székhely Napkoré.⁸⁰ – A feltételezések folytatásaként megemlíthető továbbá két „vándorló” orgonista pályafutása: Franz Hlobocky Pruskén és Puhón a templomok figurális praxisába illeszkedett be (1762 és 1766) – közben Vágbesztercén és Belluson valószínűleg szólistaként adott elő többszólamú darabokat, az osztrák Joseph Arnold (1751–1796, a zeneszerző György apja) a különböző típusú településeken figurális zenét is játszhatott: előbb Pakson, majd Taksonyban, végül Hajóson a német telepesek plébániatemplomában.⁸¹

Az egyedi eseteket és a feltételezett továbbiakat követően egyetlen átfogó jellegű dokumentumot tudunk bemutatni, mely egy meghatározott terület valamennyi orgonistájának képzettségét rögzítette: a nagyváradi egyházmegye adatait felölelő, már tárgyalt, 1766-os reprezentatív felmérés ugyanis a kántortanítók származása, képzettsége, nyelvtudása stb. mellett orgonatudásuk szintjét is megörökítette.⁸² A felsorolt harminc *Rector, Ludimagister, Cantor, Organista* közül⁸³ hatan egyáltalán nem tudtak orgonálni (és nemcsak ott, ahol nem is volt rá alkalmuk, hanem még

⁷⁶ Bős: Józsa Attila (közr.), *Batthyániána visitatio Parochiae Bőssiensis 1781* (Bős-Gabčíkovo: Bósi Római Katolikus Plébánia, 2008), 18 és 30–32, Körmend: Szigeti, i. m., 383–384.

⁷⁷ Hoss József, *A kaposvári plébánia* (Veszprém: Egyházmegyei Ny., 1948), 44, 61–66, 147; Pfeiffer János–Szigeti Kilián, *A veszprémi székesegyház zenéjének története* (München: Aurora, 1985), 58.

⁷⁸ Ld. cv 1732 (Pfeiffer, *A veszprémi egyházmegye...*, 17) és cv 1754, továbbá Pfeiffer–Szigeti, uo., 54–55; Kiss, *A pápai plébánia története*, 87–88.

⁷⁹ Esztergom: cv 1755 és 1756.

⁸⁰ *Eszterházy* III, 55 és 142.

⁸¹ Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. II Klasicizmus* (Bratislava: Slovenský hudobný fond, 1993), 32 (a továbbiakban: *Klasicizmus*); Uő, *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch – Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten* (Bratislava: Ister Science, 1996), 127 (a továbbiakban: *Zeitdokumente*); Zdravko Blažeković, „György (Duro) Arnold (1781–1848), the Musician with Two Homelands”, *Studia Musicologica* 44 (2003), 70.

⁸² Kristófi, *Katolikus kántorok*, 66–96.

⁸³ Az elnevezések esetlegesek, nem tartalmi meghatározások, felváltva ugyanarra a személyre is használták őket.

az orgonával rendelkező Peterden sem!), mindössze kettő, a püspöki székhelyhez közeli Szőlős és Velence orgonistája ismerte a kottát. *Choraliter* is játszott az említett Jánossy Tamás Szilágyosmlyón, a többszólamú zenéhez azonban csak a két (gyulai és a székelyhídi) osztrák származású német iskolamester-orgonista, Johann Fröhlich és Peter Hauck értett – az utóbbi alkalmasint szerény többszólamú együttest is vezetett (lásd alább). A rézbányai osztrák Johann Georg Freidl hallás után játszott, de jó orgonistának tartották és hegedülni is tudott – a többiek képzetlen „natúr-zenészek” voltak.⁸⁴ Vagyis az egyházmegye harminc kántor-orgonistája közül összesen öt-hat rendelkezett valamilyen zenei képzettséggel, és a püspöki székhelyen kívül csupán Székelyhíd templomában, valamint a püspöki nyári rezidencián, Belényesen feltételezhető valamiféle többszólamú gyakorlat (utóbbi esetben a helyi kántor közreműködése nélkül).⁸⁵

Szórványos adataink többnyire a figuralista orgonisták foglalkoztatásának véletlenszerű jellegét, az elvárások hullámzását vagy az egyéni sorsok fordulatait tükrözik, egyes intézményekről azonban feltételezhető, hogy a többszólamú zene művelésének ezt a legegyszerűbb formáját hosszabban fenntartották, elsősorban például azoknak a két-háromezer főnél több lakossal rendelkező mezővárosoknak a templomaiban, ahol egy polgáriasult réteg, egy művelt kegyúr vagy egy ambiciózus városi előljáróság, illetve nagyobb számú német lakosság igényelte azt,⁸⁶ így talán Gyulán és Kaposváron, vagy akár a városi jellegű hangsúlyozó járszági településen, Jászfényszarun (lásd alább). Sőt, az említett esztergomi és székelyhídi orgonistákon kívül valószínűleg a pápai Hubenai József is vállalkozott együttes vezetésére: szolgálati ideje alatt a plébánia évkönyve több templomi és világi alkalom kapcsán említi zenészek részvételét.⁸⁷

2.2.3. Egyéb hangszerekek közreműködése

Azokban a templomokban, ahol semmilyen zenei „apparátus” nem állt rendelkezésre, vagy legfeljebb egy orgona volt, a személyzet pedig a népénekért felelős kántortanítókból vagy (kántor-)orgonistákból állt, elsőként trombitások és dobosok, illetve *colla parte* játszó hegedűsök, kürtösök stb. jelentek meg a nagyobb ünnepeken.

A trombita/timpani-csoportot főleg különleges helyszínekre, rendkívüli alkalmakra hívták, hogy intrádákat játsszon az ünnepi misék és *Te Deumok* elején és végén (valamint az evangélium után, illetve a *Tē ergo quesumus* vers előtt), továbbá a pro-

⁸⁴ (1) *pulsat ex quottis non tamen figuraliter* (2) *pulsat c[h]oraliter*, (3) *organum scit pulsare figuraliter* (4) *pulsat naturaliter* (Kristófi, uo., 74–94).

⁸⁵ Az orgonisták származása: 4 osztrák (közte a 2 figuralista), 1 szudéta-német, 12 felvidéki, illetve Heves-megyei, 12 helyi születésű.

⁸⁶ Nem jönnek számításba azok a népes, akár tízezer lakosú alföldi mezővárosok, melyek nagyra nőtt falvakként nem rendelkeztek városi karakterrel, ld. Bácskai Vera, *Városok Magyarországon az iparosodás előtt* (Budapest: Osiris, 2002), 92–93; Kosáry Domokos, *Újjépítés és polgárosodás 1711–1867* (Budapest: História – Holnap, 1990), 902.

⁸⁷ 1746, 1753, 1763 (Kiss, *A pápai plébánia története*, 81, 122, 115). A templomban 1799 előtt 24 változatú orgona épült, 1825-ben – „már régóta” – hat zenész működött (uo. 104 és 115).

cessziós litániák egyes versei között.⁸⁸ A trombiták kitüntetett szerepét és gyakori használatát nemcsak reprezentatív jellegük és a liturgia zenei rendjének előírása magyarázza (mely szerint a rangos templomok legünnepélyesebb szertartásaihoz, főpapi miséihez a trombita/timpani-„kórus” kötelezően hozzátartozott⁸⁹ – s melyet presztízis-okokból, legalábbis az intrádákat illetően, a kisebb templomok is követni igyekeztek), hanem az is, hogy a feladatra alkalmas trombitások jelenlétének biztosítása aránylag egyszerű volt. A többszólamú zenével ellentétben ugyanis az intráda, fanfár, tus stb. megszólaltatásához nem volt szükség különösebb zenei képzettségre, bármilyen kéznél levő *nicht musikalische Trompeter (Feldtrompeter)*, katonai, alkalmi, vagy vándorzenész-trombitás) produkálni tudta azokat.⁹⁰ Így a trombitások egészen kis településekre is eljutottak: többnyire a helyi nemesek, birtokosok vagy egyházi tisztviselők kezdeményezésére játszottak a templomok kiemelkedő ünnepein.

A keszthelyi ferencesek beiktatásakor a plébániatemplomból a ferences templomba vonuló nép díszmenetét „buccinák” [harsonák vagy trombiták?] és különböző hangszerek kísérték, megérkezvén pedig a beiktatást végző plébános celebrált énekes misét (1723 – a barátok csak öt év múlva szereztek orgonát).⁹¹ Gyöngyösön pedig még a kevésbé ünnepélyes, olvasott vesperás és csendes mise előtt-után is felhangzott a trombita/timpani-szó, például a Szt. Ferenc ünnepe előtti vecsernyén, vagy Havas Boldogasszony ünnepén, amikor a városi kallósok [posztókészítők] társaságának tagjai csendes misén vettek részt a plébániatemplomban (1753 és 1757).⁹² A háromszáz lakosú Répceszentgyörgy községben, Horváth Zsigmond alispán birtokának középkori templomában a Mantua bevétele alkalmából rendezett ünnepséget *Te Deum* zárta – síp [?], trombita, dob közreműködésével (1799).⁹³

Miután a kisebb településeken se „városi” jegyzőkönyv, se plébániai *historia domus* nem készült, az egyházlátogatási jegyzőkönyvek pedig egyedi eseményekkel, alkalmi ünnepségekkel nem foglalkoztak, a „vidéki” templomokról egyelőre ez a néhány adat ismert. Ide sorolhatunk még két további, részben már említett esetet, amikor maguk az állásban levő figuralista orgonisták működtek egyúttal trombitásként is. Egyikük, a kaposvári Császár Péter *ludirector simul et organista et tubicen* maga szolgáltatta az ünnepi mise előtt-után az intrádát (segédtanítójával együtt?), mise közben pedig az orgonakíséretet, és akár orgonaműveket is előadhatott (1748).

⁸⁸ Friedrich Wilhelm Riedel, „Liturgie und Kirchenmusik”, in *Joseph Haydn in seiner Zeit*, szerk. Gerda Mraz et al. (Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1982), 123.

⁸⁹ Nagy templomokban a trombitások nemcsak intrádákat, fanfárokat stb. játszották, hanem obligát trombita-szólamot tartalmazó műveket (például *missa solennis – missa cum tubis et tympanis*).

⁹⁰ Az intrádák, tusok, menet-zenék nem lépték túl a használati zene kereteit – vagyis a trombitások közreműködése önmagában nem igazol többszólamú gyakorlatot.

⁹¹ Keszthely: fer. jk. *Buccina*: rézfúvós hangszer római eredetű megnevezése, középkori használatban is, ld. Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1971), 298.

⁹² 1753: *exivit Capellanus modo ordinario ad dicendas Vesperas sub tubis et tympanis*, 1757: *sodales hodie sacrum habuere lectum sub tubis et tympanis* (Gyöngyös: kápl. napló).

⁹³ Magyar Kurir 1799.11.08. (ZTI-kat).

Pápai kollégája, Hubenai József és két társa 1757 májusában trombita/timpanin játszott a bakonybéli cisztercita apátság új templomának felszentelésén – mert a rend csak októberben kapott kölcsön egy orgonát Pannonhalmáról.⁹⁴

A trombita/timpani-kórusok működésének további adataival szolgál egyes templomok speciális összetételű hangszerállománya, mely első pillantásra a kizárólagos orgona- és fúvóhangszer-használat tökéletes bizonyítékának tűnik (mint például a lipótszentmiklósi plébániatemplomban a 7 változatú orgona melletti két trombita és egy timpani, vagy a jezsuiták vezette sárospataki templom inventáriumában a két kürt és három trombita).⁹⁵ Az orgonákon kívül csak trombitákat és dobokat tartottak nyilván az esztergomi plébániatemplomban is,⁹⁶ de tudható, hogy az ott foglalkoztatott független zenészek saját hegedűit nem vették fel az inventáriumba. Vagyis az ilyen adatok óvatosan értelmezendők: a leltárakban előforduló trombiták igazolják az ünnepi misék trombitás abszolválását, de nem feltétlenül bizonyítják kizárólagos használatukat. Másfelől viszont egyéb helyszíneken az is előfordulhatott, hogy a szokásosan lakodalmakban trombitáló, „szabadfoglalkozású” muzikusok vagy a katonazenészek saját trombitáikat fújták a templomi szertartásokon is – tehát a trombiták hiánya az egyházi kimutatásokban nem zárja ki a hangszer alkalmi jelenlétét.

A trombitásokhoz hasonlóan egyéb natúr-zenészek is megjelentek a templomokban, akik képesek voltak a népének dallamának hallás utáni reprodukálására – bár az ő szereplésük nem számított olyan rangos eseménynek. Az orgona nélküli templomokban bármilyen hangszeresek, tehát a hegedűsök is *colla parte* játszottak, az orgonistákhoz csatlakozó hegedűsök esetében azonban – a források részletesebb közlése híján – csak a helyi körülmények és az alkalom, a hangszerhasználat szituációjának ismeretében dönthető el, hogy népének dallamát erősítették-e, vagy templomi trió (*Kirchentrio*) tagjaként többszólamú darabot adtak elő. Ha a népénekhez kapcsolódva működtek közre, akkor biztos, hogy *colla parte* a dallamot duplázták.

A hegedűn kívül egyéb hangszerek is alkalmasak voltak erre a játékmódra, elsősorban az oboák és harsonák, de a kürtök és fagottok is (*colla parte* játszó oboák, harsonák stb. többszólamú művek előadásakor is rendszeresen társultak az énekszólamokhoz) – trombita ebben a szerepkörben nem fordult elő. A népéneket erősítő játékmódot püspöki vagy rendi vezetésű templomok plébániai istentiszteletein is használták (noha természetesen a *colla parte* kifejezés nem szerepelt a korabeli forrásokban, és gyakran a játékmódra utaló megfogalmazás is hiányzik): Pécssett a csendes mise közben felcsendülő horvát népéneket orgonával és hegedűvel „díszí-

⁹⁴ Kaposvár: Hoss, *A kaposvári plébánia*, 44, 61–66 és 147. Bakonybél: 1757-től Istvánffy József orgonista működött (Pfeiffer–Szigeti, *A veszprémi székesegyház...*, 55 és 60).

⁹⁵ Múdra, *Zeiddokumente*, 165; Szacsvai Kim Katalin, „Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen”, *Studia Musicologica* 39 (1998/1–4), 294–296 (a továbbiakban: *Dokumente*).

⁹⁶ Esztergom: cv 1756 és 1779. Vö. Villányi Szaniszló, *Néhány lap Esztergom város és megye múltjából* (Esztergom: Sziklay, 1891), 75.

tették” (1724), a komáromi Szt. János német plébániatemplomban a hívek éneke kürt és fagott (ld. cornibus) „hozzáfűzésével” szóló (1772).⁹⁷ A kisvárosi templomok esetében feltételezhető, hogy az inventáriumokban felsorolt hegedűk, kürtök és oboák főleg *colla parte* játékra, azaz elsősorban a népének dallamának kiemelésére szolgáltak.

2.2.4. Alkalmi többszólamú produkciók

Megfelelő orgonával és figuralista orgonistával „felszerelt” templomokban a hangszerrel kísért népének, anyanyelvű énekes mise és gregorián ének mellett – rendkívüli alkalommal, vagy akár egyre gyakrabban – többszólamú zene előadására is sor került. A figurális produkció létrehozása – ahogy ez halványabban vagy élesebben kirajzolódó „nyomok” alapján megállapítható – még egyes kis települések templomában sem kizárólag az orgonistára hárult: néhol külön kórust emeltek a zenészek részére, más-
hol az orgona mellett egyéb hangszereket is számba vettek a leltárakban.

Az 1632-től újra benépesedett, kétezer lakosú Jászfényszaru középkori templomában két kórus volt, az egyik a hívek számára – a másik pedig *pro musicis* (1766). A legvalószínűbb, hogy a jegyzőkönyv e kifejezése alatt a 6 változatú orgonán játszó Mátýus Ferenc *ludirector*-kántort, és előtte-utána alkalmazott kollégáit értették (tehát a második tulajdonképpen orgona-karzat volt), de egyes helyeken talán a gregoriánban jártas plébánoshoz vagy káplánhoz csatlakozó énekesekre (diákokra?) – ritkábban esetenként megjelenő, *colla parte* játszó, vagy netán *figuralista* hangszerekre is vonatkozhatott. Különböző rendeltetésű két karzatos az esztergomi főegyházmegyéhez tartozó kis nemesi faluban, Nagyendrédén is regisztráltak (1779), a Gömör megyei mezővárosban, Csetneken pedig nem két, hanem négy kórus is volt a gótikus templomban, három fából, a híveknek, a negyedik kőből, a zenészeknek (1737, illetve 1744 – a rajta álló, máig fennmaradt 6 változatú elegáns orgonát még a 17. században, az evangélikus szászok építették).⁹⁸ Vannak azonban olyan esetek, amikor a második karzatos biztosan nem nekik szánták,⁹⁹ vagy ismeretlen célból építették. Ez utóbbiak kapcsán olykor talán kézenfekvő a feltételezés, hogy (alkalmi) énekesek-zenészek is látogatták, mint például Rakamazson, ahol a kincstári birtok nagyszámú német telepesének 1730–1732-ben épült templom két kórossal, hét regiszteres orgonával. Ott ugyanis egy Nagyszombatban tanult plébános és egy mainzi énekeskönyvet használó, Canisius katekizmusából tanító *ludirector* működött, aki akár figuralista zenész, s többszólamú darabok előadásának résztvevője is lehetett (1779).¹⁰⁰ Más-
hol a templomi inventáriumok bizonyítékot is szolgáltatnak erre a gyakorlatra: Székelyhídon a (szintén) német iskolamester-figuralista orgonista hangszere mellett két hegedű, a Borsod

⁹⁷ Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), 69; Komárom: jezs. hist. 1772 (*cantilena Populi cum Organo et Cornibus* és *Cantilenam cum populo cecinimus adnexis cornibus et Fagotto*).

⁹⁸ Jászfényszaru: *Habet haec ecclesia* [...] *choros lapideos 2, quorum unus pro populo, alter pro musicis deservit* (*Eszterházy* I, 182), Nagyendréd: *Chorus musicorum supra portam* (Tomisa, *Visitatio canonica...*, 101–118), Csetnek: [chorus] *quartus lapideus musicorum* (*ACP* 5: 80, vö. Gergelyi-Wurm, *Historische Orgeln in der Slowakei*, 75–76).

⁹⁹ Például Jászládányban és Üllőn (*Eszterházy* I, 230 és Schram, „On Hungarian Organ Building...”, 272), sőt olyan templomban is építettek két kórust, ahol nem volt orgona (például Mecseknádasdon, ld. Merényi, *Domsics Mátýás egyházlátogatása*, 20).

¹⁰⁰ *Eszterházy* III, 41 és 44.

megyei, kétezer lakosú mezőváros és káptalani birtok Polgár templomában pedig két *tuba marina*¹⁰¹ került be a leltárba (1766 és 1768). Polgáron a ritka instrumentumokat nemcsak a templomban használták: a jól orgonáló Endre Mihály kántortanító a templom patrocíniumának estéjén évente zenés-táncos ünnepséget is rendezett.¹⁰²

A többszólamú zene kivételes, időleges templomi jelenlétére egy-egy település világi vagy egyházi kegyurának támogatása nyújtott lehetőséget: a legtöbb esélyük az urasági székhelyhez, főpapi rezidenciához tartozó falvak/községek plébániatemplomainak volt (bár azokban gyakran trombita/timpani-kórus szerepelt, mint például Körmenten). A növekvő igényeknek megfelelően a hangszeres zene még olyan templomokba is benyomult, melyek képtelenek voltak egy együttes konzolidált, intézményes foglalkoztatására: ilyenkor különféle átmeneti megoldásokat találtak, amelyek persze nem voltak tartósak és elfogadható színvonalat sem eredményeztek.

Győrsziget püspöki falu német többségű lakosságában – nyilván a székhely közelsége jóvoltából – a szokásosnál több volt a független muzsikos, a tanítók az átlagosnál magasabb zenei tudással rendelkeztek – sőt a káptalani zenészek is szívesen választották lakóhelyül a települést. A templom már 1712-ben használható állapotban volt, a század közepén berendezése orgonával gyarapodott. Vasárnaponként gregorián ének szólt a miséken, amelyhez nagyobb ünnepeken pedig a különböző státusú helyi zenészek is csatlakoztak: főleg az orgonával kísért gregoriánt énekeltek, de lehet, hogy hangszeresként is közreműködtek – hiszen a kántortanító húrokat is vásárolt (1764). A győri püspök birtokán, Fertőrákoson, a kastély körüli falu plébániatemplomát már 1696-ban újraszentelték: a helyi kántor-orgonista akkor egy hat regiszteres pozitívon játszott, de később új, pedálos hangszert kapott, s vásár- és ünnepnapokon hangszeres zenészek, hegedűsök is megjelentek a kóruson (1777).¹⁰³



A folyamatosabb többszólamú gyakorlat létrehozása olykor különleges erőfeszítéseket kívánt, mint például a 18. században több településből álló (mai) Celldömölkön, ahol a bencés apátság temploma látta el a közel eső, főleg német bevándorlók és nemesi családok lakta községek, illetve az Erdődy-birtok Ság mezőváros plébániatemplomának funkcióját. A rend 1724-ben kapta vissza a régi templomot, s az

¹⁰¹ Húrral ellátott fúvóhangszer, *Nonnengeige* – mert apácakolostorokban használták, trombita helyett (Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 161–162).

¹⁰² Kristófi, *Katolikus kántorok*, 50 és *Eszterházy* II, 27–29, 32 és 35–36. (Ugyanígy előnyben részesítette a hangszeres többszólamú zenét a cseh területek német lakossága: például Sumpker körzetének német településein a 18. sz. második felében minden vasárnap figurális zene szólt, míg a cseh kisvárosokban csupán a kiemelkedő ünnepeken, ld. Zdeňka Pílková, „Doba osvícenského absolutismu”, in *Hudba v českých dejinách: Od středoveku do nové doby*, szerk. Vladimír Lébl et al. (Praha: Supraphon, ²1989), 236.

¹⁰³ Vö. Bárdos Kornél, *Győr zenéje a 17–18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 258–260 és uő., *Sopron*, 194–196.

ismert búcsújáráhely a következő évtől ismét fogadta a zarándokokat – az új templom a negyvenes években a hívek és jötevők összefogásával épült.¹⁰⁴ 1737-ben a templom előljárói szerződést kötött a kőszegi városi toronyzenészekkel, s ettől fogva a toronymester és négy zenésze játszott valamennyi körmenetükön.¹⁰⁵ Ám ez a „szolgáltatás” a vállalkozó szellemű Koptik apát számára kevésnek bizonyult, ezért 1749-ben egyéb muzsikusokat is igénybe vett, sőt 1750-ben néhány hónapig egy szabálytalanul, novíciusokból szervezett együttest is felállított.¹⁰⁶ Az apátot szinte azonnal felmentették tisztségéből, távozása után mégis maradt a kóruson négy vokalista, egy orgonista, egy kántor és egy zenész – talán egészen az intézmény feloszlásáig. A feloszlási leltár az akkor aktuális zenészlétszámnak ellentmondó gazdag hangszerparkot tartalmazott (valószínűleg a Koptik által vásárolt instrumentumokat), melyeket a későbbi zenei személyzet biztosan nem használt, noha egy templomi triót és trombita/timpani együttest azért – a különböző hangszereken is játszó vokalisták segítségével – ki tudtak állítani.¹⁰⁷ Vagyis az apátsági plébániatemplomnak olyan zenei apparátusa volt, amilyen hasonló, kétezer fős településeken máshol nem jöhetett szóba.

A másik különleges megoldást Esztergom királyi város magisztrátusa találta ki, figuralista orgonisták, éneklő diákok és független városi zenészek sajátos együttműködésére alapozva a két plébániatemplom előbb alkalmi, majd rendszeressé vált többszólamú gyakorlatát.¹⁰⁸ A Péter-Pál belvárosi plébániatemplomban legkésőbb 1717-ben már volt orgona, a század második felében kettő is (egy nagyobb hangszer és egy portatív), 1785-ben pedig egy 19 változatú új (pedálos) orgonát építettek. A Szt. István vértanúról elnevezett, negyven évig jezsuita kezelésben levő várbeli székesegyházban hosszabb időn át egy 7 változatú orgonát használtak.

A templomokban és a hozzájuk tartozó iskolákban a húszas években alkalmazott iskolamester-orgonisták hangszer tudása nem ismert (bár akár a többszólamú zenéhez is érthettek, mint például az 1726-tól fizetett, korábban már említett Ács Ferenc *musicus* és utódja, a négy gimnáziumi osztályt végzett Karsai Ferenc). Az ötvenes években viszont már három, hangsúlyozottan figuralista zenész működött: a vártemplomban Matthias Ziveczki *rector scholae*, a plébániatemplomban Makay Lőrinc iskolamester és Andreas Haas német tanító. A későbbi plébá-

¹⁰⁴ Szigeti, „A szombathelyi egyházmegye...”, 362–369.

¹⁰⁵ Elvira Weidl, *Die Stadtkapelle Köszeg* (Dipl. UNI Wien, 1999), 7. Egy Göttweig melletti kisvárosi vallásos társulata ugyanígy a kressni és a steini városi zenészeknek fizetett közreműködésükért, ld. Friedrich Wilhelm Riedel, „Kirchenmusik in St. Wolfgang zu Furth”, in *Musik und Geschichte*, szerk. Freidrich W. Riedel (München/Salzburg: Katzbichler, 1989), 145.

¹⁰⁶ Szigeti, i. m., 366, vö. 429. j.

¹⁰⁷ A zenész-adatokat ld. uo., 367–368. (Szigeti székesegyházi együtteseket felülmúló „ének- és zenekarról” beszél, de ezt a közölt tények nem igazolják.) A későbbi állapotokhoz kapcsolódó adalék: 1757-ben egy dömöllki *Chorusbeli Musicus*, a *Tenorista Violinista* Festetics Józsefhez ajánlkozott trombitásként (Festetics-I., lev.).

¹⁰⁸ Adatok: cv 1732 (székesegyház), 1755, 1756, 1779 (Péter-Pál-templom) és 1789, illetve vjk 1713–1726, valamint Villányi, *Néhány lap Esztergom város és megye múltjából*, 69 (cv 1732, Péter-Pál).

niai *ludimagister*-organista, Joseph Gobody (Gobadi?) változatlanul játszott többszólamú zenét is, a várban tíz év múlva alkalmazott Ignaz Haas *ludirector* (*cantor*) *et regens chori* feladatai között a templomi „kórus” vezetése is szerepelt (1789). A vokalistákat az iskolák szegényebb tanulóí közül állították ki: 1718-tól tizenkét diák énekelt lorettói litániát a Szentháromság-szobornál, de nemsokára már a templomban is szolgáltak. A független városi zenészeket az előjáróság – a városi-templomi zenészeket foglalkoztató többi *civitással*, illetve püspöki és egyéb mezővárossal ellentétben – nem vette fel a központi állományba, hanem mind a magisztrátus megújításakor, mind a templomi szolgálatokért esetenként fizette, majd évente jelképes összeggel jutalmazta. A Péter-Pál-templom és iskola költségeit szintén a város állta, a vártemplomban érseki jövedelemből tartották el az állandó személyzetet. Az iskolamester-organisták tehát elsősorban a tanításért kaptak járandóságukat, a zenélésért csak a tanítói jövedelem hatodát, sőt huszadát (utóbb az előjárók elismerték, hogy a kapott évi öt forintból a kántor „alig tudja a húrok költségét fedezni”). A városi magisztrátus jóindulatára, működési engedélyük megerősítésére szoruló független muzsikusoknak is meg kellett elégedniük azzal, hogy feltételezett önálló jövedelmük kiegészítéseként szintén öt forintot kaptak fejenként – mely összeg akkori elfoglaltságukkal már egyáltalában nem volt arányban (1789).¹⁰⁹

Kezdetben ugyanis évente csak néhány városi eseményen és ünnepi istentiszteleten játszottak, 1714-ben például a plébániatemplom védőszentjeinek ünnepén, 1722-ben egy primícián, két év múlva a karácsonyi éjjeli misén és a másnapi nagymisén, majd egy háromnapos jubileumi ünnepségen stb. A század közepétől a figuralista organisták jelenléte sűrűbb „programot” valószínűsít, s erre utal az is, hogy a következő évtizedekben a szolgálatok teljesen rendszeressé váltak: 1779-ben a Péter-Pál-templomban a vásár- és ünnepnap iistentiszteletek és egyes fogadalmi, sőt a keresztyáró napokon és egyéb alkalmakkor tartott körmenetekhez kapcsolódó misék is *cum musica figurali* zajlottak, továbbá minden vásár- és ünnepnap volt litánia, valamint évente tizenegy többszólamú vesperás. A hat figuralista zenész – valószínűleg már ekkor, de tíz évvel később biztosan – mindezen kívül a vártemplomban is közreműködött: ott a vásár- és ünnepnap i mise vagy „zenés” [többszólamú] volt, vagy gregorián énekkel abszolvták, nagyobb ünnepeken viszont mindig elvtárták tőlük a figurális vesperást is. A megszorodott szolgálatok és az említett jelképes összeg arra bírta a zenészeket, hogy fizetésük emelését kérelmezzék, megjegyezve, hogy „feladatukat szorgalmasan teljesítik, és a jövőben még szorgalmasabak lesznek, ha a kórust jobb hangszerekkel, őket pedig bőkezűbben, magasabb bérrrel látják el” (1789).¹¹⁰

¹⁰⁹ Kassán a bankói kocsmá cigányzenészei kaptak fejenként évi 4 ft-ot a várostól! (1764–1793, Kassa: vjk).

¹¹⁰ *Officium suum faciunt diligenter, adhuc diligentiores futuri, si et chorus melioribus instrumentis, et ipsi liberaliori stipendio [...] providerentur* (vjk).

Mert a plébániatemplomban csak (régi és új) trombiták, timpanik, és egy fagott állt rendelkezésükre, a várban még ennél is szegényebb hangszerpark (három trombita és egy timpani), tehát nyilván mindkét templomban a saját hegedűiken játszottak. Repertoárjuk ennek, és hangszer tudásuk szintjének megfelelően alakult: az 1779-es plébániai leltárban „hét nyomtatott Mise Author Csóré minden hozza tartozandoival. Tiz nyomtatott Litániák Authore Joanne Antonio Kobszéd” – azaz Johann Georg Tschortsch és Johann Anton Kobrich művei szerepeltek, a másik templom későbbi inventáriuma mindössze négy (anonim) többszólamú mise kottáját listázta. Vagyis az adott körülmények között, a mintegy szívességéből közreműködő független zenészekkel legfeljebb egy rurális repertoár beismerten nem kifogástalan megszólaltatását lehetett elérni.



A rendszeresített, és bizonyos színvonalra aspiráló többszólamú gyakorlat létrehozásának tehát előfeltétele volt a városi toronyzenészek bevonása, illetve az előjáróságok által fizetett városi-templomi muzsikuskok foglalkoztatása. A református többségű nagyvárosok ebből a körből természetszerűleg kiestek, mert nem tartottak zenészeket (például Marosvásárhely, Kecskemét), nagyobb katolikus királyi- és regionális szinten is szerepet játszó mezővárosokban azonban általában felvettek saját muzsikuskokat. A központilag alkalmazott zenészek jelenlétéből azonban még nem következett automatikusan, hogy többszólamú zene szólt az istentiszteleteken: egyes templomokban ugyanis előfordult, hogy – noha a feltételek adottak voltak, az orgona és a megfelelő létszámú személyzet is rendelkezésre állt – mégis csupán orgonakíséretes gregorián vagy anyanyelvű népének hangzott el, s legfeljebb trombita/timpani szólt a nagyobb ünnepeken.

Gyöngyösön plébánost, két káplánt és iskolamestert, továbbá két kántort és egy organistát foglalkoztattak a plébániatemplomban, az előjáróság pedig három városi trombitást/zenészt is tartott. A klerikusok hétköznap csendes misét mondtak, vasárnap két gregorián misét énekeltek (1766).¹¹¹ Nagyobb ünnepeken az általában énekelt misén a zenészek is részt vettek, azaz akkor trombita/timpani is szólt (*sacrum cantatum cum tubis et tympanis*).¹¹² Bár előfordult, hogy ünnepen is csak csendes mise volt, és ahhoz csatlakoztak a zenészek (*sacrum lectum cum tubis et tympanis*), a vesperást is gyakran csak olvasták, de a trombita/timpanit akkor sem nélkülözték. A káplánság fennmaradt naplójának 1753–1782 közti bejegyzései szerint a városi zenészek kizárólag trombita/timpanit használtak a plébániatemplomban, hegedűsökre, vagy egyéb hangszerekre utaló adatok nincsenek, többszó-

¹¹¹ *Tubicines [...] solvuntur ab oppido, serviunt ecclesiae diebus festis et Dominicis solennioribus* (Eszterházy I, 161), ld. még *musici oppidani* (1769, fer. hist), miserend cv 1766 (Eszterházy I, 160).

¹¹² [*Sacrum*] *cum Solemnitate decantavit Capellanus [...] aderant Musicii cum tubis et tympanis* (1754, kápl. napló).

lamú zene – minden valószínűség szerint – nem hangzott el. Pedig éltek a városban hegedűsök is: a ferencesek körmenetében 1780-ban a „mezővárosi hegedűsök” vonultak,¹¹³ akik nyilván *colla parte* játszottak a népénekhez. (Az említett muzikusok akár a státusbeliek, akár a független városi zenészek lehettek, hiszen mindkét csoport tagjai hegedültek a lakodalmakban és a táncos multságokon.)

Hasonló volt a helyzet a nagy múltú erdélyi Besztercén, ahol a plébániatemplomban iskolamester-kántorok és orgonisták tevékenykedtek a század folyamán, a toronyzenészek testülete a 17. századtól rendelkezésre állt. Ez utóbbiak hagyományosan szolgáltak a templomban is – az ismert 1742–1758 közti adatok az ének és az orgonaszó mellett mégis kizárólag ünnepi eseményeken játszó trombitások és dobos közreműködését dokumentálják.¹¹⁴

Még meglepőbb a többszólamú zene hiánya a vasvári káptalan szombathelyi székesegyházában (mely egyúttal a város plébániatemploma volt), mert ott a 17. század végétől Széchényi püspök nagyvonalú alapítványa hat zenészstátus fenntartását tette lehetővé.¹¹⁵ Az összeg az iskolamester, a kántor és az orgonista mellett három újonnan felvett muzikus¹¹⁶ foglalkoztatását biztosította – ahogy Sopronban is énekeseket és a templomban igénybe vett városi zenészeket fizettek ebből a pénzből, Győrben pedig, 1720 után, a korábban kettős funkciót betöltő alapítványi prebendistákat léptették elő hangszeressé. Ennek ellenére Szombathelyen nem konszolidálódott, hanem ellehetetlenült a folyamatos működés: az ötvenes években mindössze egy jól képzett orgonista-*succentor*, valamint két-három, hegedülni és trombitálni tudó zenész kötelessége lett volna a templom többszólamú zenéjének biztosítása. A bécsi bencéseknel tanult korábbi pannonthalmi „karnagy”, Anton Czosek¹¹⁷ vizitációs jegyzőkönyvekben szokatlan panaszából kiderül, hogy figurális zene előadásakor három-négy személy szerepét töltötte be egymaga: főleg a vokalisták hiányát kellett pótolnia, mert sem a hivatalban levő iskolamester, s valószínűleg a kántor sem értett a többszólamú zenéhez.¹¹⁸ Czosek tehát – minden erőfeszítése ellenére – csak közhasználatra szánt egyházi művek redukált előadására vállalkozhatott. Még nagyobb bajok mutatkoztak halála után, hiszen utódja, Balogh István orgonista (1759–1777), aki egy környékbeli faluból jött és ott végezte tanulmányait is, nyilván nem tudta betölteni az „egyszemélyes együttes” funkcióját – amire pedig változatlanul szükség lett volna, mert a képzetlen iskola-

¹¹³ *Pro ornamento processionis fuerunt [...] ac [...] musici germani milites tubis ac tympanis decore personantes, fidicinesque oppidani* (1780, fer. hist).

¹¹⁴ 1742: [gyászmise] orgonaszóval, 1742–1758 *Té Deumok* trombita-timpanival (Beszterce: vjk).

¹¹⁵ Szigeti, „A szombathelyi egyházmegye...”, 252–256.

¹¹⁶ Szigeti szerint az eredeti szöveg a teljes együttes megnevezésére a *musici* terminust használta (uo., 252), az 1684-es okmány fordításában Bárδος énekeseket és velistákat említett (*Győr zenéje...*, 33; eredeti szöveg nincs).

¹¹⁷ Kaczmarczyk Adrien, *Pannonthalma liturgikus zenéje a 17. századtól a 19. század első feléig* (felvételi szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 1987), 19–20.

¹¹⁸ *Occasione hujus Visitationis gravamina habuit sequentia [...] 3tio Quod etiam pro tribus, et 4. Personis in figurali Musica ipse solus servire necessitetur, quia vocalistis caret* (cv 1756).

mester még húsz, a kántor minimum tíz évig a helyén maradt. Az 1769-es egyházlátogatási jegyzőkönyv szerint a koralisták a vasár- és ünnepnapi gregorián miséken, és a vesperásokon, litániákon énekeltek (a zsolozsmát a kanonokok egyénileg végezték), a figuralisták a nagyobb ünnepek miséin és vesperásain játszottak.¹¹⁹ De nyilvánvaló, hogy a vizitátor, Szily János, a későbbi püspök, jól látta a hiányokat – annál is inkább, mert neki győri kanonokként Istvánffy együttese jelentette az összehasonlítási alapot. Szily tehát a szombathelyi püspöki tisztség elnyerésének évében azonnal új, kilenctagú, orgonistából, négy vokalistából és négy hangszeres zenészből álló együttest szervezett (Balogh orgonistát pedig iskolamesterként félreállította).

2.3. Komplex és differenciált zenei gyakorlattal rendelkező templomok: rendszeres többszólamú produkciók

A zenei gyakorlat komplexitása (a játszott repertoár stílusrétegek és műfajok szempontjából összetett jellege), és differenciáltsága (a stílusok és műfajok ünnepi hierarchiához alkalmazkodó használata) az egyes plébániatemplom-típusokban nem egyformán érvényesült, hiszen a rendelkezésre álló zenei választék alkalmazása és az előírt ünneprend megvalósítása/adaptálása a helyi adottságoktól függött. A különböző szintű ünnepeknek megfelelő helyi zenei szokásrend karakterét az egyházi előjáróság igényein túl a létrehozott zenei apparátusok jellege, az együttesek nagysága és összetétele, a zenészek képzettsége és tájékozottsága is erősen befolyásolta.

A többszólamú zenével élő templomok zenei szertartásrendjében a stílusrétegek egymásmellettisége természetesen következett abból, hogy klerikusok megőrizték a gregorián ének folyamatosságát (Nagyszombatban hétköznap is két gregorián misét énekeltek, Esztergomban és Jászberényben vasár- és ünnepnap egyet),¹²⁰ és hogy a népének és anyanyelvű miseének ekkor már szinte mindenütt az ájtatosságok és istentiszteletek elmaradhatatlan része volt. A többszólamúság ezekhez csatlakozott – a különböző körülmények folytán nem egyenlő mértékben. A templomok többségében a zenés ünneprend, a műfaji gazdagság fokozatosan épült ki: előbb csak a nagy ünnepeken szólt valamilyen figurális zene (kiemelt alkalmakkor előtte-utána intrádával), majd a hónapok első vasárnapján is, később a normál vasár- és ünnepnapokon is megteremtették a figurális, a főünnepeken pedig a solemnis mise előadásának lehetőségét.

Komplett zenei rend, az ünnepek besorolásához alkalmazkodó műfaj- és apparátus-választék részletes leírása hazai világi plébániatemplomból nem maradt fenn, használható analógiákat azonban ismerünk: ilyen például a soproni jezsuita (majd káptalani) templom fennmaradt ünneprendje, melyből a jezsuiták saját ünnepeit

¹¹⁹ Szigeti, i. m., 279–280.

¹²⁰ Nagyszombat: cv 1761 és Esztergom: cv 1789, illetve Jászberény: cv 1766 (*Eszterházy* I, 197).

elhagyva a plébániatemplomok gyakorlatát is rekonstruálni lehet. A két helyi plébániatemplom zenés szolgálatát ugyanis ugyanazok a városi zenészek látták el, mint a Szt. György-templomét. Az előírások egyébként a zenés ünnepek általánosan ismert három fajtáját különböztették meg: *choralis*, *figuralis* és *solemnis* – azaz gregorián énekkel, templomi trióval, illetve nagyobb együttesel és trombita/timpani részvételével zajló istentiszteleteket (1773, 1781).¹²¹ Más városokból csak egyes szertartás-, vagy apparátus-típusok összefoglaló felsorolását ismerjük, például a pozsonyi Szt. Márton-dómból a liturgikus év főünnepein kívüli, trombita/timpanival tartott egyéb ünnepeket, és a kassai Szt. Erzsébet-templomból a nagyobb zenei együttes közreműködésének alkalmait.¹²² A templomok többségében a megvalósított ünneprend és a külön kezelt időszakok zenéje tehát csak az egyes ünnepekről szóló beszámolók összesítése alapján rekonstruálható.

2.3.1. Együttes-típusok és zenészlétszámok

A többszólamú művek rendszeres előadásának minimális feltétele egy templomi trió, azaz egy orgonista és két hegedűs – természetesen figuralista orgonista és képzett hegedűsök – foglalkoztatása volt. Szükséghelyzetben ez a formáció két jó énekessel (a tanítóval és a kántorral) mindhárom „zenei szintnek” meg tudott felelni, ha a zenészek váltva gregoriánt énekeltek, a figurális darabokban hegedültek és az ünnepi misék elején-végén trombitáltak is. A biztonságosabb és színvonalasabb működést garantáló alapegyüttes a négy énekesen kívül legalább öt zenészből (orgonistából, két hegedűsből és két trombitásból) állt, akik általában több hangszer kezelését is vállalták. A nagyobb templomokban az évközi (simplex) vasárnapokon és a kisebb ünnepeken a templomi trió, magasabb rendű (duplex stb.) ünnepeken valamennyi zenész szerepelt – a kiemelt alkalmakon pedig trombitások és timpanisták is csatlakoztak hozzájuk, akik az intrádát és a közjátékokat játszottak, és/vagy a hangszeres együttesbe beülve az ünnepi, *cum tubis et timpanis* előadandó művek megszólaltatásában vettek részt.

A kisvárosi plébániatemplomokban az orgonista és kántor mellett négy-öt városi zenész foglalkoztatásával megelégedtek. A kőszegi jezsuita vezetésű templomban 1715-ben öt, több fúvóshangszeren játszó toronyzenészt vettek fel, és iskolamester-vezetőjük csak néhány év múlva kezdte el két tanuló oktatását az utánpótlás biztosítására. Az előnyösebb helyzetben levő Kismartonban már a toronyzenészek hivatalos megbízása előtt közreműködtek muzsikuskok az istentiszteleteken, a négy státusz létrehozása ott csak egy sokoldalú instrumentalista gárda intézményesítését jelentette (1753). Az új templomi alkalmazottak kis létszáma mutatja, hogy az udvari muzsikuskok segítségére kezdettől fogva számítottak (lásd alább). Alacsonyabb szintről indult a későn városi rangot nyert, akkor már csaknem húszezer lakosú Szabadka öt

¹²¹ A három „fokozatot” nyilván a világi plébániatemplomokban is létrehozták, csak valószínűleg kevesebb gregoriánt énekeltek és természetesen elhagyták a jezsuita ünnepeket, ld. a két soproni templom ünnepeinek rövid tervezetét 1788-ból (Bárdos, *Sopron zenéje...*, 212–229 és 165–167, illetve 142: 513. jegyzet – a fordítás nem pontos).

¹²² Pozsony: a toronyzenészek szerződése 1697 (vjk és kjk), Kassa: a fagottos szerződése 1767 (vjk).

hangszeres muzsikusa, de vezetőjük, a komponista Arnold György jóvoltából 1809-ben már hangversenyen is felléphettek.¹²³

A nagyobb templomok népesebb együtteseiben a tenor- és basszuszólamot vállaló tanítókat, a diszkantista-altista diák-énekeseket (és néha saját vokalistákat), a hangszeres együttesekben hegedűsöket és trombitásokat szerződtettek (és olykor egyéb hangszerest is). Vagyis mindenütt körülbelül ugyanazt a zenészlétszámot tartották szükségesnek, a különbség mindössze abban állt, hogy a muzsikuskok vagy elsősorban a templomban játszottak és templomi alkalmazottnak számítottak, vagy külön templomi- és városi (torony-)zenész-státusban fizették őket, noha az utóbbiak is rendszeresen közreműködtek a templomban.¹²⁴

A szegedi főplébániatemplom a negyvenes évektől általában nyolc-kilenc templomi muzsikust foglalkoztatott: egy orgonistát, négy vokalistát és négy hangszerjátékost – az instrumentalisták csoportját hegedűs-trombitások, azaz több hangszert megszólaltatni képes zenészek alkották.¹²⁵ De ugyanennyi muzsikusk játszott a hét-nyolcezer lakosú ambiciózus mezőváros, Jászberény templomában is: a tanító, két segédtanító és kántor(-orgonista) mellett a vásár- és ünnepnapok többszólamú miséiken további két vokalista és négy – szintén „mindenes” – hangszeres zenész csatlakozott hozzájuk.¹²⁶ Az azonos létszámú együttesek azonban nem mindenütt azonos módon működtek: Szegeddel és Jászberénnyel ellentétben Szokolcán a hegedűsök és a trombitások saját hangszerükre specializálódhattak. Persze ők kedvezőbb környezetben tevékenykedtek: közvetlen mintát jelenthetett számukra a jezsuita főiskola templomának többszólamú gyakorlata, s az ottani zenészekről bármikor erősítést kaphattak.¹²⁷

Kassán az újrakalakulás idején regisztrált népes társasághoz képest a század elején csökkent a létszám (1707-ben orgonista, két kántor és négy-öt toronyzenész szolgált), de a következő évtizedekben egy némileg nagyobb együttes szilárdult meg (1733: orgonista és négy kántor, továbbá a városi toronyzenész és három társa). Az idők folyamán a négy kántor közül kettőt diák-énekesekkel helyettesítettek, a hangszerekek csoportja 1759-ben egy fagottossal bővült. Körmöcbányán mindvégig legalább kilenc zenész játszott a templomban (1753-ban a kántorkarmester, az orgonista és három vokalista mellett egy hegedűs, továbbá a toronymester és legényei, tanuló: „hegedűsök és mások”). Később a hegedűszólamok duplázását is megoldották: a tenoristát és az egyik toronyzenészt ezért a munkáért külön fizették. A pesti plébániatemplom induló együttesének tagjai alig voltak többen egy templomi trió résztvevőinél (*regens chori*, orgonista, két diák vokalista és két-három toronyzenész), 1726-tól jött létre a standard 8-9-fős együttes (orgonista, három vokalista és három-négy toronyzenész), a hatva-

¹²³ Köszeg: vjk, illetve Weidl, *Die Stadtkapelle Köszeg*, 6–7, Kismarton: André Csatkai, „Beiträge zur Geschichte der Musikkultur in Eisenstadt”, *Mitteilungen des Burgenländischen Heimat- und Naturschutzvereines Freunde des Landesmuseums*, V/2 (1931. ápr.–jún.), 24, Szabadka: Iványi István, *Szabadka szabad királyi város története* (Szabadka: Bittermann J. Ny., 1886), 285ff és Blažeković, „György (Duro) Arnold...”, 71.

¹²⁴ Hasonló létszámú együttest tartott Linz, Steyr, Klagenfurt, Graz, Leoben, Krems stb. városa, gyakran szintén iskolamester-*regens chorival*. Rudolf Flotzinger–Gernot Gruber (szerk.), *Musikgeschichte Österreichs* (Wien: Böhlau, 2009), II, 331–335 (a továbbiakban: *MgÖ*); Hellmut Federhofer, „Die Musikpflege an der Klagenfurter Stadtpfarrkirche St. Egid im 17. und 18. Jahrhundert”, in *Musik und Geschichte: Aufsätze in nichtmusikalischen Zeitschriften*, szerk. uő. (Hildesheim: Olms, 1996), 190–191; Friedrich Wilhelm Riedel, „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Krems an der Donau”, in *Musik und Geschichte*, 118–122, ld. a 105. l. ábráján.

¹²⁵ Szeged: cv 1757 és 1761, illetve vjk.

¹²⁶ *Eszterházy* I, 199.

¹²⁷ Szokolca: cv 1761 és jezs. napló: adatok 1747–1762, cv 1788 (Múdra, *Klassizmus*, 29 és 138–139), illetve jezs. inv 1773 (vö. Szacsvai, *Dokumente*, 311–312).

nas évektől 1790-ig pedig – a fél fizetésért dolgozó zenészek jóvoltából – négy-öt vokalista és öt-hét hangszeres hullámzó létszámú testülete „állandósult”.¹²⁸ Sopronban 1710 körül összevont feladatkört ellátó orgonista-basszistán és tanító-tenoristán és a vokalistákon kívül egy templomi hegedűs és a toronyzenészek muzsikáltak. Úgy tűnik azonban, hogy instrumentalistát később nem alkalmazott a templom, csak a négy városi toronyzenészt vette igénybe – akik viszont kívánság szerint bővíteni tudták létszámukat. A pozsonyi dóm hat első- és másodrendű vokalista-státust tartott fenn; igaz, ebbe a kántor, orgonista is beletartozott, a basszista és tenorista, a diszkantista és altista mellett. Az 1687-es szerződés szerint közreműködő toronyzenészek száma nehezebben meghatározható (szabatos fizetési listák nincsenek), de minimum négyen nyilván mindig voltak. A legnépesebb saját együttest az esztergomi káptalan temploma, a nagyszombati Szt. Miklós-templom birtokolta: a prebendistákon és velistákon kívül nemcsak orgonistát és koralistákat fizetett, hanem négy saját hangszerest is – akikhez kezdettől fogva még a városi toronyzenészek is csatlakoztak (bizonytalan számban, 1754–1758 körül minimum négyen).¹²⁹

Tízfősnél nagyobb alapegyüttesre tehát tulajdonképp még a nagyvárosi plébánia-templomokban sem volt szükség, az adott feladatok túlnyomó többségét így is ellátták – hiszen a vokalisták (gyakran több hangszeren játszó) hangszeresként, a hangszeresek énekesként is használhatók voltak, az instrumentalisták pedig általában több hangszeren is játszottak.¹³⁰ Ezenkívül a legnagyobb ünnepeken, legfontosabb eseményeken fizetett állásban foglalkoztatott plébániai és városi zenészek mellett – alkalmi közreműködőként, állás reményében – a városban élő muzikusok is rendelkezésre álltak: Szegeden „helyettesek”, Pesten, Kassán és Nagyszombatban „kisegítők”, Pozsonyban, Pesten, Zágrábban éveken át ingyen szolgálók vállalták a duplázott hegedűszólamok, vagy plusz fúvósszólamok abszolválását. A külső zenészek tehát főleg a független muzikusok közül kerültek ki, de alkalmanként a többi városi templom hangszeresei, a kéznél levő katonazenészek, a század végétől pedig a színházi zenekarok tagjai és a polgári dilettánsok is bővíthették az apparátust. Sőt, zenélési privilégiumért, vagy egyéb előnyök elnyeréséért egyes városokban a független muzikusok csoportosan is felajánlották szolgálataikat a

¹²⁸ Kassa: vjk, Körmöc: Zavarský, „Stadt Kremnitz”, VIII, 36–39 és 74–75, Pest-Buda: Isoz Kálmán, *Buda és Pest zenei művelődése 1686–1873* (Budapest: Budapesti Magyar Népszínházi Bizottmány, 1926), 53–90 (a továbbiakban: *Buda és Pest*); RENNÉRE VÁRHIDI Klára, „A pesti belvárosi főplébániatemplom zenei élete a 18. században”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1992–1994*, szerk. Felföldi László–Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Inézet, 1995), passim; uő, „Das Musikleben einiger bedeutender Kirchen im Pest-Buda des 18. Jahrhunderts”, *Studia Musicologica* 39 (1998/1–4), 58–83 (a továbbiakban: „Pest” és „Pest-Buda”).

¹²⁹ Vö. Bárdos, *Sopron zenéje...*, 127–132, 151, 265–269, 338 és 373–380, illetve Pozsony: *Informatio 1754 és 1697-es szerződés*. Erdélyi Sándor, „»Informatio« at the Episcopate of Vác by the Poson Capitular on Its Own Musicians”, *Studia Musicologica* 29 (1987), 307–317, továbbá Pozsony: vjk és kjk; Nagyszombat: vjk, vszk, kmr. szk és cv 1762.

¹³⁰ A bécsi plébániatemplomok átlagos együttese az 1780-as években: orgonista, 4 vokalista (nagy templomokban duplázva), a hegedűk csaknem mindig duplázva (váltva brácsa), *Bassetl*, oboák és harsonák (*colla parte*), trombita/timpani, kürt és fagott ritkán (*MgÖ* II, 184–185). A bel- és külvárosi plébániatemplomokban összesen 16 nagy együttes, 3 templomi trió, 8 templomban csak 1-1 személy működött (Biba, „Die Wiener Kirchenmusik...”, 24–50).

plébániáknak: a „vendégszereplő” együttesek leggyakrabban a városi magánzenészek társaságai voltak (Pozsony 1761, Pest 1770, Zágráb 1783, Kassa 1791), ritkábban katonazenekarok és teljes templomi együttesek. A legrangosabb eseményt – mind a zenei színvonal, mind a reprezentáció tekintetében – a hivatásos zenészekből álló főúri magánzenekarok „fellépése” jelentette, mint például az Esterházy-együttesé a soproni Szt. Mihály- templomban, vagy a Batthyány-zenekaré a pozsonyi dómban.

2.3.2. Az együttesek meghatározó tagjai

A templomi trióban játszó figuralista hegedűsök hangszertudását, a részvételükkel működő együttes lehetőségeit és színvonalát nem könnyű megítélni. A toronyzenészek többsége lakodalmakon, bálokon hegedült, ám ez – mint láttuk – önmagában még nem garantálta, hogy a templomban többszólamú műveket tudjanak játszani. Sőt, az alkalmazott figuralisták között is nagy különbségek voltak: nem említhető egy lapon a templomban hegedülésre fogott, hangszert váltogató városi-templomi muzsikuskok, valamint a hegedülésre specializálódott hivatásos zenészek teljesítménye – hogy a kivételesen vendégszereplő virtuózokat most ne is említsük. A városi-plébániái dokumentumok ritkán különböztették meg a hegedűsöket, gyakran akkor is csak muzsikusként beszéltek róluk, amikor a repertoár, a kotta-és/vagy a hangszerinventáriumok, vásárlási és javítási jegyzékek vagy a fennmaradt kottaanyagok egyértelműen igazolták folyamatos jelenlétüket. Hegedűtudásuk szintjéről, képzettségükről pedig végképp nem esett szó – az azzal kapcsolatos elképzeléseket szintén az általuk játszott művek alapján kell kialakítani.

Időszakunk legkorábbi konkrét hegedűs adatai Pozsonyból és Kassáról valók. Pozsonyban már 1700 előtt is többszólamú műveket játszottak a templomban – a század közepén pedig nemcsak a toronymester, hanem az *Instrumentalis Musicae Director*, sőt egyenesen a *Violinista* titulusát viselte a városi zenészek testületének vezetője. Az ország legképzettebb hangszereseiből álló együttesben tehát szinte biztosra vehető a primárius szerepkörének kialakulása. A kassai toronyzenészek már 1687-ben hegedültek a templomban, későbbi aktivitásukról és tudásszintjükről azonban csak a fennmaradt kottatár informál.¹³¹ A városi zenészek hangszertudását Pesten sem részletezték, elsőként két orgonistáról tudjuk biztosan, hogy hegedültek is (1730–1741): Dominik Jentschke legalább öt hangszeren játszott, utódja, Nikolaus Korzinek korábban Budán volt *violinista primarius*. A szükség szerinti hangszerváltás akkor még magától értetődött, a század végére azonban a hegedűsök már megszabadultak tőle: repertoárjuk előbb főleg rurális művekből állt, később azonban szimfóniákat és versenyműveket, továbbá a két Haydn és Mozart egyházi kompozícióit is előadták – duplázott vonósok részvételével.¹³² Az első ismert soproni hegedűs Langer egykori toronyzenész, sekrestyés-tanító volt, aki más hangszereken is játszott (1706–1713), 1720-ban a toronymestert és három társát egyformán

¹³¹ Pozsony: vjk és *Informatio* 1754 (Erdélyi, i. m., 307–317), illetve cv 1755, Kassa: városi iratok, illetve Múdra, *Klasicizmus*, 188.

¹³² Isoz, *Buda és Pest*, 59 és 67; Rennerné, „Pest”, 28, 32–33, 39–40 és 48–52; Belitska-Scholtz Hedvig–Somorjai Olga, *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1995), mutatók.

alkalmi zenét szolgáltató hegedűsként említették, de feltehetően a templomban is használhatók voltak. Noha a későbbi konkrét adatok hiányoznak, az 1749–1819 közti, töredékesen fennmaradt anyag alapján egy templomi trió folyamatos működése mindkét templomban biztosra vehető, hiszen Istvánffy *rauschende Violine*-szólamokat tartalmazó offertóriumait is előadták (a hegedűszólamokat azonban csak kivételes esetben duplázták). A kismartoni plébániatemplom számára az egyéb hangszerek mellett vásárolt öt hegedű nemcsak bizonyítja, hogy a „toronyzenészek” mindegyike tudott hegedülni, hanem lehetővé tette, hogy állandó kíségtőket fogadjanak (1757). Nagyszombatban már 1689-ban szerepeltek figuralisták (*musici figurales*), de az együttes két hegedűse közül az egyik még a hatvanas években is énekelt a zsolozsmán, a „két trombitás [...], ha nem épp a trombitát fújta, köteles [volt] megállapodás szerint hegedülni” is – noha (vagy épp ezért), a főhivatású első- és másodhegedűst külön kezelték.¹³³ A szakosodás tendenciája Szokolcán volt a legvilágosabb: a négy vokalistán és a templom két orgonáját kezelő orgonistán kívül az elsőhegedűs-iskolamester, Martin Gucik (†1770) zeneszerző mellett a másodhegedűs posztját a 17 éves Franz Kratochwill (Diters későbbi nagyváradi szoprán-énekes?) töltötte be, sőt a trombitások is megkülönböztették az első- és második szólam „szerepkörét” (1761). 1788-ban változatlanul ez a munkamegosztás érvényesült – tehát a korábbi működési rendet sem a személyi adottságoknak megfelelően állapították meg, hanem intézményesen kialakított formaként.

Máshol azonban még a század második felében sem specializálódtak a hegedűsök. A szegedi városi jegyzőkönyvben előbb az átfogó *musici* meghatározás szerepelt, de ezek a zenészek a harmincas évektől biztosan hegedültek is (például a tanító akkor orgonista-tenorista volt, továbbá *fidicen* és *tubicen*), 1748-ban valamennyi hangszeres tudott hegedülni és trombitálni is. 1760 után aztán ismét csak a városi zenész-kategória szerepelt a dokumentumokban – tehát a hangszerváltás gyakorlata valószínűleg mindvégig érvényben maradt. Szombathelyen is a trombitát és a hegedűt váltotta a két hangszeres zenész – de tudjuk, hogy képzett énekesek híján csak nagyon szerény apparátusú művek előadására vállalkozhattak (1756). A zágrábi Szt. Márk-plébániatemplomban viszont még 1768–1770-ben is csak a körmenetekben és zárandoklatokon végzett zenei szolgálatokért fizettek hegedűsöknek (*fidicines*, akik valószínűleg *colla parte* játszottak), és csak 1783-tól, a városi muzsikuskok testületi templomi szerepléseitől valószínű a figurális darabok előadása.¹³⁴

Az együttesek karakterét, produkcióik minőségét vezetőik, a *regens chori* és az orgonista személyes rátermettsége és a munkamegosztásban játszott szerepe legalább ilyen mértékben meghatározta. A templomok többségében – és nemcsak a fenn tárgyalt falusi-községi-kisvárosi templomokban – iskolamesterek látták el az orgonista funkcióját, és gyakran a kántorét is. Ez a feladatkör-összevonás érvényesült például Kaposváron, Szécsényben és Pápán, sőt a különböző típusú többszólamú gyakorlattal rendelkező városokban is, például Esztergomban, ahol a figuralista-orgonista iskolamestereket és független zenészeket is foglalkoztattak (1720–1789), vagy Kőszegen, ahol mindvégig takarékosan egy személyre terhelték a két posztot. A nagyobb városok templomaiban (például Pesten és Kassán) ez a megol-

¹³³ Sopron: Bárdos, i. m., 127–128 és 265, illetve függ. passim, Kismarton: Csatai, „Beiträge zur Geschichte der Musikkultur in Eisenstadt”, 24, Nagyszombat: vjk és cv 1762.

¹³⁴ Szeged: vjk, illetve cv 1757 és 1761, Szombathely: cv 1756 és vjk (vö. Szigeti, i. m., 252–256), Zágráb: vjk.

dás csak rövid ideig volt kielégítő, néhol azonban nem gyarapodtak olyan mértékben az összetett szerepkörrel járó tennivalók, hogy meghaladták volna a rendelkezésre álló egyetlen személy teljesítőképességét. A soproni első kántortanító-organista, Grellich (1673–1692) és valamennyi utóda az oktatómunka mellett két plébániatemplomban is ellátta feladatát, s csak az iskolarendszer átszervezésekor, 1778-ban mentették fel őket a tanítás alól. (Az így kiesett jövedelem megélhetési gondokat okozott számukra, ezért hamarosan maguk kérték vissza a tanítói állást.)¹³⁵ Sőt, még a budai plébániatemplomban is az iskolamester volt az első *chori magister*, majd egy organista-„karnagy” (1711– körülbelül 1745) után a század végéig ismét kántortanító-organistákat neveztek ki.¹³⁶

Az első fontos változás akkor következett be, amikor az organista funkcióját kizárólag templomi-zenei feladatokat teljesítő hangszerjátékos-specialistákra bízta. Pozsonyban már 16. század végén szétválasztották az iskolamester-kantor és az organista szerepkörét, a következő lépésben pedig az iskolamesterét és a kántorét is, és a kántort a zenei együttes vezetőjeként önállósították (1699).¹³⁷ Ugyanígy viszonylag korán, a 17. században alkalmaztak figuralista organistát Nagyszombatban is, és az ottani iskolamester sem sokáig irányította a zenészeket: 1697-ben egy Karkos nevű *bassista (rector, musicus)* viselte a *capellae magister* címét, utódja valószínűleg még 1738-ban is tanított. 1762 után pedig nem a város által fizetett iskolamesterek, kántorok és organisták, hanem a káptalani „zenész” basszisták közül állították ki a „karnagyokat”.¹³⁸ Akkor már olyan városok is követték a példát, mint például az említett Gyöngyös (ahol iskolamestert, organistát és két kántort is fizettek). Mindazonáltal ez nem automatikusan jelentette az együttes „zenei jellegének” erősödését, főleg nem ott, ahol továbbra is a „multifunkcionális” iskolamester-kantor maradt a *chori director* (sőt: *capellae magister*), mint például Szegeden – noha közben külön organistát is felvettek (1728–1781).¹³⁹

A következő meghatározó lépést az jelentette, ha magasabb zenei képzettségű *regens chori* (kantor) került a zenészek élére: gyakran épp maga az organista, ritkábban az együttesből kiemelt muzsikus – e tekintetben természetesen főleg az elsőhegedűs jött szóba. Csak különösen kedvező körülmények között gondolhattak önálló „karnagy” poszt létrehozására, és olykor természetesen az is felmerült, hogy a város elsőszámú zenészt, a toronymestert kérjék fel a templomi együttes irányítására is.

¹³⁵ Esztergom: cv 1755–1756, 1789 és vjk, Kőszeg: vjk és Szigeti, „A szombathelyi egyházmegye...”, 345–346, Sopron: Bárdos, i. m., 124–138.

¹³⁶ Isoz, *Buda és Pest*, 11 és 39; Rennerné, „Pest-Buda”, 110–116. A *regens chori* posztját jezsuita rendtagok töltötték be – mert náluk ez a cím az együttes adminisztratív vezetőjét jelölte, ld. Ladislav Kačic, „Musiker bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert”, *Studia Musicologica* 41 (2000), 179.

¹³⁷ Sas Ágnes, „A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1997–1998*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 1998), 41–45.

¹³⁸ Nagyszombat: vjk, vszk és kmr. szk –, illetve Múdra, *Klasicizmus*, 30.

¹³⁹ Szeged: cv 1757 és 1761, illetve vjk (1781-ben egy organista vette át a posztot).

A kisebb városok közül orgonista együttes-vezetők működtek az említett Esztergomban és Szombathelyen, továbbá valószínűleg Jászberényben is. Pesten 1719-től külön orgonistát, de aztán 1731–1751 között és 1768-tól ismét orgonista-„karnagyokat” alkalmaztak. E második periódus azonban nem jelentett hátralépést, hiszen nem az iskolamester-orgonisták tértek vissza:¹⁴⁰ a „zeneművészetben jártas”, hangversenyző Pospischl orgonista-hegedűs előléptetésével, Bengraf orgonista-zeneszerző felvételével kompetens személyeket állítottak az együttes élére. Bengraf halála után a szerepköröket újra megosztották, jelentéktlenebb muzikusok és ismét csak hangszerjátékkal foglalkozó orgonisták között. Zágrábban viszont a szokásostól eltérő tendencia érvényesült: a század elején a koralisták egyike, 1758-tól az orgonista volt a „kórus” irányítója – mert csak 1771-ben kötötték össze az iskolamesteri posztot a városi kántor-orgonistával. Az új *Schola Nationalis Capitalis* megalakításakor rövid időre különböző személyeket neveztek az iskolába és a plébániatemplomba (1777), de alig több mint tíz év múltán Johann Klein, az iskola tanára kérte és nyerte el a városi plébánia megüresült orgonista-állását.¹⁴¹

A templomi együttesekben szinte csak kivételes esetben bízták a primáriusra az együttes vezetését. Időszakunkban mindössze három hegedűst ért ez a megtiszteltetés: Szakolcán Martin Gucik iskolamester-zeneszerzőt és a Kassáról jött Stephan Agnellit, a jezsuita kezelésben levő székesfehérvári plébániatemplomban rövidebb ideig az osztrák Thomas Neichel tanítót (1761–1788, illetve 1772–1777).¹⁴²

A tárgyat világi plébániatemplomokban – a minden tekintetben kiemelkedő Pozsony mellett – csak Körmöcbányán hoztak létre önálló karmesteri posztot. Itt már 1710-ben külön kántor és orgonista működött, az együttest valószínűleg az egymást váltó kántorok vezették (1753/54–1819 között biztosan): az eredetileg orgonista Ruzickát a hegedűs Anton Aschner követte – a két utolsó kántort, Ferdinand Aschnert és Anton Bernhardt egykori udvari zenészt, aki elsősorban hangszerjátékos volt, a templomi dokumentumokban is karmesternek titulálták.¹⁴³

A kassai, átlagos méretű együttesben a század második felében meglehetősen bizonytalanság uralkodott a vezetői szerepkör betöltése körül. Noha a negyvenes évekig a tanítással is foglalkozó figuralista kántorok voltak az együttes irányítói, az ötvenes években és utána felmerült, hogy inkább a toronymester, a basszista, vagy az orgonista legyen az. 1791-ben egy tanácsi irat az orgonistával és kántorral szemben a toronymester meghatározó szerepét hangsúlyozta – legalábbis, ami az együttest érintő „szervezeti és műsorpolitikai” döntéseket illeti.¹⁴⁴ A toronymester, a városi zenei élet vezetője templomi „karnagyként” való alkalmazása különösen kézenfekvő megoldásnak tűnt, hiszen a toronyzenészek rendszeresen játszottak a templomban, sőt, ennek fordítottja is előfordult: néhol a templomi együttes vezetői végezték a toronymester feladatait (például Pest 1726–1786/88).

A világi plébániatemplomok maximum 9–10 fős alapegyütteseiben, melyekben a zenészek hangszer váltó gyakorlata szinte mindvégig jellemző maradt, a vezető

¹⁴⁰ Ld. a győri és egri székesegyházban az orgonista-*regens chori* állást.

¹⁴¹ Pest: Rennerné, i. m., 39–51, *Pressburger Zeitung* 1774 (a továbbiakban: *PZ*) – ld. Pándi Marianne–Fritz Schmidt, „Musik zur Zeit Haydns u. Beethovens in der Pressburger Zeitung”, *Haydn Jahrbuch* 8 (1971), 169 és Sas Ágnes (közr. és bev.), *Joseph Bengraf: Six quartets* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986), 6–8, Zágráb: vjk és vszk.

¹⁴² Szakolcáról ld. a 127. lábjegyzetet, Székesfehérvárról: Bárdos Kornél, *Székesfehérvár zenéje 1688–1892* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993) 25–30. (A *direction, dirigerre* nem karmesteri teendőkre vonatkozott: az orgonisták és a hegedűsök hangszerük mellől vezették a zenészeket.)

¹⁴³ Zavorský, „Stadt Kremnitz”, VIII, 45–49, 60 és 68; Darina Múdra, „Anton Aschner a hudobná kultúra Kremnice”, *Slovenská hudba* (1993/3–4), 406.

¹⁴⁴ Kassa: vjk és [városi] iratok.

funkciók szétválasztása sem volt szükségszerű: az adott feladatok teljesítését, az apparátus vezetését és az általában egyszerűbb repertoár betanítását, előadását egy több funkciót vállaló személy is elvégezhetette – ezért a különböző szerepköröket csak ritkán bízták arra érdemes, főleg zenei feladatokra koncentráló muzsikusra.

2.3.3. A repertoár rétegei – zeneszerzők

A figuralista zenészegyüttesek különböző jellege és minősége legmarkánsabban eltérő többszólamú repertoárjukban rajzolódik ki. A plébániatemplomok között e tekintetben is egyedülálló volt a pozsonyi dóm, mert ott mind a stílusrétegeket, mind a műfajválasztékot tekintve a legösszetettebb és leggazdagabb repertoárt játszották (lásd alább). A többi templom „műsora” is az adott körülményeknek megfelelően alakult: így a fentiek alapján természetesnek tűnik, hogy a rurális repertoár dominált Esztergomban (1779), és olyan egyéb városokban is, mint például Jászberény és Szeged. (Rurális műveket sorol fel az a Lotter-katalógus, amely Leopold Mozart közvetítésével került Jászberénybe, és a műfajhoz tartozik az a Pinzger-misekötet, amelynek hegedűszólama a szegedi templom egyetlen fennmaradt kottája.)¹⁴⁵ Valószínűleg hasonló műveket játszottak Szabadkán a 19. sz. első évtizedében, de ott 1820 után Haydn, Mozart, Drechsler és Eybler darabjai is elhangzottak.¹⁴⁶ A nagyobb hagyománnyal rendelkező városi templomokban ez a közhasználatban levő repertoár előbb-utóbb háttérbe szorult: Körmöcön például 1734 után a helyi szerzők darabjain kívül a két Aschner által vásárolt kottákkal gazdagodott a választék (például Reutter, Gassmann, Ditters, a két Haydn és Mozart kompozícióival), Pesten az 1760–1780-as években Rainer és Bengraf vezette be a szimfóniák és versenyművek, illetve a század második felében dolgozó „bécsi” komponisták egyházi műveinek előadását. A közvetlen kulturális kapcsolatok révén szintén a „bécsi” körhöz tartozó, a fővárosban és a környező központokban készült kompozíciókat szereztek be a század második felében a soproni iskolamester-„karnagyok”, a kassai együttes tagjai pedig prágai és bécsi orientációra valló gazdag kottaállományt használtak, sőt Morvaországban is vásároltak kottákat.¹⁴⁷ Múdra szerint a Felvidéken többszólamú gyakorlatot igazoló kottagyűjtemények maradtak

¹⁴⁵ Az ünnepi kompozíciók szerény apparátusában még a hegedűk és a trombiták sem voltak kötelezően előírva. Leopold Mozart 1768-ban írt levelét idézi Szacsvai Kim Katalin, „Eighteenth- and Nineteenth-Century Hungarian Ecclesiastical Repertoires”, in *The Circulation of Music in Europe 1600–1900* (Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008), 184–185, Pinzgerről ld. a 167. lábjegyzetet.

¹⁴⁶ Blažeković, „György (Đuro) Arnold...”, 73. Az osztrák vidéki templomok korlátozott létszámú együttesei szintén a délnémet kolostori szerzők (az 1730-as évektől, az augsburgi Lotter kiadó által terjesztett) *ad libitum* apparátusú műveit játszották. A cseh vidéki templomok zenei élete sem a liturgia rendjét tekintve különbözött a városi székesegyházakétól, hanem az előadott művek választékában (*MgŔ* II, 108–109 és Pilková, „Doba osvícenského absolutismu”, 238–240).

¹⁴⁷ Körmöc: Zavarský, „Stadt Kremnitz”, VIII, 89–90 és Múdra, „Anton Aschner...”, 408, Pest: Rennerné, i. m., 61, Sopron: Bárdos, i. m., függelék, Kassa: Múdra, *Klasicizmus*, 25–26 és uő., „Frantisek Xaver Zomb (monografia)”, *Musicalogica slovacica* 5 (1974), 115–116, valamint pléb. szk.

fenn olyan kisebb városokban is, mint Nagylévárd, Illava, Vágújhely, Pruszká, Puhó és Leibic – ez utóbbi templomában a század közepén valószínűleg rurális miséket játszottak, de a századforduló táján Mozart-műveket is.¹⁴⁸ Az egyes intézmények azonban nem feltétlenül szakosodtak a repertoár egyik vagy másik rétegére, több olyan templom is akadt, ahol a rutinszerűbb, normál vásár- és ünnepnapra istentiszteleteken megelégedtek közhasználatú kompozíciók előadásával, a nagyobb ünnepeken viszont népesebb együttesekkel „bécsi” szerzők komplikáltabb darabjait adták elő (például Pesten 1795 után).¹⁴⁹

Noha a katolikus templomok repertoárját gyakran a helyi és régióbéli zeneszerzők darabjainak túlsúlya jellemezte, s szinte magától értetődött, hogy a műsor gyarapításában az együttesek vezető muzsikusai jártak elől,¹⁵⁰ a világi plébániatemplomok saját komponistái többnyire helyi jelentőségűek maradtak, mert a számottevő személyiségek inkább a főúri udvarokban, a püspöki székesegyházban, vagy a fontos rendi templomokban keresték boldogulásukat. A legtöbb szerző természetesen a pozsonyi dómban fordult meg (pontosabban ott még a templomba is jutott belőlük), de közülük csak a Batthyány-zenész, rövid ideig organista Zimmermann ért el nemzetközi rangot, s rajta kívül Kunert vált némileg ismertté (a többiek nem léptek túl a helyi környezeten, lásd alább). A másik fővárosban, Pesten a kevésbé jelentékeny, de hosszú helyi hatást gyakorló Bengraf mellett egyedül utódja, Michael Rainer írt néhány egyházi művet. A templomok többségében azonban szinte egyáltalán nem akadt említésre érdemes szerző, még a nagyobb városokban is kevés: Sopronban például, ahol az evangélikus organisták és kántorok a század közepéig szorgalmasan komponáltak, a katolikus templomok zenészei közül csak Johann Patzelt (1730/1748) hagyott hátra műveket. Nagyszombatban a Szt. Miklós-templom basszista-„karnagya”, Anton Belohlavek (1797/1811, †1840) írt öt Mária-antifónát, és egy-egy szerző működött olyan különböző adottságú városokban is, mint Szokolca (1770 előtt az említett Martin Gucik), illetve Szabadka (ahol Arnold György számos művet alkotott a saját kis létszámú együttese számára).¹⁵¹

A Felvidék folyamatosabb hagyományának megfelelően ott több zeneszerző talált megélhetést. Kassán három organista is komponált: Johann Beranek (1741/

¹⁴⁸ Valamennyi adat: Múdra, *Klasicizmus és Zeitdokumente*, Leibicről ld. még uő., „Wolfgang Amadeus Mozart a Slovensko”, *Musicologica slovacica* 15 (1990), 106 és 121.

¹⁴⁹ A „bécsi” szerzők meghatározását a stílus-orientáció jelölésére használjuk, az alábbiakban idézőjel nélkül.

¹⁵⁰ Bruce C. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period: History, Analysis and Thematic Catalogue* (PhD diss. I–II, New York 1984), 69–70.

¹⁵¹ Pest: Rennerné, i. m., 53, Sopron: Bárdos, i. m., 133–134 és Szacsvai Kim Katalin, „Istvánffy Benedek pályájának dokumentumai Pannonhalmán, Sopron és Kismarton reperoárforrásai-ban”, in *Benedek Istvánffy: Offertories – Saint Benedict Mass* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), XIV–XV; Nagyszombat: Anna Dunajská–Mária Štibrányiová, „*Hudobny spolok v Trnave 1753–1969, Zbierka hudobnín Inventar* (Trnava: Štátny okresný archív, 1982), 30ff, Szokolca: Múdra, *Klasicizmus*, 29 és 138–139, Szabadka: Blažeković, „György (Đuro) Arnold...”, 72–73.

1764), Joseph Pelikan (1762/1780), és 1781-től Georg Galli. Istvánffy Lőrinc, a templomban is szolgáló toronyzenészmester (1748–1785, műk. 1782/1785) szerény mértékben járult hozzá a helyi repertoárhoz, jóval fontosabb szerepet játszott a város zenei életében Franz Zomb zenetanár-„karnagy”. A négy generáción át aktív muzsikus dinasztiából származó szerző több mint száz egyházi művet írt (tíz misét, két *Requiemet*, két vesperást – a többi főleg graduale, offertórium és Mária-antifóna).¹⁵² Hasonló gárdával csak Körmöcbánya rendelkezett, ott az együttesvezető kántorok komponáltak: Richter és Ruzicka (1743/54 és 1754/62), Anton Aschner (1762/1792), Bernhardt (1796/1819). Ruzicka fennmaradt tucatnyi offertóriumát általában rövid terjedelem, kis apparátus (*Kirchentrio*), gáláns stílus – és mesterségbeli ügyetlenségek jellemezték, a jóval képzetesebb Aschnertől több mint negyven darab maradt fenn, egy *Requiem* és egy vesperás, továbbá kisebb egyházi művek (főleg áriák és Mária-antifónák), s neki gazdagabb hangszerelésre is lehetősége nyílt.¹⁵³ Egy-egy zeneszerző-*regens chori* még a kisvárosokban is akadt: Beckón Joseph Pinkay, Illaván Johann Cserney, Szomolnokon Paul Neumüller (*1764).¹⁵⁴ Persze ezeken a településeken az átlagosnál kedvezőbb körülmények tették lehetővé a templomi zene kultiválását: Beckón a Pongrácz grófonok kívül több nemesi család és a rendszeres vásárokból meggazdagodott kézműves, kereskedő élt, Illaván a trinitárius rend távozása után a várban székelő Königssegg-család fordított figyelmet a város fejlesztésére is, a kamarai kezelésben levő Szomolnok a rézbányának és iparának köszönhette gazdagságát, presztízsét pedig kedvelt búcsújáró helyének.¹⁵⁵

3. A többszólamú együttest foglalkoztató világi plébániatemplomok pozíciója az egyházzenei életben

A plébániatemplomok tevékenységének részeként a zenehasználat a reprezentáció, s így a szélesebb körben érvényesülő hatás fontos elemévé válhatott. Az átlagból kiemelkedő, figurális gyakorlatot létrehozó községi-kisvárosi templomoknak volt rá a legtöbb esélyük, hogy monopolhelyzetük révén, vonzáskörükön belül meghatározó zenei befolyásra tegyenek szert. A nagyobb települések, püspöki és rendi központok plébániai együttesei viszont, funkciójukhoz kötött napi rutinfeladataik miatt gyakran gyengébbnek bizonyultak a konkurenciát jelentő egyházi intézmények muzsikusainál

¹⁵² Múdra, *Klasicizmus*, 25; Dunajská-Štibrányiová, uo.; Farkas Zoltán, *Istvánffy Benedek* (Budapest: Zeneműkiadó, 1999), 5; Múdra, „Frantisek Xaver Zomb...”, 118.

¹⁵³ Zavorský, „Stadt Kremnitz”, VIII, 64–67; Múdra, *Klasicizmus*, 34 és uő, „Anton Aschner...”, *passim*.

¹⁵⁴ Múdra, *Klasicizmus*, 37, 44, 129 és uő., *Zeitdokumente* 125, 231.

¹⁵⁵ Míg a hazai plébániatemplomokban működő átlagos szerzők szinte kizárólag egyházi műveket írtak, Grazban főúri megrendelésre csembalóversenyeket és fúvósparitákat is (Hellmut Federhofer, „Grazer Stadtmusikanten als Komponisten...”, in *Musik und Geschichte...*, 503–511, ld. a 124. lábjegyzetet).

– az autonóm *Kunstmusik* első számú művelőivel, a főúri udvarok, városi színházak zenészeivel pedig csak a legritkább esetben vehették fel a versenyt.¹⁵⁶

3.1. Különböző településtípusok – különböző körülmények

A szűkebb-tágabb régió zenéjét is ellátták egyes előnyös helyzetben levő, például főúri birtokközpontban létesült kisvárosi plébániatemplomok. A századok óta mezővárosi státust élvező Pálffy-birtok, a mintegy kétezer lakosú, urbánus jellegű Stomfa reprezentatív háromhajós templomában az 1720-as évek végétől nemcsak orgonista, hanem városi zenészek is játszottak. A templomi együttes státusa nem tisztázott (az előjáróság mellett nyilván az uraságok is hozzájárultak fenntartásához), összetételének módosulása azonban nyomon követhető: Pálffy Ferenc (1686–1735) idején orgonistából, énekesekből és trombita/timpani-kórusból állt (de többszámú produkcióban használható zenészek is voltak köztük), később valószínűleg egyéb hangszerek is csatlakoztak hozzá, a hetvenes évek közepétől pedig, Pálffy III. Lipót (1739–1799) alatt komplett *Kapelle* állt alkalmazásban. A stomfai együttes története a máriavölgyi pálos kolostor templomában teljesített vendégszereplések alapján rekonstruálható: a kisvárosi templomi zenészei ugyanis a pálos rend magyarországi generálisának – előkelő vendégek, az esztergomi és a bécsi érsekek által is szívesen látogatott – székhelyén léptek fel a legnagyobb egyházi ünnepeken (Szt. Pál, Szt. Anna és Nagyboldogasszony napján), esetenként bécsi muzsikusként társaságában.¹⁵⁷

A kismartoni Szt. Márton-templomban polgári magánalapítvány segítségével, hercegi támogatás nélkül alakult meg a *Thurnerey* (1753). Az együttes ennek megfelelően minimális létszámmal kezdte meg működését (a toronymesterből, két zenészből és egy iskolamester-orgonistából állt), de kezdettől fogva számíthatott az udvari muzsikusként közreműködésére is, s az alapítás évében vásárolt hangszereket (két kürt, három harsona, öt hegedű és *Bassetl*) nyilván közösen használták. Természetesen adódott, hogy a hosszan szolgáló, Wernerrel és Haydnnal jó kapcsolatot ápoló Carl Krauss iskolamester főleg a két hercegi karmester és az udvari együttes többi komponistája (Franz Nikolaus Novotni, Johann Nepomuk Fuchs) darabjait tűzte műsorra, sőt a „külső szerzők” műveinek jelentős részét is az udvari *Chormusik* gyűjteményéből másolta, illetve szerezte be. Az alig több mint kétezer lakosú kis szabad királyi városban tehát nagyvárosi plébániatemplomokat túlszárnyaló, egyedülállóan gazdag repertoárt játszott egy szokatlanul nagy létszámú templomi együttes.¹⁵⁸

¹⁵⁶ MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass...*, 29 és 59, illetve 64–65.

¹⁵⁷ A generális muzsikusként trombita/timpanival vendégszerepeltek, II. Lipót (1716–1773) zenészei egyre gyakrabban játszottak figurális zenét, a 70-es évek közepétől pedig csak többszámú műveket adtak elő (adatok többszámú zenéről: 1743–1775, 1776–1782, ld. Máriavölgy: pálos napló).

¹⁵⁸ Csarkai, „Beiträge zur Geschichte der Musikkultur in Eisenstadt”, 23–25; Szacsvai, „Istvánffy Benedek pályájának dokumentumai...”, XVIII–XX.

De még az elhanyagolt uradalmi központok is rendelkeztek némi előnnyel: az Esterházy grófok ritkán látogatott birtokán, Tatán, a település plébániatemplomában eleinte csak koralistákat alkalmaztak (1746–1747), de a beiktatások idején tartott ünnepi istentiszteletekhez kapcsolódva azért szólt trombita/timpani (1743–1792) – a hangszereket a helyi „tanító és népe” kezelte. 1781-ben az uraság és az előljáróság hat zenészt fizetett közösen: a trombitálni is tudó tanító-organista vezette együttesnek kürtök, trombiták és dobok mellett fuvolák és oboák – és valószínűleg *colla parte* játékra használt – hegedűk is rendelkezésére álltak. Már ez a felállás is meghaladta a hasonló, körülbelül négyezer lakosú mezővárosok átlagos lehetőségeit, ráadásul a család leköltözése után, a 19. század elejétől komplett többszólamú együttest vettek fel, mely a templomban és a kastélyban is szolgált.¹⁵⁹

Vezető szerepet vihettek a plébániatemplomok olyan kisebb-nagyobb városokban, ahol presztízsnövelésük érdekében a helyi előljáróságok a szokásosnál jóval nagyobb erőfeszítéseket tettek az egyházi zene előmozdítására is. A Jászság központja, a több mint hétezer lakosú Jászberény a török időkben és azt követően, a német lovagrendnek elzalogosított településként is megtartotta önkormányzatát, 1731-ben pedig, hatalmas áldozatok árán, más jász és kun településekkel együtt visszaváltotta magát (*redemptio*), azaz visszanyerte korábbi privilégiumait, s ezzel szokatlanul korán a polgárosodás útjára lépett. A példa nélkül álló történelmi tett után a tisztán katolikus lakosság és az előljáróság nagy ambícióval látott neki a városi körülmények megteremtéséhez: a ferences rendház és templom 1730-ban készült el, az új, reprezentatív plébániatemplom talán 1735–1743 között, s azt 17 regiszteres (pedálos) orgonával, misekönyvekkel is jól felszerelték.¹⁶⁰ A Nagyszombatban tanult plébános és két káplánja hétköznap egy csendes misét, vasárnap két misét tartott: az elsőt olvasták, miközben a hívek népéneket énekeltek, a másodikat ünnepélyesen énekeltek¹⁶¹ – és akkor többszólamú zene is elhangzott. A három „tanerő” mellett fizetett [figuralista] organista-kántor a csendes miséken a népéneket vezette/kísérte, vásár- és ünnepnap viszont az énekes nagymisén játszott – két vokalistával, valamint három hegedűlni és trombitálni tudó muzsikussal és egy bőgőssel [?] együtt.¹⁶² A közreműködők valószínűleg az önkormányzat által odarendelt független városi muzsikuskok voltak, akik templomi szolgálatukért semmit nem kaptak a plébánostól, csak az esküvők és egyéb, magánházaknál tartott ünnepek zenéjéért járó keresetükre számíthattak. Az általuk megszólaltatott

¹⁵⁹ Bárdos Kornél, *A tatái Esterházyak zenéje 1727–1846* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978), 12–26: *der Schulmeister sambt seinen Leuthen, choralista és musici, pro musicis parochialibus*. 1806 előtt egy részük nem hivatásos zenész volt, a státusbeli muzsikuskok pedig főleg alkalmi zenélésből éltek; 1806 után a templomi együttes „Uradalmi Hangáskarként” működött, figurális repertoárral.

¹⁶⁰ *Eszterházy I, 193–202* (1766).

¹⁶¹ *Ordo divinatorum diebus Dominicis et festis [...]: Imo [...] lectum sacrum, sub quo populus recitat ante elevationem rosarium, dein cantat. 2do: [...] inchoantur divina in forma solemni* (uo., 197).

¹⁶² *Sunt praeterea musici ecclesiae sequentes: fidicines simul et tubicines [...], violinista [...], vocalistae [...], qui assumuntur per cantorem* (uo., 199).

többszámú művekről – a Lotter-cég említett katalógusát kivéve – nincsenek konkrét adatok, de annyi biztos, hogy jelenlétük az ünnepek *figuralis* és *solemnis* fokozatainak megfelelő hangszerhasználatot is lehetővé tette.

Szegeden a török időkben a ferencesek biztosították a folyamatosságot, 1701–1712 között a jezsuiták kezelték a Szt. Dömötör/Demeter városi plébániatemplomot (az első orgona is az ő idejükben készült). Az 1720-ban letelepedett piaristákat a városbíró hívta meg, majd a püspöktől a plébániatemplom vezetését is megkapták. Az előjáróság lendületesen építkezett: 1724-ben lerakták a főtemplom új alapját (az épületet a következő évben, orgonakíséretes gregorián misével és trombita/timpani közreműködésével fel is szentelték). A templomépítéssel egy időben zenész-ház készült a „Város Musicussai” számára – majd azt követően a piaristák is új rendházat és iskolát/gimnáziumot kaptak (1726, 1732).¹⁶³

Az első ismert zenész a „Város Dobossa” volt (1725), de két év múlva már egy tanító-organista, egy kántor és két *musicus* is városi álláshoz jutott. A harmincas évek öttagú együttesében (*figuralista*) hegedűs és önálló organista szolgált, vezetőjük, a német iskolamester a *chori director* címet viselte. Később a státusok száma tovább nőtt: a nyolc alkalmazott zenész közül hárman tudtak orgonálni, öten hegedülni és trombitálni, négy vokalistájuk volt, és a három tanító (egy jól képzett zenész és a két kántor) is besegített. A század közepe után kilenc tagú együttes állandósult (a szokásos organista, négy-négy vokalista, illetve hangszeres státusokban, énekesként használva a német és „dalmát” kántort is), s egyúttal a specializálódás első nyomai megjelentek: a fizetési listák kiemelték a két hegedűst, megkülönböztették az első- és másodtrombitást, sőt rendszeresen jutalmazott kiegészítő is csatlakozott hozzájuk. A direkciónak ellenére a kilencvenes évekig az iskolamesterek kezében maradt.¹⁶⁴ A templomi szolgálatokon túl az együttes tagjai mint *musici civitatis* játszottak a városi ünnepeken és a gimnázium iskoladráma-előadásain is, a nyolcvanas évek végétől pedig a vándortársulatok színelőadásait kísérték. De kevésbé emelkedett feladatot is kaptak: esténként kötelesek voltak a városban zenélni (nyilván mint „német banda”, mert a „magyar muzsikások” díjszabását külön állapították meg), s e minőségükben a következő évben zenélési privilégiumot kaptak.¹⁶⁵

A zenészek több évtizedes foglalkoztatása ellenére – az egyházlátogatási jegyzőkönyvek szerint – vásár- és ünnepnap csak egy csendes és egy énekes misét tartottak, és még 1761-ben is csak a délutáni litánián és vesperáson szólt figurális zene.¹⁶⁶ Mindazonáltal nehéz elképzelni, hogy az együttes működése csak ezekre

¹⁶³ Szigeti Kilián, *Régi magyar orgonák. Szeged* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982), 19; Kilián István, *A piarista dráma és színjátás a XVII–XVIII. században* (Budapest: Universitas, 2002), 243 – illetve Szeged: vjk.

¹⁶⁴ Szeged: cv 1757 és 1761.

¹⁶⁵ Skaliczki Józsefné, *Szeged zenei élete 1686–1849* (gépirat, 1982), 14–16, illetve vjk 1748, 1749 és 1752.

¹⁶⁶ *Diebus tam festis, quam Dominicis post concionem habetur sacrum cantatum* (cv 1757), *concio Germanica hanc sequitur missa cantata [...] Lytaniae, aut Vesperae cum musica figurali* (cv 1761).

a zenei szolgálatokra szorítkozott volna, s valószínűbb, hogy az ünnepnapra mise sem nélkülük zajlott. Bizonyíték erre a templom egyetlen fennmaradt kottája, Pinzger miséinek elsőhegedű-szólama (a játszott művekre vonatkozó egyedüli „információ”), mely a divatos rurális repertoár használatát valószínűsíti.¹⁶⁷

Az együttes így is vonzó célpontot jelentett: a harmincas évektől Pest-Budáról, Pozsonyból is érkeztek zenészek, a század második felében pedig számos cseh muzikus csatlakozott. A zenészek városbeli dominanciája vitathatatlan volt – hiszen a piaristák nem építettek saját templomot, a ferencesek zenei szempontból nem jelentettek konkurenciát, a magyar lakosság felsővárosi Szt. György-templomában pedig az iskolaigazgató-kántor-organista és a tanító csak az orgonakíséretes éneket biztosította a miséken (*sacrum cantatum*, gregorián és/vagy népének) és ájtatosságokon. Nagyobb ünnepek alkalmából ugyan ott is volt vigíliai és ünnepnapra vespérás vagy litánia, de figuralista együttes esetleges jelenlétéről nincsenek adatok.¹⁶⁸



A püspöki mezővárosok saját városi-templomi zenészekkel rendelkező plébánia-templomai általában szerényen meghúzódtak a vezető szerepet játszó székesegyházak árnyékában: személyzetük mindössze iskolamesterekből és tanítókból, illetve közülük kikerült, vagy önálló posztot birtokló orgonistákból állt. Nyitrán a Szt. Jakab alsóvárosi plébánia-templom istentiszteleteit az iskolamester és az organista látta el, az iskola diákjai a tanító vezetésével énekeltek, sőt hagyományosan segítettek a székesegyházban is. A váci Szt. József-plébánia-templomban organista-*ludirector* működött két segédtanítójával – s nyilván hasonló tisztségeket viseltek a Nagyvárad Velence városrészében épített Szt. Katalin-plébánia-templom „zenészei”, akik 1755-ben (valószínűleg trombitásként) még a helyi jezsuitákat is kiegészítették.¹⁶⁹ A zágrábi Szt. Márk-templom viszont saját többszólamú gyakorlatról gondoskodott, mert a gregorián kizárólagosságához ragaszkodó káptalani székesegyház mellett csak így tudta méltó módon betölteni a városi főtemplom funkcióját. Az önálló városrész elöljárósága városi-templomi zenészeket fizetett. Az együttest az organista vezette, a négy choralista egyben hangszeres („trombitás”) volt, alkalmi hegedűsök 1725-től szerepeltek, 1783-tól pedig – zenélési privilégium fejében – a független városi zenészek társasága működött közre az ünnepi miséken és körmenetekben.¹⁷⁰ Más püspöki székhelyeken, ahol a székesegyházi muzikusok helyi

¹⁶⁷ P. Romanus Pinzger: *Sacrificium laudis in voce [...] sive sex missae solemnes, Canto, Alto, Tenore, Basso, organo, et variis instrumentis pro libitu* (Augsburg: Matthäus Rieger, 1747) Stimmen, ld. RISM A/II: P 2409. A szólamfűzet kézírásos felirata: *Ecclesiae Segediensis S Demetrii Marti[r]us* 1748 (Szeged, Móra Ferenc Múzeum, vö. Skaliczki, i. m., 6).

¹⁶⁸ Cv 1757 és 1761.

¹⁶⁹ Nyitra: Vagner, *Adatok a Nyitra-városi plébániák történetéhez*, 45–46 (1732), Vác: cv 1744, Nagyvárad: az első plébános 1716-tól működött, vsz. a székesegyházban, a „plébániai zenészek” is ott játszottak (1723–1724, 1732–1740, ld. jezs. napló).

¹⁷⁰ Zágráb: vjk és vszk, illetve pléb. cv 1691, 1695, 1705, 1754.

totumfaktumként elláttak minden zenei feladatot, a plébániatemplomok is erősítést kaptak tőlük: így profitált például a győri újvárosi templom a káptalani zenészek jelenlétéből, akik a század közepén évente kétszer, a végén négyszer játszottak náluk;¹⁷¹ az 1780-ban megalakult pécsi városi templom saját zenészei szintén rendszeresen muzsikáltak székesegyházi kollégáikkal együtt – 1809-től egy püspöki zenészből lett *regens chori* irányításával.¹⁷²



A szerzetesrendek jelenléte előnyösen befolyásolhatta az általuk adminisztrált plébániatemplomok zenei működését a néhány száz lakosú kis településeken: a pálosok és jezsuiták jóvoltából jött létre Sajólad és Kanizsa említett orgona nélküli templomaiban a gregorián misék rendszere, a helyi bencés apátság teremtette meg a celldömölki zarándok-plébániatemplom „figurális korszakát”. A rendi kezelésben levő plébániatemplomok domináltak azokban a városokban, ahol mellettük a szerzet saját templomot is fenntartott: Kőszegen és Székesfehérváron a jezsuiták elsősorban a plébániatemplomokban foglalkoztatták a templomi-városi zenészeket, saját templomaikban legfeljebb egy orgonistát tartottak – persze nagyobb ünnepeken ezek sem maradtak hangszeres zene nélkül.

Egyes nagyvárosokban azonban rivalizálás alakult ki a különböző intézmények között, s a versengésből általában a rendi templomok kerültek ki „győztesként”.¹⁷³ Sopronban 1674 után két katolikus plébániát is visszaállítottak: a városi főtemplom funkcióját a település szélén emelkedő Szt. Mihály-templom töltötte be, a városközponthoz közelebb fekvő Szentlélek-templom csak mintegy kiegészítő szerepet játszott. A Szt. Mihály zenéjét 1699-től a Széchényi-alap biztosította, de itt – a győri öt prebendistakoralista hangszeres zenéssel és a hattagú szombathelyi együttessel szemben – nemcsak a templomi „kórus” tagjait, hanem a velistákat is fizették belőle, sőt a városi toronyzenészek templomi szereplését is abból honorálták.¹⁷⁴ A zenészek (*musicí*) körébe tartozott az együttesvezető iskolamester-orgonista-basszista, a tanító-sekrestyés-tenorista (aki hangszerjátékos is lehetett), továbbá a toronymester és három társa. Ez utóbbiak 1699-től előbb csak a fontosabb ünnepeken játszottak, az 1730-as években azonban már minden vásár- és ünnepnap. A templom zenei szertartásrendje 1788-ból ismert: a vásár- és ünnepnap miséken gregorián ének hangzott el (orgonakísérettel, és valószínűleg a templomi trió közreműködésével), a nagyobb ünnepeken az összes

¹⁷¹ Bárdos, *Győr zenéje...*, 31.

¹⁷² Bárdos, *Pécs zenéje...*, 75–79; Szkladányi Péter, *Fejezetek Pécs világi zenéjéről a 19. század első felében II: Iskolák zenéje* (gépírat, 1980, ZTI), 5.

¹⁷³ Az egy városon belül működő plébániatemplomok és rendi stb. templomok közti rivalizálás a kisebb osztrák városokban is gyakran élessé vált (ld. erről *MgÖ* II, 39).

¹⁷⁴ A velisták feladata az Oltáriszentség beteghez kísérése volt – a névsorokban szereplő sok diszkan-tista-altista-tenorista nem automatikusan vett részt a templomi együttesben is.

zenész részt vett (szükség esetén trombita/timpanival), délután pedig többszólamú vesperást játszottak.¹⁷⁵ Ebben a templomban rendezték meg a bérmálások és egyéb püspöki látogatások alkalmával a főpapi miséket, a városi ünnepekhez, bíróválasztáshoz kapcsolódó zenés istentiszteleteket és a központilag előírt hálaadásokat. A Szentlélekben vásár- és ünnepnap „zenés” (orgonával kísért?) mise volt, és csak a saját ünnepek (templom-búcsú, továbbá Mária-ünnepek stb.) istentiszteletein szólt hangszeres zene, akkor azonban a szokásos módon két figurális vesperást vagy litániát is tartottak. A Szt. Mihály-templom 18. századi kottái elvesztek, a Szentlélek rendelkezésre álló anyagában csupán egy mű maradt fenn a század első feléből, az 1749/69–1817 közti időből származó körülbelül 80 darab pedig ezt a másodlagos funkciót tükrözi (csak négy misét és öt gyázmisét tartalmaz, a darabok túlnyomó többsége motetta és Mária-antifóna). A művek alap-apparátusa templomi trió, kiegészülve trombita/timpanival, vagy néhány egyéb hangszerrel – duplázott vonósokat mindössze hat szólamanyag tartalmaz.¹⁷⁶ Világos tehát, hogy ez az anyag a főplébániatemplom zenei gyakorlatával kapcsolatban sem műfajilag, sem a szokásos hangszerösszeállítást illetően nem releváns, de a szerzők választékát, illetve a zenészek kapcsolatait, beszerzési forrásait tekintve valószínűleg informatív: a bécsi minta követése világos, továbbá erős helyi, Pozsonnyal, Kismartonnal és Győrrel ápolts kapcsolatok is kirajzolódnak.¹⁷⁷

Az eredetileg evangélikus többségű város világi plébániatemplomai azonban világosan alulmaradtak a látványosan alapított és politikailag hangsúlyosan támogatott jezsuita templommal szemben, a reprezentatív alkalmak elosztásán és az egyházi ünnepek megtartásának módján kívül természetesen a zenei ellátottság tekintetében is. Az ünnepélyes karácsonyi és a szilveszteri zenés éjféli misét a jezsuita Szt. György-templomban tartották, és csak 1780 után vitték át a városi főtemplomba. A rend úrnapi körmenetét ugyan a plébániatemplomhoz alkalmazkodva, az ünnep a nyolcadába eső vasárnapon rendezték, de az már a század elején sokkal nagyobb pompával zajlott, mint a városi esemény: a jezsuiták menetét az esztergomi érsekek, győri püspökök, valamint a Nádasdy-, később az Esterházy-család tagjai is rendszeresen megtisztelték jelenlétükkel. Ugyanakkor a jezsuita templomban valószínűleg csak egy orgonistát és négy énekest fizettek, de korábban foglalkoztatták a városi zenészeket (már 1683-tól), és nagyobb mértékben igénybe is vették őket: a toronymester 1773-as szerződése a normál vasárnapokon kívül több

¹⁷⁵ Vö. Bárdos, *Sopron zenéje...*, 122–143, illetve 115 és 142 (1788-as tervezet: *die Dominico et festivo exceptis festis [...] decantatur Sacrum Solenne, majoribus festis etiam cum plena Musica, [...] ante diem festi Vesperae et Lytaniae figurales*).

¹⁷⁶ Uo., függelék. (1) Ld. a SztM. jelzetet: kilenc mű a 19. századi anyagból (5 nagy Haydn-mise, illetve 3 Mozart-mise és a *Requiem*) – nincs továbbá se hangszer-, se kottainventárium. (2) Szentlélek, ld. Vpl.: a misék között M. Haydn: *Deutsche Messe* (1808), az egyetlen világi mű Pichl vonóstrióinak kiadása.

¹⁷⁷ „Bécs”: Mozart, Hoffmann, Reutter, Ferdinand Schmidt, Vanhal (Ditters és Pichl, M. Haydn), Kismarton: Werner, Novotni, Schiringer, Győr: Istvánffy, Pozsony: Zimmermann, Pfeiffer – helyi szerző: Karmasini, továbbá több másodvonalbeli egyházi komponista művei, de nem rurális repertoár.

mint negyven (egy- vagy többnapos) zenés ünnepet sorolt fel, az általánosan előírtakon kívül a jezsuita szentekét, továbbá a gimnáziumét és a kongregációkét is – vagyis együttesen több szolgálat teljesítését várták el tőlük, mint a két plébániatemplomban. (A nagyszámú zenés ünnepet – némi módosításokkal – a rend helyét 1781-ben átvevő társaskáptalan is megőrizte).¹⁷⁸

Körmöcbányán, ahol a plébániatemplom rendszeres figurális gyakorlata a 17. század vége óta – kisebb-nagyobb megszakításokkal – folyamatos volt, a toronyzenészek 1699-os instrukciója szerint nem minden vasárnap és ünnepnap szólt többszólamú zene, hanem csak huszonnyolc alkalommal. A hat kiemelt ünnepen (karácsony, húsvét, áldozócsüörtök, pünkösöd, úrnapja és szentháromság vasárnapja) a zenészek az előadandó műnek megfelelő, a kántor által kiosztott hangszereseken működtek közre. A trombita/timpanival abszolvált tizenkét alkalmat három különböző kategóriába sorolták – a legtöbb szolgálat természetesen karácsonyhoz, húsvéthoz és pünkösödhöz kapcsolódott. Szokatlan módon ez az előírás még akkor is érvényben maradt, amikor a hasonló kategóriájú templomokban máshol már több istentiszteletet és ájtatosságot tartottak figurális zenével. Csak 1751-ben, egy új plébános panaszát követően derült fény arra, hogy a vásár- és ünnepnap litániákat és vesperásokat mintegy negyven éve „csak” gregorián énekkel végezték (*cum Choralis Musica*), sőt még a karácsonyi matutinumot (*Christmette*) és az adventi *Rorate* miséket is, továbbá két körmeneten, virágvasárnap és Gyertyaszentelő Boldogasszony napján sem jelentek meg a városi zenészek, mert a városi magisztrátus ezért nem fizette őket. Vagyis az előjáróság a század eleji rendtartáshoz ragaszkodott, és csak két magasrangú egyházi tisztségviselő figyelemztetése után intézkedett: attól fogva jobban fizette a zenészeket és egyeztetette a szertartások időpontját a ferencesekkel.¹⁷⁹

A templom zenéjének szokatlan korlátozását azonban csak részben magyarázza a magisztrátus ellenállása (melyet az erős evangélikus központot ért súlyos vallásipolitikai sérelmek motiválhattak), a másik „hátrányos” tényező a helyi *Münzamt* (a királyi kamara) és az általa létrehozott *Kammerkapelle*¹⁸⁰ tevékenysége volt. A plébániatemplom és a kamara együttesét ugyanis ugyanazokból a helyi zenészekből állították ki, s nemcsak világi alkalmakon, hanem a ferencesek templomában is szerepeltették őket. Sőt maguk a muzsikuskok is szívesebben jártak a barátokhoz, mert ott több hangszer állt rendelkezésükre és magasabb fizetést is kaptak.

A plébániatemplom „kórusának” működése az 1720-as évektől kezdve követhető: a 9-10 fős (orgonistából, vokalistákból és négy hangszeresből álló) együttest a negyvenes évektől komponista kántor-karmester irányította. A templomi triónál

¹⁷⁸ Bárdos, *Sopron zenéje...*, 210–229, 237 és 165–167. (A jezsuiták és a káptalan tulajdonában 1773-ban 20, 1791-ben 36 szimfónia volt, Szacsvai, *Dokumente*, 332).

¹⁷⁹ Zavarský, „Stadt Kremnitz”, VIII, 85–87, illetve 40–41.

¹⁸⁰ Azaz nem kamarazenekar, hanem a királyi kamara (*camera regia*) által fizetett együttes.

nagyobb *Besetzung*ban többnyire két trombita játszott, és csak néhány esetben ennél gazdagabb előadói apparátus. A fennmaradt kottainventárium szerint a harmincas években világosan a közhasználatú repertoár dominált, 1754–1792 között pedig valószínűleg a helyi komponisták művei (bár abban az időben bécsi szerzők műveit is beszerezték). A muzsikuskok a kamara zenekarának tagjaként tehát nagyobb erőfeszítés nélkül magasabb színvonalú „műsort” állíthattak össze a ferences templom számára és világi fellépéseik alkalmával.

A jezsuita rend hazai központjában, Nagyszombatban az egyetemhez, kollégiumhoz, szemináriumhoz és konviktushoz tartozó Szt. János-templomban a rend kivételesen magas zenei képzettségű diákjai jutottak fontos szerephez a zenei együttesben – sőt önállóan is koncerteztek. A szerződötetett hivatásos zenészekkel együtt 12–15 fős testületben több zeneszerző működött, illetve majdani komponista tanult, ennek megfelelően mindvégig gazdag és korszerű repertoárt játszottak.¹⁸¹ A városi főtemplom funkcióját az esztergomi káptalan székesegyháza, a Szt. Miklós-templom töltötte be. A káptalan szokásosnál több saját muzsikusat (az orgonistát, négy vokalistát, két-két hegedűst és trombitást) a zsolozsma végzésére is kötelezték, de emellett a várostól is számos rendkívüli megrendelést kaptak: a szombati alapítványi litániákon kívül „a szabad királyi városért és a közös bajok elhárításáért” (például esőért, és földrengés megelőzéséért) 1771-ben körülbelül nyolcvan litániát énekeltek.¹⁸² A templomban közreműködő városi toronyzenészek számos, elsősorban nem zenei feladatot teljesítettek – még 1760–1780-ban is részt vettek a toronyszolgálatban, bevételük jelentős hányadát pedig alkalmi zenélésből nyerték. A sokfelé lekötött templomi és városi muzsikuskok sem megfelelő számú független városi zenész, sem a főleg Pozsonyban tartózkodó érseki zenekarok segítségére nem számíthattak, a városi-káptalani reprezentációt mégis kellőképp ellátták: játszottak a főpapok és főurak gyászmiséin, a kanonokok ünnepi miséin – és az uralkodócsalád eseményeihez (születésekhez és halálozásokhoz) kapcsolt ünnepi istentiszteleteken, a magisztrátus megújítását kísérő ceremóniákon, a hadi sikerek, békekötések, koronázások stb. alkalmával elrendelt hálaadásokon is.¹⁸³ Rekonstruálható repertoárjuk túlnyomórészt helyi/régióbeli szerzők és a rurális műfaj képviselőinek műveit tartalmazta, továbbá egy tucat szimfóniát és néhány kamaraművet.¹⁸⁴ Nagyszombatban tehát a jezsuita templom zenei együttese magasan felülmúlta a

¹⁸¹ Kačič, „Musiker bei den Tyrnauer Jesuiten...”; Szacsvai, *Dokumente*, és uő., „Musik bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert”, in *Aurora Musas nutrit – Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert*, szerk. Ladislav Kačič–Svorad Zavorský (Bratislava: Slavistický ústav SAV–Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008), passim.

¹⁸² Nagyszombat: cv 1762 és vjk.

¹⁸³ A jezsuitáknál csak a liturgiában előírt helyeken volt *Te Deum* (vjk).

¹⁸⁴ Ld. az 1829-es és 1846-os inventáriumokból kiemelt 18. századi műveket, szimfóniák: Ditters 5, Pichl 5, Wránitzky 2, kamaraművek: Zimmermann, Sperger és Stamitz (vö. Dunajská–Štíbrányiová, „*Hudobny spolok v Trnave...*”, passim).

¹⁸⁵ Jezs. napló III és kongr. jk (vö. Szacsvai, „Musik bei den Tyrnauer Jesuiten...”, 238).

székesegyház-plébániatemplomét – ezzel magyarázható, hogy a státusbeli városi zenészek máshol szokásos vendégszerepléseiről (az 1690-es és az 1750-es éveket kivéve¹⁸⁵) nincs adat a jezsuita dokumentumokban.

3.2. Fővárosi plébániatemplomok

A legfontosabb szerepet a közigazgatási-gazdasági központok, Pozsony és Pest-Buda főplébániatemplomai játszották: zenei életükre is nagyobb figyelem, és – jó esetben – több anyagi ráfordítás összpontosult. Társadalmi „megbízatásukból” következően szorosan kapcsolódtak a város közéletéhez és kultúrájához – jelentőségüket is csak ilyen összefüggésben lehet értékelni.

Pozsony a 16. századtól közigazgatási centrumként, szakrális koronázási központként és tényleges prímási székhelyként az ország abszolút fővárosának számított: a prépostság és társaskáptalan székesegyháza, a Szt. Márton-dóm az ország első számú templomának szerepkörét töltötte be.¹⁸⁶ Liturgiájának hierarchikus rendje és zenei repertoárja ennek megfelelően alakult: Prágához és a Habsburg birodalom más központjaihoz hasonlóan,¹⁸⁷ a hazai templomok közül egyedülként, a bécsi udvar gazdag ünneprendjét és a *Hofkapelle* repertoárját adaptálta.

A székesegyház összetett funkciója és működési szerkezete is a bécsi dóméhoz hasonlóan épült ki: mindkettő városi plébániatemplomként és egyben prépostsági-társaskáptalani székhelyként szolgált – bár az alapítások sorrendjében lehetett eltérés. Bécsben a kialakult működési rendet a bécsi püspök, majd érsek kinevezése (1469 és 1631) nem befolyásolta, s a magyar fővárosban is csak a főpapi misék számának növekedésével járt az esztergomi érsekek tartós jelenléte.¹⁸⁸ Az egyházi év nagy pompával megült főünnepén kívül a *Stephansdom* adott otthont az udvari eseményekhez kapcsolódó nyilvános istentiszteleteknek, fogadalmi főpapi miséknek, alkalmi hálaadásoknak, mindannyiszor a *Hofkapelle* részvételével.¹⁸⁹ Az együttes viszonylag gyakran fellépett Pozsonyban is: a koronázások és országgyűlések idején hosszabb időn át, de egyéb alkalmakkor, például Esterházy érsek jubileumi miséjén is játszott.¹⁹⁰ Sőt, az 1766–1780 között

¹⁸⁶ Múdra, *Klasicizmus*, 18–25; Sas, „A pozsonyi Szt. Márton dóm...”, passim.

¹⁸⁷ Riedel, „Liturgie und Kirchenmusik”, 126.

¹⁸⁸ Hans Brunner, *Die Kantorei bei St. Stephan in Wien. Beiträge zur Geschichte der Wiener Dommusik*. (Wien: „Albrecht Dürer” Verlag, 1948), 7–12 és 44–45; *Magyarország zenetörténete II*, szerk. Bárdos Kornél (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 45; Sas, „A pozsonyi Szt. Márton dóm...”, 36.

¹⁸⁹ Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI (1711–1740)* (München–Salzburg: Katzbichler, 1977), 44–45 és 62.

¹⁹⁰ A *Hofkapelle* hosszú „vendégszereplései”: 1687, 1712, 1741. A koronázásokról részletesen ld. Riedel, uo., 9 és 211, 285 stb. Uő, „Krönungseremoniell und Krönungsmusik im Barockzeitalter”, in *Historia Musicae Europae Centralis. Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik*, szerk. Pavol Polák (Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1997) és Ladislav Kačič, „Zene a pozsonyi koronázási ünnepségek idejében (1563–1830)”, *Magyar Zene* 43 (2005/3), passim. 1738-ban Esterházy jubileumán az udvari együttes az érsek saját zenészeivel együtt szerepelt (ZTI-kat, vö. Máriavölgy: pálos napló).

itt székelő helytartópár maga is tartott fenn zenekart, a világi uralkodók távollétében pedig a birodalmi hercegi rangot birtokló primás-érsekek álltak a nyilvános ceremóniák központjában, s az általuk celebrált főpapi misék zenéjét a saját „udvari” muzsikusaik szolgáltatták.

A kisebb megszakításokkal 1709–1783 között fennálló érseki együttesek elsősorban a század első felében és a korszak utolsó éveiben töltöttek be fontos szerepet. Elsőként Christian August von Sachsen-Weitz foglalkoztatott zenészeket (1709–1725), majd Csáky Imre prépost, kalocsai érsek, aki reprezentációja legfontosabb elemének tekintette a nagylétszámú *Kapelle* közreműködését, s a fővárosban is minden alkalmat megragadott annak bemutatására (1720–1732).¹⁹¹ Esterházy Imre esztergomi érsek együttese gyakran vendégeskedett a jezsuitáknál, a harmincas évek első felében pedig naponta rendezett zenei akadémiákon játszott (1726–1745). Kevesebb figyelmet fordított muzikusaira az őt követő Csáky Miklós, az egri püspökként eminens mecénás Barkóczy Ferencnek pedig – gyors kegyvesztése miatt – kevesebb alkalma volt a közszereplésre. 1765-től – az esztergomi érseki poszt betöltetlen lévén – Batthyány József kalocsai érsek reprezentált elsőszámú egyházi főméltóságként, de saját zenekart csak az esztergomi érseki cím elnyerése után, 1778–1783 között alkalmazott. Akkor viszont pótolta a „mulasztást”: hangszeresei nemcsak a *Pontifikalamtokon* egészítették ki a káptalani együttest, hanem önállóan is hangversenyeztek a dómban.¹⁹²

A Szt. Márton-dóm 18. századi zenei szertartásrendje csak töredékesen ismert. Gregorián mise kezdettől fogva mindennap elhangzott a templomban: a hétköznapi konventmisét többnyire helyettesek (káplánok, kisebb javadalmasok), a vasárnap a kanonokok énekelték. A század közepén azonban már két hétköznapi gregorián misén is részt vett a tenorista és a basszista, a vasárnap reggeli első misén a diszkantista és az altista is csatlakozott hozzájuk, az énekes nagymisén pedig valamennyi zenész szerepelt. Tehát vásár- és ünnepnaponként az egyik misén és a hozzátartozó két vesperáson már a század elején is többszólamú hangszeres zene szólt – azaz minimum egy templomi trió játszott (ahogy a nem ünnepélyes advent vasárnapi *Rorate* miséken is két zenész megjelenését rendelték el „a szükséges hangszerekkel”).¹⁹³ Az ünnepek fokozatainak megfelelő zenei rendről nem maradt fenn összefoglaló dokumentum, a toronyzenészek 1697-es szerződése csupán az egyházi főünnepeken kívüli, trombita/timpanival tartandó egyéb alkalmak felsorolását tartalmazza. Az egyházi év legnagyobb ünnepein (karácsony, húsvét, úrnapja, pünkösöd stb.) és az adventi, első és utolsó vasárnapi misén kívül eszerint trombi-

¹⁹¹ Csáky szerint *keine Kirchen Festivität in der Statt [Pozsonyban] vorgefallen, wohin nicht meine Music eingeladen, mit besondern Applausu des Volcks assistiret* (Csáky-lt. Antwort 1725).

¹⁹² Batthyány korai közszereplései: 1764, 1769–1773, ld. Czibula Katalin, *A reprezentáció dramaturgiája. Az udvari élet hírei a Pressburger Zeitung hasábjain 1764-től 1780-ig* (gépirat 1995), 39, 48, és 109; zenekarának templomi közreműködéseiről ld. PZ (Pándi-Schmidt, „Musik ... in der Pressburger Zeitung”, passim).

¹⁹³ *Instructio* 1701, *Informatio* 1754, cv 1755 és *Chori Cantati Inductio* 1763 (Pozsony: kjk és kápt. iratok, illetve Erdélyi, „»Informatio« at the Episcopate of Vác...”, 307–317).

tákkal-dobokkal zajlott az istentisztelet „Magyarország patrónusainak” ünnepén, azaz Szt. Adalbert, Szt. István, Szt. László és Szt. Imre napján, valamint Szentháromság ünnepén, Péter-Pál és Szt. György napján. Játszottak továbbá a trombitások a prépost által pontifikált összes főpapi misén és vesperáson, illetve a kanonokok kezdeményezésére tartott, általuk énekelt ünnepi miséken (de akkor maga a celebráns fizette a zenészeket).¹⁹⁴

A bécsi mintát követő komplex és differenciált zenei gyakorlatban a különböző stílusrétegek nem egyenlő arányban voltak jelen: népének például csak körmenetekben, gyászmenetekben, temetésen hangzott el (noha a káptalani iskolában természetesen tanították).¹⁹⁵ Mint említettük, gregorián misét naponta énekeltek – a zsolozsmát viszont csak az ünnepeken, és csak 1763-tól, Barkóczy rendeletét követően énekeltek hétköznapokon is.¹⁹⁶ Az általános szokás szerint a gregorián mise orgonakísérettel és -közjátékokkal hangzott el, s ez az *alternatim* előadásmód 1763-ig élő gyakorlat volt. Akkor azonban Barkóczy előírta, hogy az orgonás miséken az introitus, az offertórium és kommúnió, illetve az állandó miserészek éneklése is megszakítás nélkül hangozzék el, a szokásos orgona-közbevetés nélkül (kivéve a Szenvedés vasárnapjától Húsvétvasárnapig tartó időszakot, mert böjtben – nagycsütörtök kivételével – az orgonát amúgy is mellőzték). Miután a tridenti előírások csak a *Credo* éneklése közben tiltották az orgonát,¹⁹⁷ s az *alternatim praxis* még mindenütt használatban volt,¹⁹⁸ ezt a szigorítást az érsek a gregorián általa kezdeményezett reformjával összekapcsolva, valószínűleg személyes döntést követően rendelte el.

A templom különleges helyzetét legékesebben az előadott reprezentatív *a capella* (*stile antico*) művek bizonyítják. Az természetes, hogy a legünnepeleyesebb alkalmaakra korlátozott vokálpolyfónia jelenlétére egy koronázási dóm ünnepein nyílik lehetőség – de az csak néhány újabban feltárt dokumentum alapján vált világossá, hogy Pozsonyban a lehetőség realizálásához szükséges énekes-gárda is rendelkezésre állt. *A capella* darabok előadására az adventi, böjti és nagyheti istentiszteleteken és zsolozsmában kerülhetett sor, legünnepeleyesebb formában a karácsonyi és húsvéti vigíliái, valamint a halotti officiumot énekelhették.¹⁹⁹ Az elhangzott *a capella* mű-

¹⁹⁴ 1697-es szerződés (kjk és vjk).

¹⁹⁵ A jezsuitáknál, kapucinusoknál és az irgalmasoknál a miséken és az ájtatosságokon is volt német népének (jezs. és kap. napló, irg. hist).

¹⁹⁶ *Decretum Francisci Barkóczyi és Chori Cantati Inductio* (mindkettő 1764, Pozsony: *Elenchus* és kápt. iratok).

¹⁹⁷ Enyedi-Földváry, „A Caeremoniale episcoporum (1600) az egyházzeneről”, 485.

¹⁹⁸ A bécsi udvarban a század első felében a gregorián ének orgonakísérete nem merült fel, mert ott a koráléneklés az adventi és böjti időkre szűkült (Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI...*, 71). A bécsi városi templomokban az orgonista feladata volt az elő- és közjátékok mellett a gregorián *alternatim* előadása (MgÖ II, 185 és Flotzinger, „Zur Pflege des Chorals in Österreich...”, 179).

¹⁹⁹ A Trident utáni gyakorlatról ld. Wilhelm Lueger, „Die gottesdienstliche Feier”, in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik II*, szerk. Gustav Fellerer (Kassel: Bärenreiter, 1976), 57; kortárs minták: Bécs és Drezda, ld. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI...*, 72 és 91 és Wolfgang Reich, „Das Diarium Missionis Societatis Jesu Draesdae als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis”, in *Zelenka-Studien II* (Sankt Augustin: Academia Verlag, 1997), 55.

vekről Batthyány Lajos nádor gyászistentiszteletének elszámolásaiban maradtak fenn a legkonkrétabb adatok: akkor a vigíliai halotti officium során egy invitatórium és egy rezponzórium, a másnapi *Requiem* után újra a szokásos *Libera* hangzott el, „*extra angeschafte[r] Contrapunct in puren Stimmen*”, húsz vokalista előadásában, Weingartner *regens chori* vezetésével (1766).²⁰⁰ Más feljegyzések azt is bizonyítják, hogy nem egyedi esetről, hanem bevett gyakorlatról volt szó:²⁰¹ 1799-ben Batthyány érsek temetésén tizenhat, háromnapos gyászszertartásán huszonnégy vokalista vett részt, akik Karl Martini *regens chori*-basszistával az élen négyszer a halotti rezponzóriumot énekelték.²⁰² A temetésen egyébként tíz, a gyázmiséken harmincegy hangszeres zenész is közreműködött. Háromnapos gyászistentisztelet tartottak továbbá a Regensburgban elhunyt Christian August érsek pozsonyi újratemetésén (1736), III. Károly halálakor és az évfordulós megemlékezésen (1740–1741), valamint a Mária Terézia halála után rendezett szertartásokon (1780).²⁰³ A felsorolt adatok valószínűvé teszik, hogy a *capella* művek egyéb ünnepélyes officiumok során is elhangzottak.²⁰⁴

A folyamatos figurális praxisról, a játszott repertoárról csupán egyetlen, 1700-ban készült inventárium tájékoztat: az anyag túlnyomó többségét a körülbelül félszáz mise (templomi trióra vagy nagyobb apparátusra), illetve motetták, vesperások és tizenhat *Sonatae* tette ki. A kevés számú megnevezett szerző között több bécsi udvari zenész szerepelt. A repertoár – a bécsihez hasonlóan – régi rétegeket is megőrzött, de itt a közvetlen kortársak művei hiányoztak. A későbbi inventáriumok, és a kottatár nagy része is elveszett. Az 1828–1833-ban létrehozott *Pressburger Kirchenmusikverein zu St. Martin* gyűjteménye a korabeli anyagnak csak egy töredékét őrzi, mely azonban az incipitek nélkül kiadott katalógus alapján nem rekonstruálható. Így a játszott művekről – a koronázások alkalmával elhangzott zenéktől eltekintve – mindössze az 1764-től megjelent *Pressburger Zeitung* beszámolóit informálnak.²⁰⁵ E tudósítások pedig természetesen a reprezentatív eseményekre, a műsorra tűzött darabok közül pedig

²⁰⁰ Batthyány-lt., számla1 – vö. kjk. Ez a 18. század első felének bécsi udvari gyakorlatához képest is maximális létszám volt (ld. Riedel, i. m., 63).

²⁰¹ Ld. az 1700-as inventáriumot (Kalinayová, *Hudobné inventáre a repertoár...*, 157 – vö. *MgÖ* I, 344).

²⁰² Batthyány-lt., számla2. A bécsi udvari gyászszertartásban a vigílián halotti officium, a következő három napon három *Requiem*, a harmadik után fogadalmi mise hangzott el (Riedel, „Liturgie und Kirchenmusik”, 130), ui. *Totenoffizium* és 3 *Requiem* volt Drezdában (1733, ld. Siegfried Seifert, „Das Diarium Missionis Societatis Jesu Draesdae ab anno 1710 als Quelle für Festordnung und Liturgie an der Dresdner katholischen Hofkirche”, in *Zelenka-Studien II*, 39, ld. a 199-es lábjegyzetet).

²⁰³ Pozsony: kjk, illetve Kemény Lajos, *Az érsekprimások alkotásai Pozsonyban* (Pozsony: Toldy Kör, 1941), 24. 1780-ban Batthyány érsek abszolválta az első *Requiemet*, melyet többszólamú *Libera* zárt, a harmadik *Requiem* után pedig a szokásos fogadalmi mise is elhangzott.

²⁰⁴ Például 1777-ben, a dóm karácsonyi vigíliai officiumában, Batthyány érsek jelenlétében (kjk).

²⁰⁵ *Magyarország zenetörténete II*, 15; Kalinayová, i. m., 154–166; Vladimir Horváth–Helena Holubicová, *Cirkevny hudobny spolok v Bratislave 1830–1950* (Bratislava: Slov. Archívna správa, 1971) és Pándi–Schmidt, „Musik ... in der Pressburger Zeitung”, passim.

elsősorban a helyi szerzők műveire koncentráltak – tehát a repertoár általános összetételéről semmit sem mondanak. Következésképp csupán az állapítható meg, hogy az ünnepi misék keretében 1767-től versenyműveket is előadtak: Cecília-nap alkalmából 1777-ben Zistler hegedűs, 1779-ben Hammer csellista lépett fel a saját koncertjének szólistájaként, továbbá Zimmermann két ünnepi miséjét is eljátszották.²⁰⁶ Bár a többi elhangzott művet nem tudjuk azonosítani, az a fentiek alapján is nyilvánvaló, hogy a templomban kortárs szerzők művészi értéket képviselő miséi és világi művei egyaránt megszólaltak, s hogy az 1740–1780 között szélesebb körben létrejött és terjedt, példátlanul gazdag egyházi-műzenei repertoárban²⁰⁷ itt valószínűleg változatlanul a bécsi szerzők művei domináltak.

Azaz a káptalan saját muzikusainak (*regens chori*, orgonista és négy vokalista), a hozzájuk csatlakozó városi zenészeknek (toronymester és négy-öt hangszeres) és a városban élő, rendszeresen közreműködő kíséretnek széles repertoárt kellett ismerniük. Az említett képzett énekesek mellett ez a hangszerelemek sem okozott gondot, annál kevésbé, mert – a templomi „kórusok” történetében kivételes módon – néhány zenész a legkorszerűbb darabokat játszó főúri-főpapi testületekből került az együttesbe. A meghatározó személyiségek közül Zimmermann Batthyány érsek elitzenekarának vezetője, Jakob Kunert *regens chori* fiatal korában az Erdődy-együttes tagja volt.²⁰⁸ A templomban szolgáló városi hangszerelemek és a kíséretükre hívott független zenészek szintén gyakran felléptek arisztokrata rendezvényeken, s a színházban is rendszeresen játszottak. Produkciójuk színvonala tehát magas volt – sőt „udvarképes”: 1741-ben gregorián misén a templom saját énekesei és zenészei működtek közre az udvar jelenlétében.²⁰⁹

A vezető zenészek, a kántorok és az orgonisták tehát mindenképp megbízható, ha nem is egyforma minőséget képviseltek.²¹⁰ Az orgonisták közül – a toronymagasan kiemelkedő, rövid ideig alkalmazásban álló Zimmermann mellett – ketten foglalkoztak zeneszerzéssel: az 1752–1780 között működött Johann Andreas Schantroch kis billentyűs darabjait kéziratos gyűjtemények őrizték meg, a magyaróvári születésű Franz Rankl (*1761) egy miséje és hét kis egyházi műve a székesegyház kottatárában maradt fenn.²¹¹ Nem kompozíciói, hanem kiváló hangszeres

²⁰⁶ A misék azonosításáról ld. Halász Péter (közr. és bev.), *Anton Zimmermann: Four Symphonies* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 24–25.

²⁰⁷ Georg Feder, „Kirchenmusik”, in *MGGI*, hrsg. Suppl. és Riedel, „Liturgie und Kirchenmusik”, 122.

²⁰⁸ Az egyéb zenészek közül Anton Alois Durand tenorista (1677–1733) két periódusban körülbelül 30 évet töltött a dómban – közben az Esterházy-udvarban foglalkoztatták, Andreas Thomas basszistát (1701–1731) Csáky Imre, a nagyszombati jezsuiták volt tenoristáját, Franz Drinka zeneszerzőt (1725–1763) Csáky Miklós alkalmazta.

²⁰⁹ Pozsony: kjk.

²¹⁰ Tevékenységükről részletesen ld. Sas, „A pozsonyi Szt. Márton dóm...” 41–54, újabban feltárt tények: *A pozsonyi templomok anyakönyveinek zenezadatai*, ZTI adatbázis (a továbbiakban: P-ak).

²¹¹ Zimmermann: Halász, i. m., 30; Schantroch: Zdenko Nováček, *Hudba v Bratislave* (Bratislava: Opus, 1978), 155 és Múdra, *Klasicizmus*, 21; Rankl: Horváth–Holubicová, *Cirkevny hudobny spolok v Bratislave*, 33 és 306–307.

teljesítménye kapcsán említendő a Bécsben képzett Johann Zirnhoffer, aki az itt töltött csaknem húsz év során nagy megbecsülést szerzett a városban (1724/1752).²¹² A kántorok közül nyilván megfelelt a követelményeknek a már említett Weingartner és Martini, továbbá a stájerországi Ferdinand Franz Richenauer (1702/1721), aki templomi szolgálata idején egy jezsuita iskoladrámában is fellépett (Mars szerepét énekelte).²¹³ Zeneszerzőként is kipróbálta magát Johann Jakob Rietz (1686/1702), a nagyszombati vesperáshoz komponált többszólamú zsoltárai 1700-ban hangzottak el a templomban.²¹⁴ Némileg szélesebb körben játszották Jakob Kunert (1748–1833) egyházi műveit, például a veszprémi székesegyházban, Selmecbányán – és talán Mödlingben.²¹⁵



A pozsonyi dómmal szemben Pest-Buda plébániatemplomai nemcsak annak központi jelentősége miatt szorultak háttérbe, de a török pusztítás miatt is nehéz helyzetben voltak: a városok újjáépítése és az egyházi élet újjászervezése sok erőfeszítést igényelt. A védett helyzetű Budán a beköltözés az első évtizedben gyorsan lezajlott, s így az hirtelen az ország egyik legnépesebb településévé vált. Fejlődése később lelassult, túlnyomórészt német lakosságában a kamarai igazgatási központ jóvoltából sok volt a közszolgálatot teljesítő hivatalnok és tisztviselő – iparosokból-kereskedőkből álló önkormányzata ezért meglehetősen gyenge hatalmi tényezőnek számított. A kisebb lakosságú Pest gyorsabban növekedett, előbb elsősorban kézművesek és kereskedők népesítették be, 1724-től a királyi ítélőtábla itteni működéséhez kapcsolódva főúri családok is megjelentek a városban. A kulturális központ kialakulásának feltételei a gazdasági és társadalmi fejlődés következtében egyre jobban megerősödtek, s ennek eredményei már az 1760–1770-es években mutatkoztak. A jezsuita rend feloszlatása és II. József intézkedései után jelentős fordulat következett be a testvérvárosok helyzetében: Buda egyházi és oktatási szerepe megszűnt, viszont a kormányzervek és a nádor elhelyezkedése után kiemelkedő közigazgatási rangra tett szert. A gazdasági központtá vált, jóval mozgékonyabb és nyitottabb Pest pozícióját a 80-as évektől az értelmiség koncentrációja is erősítette, s a magyar irodalmi élet és művelődés eseményeinek színtereként a szellemi életben országos vezető szerepet szerzett.²¹⁶

²¹² *Kunstgelehrter, Kunstreicher, wohlbestellter – wohl meritierter Stadtorganist* (P-ak).

²¹³ Kačić, „Musiker bei den Tyrnauer Jesuiten...”, 325 (Nagyszombat 1688).

²¹⁴ Pozsony: iratok, vszk, vjk és P-ak, valamint Kalinayová, *Hudobné inventáre a repertoár...*, 166.

²¹⁵ Kunert 1781-től koralistaként, 1793-tól tenoristaként, kántorként 1801/2–1828 között szolgált – mellette egyéb állásokat is vállalt, az Erdődy-zenekaron kívül például a jezsuita templomban is, és jó hírű tanárként is közismertté vált.

²¹⁶ Nagy Lajos, „Budapest története 1686–1790”, in *Budapest története 3*, szerk. Kosáry Domokos (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975), 128–144, 191–209; Bácskai, *Városok Magyarországon az iparosodás előtt*, 86–87, 90 és 103, 147.

A budai Nagyboldogasszony-templom újjászervezésekor félreérthetetlenül megnyilvánult egy majdani főváros rangjához méltó plébániatemplom létrehozásának szándéka: az 1688-ban letelepült jezsuiták minden támogatást megkaptak az erős vallási központ alapításához és a templomi zene feltételeinek megteremtéséhez. A jelentős egyházi intézményegyüttes valóban létrejött, bár a budai akadémia nemcsak a nagyszombati, hanem a kassai egyetem szintjét sem érte el, s a zenei élettel kapcsolatos várakozások sem teljesültek.

A templom zenei ünneprendjéről csupán egyetlen táblázat ismert, mely huszonkét egy- vagy többnapos jezsuita ünnepet tartalmaz, az egyházi főünnepeket és a városi-plébániai ünnepeket azonban nem (1751). A teljes miserend a szerzet erős központi irányításának megfelelően nyilván azonos volt a hasonló szintű intézményekével – tehát a nagyszombati, pozsonyi, kassai és a győri adatok alapján rekonstruálható. A budai jezsuita históriák, naplók, évkönyvek és egyéb források újabban feldogozott anyagát közlő publikációk pedig szinte kivétel nélkül a *cum tubis et tympanis* tartott ünnepélyes énekes szertartások és körmenetek adatait tartalmazzák, a templom alapműködésének tényeivel nem foglalkoznak, és többszólamú zene előadását csak elvétve említik.²¹⁷

De a figurális gyakorlat folyamatosságát a zenei együttes tevékenységének zavaros körülményei is megkérdőjelezzik – noha az alapítástól, 1688 húsvétjától játszott egy templomi trió a vásár- és ünnepnap miséken (s a hegedűk használatát más korai bejegyzések is igazolják).²¹⁸ 1726-tól a jezsuiták viszont csak orgonistát és vokalistákat foglalkoztattak, s a városi muzsikuskonfraternitás tagjait rendelték a templomba hangszerjátékosként. Így – elvben – még a hegedűszólamok duplázásához és kettős trombita-kórus felállításához szükséges létszámot is biztosíthaták volna. Miután azonban a szakadatlan vitában álló városi előjáróság és jezsuita vezetés 1776-ig képtelen volt megállapodni a zenészek fizetésének és irányításának feltételeiben, a normális ügymenet gyakran veszélyben forgott: 1744-ben, konfliktushelyzetben például mindössze két hangszeres tartott ki a templomban.²¹⁹

A figurális istentiszteletek teljesítésének legkonkrétabb bizonyítékai, a kottagyűjtemény, és/vagy a kotta- és hangszerinventáriumok is elvesztek. Ezek híján régebben Ignatius Müllner jezsuita páter (budai *regens chori*, 1730–1735) egyedülállóan gazdag magángyűjteményének katalógusára hivatkoztak, noha az nem értékelhető a budai templom zenéjének dokumentumaként – a páter által bejárt régió

²¹⁷ Isoz, *Buda és Pest*, 9–42 és 184; Rennerné Várhidi Klára, „Buda zenei élete a 18. században jezsuita források tükrében I–II”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1988 és 1989*, szerk. Felföldi László–Lázár Katalin (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1988 és 1989), passim (a továbbiakban: *Buda*).

²¹⁸ Isoz, *Buda és Pest*, 183–185; Rennerné, *Buda I–II*, passim.

²¹⁹ Isoz, *uo.*, 11–13, 21–39; Rennerné, *uo.*, I, 110–111 és II, 105–123. (A templomban játszó zenészek 1776-ig jelképes fizetést kaptak, tanításból, alkalmi zenélésből és egyéb mellékfogalkozásokból éltek.)

repertoárjának viszont valóban fontos összefoglalása.²²⁰ A helyi tradícióról csupán egy másik, 1830-ból való lista²²¹ korai rétegeinek adatai tájékoztatnak, melyben Caldara-misék és Werner-litániák (?) mellett főleg délnémet komponisták közhasználatra szánt művei szerepelnek nagy mennyiségben.

A zenei együttes állandó létbizonytalansága, a játszott rurális repertoár szerény többszólamú gyakorlatra utal, s ezt a feltevést támasztja alá, hogy a zenészeket iskolamester-organisták vezették, azaz egyetlen jelentős muzsikuszemélyiséget sem tudtak/akartak megnyerni a „kórus” élére. A templom tehát nem érte el a vezető jezsuita intézmények szintjét – mivel az eredeti elképzelésekkel ellentétben, a fővárosi rang átruházásának elhúzódása miatt a város fejlődése is elakadt. A pozsonyi ünnepségsorozatokkal összevetve ezért jóval szegényebb a budai zenés események krónikája is. A legnagyobb jezsuita ünnepeken természetesen gondoskodtak a muzsikusközösségek szerepléséről, az uralkodók és családtagjaik név- és születésnapját *Te Deum* előadásával ünnepelték, de a rendkívüli világi-politikai rendezvények száma eleve csekély volt (1749–1780 között öt alkalom), s ezek zenei pompáját – úgy tűnik – szinte kizárólag a trombita/timpani-kórus biztosította.²²²

A pesti Nagyboldogasszony-templomot először szintén a jezsuiták vezették, távozásuk után a város vette át a kegyúr szerepét és világi pap a plébániát. A piaristák 1717-ben gimnáziumot hoztak létre szomszédságában (1752–1761 között a plébánia vezetését is ellátták), de a templom életét nem befolyásolták. A városi előjáróság felügyelete és korlátozott anyagi lehetőségei szerény, de konszolidált feltételeket biztosítottak – ez a szolid „üzemmód” a budai muzsikusközösségek szemé előtt sokáig elérhetetlen példaként lebegett.

A budaival ellentétben a pesti együttes lassan, lépésről-lépésre épült, s létszáma a mindenkor szükséges minimumra szorítkozott. Kezdetben egy iskolamester-organistát, majd két toronyzenészt fizettek, 1719-ben külön organistát, két diszkantistát és még egy hangszeres zenészt vettek fel (vagyis összesen 7-8 főt foglalkoztattak). 1726-tól lényegében ez a toronyzenét is ellátó alapegyüttes szolgált körülbelül a hatvanas évekig, akkor jött létre az a nagyobb testület, mely már bármilyen apparátusú mű előadására alkalmas volt, s még a századforduló után is megfelelt. A húszas évektől persze

²²⁰ Isoz, uo., 29 és Rennerné, uo., II, 115–119, illetve Szacsvai Kim Katalin, „Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts”, in *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext*, szerk. Peter Lang (Frankfurt a. M.: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004), passim; Uő, „Istvánffy Benedek pályájának dokumentumai...”, XIII–XIV. A kották budai használata kézenfekvőnek tűnik, de nem bizonyítható: a lista folyamatos vezetése nem igazolja, hogy a páter a nagyszámú kottát valamennyi, olykor évente változó állomáshelyére magával vitte volna. Ám a művek előadása akkor is kétséges, ha a kották is „vándoroltak”: Müllner csak akkor érthette el a darabok műsorra tűzését, ha a helyi együttes adottságai azt lehetővé tették.

²²¹ Buda: cv 1830.

²²² 1749: a vár alapkövének elhelyezése, 1751: a királyi pár látogatása, 1766 kúria-ülés, 1771: a Szt. Jobb hazahozatala, 1780: az egyetem felavatása. Isoz, *Buda és Pest*, 43–46; Rennerné „Buda” I, 113–114 és 126–127; Zoltán József, *A barokk Pest-Buda élete: ünnepek, szórakozások, szokások* (Budapest: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 1963), 69–76.

különböző formában (fél fizetésért, jutalomért vagy akár ingyen) rendszeres kíségetőket is igénybe vettek, elsősorban a városban élő muzikusok közül, de 1770–1780-tól a független városi zenészek tizenkét fős önkéntes csoportja is játszott a vásárnapi miséken. Az elfogadható, stabil színvonal létrehozását az egymást váltó, hosszan működő (osztrák és német, cseh származású) együttesvezetők biztosították.²²³

Az egyházlátogatási jegyzőkönyvek a század közepéig „énekes” vasárnapi nagymisééről számoltak be, és csak a hetvenes évek végén írtak többszólamú zenéről – de nyilvánvaló, hogy az említett templomi trió már a tízes évektől játszott a gregorián miséken, hiszen kottával is rendszeresen ellátták őket. A zenészek feladatai egyre szaporodtak: 1722-től vasárnap délutáni Szentháromság-litániákat tartottak (tíz évvel később dokumentáltan „zenei kísérettel”, azaz valószínűleg orgonista és zenészek/énekesek részvételével), s akkor a vasárnapi „énekes mise” mellett szombatnként is „zenés” misét tartottak. 1751-től minden hónap első vasárnapján *Te Deum* szólt trombita/timpanival, és öt év múlva a vasárnap délutáni „énekes” vesperásokat is rendszeresítették. A liturgikus ünnepek hierarchiájához alkalmazkodó zenei rendet (a műfajok és apparátusok speciális használatát) tehát nyilván kialakították, de ezt a vizitációknál pontosabban tükrözik a zeneműjegyzékek (*sacra ordinaria* és *sacra cum tubis et cornibus*, illetve *Solenne Messen* és *Ordinari Messen*).²²⁴

A zenei együttes az 1760–1780-as években érte el legjobb formáját, a tenoristatoronyzenész Ferdinand Rainer, a „zeneművészetben jártas” orgonista és hegedűsként is koncertképes *regens chori*, Joseph Ernest Pospischl, illetve Joseph Bengraf (1745–1791) zeneszerző tevékenységének idején. Legfontosabb hozzájárulásuk – Pospischl és Bengraf személyes kvalitásain túl – a templom repertoárjának átalakítása volt. Míg korábban az augsburgi nyomtatványokban terjedt rurális művek voltak túlsúlyban, Rainer nyitott a világi műfajok felé: a meglevő nyolc, kéthegeđűs *symphoniae ordinariae* mellé még ugyanannyit vásárolt, továbbá huszonöt egyéb szimfóniát és versenyművet is beszerezett. Pospischl az előadáshoz szükséges hangszerállományt újíttotta meg, Bengraf pedig – nagyszámú saját műve mellett „bécsi” kortársai, azaz a két Haydn, (Franz Nikolaus?) Novotni, Leopold Hoffmann és (ifj. Georg) Reutter miséit is műsorra tűzte.²²⁵ A későbbi repertoárban aztán visszatért a közhasználatú művek dominanciája, melyet némiképp ellensúlyoztak a folyamatosan játszott Bengraf-kompozíciók, a századforduló után pedig Haydn és Mozart akkor már „kikerülhetetlen” művei, valamint további bécsi szerzők újabb darabjai.²²⁶

A repertoárnak ez a részleges „visszakanyarodása” az intézmény funkciójának módosulását tükrözte: a reprezentációt ekkor már jórészt a budai templom vette át,

²²³ Isoz, uo., 53–76; Rennerné, „Pest”, 26–68.

²²⁴ Cv 1732, 1756, 1768 és 1779, kottavásárlások: 1725 és 1741, kottajegyzékek: cv 1756 és 1768. (A *regens chori* 1757-ben 107 misét, 113 vesperást, 85 litániát, 22 *Roratét*, 52 *Aspergét* stb. abszolválta, továbbá 107 alkalommal volt népének és 18-szor kisebb-nagyobb körmenet.)

²²⁵ Rennerné, „Pest”, 39; Isoz, *Buda és Pest*, 79 (PZ 1774. 01. 28.); Sas, *Joseph Bengraf...*, 6–7.

²²⁶ Régi [!] és új augsburgi nyomtatványok (Rathgeber, Hahn, Kobrich, Königsberger stb.), illetve Albrechtsberger, Preindl, Diabelli művei (inv. 1795 és cv 1822 – Rennerné, uo., 61–62 és 52–53).

a városi zeneélet központjának szerepét pedig a színház: a zenés előadások számának növekedése, az egyre több „muzikális akadémia” és oratórium-előadás élénkebb érdeklődést váltott ki, mint a templomi „koncertek”. A plébánia és a színház együttesét szoros kapcsolatok fűzték egymáshoz (a zenészek és énekesek mindkét helyszínen közreműködtek²²⁷), de bármennyi előnnyel járt is ez a színvonal tekintetében, az egyházzene térvesztésének általános tendenciáját nem fékezte. A fővárosi szerep elnyerése után tehát Buda lett a fontos társadalmi-politikai események színhelye, s ezzel egy időben néhány bécsi zenész és az udvari zenekar is megjelent a színen: az 1790-es rész-országgyűléshez kapcsolódó eseményen Umlauf *Hofmusik*us dirigálta az Esterházy-, Grassalkovich- és Batthyány-*Harmonie* közös produkcióját, két év múlva, I. Ferenc budai koronázásán a bécsi együttes adta elő Albrechtsberger *Te Deum*-át. A századforduló után a nádor jelenléte gyakorolt kedvező befolyást: a templom ünnepi miséin vendégszereplők – helyi operaénekesek, az udvari kamara zenekedvelő hivatalnokai, és nem utolsósorban a nádori *Harmonie* jóvoltából – nagyobb produkciókat is létrehoztak: Haydn több miséjét és Mozart *Requiem*-jét is megszólaltatták.²²⁸



A plébániatemplomok anyagi, szellemi körülményei és zenei gyakorlatának funkcióhoz kötött karaktere tehát gyakran korlátozta a többszólamú zene művelésének lehetőségeit. A székesegyházak ambiciózus püspökei/káptalanjai és a jezsuita, piarista kezelésben levő nagyvárosi templomok vezetői képzettebb együtteseket, jelentősebb zeneszerzőket foglalkoztattak²²⁹ – s az intézmények zenei „műsorában” a használati jellegű egyházzene (*liturgische Gebrauchsmusik*) helyett a műzenei kompozíciók (*Kunstmusik*, például *missa concertata*) kerültek túlsúlyba, sőt a liturgikus művek mellett a világi darabok is fontos helyet kaptak. Az intézmények közti különbség legegyszerűbben a korszak exkluzív világi műfaja, a miséken szokásosan a graduále helyén előadott szimfónia jelenlétével mérhető. Míg a győri, pécsi, nagyváradai és veszprémi székesegyház, valamint a nagyszombati, nagyszébeni, lőcsei, kolozsvári stb. jezsuita templom repertoárjában számos mű szerepelt,²³⁰ az

²²⁷ Rennerné, *uo.*, 54–59, illetve Belitska–Somorjai, *Deutsche Theater in Pest und Ofen...*, (mutatók).

²²⁸ *PZ* 1790. 06. 23. (Pándi–Schmidt, „Musik ... in der Pressburger Zeitung”, 192); Friedrich Wilhelm Riedel, „Kirchenmusik als politische Repräsentation. Zur Vertonung des *Te Deum* laudamus im 18. und 19. Jahrhundert”, in *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, szerk. Peter Ackermann–Ulrike Kinzle–Adolf Nowak (Tutzing: Schneider, 1996), 121 (1792); *Vereinigter Ofner und Pester Zeitung* 1802, 1806 és 1813, idézi Galván Károly, „József nádor zenekara”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1997–1998*, 48.

²²⁹ Riedel, „Liturgie und Kirchenmusik”, 121.

²³⁰ Sas Ágnes, „Székesegyházi és főpapi együttesek”, in *Magyarország zenetörténete III* (előkészületben), *passim*; Szacsvai, *Dokumente*, és *uő.*, „A jezsuita központok zenei élete a 18. századi Magyarországon”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2006–2007* (2007), szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet), *passim*.

egyházmegyei plébániatemplomokban Pozsony mellett dokumentáltak csak Pesten (az 1760-as évektől), Nagyszombatban (a század második felében?) és Kassán (1820 előtt) –, illetve talán Sopronban kultiválták a műfajt.²³¹

4. Konklúzió

A többszólamú gyakorlattal rendelkező templomok elit rétege kimagaslott a zenei együtttest foglalkoztató templomok közül – és még kivételesebbnek bizonyult azok összességét tekintve: a figurális praxis létrehozására és fenntartására ugyanis, a századon át folyó építő-szervező munka ellenére, csak kis hányadukban volt igény és lehetőség. A fenti néhány átfogó példa és több egyedi adat alapján egyelőre csak feltételezhetjük, hogy az ország területén található összes katolikus templom túlnyomó többségében, azaz mintegy 90 százalékában – vagy akár még ennél is nagyobb hányadában – az önmagában elhangzó, vagy orgonával kísért népéneknek jutott kizárólagos szerep.²³²

Az orgonát használó plébániatemplomokat mindössze néhány, eltérő adottságú egyházmegyében tekintettük át – a jelenleg ismert tények birtokában tehát az „orgonás” templomok és a közülük többszólamú zenének otthont adók arányának becslésére nem vállalkozhatunk. Ugyanígy felmérhetetlen – nemcsak a kutatás hiánya, hanem a dolog természete, a jellemző állandó változás miatt – a teljes állományhoz képest kisszámú, különböző átmeneti típusokhoz tartozó templomok mennyisége.

Jobban ismerjük viszont az utolsóként tárgyalt másik „szélső típust”, a különböző szintű többszólamú zenei gyakorlatnak otthont adó templomokat. Az 1770-es években érvényes állapotot figyelembe véve²³³ megállapítható, hogy a mintegy húsz székesegyházból és társaskáptalani templomból körülbelül tizenöt, a csaknem ötven jezsuita vezetésű vagy tulajdonú intézményből húsz-huszonhárom, a szintén kétféle jogállású körülbelül huszonöt piarista templomból talán tíz-tizenkettő, a ferencesek mariánus provinciájának templomai közül körülbelül tíz,²³⁴ és néhány

²³¹ Pest: Rennerné, i. m., 67–68, Nagyszombat: Dunajská-Štibrányiová, „*Hudobny spolok v Trnave...*”, 30–33, Kassa: Múdra, *Klasicizmus*, 26 és uő., „Frantisek Xaver Zomb...”, 116, Sopron: vö. Szacsvai, *Dokumente*, 332.

²³² Hasonlóan alapvető jelentőséggel bírt a népének például a cseh tartományokban is, ld. Jiří Sehnal, „Die Kirchenmusik der böhmischen Länder im 18. Jahrhundert”, in *Colloquium Musica Bohemica et Europaea Brno 1970*, szerk. Rudolf Pečman (Brno: Mezdnarodní Hudobní Festival, 1972), 311.

²³³ Ld. a 7. lábjegyzetet.

²³⁴ Jezsuiták: Bangert, *A jezsuiták története*, 275 és Szacsvai, *Dokumente*, passim, piaristák: Hermann, *A katolikus egyház története...*, 317 és Ladislav Kačic, „Josephinische Reformen und ihr Einfluss auf der Kirchenmusik in der Slowakei”, in *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, 200–201, ld. a 71. lábjegyzetet, ferencesek: uő., „Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert”, *Studia Musicologica* 33 (1991), passim.

egyéb rendi templom,²³⁵ továbbá több mint húsz világi plébániatemplom tartott fenn figurális praxist. A nagyságrendeket összehasonlítható, az egyszerűség kedvéért összesen körülbelül kétezernek vett katolikus plébánia-, és egyéb típusú templom közül tehát körülbelül nyolcvan rendelkezett valamilyen saját többszólamú gyakorlattal (azaz körülbelül 4 százalékuk). Ha ehhez a nagyvárosok templomhálózatának egy központi zenészegyüttes által – alkalmilag vagy többé-kevésbé rendszeresen – ellátott templomait,²³⁶ illetve a figuralista orgonisták és *ad hoc* zenészegyüttesek tevékenységének helyszíneit is hozzászámítjuk, akkor talán az összes templom körülbelül 6-7 százalékában feltételezhetjük valamiféle többszólamú zene jelenlétét. Ezek a kalkulációk önmagukban véve persze nem sokat mondanak, hiszen a falvakban-községekben soha sehol nem tartottak templomi zenei együttest (legfeljebb rövid ideig egy-egy főúri birtokközpontban). Informatívabb a potenciális „házigazdák”, a királyi városok és mezővárosok számával való összevetés, s úgy természetesen jobb az arány: a nagyjából hétszáz településre nyolcvan figuralista együttes jut (tehát minimum minden tizedik templomban jelen voltak muzsikuskok). Ez persze nem azt jelenti, hogy nyolcvan városban szólt volna többszólamú zene, hiszen egyes egyházzenei központokban két-három-négy templomban is játszott kisebb-nagyobb zenészcsoport.²³⁷

Az országos eloszlás azonban nagyon különbözően alakult: a Felvidéken volt a legkedvezőbb az arány, mert ott – mint többször szó esett róla – a leginkább városiasodott területen²³⁸ a folyamatosság is jobban érvényesült, az átlagosnál jóval több orgonát használtak és a figurális praxis létrehozására/fenntartására is nagyobb esély nyílt (így a felvidéki adottságok megközelítették a morvaországi plébániatemplomokét²³⁹). Más hazai területek ennek közelébe sem értek, legkevésbé a Tiszántúl: a református megyékben telepített katolikus plébániatemplomok (például a nyíregyházi), és nagy erőfeszítéssel működtetett, átlagon felüli figurális praxissal „felszerelt” rendi templomok (például a debreceni piaristáké)

²³⁵ Például a bencéseké Pannonhalmán, a pálosoké Máriavölgyben – saját, illetve „vendégszereplő” zenészekkel (Kaczmarczyk, *Pannonhalmi liturgikus zenéje...*, 15–22, Máriavölgy: *Liber és pálos napló*).

²³⁶ Így például a győri székesegyház és jezsuita templom zenészei által kiszolgált karmelita, magyar Ispita templomot és újvárosi, nádorvárosi plébániatemplomot, vagy a budai főplébániatemplomi zenészek hatáskörébe tartozó Szt. Anna, ferences, ágostonos templomot, és tabáni, újlaki plébániatemplomot stb.

²³⁷ Pozsony: dóm, illetve jezsuita, orsolyita, ferences (kapucinus?) templom; Nyitra: székesegyház, piarista (és ferences?) templom. De még Bazinban és Szokolcán is két-két figuralista együttes volt.

²³⁸ A 60 *civitas* csaknem fele, a 670 *oppidum* közül több mint 200 a Felvidéken feküdt, Nógrádot is hozzávéve (*Az első magyarországi népszámlálás...*, 368–369 és Udvari István, *Szlovák mezővárosok népelete Mária Terézia korában (Adatok Pozsony vármegye XVIII. századi történetéhez)* (Nyíregyháza: Bessenyei György Tanárképző Főiskola, 1994), 14–19).

²³⁹ Ahol 166 „orgonás” templom közül 36-ban volt figurális zene, ld. Jiří Sehnal, „Figurální hudba ve farních kostelích na Moravě v 17. a 18. století”, *Hudební věda* 33 (1996), 164–172, 176–177.

a városok és az országész általánosan jellemző kultúráját nem befolyásolták.²⁴⁰ Vagyis ezek az arányok az egyenetlen és hiányos városszerkezetnek és a lakosság vallási megoszlásának megfelelő képet mutattak – s egyúttal természetesen a társadalmi rétegek eltérő kulturális orientációját is tükrözték.²⁴¹

Mindezzel együtt ezek a különböző jogállású templomok, közéletbeli aktivitásuk kiterjedt és folyamatos jellegénél fogva fontos hatást gyakoroltak: a többszólamú zenének otthont adó valamennyi helyszínt tekintve a legszélesebb „közönsége” – még így is – az istentiszteletek figurális zenéjének volt.

A felhasznált levéltári források jegyzéke²⁴²

A forrásokból készített kivonatok lelőhelye: Zenetudományi Intézet, Újkori Zenetörténeti Osztály, 18. századi levéltári gyűjtemény és Bárdos Kornél kéziratos hagyatéka

I. Városok

Rövidítés	Teljes cím és lelőhely: (eredeti forrás), illetve [autentikus másolat]
BESZTERCE vjk	városi jegyzőkönyv 1733–1804 [MOL MF]
BESZTERCEBÁNYA jezs. napló	Diarium domus Societatis Jesu I és III, 1719–1729 és 1750–1768, Diarium Collegii Neosoliensis II, 1730–1743 (BEK Kt.) és [MOL MF]
BUDA cv	<i>canonica visitatio</i> 1830 (Budapest Fővárosi Lt. IV. 1002/uu)
DEBRECEN piar. inv.	piarista inventáriumok: 1757, 1766 (Magyar Piarista Rend KLt.)
ESZÉK cv 1761	<i>Conscriptio Diocesana Exemptae parochiae Eszekiensis ...</i> 1761 [MOL MF]
ESZTERGOM cv pléb. cv vjk	<i>Visitatio Ecclesiae Archi-Episcopalis Strigoniensis</i> 1732, 1755 [MOL MF] <i>Visitatio ... Ecclesiae Parochialis Liberae Regiaeque Civitatis Strigoniensis</i> 1756, 1779, 1789 [MOL MF] városi jegyzőkönyvek 1713–1722, 1723–1726 [MOL MF]
GYÖNGYÖS fer. hist. kápl. napló	<i>Historia domus sive Conventus Gyöngyösiensis</i> 1760–1814 [MOL MF] <i>Diarium ... Capellaniae Gyöngyösiensis</i> 1753–1782 (OSZK Kt. Oct Lat)
KASSA iratok	[városi] iratok 1687–1759, 1783–1784 (Kassa, Városi lt. / Magistr. lt. ²⁴³)

²⁴⁰ Nyíregyháza 1779: *Eszterházy* III, 9, illetve Debrecen: piar. inv. 1757 és 1766 – vö. Kosáry, *Újjáépítés és polgárosodás...*, 86–108 és H. Balázs, *Bécs és Pest-Buda a régi századvégen*, 140–141.

²⁴¹ Kosáry, uo., és uó., *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, 45–48.

²⁴² A már publikált levéltári adatoknál nem a források lelőhelyére, hanem a bibliográfiában található közleményre hivatkozunk, de megadjuk a forrást akkor, ha eddig nem közölt új adatát idézzük.

²⁴³ Archív mesta Košic / Magistrát mesta Košice 1239–1922.

- jezs. ék *Annuae Collegii Cassoviensis Societatis Jesu 1735–1773* (BEK Kt.)
- jezs. gazd. napló *Diarium Oeconomicum Collegii Cassoviensis Societatis Jesu I–II, 1704–1708 és 1709–1711* (BEK Kt.)
- jezs. napló *Diarium Collegii Societatis Jesu I–II, 1672–1692 és 1693–1705* (BEK Kt.)
- pléb. szk *Inspectorales Ecclesiae Parochialis S. Elisabeth L. R. Civitati Cassoviensi 1761–1798* (Kassa, Városi lt.)
- vjk városi jegyzőkönyvek 1739–1793 (uo.)
- KESZTHELY
- fer. jk *Protocollum Venerabilis Conventus Keszthelyiensis 1723* (Pozsony, Nemzeti lt.²⁴⁴)
- KOMÁROM
- jezs. hist. *Historia de Initio et Progressu Missionis Societatis Jesu Comaromiensis 1625–1778* (BEK Kt. Ab 261)
- KŐSZEG
- vjk városi jegyzőkönyv 1686–1810 [MOL MF]
- MÁRIAVÖLGY
- Liber* *Liber historicus ecclesiae Mariae Thallensis ... per P. F. Franciscum Orosz 1773* (BEK Kt. Ab 179)
- pálos napló *Diarium Venerabilis Conventus Maria-Tallensis II–III, 1723–1748 és 1749–1786* (BEK Kt.)
- NAGYSZEBEN
- egyh. szk *Kirchenrechnungen 1736–1765* (Nagyszében, Városi lt.²⁴⁵)
- vszk városi számadáskönyv 1700–1774 (uo.)
- NAGYSZOMBAT
- cv *canonica visitatio 1761 és 1762* (Esztergom, Kápt. lt.) és [MOL MF]
- jezs. kongr. jk *Officia Congregationis B.M.V. ... Tyrnaviae 1744–1774* [MTA MF]
- jezs. napló *Annuae litterae ... Acta jesuitarum in Hungaria ab Anno 1689–1710, Pars III* (Matica Slovenska, Martin)
- kmr. szk *Kammerrechnungen 1793–1811* (Nagyszombat, Állami járási lt. / Városi lt. / Városi magisztrátus²⁴⁶)
- vjk városi jegyzőkönyv 1709–1810 és kiegészítések, adatok: 1546–1725 és 1769–1810 (uo.), illetve [MOL MF]
- vszk városi számadáskönyv 1600–1792 (uo.)
- NAGYVÁRAD
- jezs. napló *Initia Diarii Residentiae Societatis Jesu Varadino-Ollaszensis 1723–1769* (Kalo-csa, Fszé kv.)
- PÁPA
- cv *canonica visitatio 1754 és 1761* [MOL MF]
- POZSONY
- cv *canonica visitatio 1755* [MOL MF]
- Elenchus* benne: *Decretum Francisci Barkóczy 1764* (Pozsony, Szlovák nemzeti lt. / Káptalani lt.²⁴⁷)
- iratok [városi] iratok 1686–1742 (uo. Városi lt. / Városi magisztrátus²⁴⁸)

²⁴⁴ Slovensky národný archív SNA, Bratislava.

²⁴⁵ Arhivele Nationale, Sibiu / Arhivele Municipului Sibiu.

²⁴⁶ Štátny okresný archív v Trnave / Mesto Trnava / Archív magistrátu.

²⁴⁷ Slovensky národný archív SNA, Bratislava / Bratislavská kapitula.

²⁴⁸ Archív mesta Bratislava / I. Archív magistrátu.

- irg. hist. Historia Domus [irgalmasok] 1672 [-1796] (Pozsony, Fővárosi lt. / Egyh. fondok²⁴⁹)
- jezs. napló Diarium Residentiae S. Martini S. J. 1713–1733 (BEK Kt. Coll. Prayana).
- kap. napló Protocollum VV. PP. Capucinatorum Familiae Posoniensis 1676–1736[-74] (Pozsony, Főv. lt. / Egyh. fondok)
- kápt. iratok [káptalani] iratok, benne: Instructio 1701, illetve Barkóczy vizitációja 1763, *Chori Cantati Inductio* 1764 (uo. Szlovák nemzeti lt. / Kápt. lt.)
- kjk káptalani jegyzőkönyv 1657–1809 (uo.)
- P-ak Pozsony: kat-ev. templomok anyakönyveinek zenesz-adatai, ZTI adatbázis, készítette: Galván K.–Székely M.–Sas Á. [MOL MF]
- Prot. act. Protocollum actionale 1741–1754 = városi jegyzőkönyv? [MOL MF]
- vjk városi jegyzőkönyvek 1688–1810 (Pozsony, Városi lt. / Városi mag.)
- SZAKOLCA
- cv *canonica visitatio* 1761 [MOL MF]
- jezs. inv. *Elenchus Instrumentorum Musicalium, et rerum ad Chorum Templi antehac Societatis Jesu Szakolczensis pertinentium* [1773?] [MOL Htt]
- jezs. napló *Ephemeris, sive In Singulos dies distributae actiones repentium humaniorum Collegii Szakolczensis S. J.* 1745–69 (BEK Kt.)
- SZÉCSÉNY
- cv *canonica visitatio* 1789 [MOL MF]
- SZEGED
- cv *canonica visitatio* 1757 és 1761 [MOL MF]
- vjk városi jegyzőkönyv 1717–1810 [MOL MF]
- SZOMBATHELY
- cv *canonica visitatio* 1756 (teljes egyházmegye: 1754–1758) [MOL MF]
- vjk városi jegyzőkönyv 1700–1770 [MOL MF]
- VÁC
- cv *canonica visitatio* 1744 [MOL MF]
- ZÁGRÁB
- pléb. cv püspöki vizitációk: Szt. Márk 1691, 1695, 1705, 1754 (Zágráb, Horvát Állami lt. /Érseki lt.²⁵⁰)
- vjk városi jegyzőkönyv 1757–1788 (uo. Városi lt.²⁵¹)
- vszk városi számadáskönyv 1760–1761 (uo.)

II. Családi levéltárak

- BATTHYÁNY
- számla1 a zenészek számlája a nádor temetése után, 1766 (MOL P 1317, 34)
- számla2 a zenészek számlája az érsek temetése után, 1799 (uo. P 1318, 16)
- CSÁKY
- Antwort* Csáky Imre válaszelevele egy (nem azonosított) bécsi udvari hivatalnak 1725 (uo. P 71, 76)
- FESTETICS
- lev. Liptay J. levele a dömölki zenészeiről, 1757 (uo. P 258)

²⁴⁹ Archív hlávneho mesta SR Bratislavy.

²⁵⁰ Hrvatski Državni Arhiv Zagreb / Nadbiskupski Arhiv Zagreb.

²⁵¹ Državni Arhiv Zagreb.

Bibliográfia

- Acta Cassae Parochorum*. Budapest: Művészettörténeti Dokumentációs Központ, 1969–1980. 1–2. Egri egyházmegye (szerk. Henszlmann Lilla); 3. Székesfehérvári, kalocsai, csanádi, győri egyházmegye (szerk. Henszlmann Lilla); 5. Esztergomi egyházmegye I (szerk. Baraczka Istvánné), 7. Erdélyi, veszprémi és váci egyházmegye (szerk. Baraczka Istvánné).
- Az első magyarországi népszámlálás 1784–87. Budapest: Központi Statisztikai Hivatal, 1960.
- Bácskai Vera. *Városok és polgárok Magyarországon I–II*. Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 2007.
- *Városok Magyarországon az iparosodás előtt*. Budapest: Osiris, 2002.
- H. Balázs Éva. *Bécs és Pest-Buda a régi századvégen*. Budapest: Magvető Kiadó, 1987.
- Bán János. *Sopron újkori egyháztörténete*. Győregyházmegye múltjából IV/2. Sopron, 1939.
- Bangert, William V. *A jezsuiták története*, magyar adatokkal kiegészítette Szilas László. Budapest: Osiris, 2002.
- Barabás Zoltán–Miklós László–Bodó Barna (szerk.). *Erdélyi egyházak évszázadai*. Bukarest: Transil Rt., 1992. (R.M.SZ. Zsebkönyvek)
- Bárdos Kornél. *Győr zenéje a 17–18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
- *Bécs zenéje a 18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
- *Sopron zenéje a 16–18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.
- *Székesfehérvár zenéje 1688–1892*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993.
- *A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.
- Bárdos Kornél (szerk.). *Magyarország zenetörténete II (1541–1686)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- Bartha Dénes–Tóth Margit (szerk.). *Zenei Lexikon*, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.
- Belitska-Scholtz Hedvig–Somorjai Olga. *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1995.
- Biba, Otto. „Die Wiener Kirchenmusik um 1783.” In *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte I/2, szerk. Friedrich Heller. Eisenstadt: Institut für Österreichische Kulturgeschichte, 1971, 7–79.
- Blažeković, Zdravko. „György (Duro) Arnold (1781–1848), the Musician with Two Homelands.” *Studia Musicologica* 44 (2003): 69–85.
- Borián Tibor–Koltai András–Legeza László. *Piaristák*. Budapest: Mikes, 2007.
- Brunner, Hans. *Die Kantorei bei St. Stephan in Wien. Beiträge zur Geschichte der Wiener Dommusik*. Wien: „Albrecht Dürer” Verlag, 1948.
- Csatkai, André. „Beiträge zur Geschichte der Musikkultur in Eisenstadt.” *Mitteilungen des Burgenländischen Heimat- und Naturschutzvereines Freunde des Landesmuseums* 5 (1931/2): 21–27.
- Czibula Katalin. *A reprezentáció dramaturgiája. Az udvari élet hírei a Pressburger Zeitung hasábjain 1764-től 1780-ig*. Gépírat 1995.
- Dávid István. *Műemlék orgonák Erdélyben*. Kolozsvár: Polis Könyviadó–Budapest: Balassi Kiadó, 1996.
- Dobszay László. *Magyar zenetörténet*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984
- *A magyar népének*. Veszprém: Veszprémi Egyetem, 1995.
- Dunajská, Anna–Štibrányiová, Mária. „Hudobny spolok v Trnave 1753–1969, Zbierka hudobnín inventar.” In *Inventáre a katalógy fondov státneho okresného archívu v Trnave*. Inventáre a katalógy fondov státneho okresného archívu v Trnave. Trnava: Štátny okresný archív v Trnave, 1982.
- Enyedi Pál. *Liszt Orgonamiséje. A ciklus helye a műfaj történetében és a szerző egyházzenei munkásságában*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Egyházzene szak, DLA doktori disszertáció, Budapest 2002.
- Enyedi Pál–Földváry Miklós István (közr.). „A Caeremoniale episcoporum (1600) az egyházzeneiről.” *Magyar Egyházzene* 9 (2001/2002): 481–486.

- Erdélyi Sándor. „'Informatio' at the Episcopate of Vác by the Poson Capitular [sic] on Its Own Musicians.” *Studia Musicologica* 29 (1987): 303–323.
- Farkas Gábor. *A római katolikus egyház története Sümegesein*. Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 1990.
- Farkas Zoltán. *Istvánffy Benedek*. Magyar zeneszerzők 5. Budapest: Zeneműkiadó, 1999.
- Federhofer, Hellmut. „Grazer Stadtmusikanten als Komponisten vorklassischer Klavierkonzerte.” In *Musik und Geschichte: Aufsätze in nichtmusikalischen Zeitschriften*. Musikwissenschaftliche Publikationen 5, szerk. uő. Hildesheim: Olms, 1996, 503–523.
- „Die Musikpflege an der Klagenfurter Stadtpfarrkirche St. Egid im 17. und 18. Jahrhundert.” *Uo.*, 189–208.
- Finácz Ernő. *A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában I*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1899.
- Flotzinger, Rudolf. „Zur Pflege des Chorals in Österreich vom Tridentinum bis zum Josephinismus.” In Ladislav Kačič (szerk.). *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*. Bratislava: Slovenská Akadémia Vied, 1997, 175–188.
- Galván Károly. „József nádor zenekara.” In *Zenatudományi Dolgozatok 1997–1998*, szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1998, 47–53.
- Gergelyi, Otmar–Wurm, Karol. *Historische Orgeln in der Slowakei*. Bratislava: Opus, 1989.
- Gyenis András. *Régi jezsuita rendházak. Központi rendi kormányzat*. Vác: Szalézi Művek, 1941.
- Halász Péter (közr. és bev.). *Anton Zimmermann: Four Symphonies*. Musicalia Danubiana 20. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2004.
- Hermann Eged. *A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig*. Dissertationes Hungaricae ex historia Ecclesiae I. München: Molnár József Ny., 1973.
- Horváth, Vladimír–Holubicová, Helena. *Cirkevny hudobny spolok v Bratislave 1830–1950*. Inventára a katalógus a fondov okresných archívov na Slovensku 22. Bratislava: Slov. Archívna správa, 1971.
- Hoss József. *A kaposvári plébánia*. A veszprémi egyházmegye múltjából 12. Veszprém: Egyházmegyei Ny., 1948.
- Isoz Kálmán. *Buda és Pest zenei művelődése 1686–1873*. Budapest: Budapesti Magyar Népszínházi Bizottmány, 1926.
- Iványi István. *Szabadka szabad királyi város története*. Szabadka: Bittermann J. Ny., 1886. (kivonat: Bárdos-hagyaték)
- Józsa Attila (közr.). *Batthyányiána visitatio Parochiae Bőssiensis 1781*. Bős-Gabčíkovo: Bősi Római Katolikus Plébánia, 2008.
- Kačič, Ladislav. „Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert.” *Studia Musicologica* 33 (1991): 5–107.
- „Josephinische Reformen und ihr Einfluss auf der Kirchenmusik in der Slowakei.” In *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*. Kirchenmusikalische Studien 10, szerk. Friedrich Wilhelm Riedel. Sinzig: Studio-Verlag, 2006, 195–205.
- „Musiker bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert.” *Studia Musicologica* 41 (2000): 177–198.
- „Zene a pozsonyi koronázási ünnepségek idejében (1563–1830).” *Magyar Zene* 43 (2005/4): 447–460.
- Kaczmarczyk Adrien. *Pannonhalma liturgikus zenéje a 17. századtól a 19. század első feléig*. LFZE: felvételi szakdolgozat, MS 1987.
- Kádár József. *Szolnok-Doboka vármegye nevelés- és oktatásügyének története*. Deés: Demeter–Kiss Ny., 1896. (ZTI-kat).
- Kalinayová, Jana et al. *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí*. Bratislava: Slovenské Národné Múzeum, 1994.
- Kemény Lajos. *Az érsekiprímások alkotásai Pozsonyban*. Pozsony: Toldy Kör, 1941.

- Kilián István. *A piarista dráma és színjátszás a XVII–XVIII. században*. Budapest: Universitas, 2002.
- Kiss István. *A pápai plébánia története*. Veszprém 1908 (repr. Pápa: Jókai Mór Városi Könyvtár, 1996).
- Kosáry Domokos. *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.
- *Újjáépítés és polgárosodás 1711–1867*. Magyarország Európában III. Budapest: História–Holnap, 1990.
- Kovács Béla (szerk.). *Eszterházy Károly püspök egyházlátogatásainak jegyzőkönyvei*. Az egri egyházmegye történetének forrásai 1–4. Eger: Érseki Gyűjteményi Központ, 1997–2001. [1] Heves és Külső-Szolnok vármegye 1766–1767. [2] Borsod vármegye 1768–1769. [3] Szabolcs vármegye 1779. [4] Eger káptalan 1780.
- Kristófi János Zsigmond. *Katolikus kántorok a XVIII. század közepén a nagyváradi egyházmegyében*. DLA 2005, LFZE Egyházzenei Tanszék.
- Ladenburger, Michael. „Obligate Orgelstimmen in der Kirchenmusik Oberschwabens.” In *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*. Kirchenmusikalische Studien 10, szerk. Fredrich Wilhelm Riedel. Sinzig: Studio-Verlag, 2006, 51–70.
- Lueger, Wilhelm. „Die gottesdienstliche Feier.” *Geschichte der katholischen Kirchenmusik II*, szerk. Gustav Fellerer. Kassel: Bärenreiter, 1976, 54–58.
- MacIntyre, Bruce C. *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period: History, Analysis and Thematic Catalogue*. PhD diss. I–II. New York, 1984.
- Marton József. *Papnevelés az erdélyi egyházmegyében 1753-tól 1918-ig*. Budapest: Márton Áron Kiadó, 1993.
- Merényi Ferenc. *Domsics Mátyás egyházlátogatása (canonica visitatio) Baranyában 1729-ben*. Pécs: Dunántúli Ny., 1929.
- Mészáros István. „Katolikus kiskoláink 1714–1773 között.” In *Tanulmányok a magyar nevelésügy XVII–XX. századi történelméből*, szerk. uő. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 59–85.
- Flotzinger, Rudolf–Gruber, Gernot (szerk.). *Musikgeschichte Österreichs I–II*. Wien: Böhlau, 1995.
- Mikó Sándor. „A tanító Sopron vármegyében a XVIII. század második felében.” *Soproni Szemle* 24/3 (1970): 261. (ZTI-kat.)
- MTA Zenetudományi Intézet: cédulakatalógus.
- Múdra, Darina. „Anton Aschner a hudobná kultúra Kremnice.” *Slovenská hudba* (1993/3–4): 406–410.
- *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku – II Klasicizmus*, Bratislava: Slovenský hudobný fond, 1993.
- „Wolfgang Amadeus Mozart a Slovensko.” In *Musicologica slovacica* 15 (1990), 37–136.
- *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch – Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten*. Bratislava: Ister Science, 1996.
- „Frantisek Xaver Zomb (monografia).” *Musicologica slovacica* 5 (1974): 51–193.
- Nagy Lajos. „Budapest története 1686–1790.” In *Budapest története* 3, szerk. Kosáry Domokos. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975, 227–254.
- Nováček, Zdenko. *Hudba v Bratislave*. Bratislava: Opus, 1978.
- Pándi Marianne–Schmidt, Fritz. „Musik zur Zeit Haydns u. Beethovens in der Pressburger Zeitung.” *Haydn Jahrbuch* 8 (1971): 165–266.
- Pfeiffer János. *A veszprémi egyházmegye legrégebb egyházlátogatásai (1554–1760)*. Veszprém: Lipót Ny., 1947.
- Pfeiffer János–Szigeti Kilián. *A veszprémi székesegyház zenéjének története*. Dissertationes Hungaricae ex historia ecclesiae VI. München: Aurora, 1985.
- Pilková, Zdeňka. „Doba osvícenského absolutismu.” In *Hudba v českých dejinách: Od středoveku do nové doby*, szerk. Vladimír Lébl et al. Praha: Supraphon, 1989, 213–284.
- Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt* 7. Brassó: Schneider u. Feminger, 1918. (kivonat: Bárdos-hagyaték)

- Reich, Wolfgang. „Das Diarium Missionis Societatis Jesu Draesdae als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis.” In *Zelenka-Studien II*. Deutsche Musik im Osten 12. Sankt Augustin: Academia Verlag, 1997, 45–57.
- Rennerné Várhidi Klára. „Buda zenei élete a 18. században jezsuita források tükrében I–II.” In *Zenatudományi Dolgozatok 1988 és 1989*, szerk. Felföldi László és Lázár Katalin. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1988 és 1989, 107–128, illetve 101–130.
- „A pesti belvárosi főplébániatemplom zenei élete a 18. században.” In *Zenatudományi Dolgozatok 1992–1994*, szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1995, 23–66.
- „Das Musikleben einiger bedeutender Kirchen im Pest-Buda des 18. Jahrhunderts.” *Studia Musicologica* 39 (1998/1–4): 53–122.
- Riedel, Friedrich Wilhelm. „Kirchenmusik in St. Wolfgang zu Furth.” In *Musik und Geschichte*. Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 10, szerk. uő. München/Salzburg: Katzbichler, 1989, 135–148.
- *Kirchenmusik am Hofe Karls VI (1711–1740)*. München–Salzburg: Katzbichler, 1977.
- „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Krems an der Donau.” In *Musik und Geschichte*, 118–134.
- „Krönungszeremoniell und Krönungsmusik im Barockzeitalter.” In *Historia Musicae Europae Centralis. Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik*, szerk. Pavol Polák. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1997, 109–132.
- „Liturgie und Kirchenmusik.” In *Joseph Haydn in seiner Zeit*, szerk. Gerda Mraz et al. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1982, 121–133. (Ausstellungskatalog)
- „Der Funktionswandel der Orgel als Begleit- und Solo-Instrument in der österreichischen Kirchenmusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.” In *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*. Kirchenmusikalische Studien 10, szerk. uő. Sinzig: Studio-Verlag, 2006, 11–26.
- „Kirchenmusik als politische Repräsentation. Zur Vertonung des Te Deum laudamus im 18. und 19. Jahrhundert.” In *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, szerk. Peter Ackermann–Ulrike Kinzle–Adolf Nowak. Tutzing: Schneider, 1996, 117–129.
- Rigler, Franz Paul. *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen [...]*. Ofen: Verlage der königl. Ungar. Universitätsbuchdruckerey, 1798.
- Rosner Zsolt. „Kántorok XVIII. századi elődei.” *Magyar Egyházzene* 9 (2001/2002): 61–69.
- Sachs, Curt. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 3¹⁹⁷¹.
- Sas Ágnes (közr. és bev.). *Joseph Bengraf: Six quartets*, Musicalia Danubiana 6. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1986.
- „A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században.” In *Zenatudományi Dolgozatok 1997–1998*, szerk. Gupcsó Ágnes, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1998, 31–46.
- Sávai János. *A székelyföldi katolikus plébániák levéltárai: dokumentumok a csiksomlyói és a kantai iskola történetéhez I–II*. Szeged: Agapé Ferences Nyoma és Könyvkiadó Kft., 1997.
- Schram Ferenc. „On Hungarian Organ Building in the 18th Century.” *Studia Musicologica* 2 (1962/1–4): 267–280.
- Sehnal, Jiří. „Figurální hudba ve farních kostelích na Moravě v 17. a 18. století.” *Hudební věda* 33 (1996): 159–177.
- „Die Kirchenmusik der böhmischen Länder im 18. Jahrhundert.” In *Colloquium Musica Boemica et Europaea Brno 1970*, szerk. Rudolf Pečman. Brno: Mezdinarnodní Hudobní Festival, 1972, 309–316.
- Seifert, Siegfried. „Das Diarium Missionis Societatis Jesu Draesdae ab anno 1710 als Quelle für Festordnung und Liturgie an der Dresdner katholischen Hofkirche.” In *Zelenka-Studien II*. Deutsche Musik im Osten 12, szerk. Wolfgang Reich. Sankt Augustin: Academia Verlag, 1997, 29–41.

- Skaliczki Józsefné. *Szeged zenei élete 1686–1849*. Gépírat 1982.
- Soós Imre. *Az egri egyházmegyei plébániák történetének áttekintése*. Budapest: Szent István Társulat, 1985.
- Szacsvai Kim Katalin. „Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen.” *Studia Musicologica* 39 (1998/1–4): 283–366.
- „Istvánffy Benedek pályájának dokumentumai Pannonhalma, Sopron és Kismarton reperoárforrásaiban.” In *Benedek Istvánffy: Offertories – Saint Benedict Mass*. Musicalia Danubiana 19. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002, IX–XX.
- „A jezsuita központok zenei élete a 18. századi Magyarországon.” In *Zenetudományi Dolgozatok 2006–2007*, szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 41–61.
- „Musik bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert.” In *Aurora Musas nutrit – Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16. – 18. Jahrhundert*. Acta conventus Bratislavae 26. – 29. Septembris 2007, szerk. Ladislav Kačič–Svorad Zavarský. Bratislava: Slavistický ústav SAV–Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008, 227–251.
- „Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.” In *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext*, Peter Lang. Frankfurt a. M.: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004, 43–66.
- „Eighteenth- and Nineteenth-Century Hungarian Ecclesiastical Repertoires.” In *The Circulation of Music in Europe 1600–1900*, szerk. Rudolf Rasch. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 173–194.
- Szántó Konrád. *A katolikus egyház története a reformációtól napjainkig*. Budapest: Ecclesia, ²1988.
- Szántó Konrád–Zombori István–Dóka Klára (szerk.). *Egyházlátogatási jegyzőkönyvek katalógusa*. Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 1994–1999. 1. Kalocsai egyházmegye, 2. Váci egyházmegye, 3. Székesfehérvári egyházmegye, 4. Veszprémi egyházmegye, 5. Egri egyházmegye, 6. Győri egyházmegye, 7. Pécsi egyházmegye, 8. Szombathelyi egyházmegye.
- Szendrei Janka. „Első hangjegyes népénkünk (a Te Deum magyarországi története).” In *Népzene és zenetörténet III*, szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Editio Musica, 1977, 102–133.
- Szenográdi Ferenc (szerk.). *Szécsény*. [Szécsény: Önkormányzat], 2002.
- Szigeti Kilián. *Régi magyar orgonák. Eger*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980.
- *Régi magyar orgonák. Győr*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1977.
- *Régi magyar orgonák. Szeged*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 2000.
- „A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története.” In *A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve*, szerk. Fábíán Árpád. Szombathely: Szombathelyi Egyházmegyei Hatóság, 1977, 243–430.
- Szilas László. „Jezsuiták plébániái munkában Magyarországon a 16–18. században.” In *Magyar egyháztörténeti vázlatok* 17 (2005/3–4) 35–82.
- Szkladányi Péter. *Fejezetek Pécs világi zenéjéről a 19. század első felében*. II: *Iskolák zenéje*. Kézirat 1980. (ZTI)
- Thirring Gusztáv. *Magyarország népessége II. József korában*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1938.
- Tomisa Ilona (közr.). *Visitatio canonica: egyházlátogatási jegyzőkönyvek Batthyány József esztergomi érsek idejéből 1775–79*. Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézet, 1997.
- *Katolikus egyház-látogatási jegyzőkönyvek, 16–17. század*. Millenniumi Magyar Történelem, Források, szerk. Benda Gyula et al. Budapest: Osiris, 2002.
- Trócsányi Zsolt. „Új etnikai kép, új uralmi rendszer (1711–1770)” és: „Felvilágosodás és ferenci reakció (1771–1830).” In *Erdély története II*, szerk. Köpeczi Béla. Budapest: Akadémiai Kiadó, ³1998, 972–1038, 1039–1140.
- Udvari István. *Szlovák mezővárosok népelete Mária Terézia korában (Adatok Pozsony vármegye XVIII. századi történetéhez)*. Nyíregyháza: Bessenyei György Tanárképző Főiskola, 1994.

- Vagner József. *Adatok a Nyitra-városi plébániák történetéhez*. Nyitra: Huszár Ny., 1902.
- Vanyó Tihamér Aladár. *Püspöki jelentések a Magyar Szent Korona országainak egyházmegyéiről (1600–1850)*. Olaszországi Magyar Oklevéltár II. Pannonhalma: [szerzői kiad.] 1933.
- Varga Szabolcs. „Peregrináció és művelődés a pécsi egyházmegyében a 16–17. században.” In *A pécsi egyházmegye a 17–18. században*. *Seria Historiae Diocesis Quinqueecclesiensis I*, szerk. Fedeles Tamás–Varga Szabolcs. Pécs: Pécsi Püspöki Hittudományi Főiskola, 2005, 246–272.
- Villányi Szaniszló. *Néhány lap Esztergom város és megye múltjából*. Esztergom: Sziklay, 1891.
- Weidl, Elvira. *Die Stadtkapelle Köszeg*. Dipl. UNI Wien, 1999.
- Zavarský, Ernest. „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz.” VII: Die Gegenreformation 1650–1700, VIII: Musik im 18. Jahrhundert. In *Musik des Ostens 7*. Kassel: Bärenreiter, 1975, 7–33, 33–101.
- Zoltán József. *A barokk Pest-Buda élete: ünnepek, szórakozások, szokások*. Budapest: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 1963.

ÁGNES SAS

Das Musikleben der Pfarrkirchen im 18. Jahrhundert

In den etwa zweitausend katholischen Kirchen, die mit einigen Ausnahmen (auch als Pfarrkirchen funktionierten), blühte eine unterschiedliche, je nach wechselnden wirtschaftlich-gesellschaftlichen Dispositionen gestaltete Musikpraxis. Bei Mangel der Orgel beschränkte man sich meistens auf den Gemeindegang, dieser erklang jedoch – mit improvisierter homophoner Begleitung (verstärkt durch das *colla parte* Spiel der Violine oder anderer Instrumente) – ebenso in den meisten Kirchen, die über eine Orgel verfügten. Zu der Liturgie gehörte weiter im engeren Umkreis der gregorianische Choral, zumeist ebenfalls durch die Orgel begleitet. Die Anwesenheit des Instrumentes ermöglichte gelegentlich polyphone Aufführungen; in den Großstädten sowie bedeutenden Kirchenzentren war wiederum die komplexe und differenzierte Figuralpraxis obligatorisch. Allerdings konnte man hinsichtlich ungünstiger Umstände dieser Vorschrift nicht überall Rechnung tragen.

Die einzelnen Praktiken wurden hauptsächlich durch den Charakter der – der liturgischen Hierarchie der Gottesdienste entsprechenden – musikalischen Ordnung, sowie durch die akute Auswahl der verwendeten Stilarten und Gattungen bestimmt. Die Figuralpraktiken wurden ausserdem auch von der Zusammenstellung des Repertoires beeinflusst. Die von den Musikern erfüllten Funktionen, bzw. jene besondere Rollen, die sich im Rahmen der mehrstimmigen Ensembles abgesondert hatten, bildeten sich ebenso im Zusammenhang mit dieser musikalischen Ordnung aus. Die Verteilung der unterschiedlichen Typen von Praktiken wurden sowohl durch die Möglichkeiten der verschiedenen Ansiedlungsarten, wie auch durch die religiöse und ethnischen Umgebung und den damit verbundenen musikalischen Ansprüchen bedingt. Die Position der Pfarrkirchen inmitten des Netztes der katholischen Kirchen wurde wiederum – neben der allgemein akzeptierten Arbeitsteilung – von kirchlichen und politischen Kraftverhältnissen auf lokaler oder landesweiter Ebene bestimmt.

TALLIÁN TIBOR

Csoportkép primadonnával

Operakritika a reformkorban*

1. „... ajánlanánk nagyobb természethűséget a beszédben és szavalásban...”

A Pesti Divatlap egyik töprenkedése közel járt ahhoz, hogy kijelentse, az operai ösztönművészetben a szöveg semmi jelentőséggel nem bír. Mintha a pantomim egy fajtájának tekintené a műfajt, melyben a szereplők feladatát megnehezíti, hogy arc- és testmozgásukhoz a hangadás gégemozdulatait is kapcsolniuk kell: a szöveg az előadásban megmarad esztétikailag hasznos, de gyakorlatilag opcionális tényezőnek.¹ „Nem földolog az operában a szöveget érteni” – vélte a Pesti Hírlap is, a tiszta szövegmondást mégis az énekes első kötelességei közé sorolta.² Megint mások intranzigens álláspontra helyezkedtek. Az érthető beszédartikuláció révén „nem csak hangot hallunk a szájából – írta a Regélő –, hanem értelmes szót is, tehát felfoghatjuk a darabnak drámaiságát, a cselekvény folyamatát, mit nem tudni bosszúság és kín”.³ Mindazon kriti-

* Fejezet a *Schodel Rozália és az opera kezdetei a Nemzeti Színházban* című készülő monográfiából.

¹ „[...] habár daljátékban a hang és játék a földolog, a vers szavai pedig csak mellékesek: mindazáltal nem szükség hosszasan mutogatnunk, ének és játék, s következőleg a szereplő mennyit nyer a szöveg szavainak érthető kiejtésével. És ez nem csupán a mi megjegyzésünk. – Igaz, hogy az operát kinyomva kiki megveheti a csarnokban: de mikor oly szép a zenével együtt szavakat és mondatokat az éneklő szájából hallani – s mikor a kinyomott opera nagy része nem egyezik a színpadról lehangozó dalokkal!” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 514.

² „[...] operistáink, különösen a nők, [olyan] hangicsálást visznek mindig véghez, hogy az erdő madarai sem lehetnének értelmesebbek. Nem emlékezünk egyetlen egy árva szóra, mit szájukból évek leforgása alatt valaha megérthettünk volna. – Nem földolog ugyan operában a szöveget érteni, de főkötelessége minden jó énekesnek, hogy érthetően énekeljen.” *Pesti Hírlap*, 1847. május 23. Vö. Hollósy és Schodelné első közös fellépésének referátumát: „Mindkét énekesnőnek hibája az, hogy egy szót sem tudnak érthetően, tiszta kiejtéssel énekelni.” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 791. (Montecchi és Capuletti párt, szeptember 26.) Az Ernani bemutatója alkalmával Hollósy „ritka szépségű ezüst-hangjának” fenntartás nélküli dicsérete után melankolikusan jegyezték meg: „Bár ezen bájoló dalt, egyes szavakban is tisztán lehetne értenünk!” *Uo.*, 4 (1847), 185. (Ernani, február 3.)

³ „Sátorfyt ismerjük ezelőtti játékaiból, ítéletünk felőle semmit sem változtat a közönség régi véleményén. Ő volt az első, ki az értelmes magyar éneklést megkezdte színpadunkon; legközelebb

kusoknál, akik osztották a Regélő álláspontját, az énekes és a szó viszonyának kérdése ritkán hiányzott a teljesítmény referált összetevői között.⁴ A Honművész már 1836-ban Konti Nina lelkére kötötte „a textusnak pontos és érthető kimondását”. A boroszlói színházból vendégszereplésre érkezett Klein tenoristáról a Nemzeti Újság ajakbiggyesztve állapította meg, hogy „játéka és szavalása a gyermeki korban van még”.⁵ Ellenpéldák ritkán kínálkoztak. A Pesti Magyar Színházra „nézve valódi nyereségnek” tekintették az állítólag Ulmból érkezett Zettelmann-Sátorfy tenoristát azért, mert „tökéletesen érteni, mit énekel, mi énekeseknél ritkaság”.⁶ Példás dikcióját két író is szembeállította Schodelné kifogásolható szövegejtésével.⁷ A magyarországi születésű, de régóta a hamburgi színházban működő Wurda József szép magyar

pedig hallottuk Wurdát, és mindenki meg van győződve hogy lehet biz a színpadon magyarul is énekelni, És ez fő dolog, s korántsem oly semmibe veendő körülmény, mint fő fő énekesnéink egy időben gondolták; mert nem csak hangot hallunk a szájából, hanem értelmes szót is, tehát felfoghatjuk a darabnak drámaiságát a cselekvény folyamát, mit nem tudni bosszúság és kín, még akkor is, ha egy pengő huszasért megvettük az opera textusát a pénztár kabinetében, mivel olvasni és a színpadra is figyelni, nehéz egyszerre, aztán mindenkinek nincs ám kedve hamarjában kivágni egy huszast. A közönség tagjainak fizetni az énekesek ügytelenségéért kétszeres huzavona.” *Regélő* 1 (1842), 666.

- ⁴ Ebben az összefüggésben csupán utalunk a „szó” főnév és képzett változatainak használatára „énekhang” értelmében – szépszavú; e fordulattal különösen, de nem kizárólag a Honművész költői stíllel kacérkodó operai szemlése élt: „Kassáról. Lendvay úr elfogadható fiatal színész, szép természetű, csinos szavú. [...] Őt mint tenór-énekest érintenünk se kell; szava ugyan kellemes volna, de gyenge, igen vékony, erőltetés által hamar megreked. Mint nem tanult hangásztól azt is töle kívánni, mit eddig az operában tett, igen sok volt.” *Honművész* 2 (1834), 85.; „Egressy Benjamin éneke (Arthur) napról napra biztosabb, simább; érzést, olvadozást jól kifejező, de annál kevésbé pathost, s így előadása nincs egyszínűség nélkül. Szavávali helyes gazdálkodás mellett, különben nem erős hanggal is lehet énekbe árnyéklatot hozni. Eddig ő még mindig csak romancs-dalló. Ezért ajánljuk e szorgalmas, buzgó énekesnek a dramai iskolát, s mint ennek egyik szerencsésebb növendéke, Schodelné asszony énekét, stúdiumul.” *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 11. (Ismeretlen nő, január 6.); „Ezen Szerdahelyi jutalmául adott opera Schodelné nélkül is teljes házat kapott; Agathát Felbér Mária adta s szava kellemével, éneke bájával méltó tapsokat arata.” *Hasznos Mulatságok*, 1838/2. félév, 72. (A bűvös vadász, július 28.); „Joób úr szava nagyon magas szerepekben hatályosabban működheték, mert magasság annak főérdeme.” *Honderü* 2/1. félév (1844), 222.
- ⁵ „Klein úr hangjának területe elegendő, s mell-hangjai figyelmet érdemlők. A fensők erősek, de nem olvadók és kellemesek; hangjának némi hasonlatossága van Hasselt asszonyéval. Tonjából hiányzik a kerekdedség és szép hangzat. Coloraturja nem tiszta, némely futásokat elenyész, s nem tart mindenkor tempót a hangászkarral. Játéka és szavalása a gyermeki korban van még; de e hiányt, sebes, tüzes tagmozdulatokkal iparkodik kipótolni, s némi színpadi gyakorlottsággal. – Legjobban éneklé az első felvonásbeli áriát „Vincemmo o padri”, ámbár a második felvonási duett legnagyobb tapsot gerjeszte a bátran kivágott a. hanggal. Bravo Klein ur! csak hogy semmi hasonlítás Wilddel és Roppaval. E körökbe nem egyhamar jutand ön!” *Nemzeti Újság*, 1842. május 7. (Otello)
- ⁶ *Athenaeum* 2/2. félév (1838), 488. (Montecchi és Capuletti párt, október 5.)
- ⁷ „Érdeme neki még a gondos kimondás, mely egy szavacskát sem hágy elveszni: oly tulajdon, mellyel legünnepeltebb énekesnéink sem bír, s kit a külföld sok jeleseinek példája nem véd, minekutána meg van mutatva, hogy szépen is, értelmesen is lehet énekelni. [...] S. F.” *Uo.*, 3/1. félév (1839), 127. (Norma, január 18.); vö. még *Regélő* 1 (1842), 666.

beszédét és – attól megkülönböztetve – tiszta, érthető kimondását annyival nagyobb lelkesedés fogadta, amennyivel ő jelentősebb és ismertebb énekes volt, mint Sátorfy.⁸ Wolf Károly kedvező fogadtatásához is hozzájárult tiszta, akcentusmentes magyar kiejtése.⁹ Felkerült továbbá a példaképek listájára két olasz énekes. Giovanni Bassadonnát 1847 április végén a Pesti Hírlap egy „debreceni kántus prézes”-hez méltó tiszta magyar kiejtéséért dicsérte.¹⁰ Egy hónappal később Giovanni Reina bemutatkozását használta föl alkalmul, hogy üssön a magyar színház énekesgárdájának többségét kitevő német származékokon.¹¹ Bassadonna és Reina artikulációjának tisztaságát (amit az olasz és magyar fonáció közelsége magyaráz) az olasz énekiskola jó hagyományának tulajdonították. Ennek köszönheti az énekes, hogy „a szavak és szótágok érhető kiejtését jókor megszoká”, s az idejekorán kialakított feltételes reflex az idegen nyelven is segítésére van.¹²

⁸ „De régóta nem is hallánk már színpadunkon ily, művészet minden kívánatának nagy mértékben megfelelő, derék énekest. Wurda hangja bár némileg veszte is előbbi tisztaságából, erőteljes, hajlékony, megható iskolájú; magas műveltségű, modornélküli szép énekével igen jeles mimikát tud párosítani, s még nem hallánk színpadunkon énekest, ki bájló magyar szavainkat oly érthetően, oly tiszta kiejtéssel adta volna elé, mint ő.” *Regélő Pesti Divatlap* 1 (1842), 525. (Norma, július 18.); „W. úrnak, ki oly tisztán ejti ki a magyar szavakat, hogy e tekintetben semmi kívánivalót sem hagy fenn, egyik legfőbb érdeme az, hogy énekének minden szavát értheti a publicum; ily művészeknek aztán kettős érdemük nemzeti színpadunkon: ők, a műélven kívül, nyelvünk megkedveltetését is eszközlik! Jó isten, miért nem lehet nekünk ily jeles hazai művészek létében, jó operával bírunk?” *Világ*, 1842. július 20. (Norma, július 18.)

⁹ „Herr Wolf spricht die Sprache seines Vaterlandes mit richtigem Accente und im Gesange beurkundete er einen seelenvollen, zu Herzen sprechenden Vortrag und eine so weiche und klangvolle Stimme, daß er das empfängliche Publikum dieses Theaters überraschte u. er fast jede Nummer wiederholen mußte.” *Der Spiegel*, 1845. június 17.

¹⁰ „Színházunkban régen nem valának oly általános tetszés-zajnak tanui, mint múlt héten az Eskü opera adatásakor. A tetszést Bassadonna úr, a bécsi conservatorium énektanítója idézte elő, ki e napon lépe föl először vendégül a tenor szerepében. B. úr hangja táboraiban nagy pusztításokat tett ugyan már az idő, mind a mellett oly fegyverekkel bír az még, melyekkel a hódítás bizonyos, a győzelem el nem maradható. Hangját iskolája, gyakorlottsága és játéka egészíté ki. Oly kevés hanggal is nagyszerű hatást eszközölni: valóban csodákkal határos. Meg kell még említenünk B. úr tiszta, szabatos kiejtését, mellyel a magyar szavakat hangoztatá. Idegen létere így megtanulni s ily érzellemmel adni elő a magyar szöveget, – ritka eset s ritka szorgalom bizonyítványa. Szinte kísértetbe jött az ember, a kiejtésről azt hinni, hogy legalább is egy debreceni »kántus prézes« működik előtte álnév alatt.” *Pesti Hírlap*, 1847. április 29. (Eskü, április 22.)

¹¹ „Az olasz Reina, mint szerződött tagja színházunknak, múlt szerdán lépett fel először Nabukodonozor operában. A teljes számú közönség, mely ez alkalomra megjelent, viharos tapsokkal fogadá a művészt, s elragadtatással hallgatá annak nagy terjedelmű szép hangját. Operánk sokat nyert általa. Az olaszok nyelvünk megtanulásában s kimondásában is sokkal szerencsésebbek mint a németek, sőt még a mi magyar művészeinknél is szerencsésebbek. Ezt tapasztaltuk minap is Bassadonna úrnál, kinek minden egyes szavát tisztán meg leheté érteni.” *Uo.*, 1847. május 23. (Nabukodonozor)

¹² *Pesti Divatlap* 4 (1847), 860. Később a Reinával nem rokonszenvező lap többször talált kivetnivalót magyar kiejtésén. „Reina (Gara nádor) e szerep, különösen az Örörm fel Gara-val kezdődő recitativszerű magándal nehézségein jó felfogása- s óriási hangjával férfiasan diadalmaskodott, s minthogy ez egészen új tünemény vala színpadunkon, az elragadott közönség nagy lármával ismételteté azon nehéz szakot, mi még eddig soha nem idézett elő ily hatást. Azonban a szegletes játék, s a magyar szavak hibás kiejtése sokat vont le az ének érdeméből. Hát nincs színházunknál

Az olasz metódus áldásos eredményétől függetlenül megjegyzésre méltó, hogy a „hangicsálásukért” kiszerveztett primadonnákat kizárólag férfiakkal hasonlították össze hátrányosan. Sátorfy nominálisan ugyan tenornak minősült, de felső hanghatára nem lépte át a modern baritonét. Rosszkezdű pillanatában a Honművész ezt szemére is vetette.¹³ Wolf hangja is a „kicsuklást” kockáztatta, ha *g'* fölé merészkedett.¹⁴ Wurda ugyan „teljes hangerővel mellhangon” kiénekelte a *h'*-t,¹⁵ de legnagyobb szerepeiből kikövetkeztethetően ő is a középregistterben otthonos, baritonális tenorok közé tartozott. Márpedig közép- és mély hangú férfiak fizikai-akusztikai okból sokkal könnyebben artikulálják a szöveget, mint a szopránok – kivált a magas szopránok. Míg a mélyebb férfi orgánumoknál az énekhang csak néhány fokkal lépi túl az emelt beszédben is használt modális vagy mellregisttert, addig a női énekhang átlagosan kétoktávos terjedelmének csak legalsó hangjai tartoznak az érett korban általánosan beszédre használt mély registterbe. A mellhang fölötti hangtartomány – nevezzük bár közép- vagy fejhangnak – már beszédben is csak korlátozottan alkalmas a magánhangzók megkülönböztetésére.¹⁶ Az egymásnak ellentmondó két- és három registteres beosztásokon kívül egyes elméletek külön registterként írják le a magas szopránok legfelső hangjait. E madárhanghoz hasonló fütty registterben végképp teljesen lehetetlen a szótagok érthető kimondása, de már relatíve mélyebb hangoknál is bekövetkezik a hangmagasságot meghatározó rezgésszám és a magánhangzók jellegét adó formánsok interferenciája, amit az énekes a legnagyobb erőfeszítéssel sem tud elkerülni. Nem is kell elkerülnie: ahogy erről az éneklés és mágia ősi kapcsolata árulkodik, a diasztematikus hangadásnak – éneklésnek – eredeti célja nem (csak) az, hogy kiemelje a szöveg fogalmi közlését, hanem az (is), hogy a verbális közlés racionalitását elhomályosítsa vagy transzcendálja. A magas női hang sza-

egy ember is, ki az olasz Reinát figyelmeztetni tudná és akarná a magyar szavak tiszta kiejtésére?” *Uo.*, 5 (1848), 26. (Hunyadi László, 1847. december 21.); „Schodelné (Lady) és Reina (Macbeth) egyesítve colossalis hangjukat, megrendítő hatást idéztek elő; különösen az első nemcsak mint a magasabb képzettségű dalművészet mesternője, hanem mint drámai énekesnő is, a legszebb diadalokat vívta ki. Az ő tökéletes előadása mellett mennyire feltűntek Reina játéka- s énekének hiányai. Egyébiránt e daloroszlán művészeti haladását tagadni nem lehet, – csak már valaki a színháznál figyelmeztetné őt a magyar szavak tisztább kiejtésére.” *Budapesti Divatlap* 1/2. félv. (1848), 30. (Macbeth, július 6.)

¹³ „Sátorfy úrnak meg kell mondanunk, hogy a néhány szép középhang s tiszta kimondás még nem tesz énekessé senkit, hacsak vas szorgalom által szerzett muzsikai ismeret is nem járul hozzá. Sajnálni lehet, hogy a magas hangokra nem terjed tehetsége, s már az F. és G. hangokat nehezen éneкли, sőt mindenkor kellelénél mélyebben, mi által distonálás támad.” *Honművész* 6 (1838), 717. (Beatrice di Tenda, november 9.)

¹⁴ „[...] Hr. Wolf sang den Edgar gut, in so fern sich der Edgar ohne As und A gut singen läßt.” *Der Spiegel*, 1846. szeptember 8. (Lammermoori Lucia, szeptember 6.)

¹⁵ *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Bde 1–6; Supplementband*, Bearbeitet von [...] dem Redacteur Dr. Gustav Schilling (Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1835–1838; 1842) – Itt: Supplementband, 413.

¹⁶ Johan Sundberg: „Where does the sound come from?”, in *The Cambridge Companion to Singing*, ed. John Potter (Cambridge: CUP, 2000), 231–247. – Itt: 239.

vának fájdalmasan édes titokzatossága a szuperhumánus kommunikáció – vagy inkább kommunió – élményében részelteti a hallgatóságot. Szóhoz ragadt irodalmárok racionalizálhatták és ezáltal diffamálhatták az opera varázshatását a közönségre, de némelyikük, mint a derekasan operaellenes Vahot Imre ráérzett a lényegre: az 1820–40 közötti romantikus korban (és más korban is) az opera éppen szavakon túli, orákulumszerű titokzatosságának és ebből fakadó kvázi vallásos hangsúlyának köszönhetette vonzerejét. Az ének, a zene és az operaelőadásnak a zenei szerkezet által kölcsönzött liturgikus idő- és látványstruktúrája társasági eseményből szertartássá alakította át a színházlátogatást:

„[...] mi meg vagyunk győződve, miként az operai előadás hallgatóinak legnagyobb része nem is sejté, mi foglaltatik a dalok szövegében, nem is érté, mit akar azokkal a zeneszerző, s az előadó személyzet; – mégis mily nagy közönség gyűlt össze ez *oraculum* titok csodálására. [Kiemelés tőlem, T. T.] Miért? mert titok, és mert opera hallgatásához nem kell felfogó ész, nem kell mélyebb gondolkozás; mert az opera divatosabb cikk, mint a dráma, és mert színházunknál az opera külső fényes kiállítására roppant költséget fordítanak. Volna csak a Macbeth-drámában oly pompás öltözet, díszítmény és tánc, mint van a Macbeth-operában, – bizonyára amaz is nagyobb közönséget csodítene össze mint parlagi rongyos kiállítása mellett.”¹⁷

Évszázados hagyományt folytatva a Nemzeti Színház magyar nyelvű librettók kiadásával igyekezett segíteni a színpadi szövegejtés elkerülhetetlen érthetlenségén. A nevezetesebb áriák szövege zongorakivonat formájában is terjedt, és széles körű ismertségre tett szert. Nyáry Pál figyelmeztetett a Bajzával folytatott operavita egyik asszójában:

„[...] már ma a zenétől irtózás tisztessé körökbe juthatásra nem legajánlóbb műveltségi oldal, valamint azt is: hogy a pipereasztalokon, zongorákon áriákat találni Normából, Bájitalból, Beatricéből, Szerdahelyi, Deáki s Jakab fordításával oly család körben is, mely a magyar classicusokat nevékrül sem ismeri, s a kedveltebb operák magyar fordításából a színházi pénztárnál, egy este is több kél el, mint sok komoly tartalmú könyvekből évtizedek alatt.”¹⁸

Nyáry információjának birtokában jobban értjük az irodalmárok, drámaírók ingerült operaellenességét. Ismertség dolgában az opera nemcsak dallamaival, de szövegeivel is lekörözte őket. Holott – valljuk be – erre a szövegeket irodalmi értékük igazán nem tette méltóvá. Verbális ügytelenségüknek több okát is feltételezhetjük. Nagy nemzeti nyelvű operakultúrákkal ellentétben, mint az olasz és francia, a magyar műsoron szereplő operák többségének szövegei fordítás útján jöttek létre. Kérdéses, hogy ezen textusok előállítóit vajon nem tisztelte volna meg érdemükön felül a becsmérlő besorolás, mellyel Wagner a német operafordítókat illetve: *literarischer Handlanger*, azaz irodalmi segédmunkás. Német színpadokon a daljáték és

¹⁷ *Pesti Divatlap* 5 (1848), 312–313. (Macbeth, február 26.)

¹⁸ Nyáry Pál: „Nyilatkozás Bajzának”, *Társalkodó*, 1839. július 8.

opera a 18. század végétől kezdve egyre nagyobb népszerűséget élvezett, repertoárja szakadatlanul gyarapodott francia és olasz újdonságokkal; így a „handlangerek” tekintélyes fordítói rutinra tehetek szert. Korántsem elhanyagolható tényező az sem, hogy a nyelv és irodalom, melybe német fordítók az internacionális librettókat átültették, érett prozódiai szabályokkal rendelkezett, s ezeket nehézség nélkül alkalmazta a 18. század második felében felvirágozott énekelt műfajokban is: egy- és többszólamú Lied, Singspiel. A fejlett német prozódiai érzék a fordításokra is kihatott; illusztrálja ezt a szomorú tény, hogy Erkel első két operájának autorizált német fordítása sokkal jobban illeszkedik a melódiákhoz és ritmusokhoz, mint amennyire a zene képes illeszkedni az Egressy-féle eredeti szöveg lejtéséhez. Ráadásul a német „fordításgyárosokkal” ellentétben az operaszövegek magyarítói között soknak nem, vagy alig volt színházi gyakorlata. Mert ugyan hol szerzethetett volna tapasztalatot a tartalmat elfogadható mértékben visszaadó s a dallamhoz illeszkedő magyar énekszöveg előállításában az érdemes Bántó Sámuel, A sevillei borbély és az Otello fordítója még a vándorlás éveiben? Szinnyei szerint az operával folytatott rövid kacérkodása után bányagazgatósági ülnökként működött egészen 1880-ban Kolozsvárt bekövetkezett haláláig.

Bántóhoz hasonló dilettánsokat kivéve a vándordalszínész-társaság műsorára vett operák fordításait többnyire az énekes együttesek mindenkori irányítói állították elő. E szerepkört az 1820-as években Pály Elek tenorista-igazgató töltötte be, az 1830-as évek elején pedig Szerdahelyi József vette át. Készített még fordításokat Szilágyi Pál és Udvarhelyi Miklós. A Pesti Magyar/Nemzeti Színház működésének első évtizedében használt operafordításokat az *1. táblázat*ba foglaltuk.

Alaposabb vizsgálatra látszatnak bizonyul a táblázatnak azon tanúsága, mintha a régi fordítók – elsősorban Szerdahelyi – változatlan intenzitással tovább működtek volna az új színházban is. Hiszen az újabb repertoár több darabja már a Nemzeti Színház megnyitását megelőzően színre került Kassán vagy Budán. Szerdahelyi 1836–37-ben a Kassai Daltársulat számára állította elő a három Bellini opera magyar szövegét, melyek Pesten Schodelné feltűnésének keretét alkották. Ezek további magyarzáttal szolgálnak az operafordítások rossz stílusára és tartalmi homályára. Büszke kijelentése szerint Szerdahelyi olaszból ültette át a Montecchi és Capulettit, állítását azonban blöffként leplezi le az eredeti librettista megnevezése a nemzeti színházi kéziratos szöveggönyv címlapján: „olaszul írta Ott”; vagyis a bécsi Josefstädter Theater obskurus karnagy-dramaturgja a német átdolgozás készítője.¹⁹ Német partitúrából játszották a régi magyar színen az Ismeretlen nőt és a Normát is; magyar szövegüket feltehetően a partitúrák alapján állították elő. Szerdahelyi más fordításai sem merítettek tiszta forrásból. A vándorlás utolsó korszakában sikert aratott francia vígoperák az újabb német

¹⁹ *Montecchi és Capuletti / párt: / avagy / Romeo és Julia. / Daljáték 2 [javítva: 4] fölvonásban. / Olasszul írta Ott: [!] magyarra / fordította / Szerdahelyi József: / Musikáját írta / Bellini.* Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.831.

Cím	Fordító	Bemutató	Korábbi előadás
A sevillai borbély	Bántó Sámuel	1837	+
Zampa	Szerdahelyi József	1837	+
Norma	Szerdahelyi József	1837	+
Montecchi és Capuletti párt	Szerdahelyi József	1837	+
Ismeretlen nő	Szerdahelyi József	1838	+
Beatrice di Tenda	Jakab István	1838	–
Vesta szüze	Szerdahelyi József	1838	–
A bűvös vadász	Szerdahelyi József	1838	+
Fra Diavolo	Szerdahelyi József	1838	+
Marie	Szilágyi Pál	1838	+
Bájital	Deáky F. Sámuel	1838	–
Eskü	Jakab István	1839	–
Bál-éj	Szerdahelyi József	1839	+
Don Juan	[Pály Elek és ismeretlen]	1839	+
Gemma di Vergy	Jakab István	1839	–
Borgia Lucretia	Jakab István	1839	–
Saardami polgármester	Lengy [Károly]	1839	–
Fidelio	Lengy [Károly]	1839	–
Marino Faliero	Jakab István	1840	–
Devreux Robert	Jakab István	1841	–
Belizár	Udvarhelyi Miklós	1841	–
Alvajáró	Deáky F. Sámuel	1841	–
A portici néma	Szilágyi Pál	1841	(részleges)
Fekete domino	Lengyel Dániel	1842	–
Otello	Bántó Sámuel	1842	+
A templárius	Ney Ferenc	1842	–
Zsidó hölgy	Jakab István	1842	–
Golkondai királynő	Szerdahelyi József	1842	–
Párizsi vízhozó	Deáky F. Sámuel	1842	+
Ördög Róbert	Asztalos Károly	1843	(részleges)
József és testvérei	Deáky F. Sámuel	1843	+
Az ezred lánya	Egressy Béni	1844	–
Linda	Egressy Béni	1844	–
Négy Haymonfi	Egressy Béni	1845	–
Don Pasquale	Egressy Béni	1846	–
Kőműves és lakatos	Szerdahelyi József	1846	+

1. táblázat

Cím	Fordító	Bemutató	Korábbi előadás
Dom Sebastian	Egressy Béni	1846	–
Lammermoori Lucia	Egressy Béni	1846	–
Az ördög része	Egressy Béni	1846	–
Nabukodonozor	Egressy Béni	1847	–
Ernani	Egressy Béni	1847	–
A királyné csatárai	Egressy Béni	1847	–
Rohan Mária	Szerdahelyi József	1847	–
Cár és ács	Szerdahelyi József	1848	–
Macbeth	Egressy Béni	1848	–
Horatiusok és Curitiusok	Egressy Béni	1848	–
Martha	Szerdahelyi József	1848	–
Két altiszt	?	1848	–
A puritánok	Egressy Béni	1849	–

1. táblázat (folyt.)

daljáték-repertoár részét képezték, és a magyar gárda magától értődően onnan vette át őket. A Zampa magyar változata Frederike von Elmenreich átdolgozásán alapult.²⁰ A Bál-éj operából 1837 áprilisában Kassán már előadtak egy felvonást zongorakísérettel; Szerdahelyi tehát már ott lefordíthatta a szövegnek legalább egy részét. Vehette volna hiteles forrásból, hiszen tulajdonában volt a német–francia nyelvű nyomtatott zongorakivonat.²¹ Fordítása azonban ekkor is a német válto-

²⁰ Erkel József távozása után a Nemzeti Színház gárdájában közel egy évtizedig nem akadt Zampa alakítására alkalmas énekes színész. Az ifjú Stéger ragyogó tenorjával és „snájdig” fellépésével az isten is erre a szerepre teremtette. 1849-től szerződött tagként énekelte, később egyetlen pesti vendéjátéka sem múlhatott el Zampa nélkül. Stéger birtokában volt a Zampa francia–német szövegű zongorakivonata; 1921-ben a hagyatékkal részeként az Opera kottatárába került. Német színpadokon bizonyára a zongorakivonatban nyomtatásban is megjelent szöveget énekelte; sejtésünk szerint az ő hatására próbálkoztak utóbb a korai Elmenreich-variáns alapján készült magyar szöveg egyes részeinek kiváltásával a francia eredetihez hívebb fordítással. (Erről az előadási anyagban található 19. század 2. feléből származó lapok tanúskodnak.) Vidéken elvéve még a 19. század végén is játszották a Hérolld-vígoperát. Feljegyzések és egy későbbi zongorakivonat tulajdonbejegyzése szerint az Operaházban őrzött régi előadási anyagot 1900 körül kölcsönkérte a nagy operabarát színiigazgató, Krecsányi Ignác. Szegedi állomáshelyéről az 1902/1903. évadban Temesvárra települt át, s ott tervezte a Zampa előadását, minden bizonnyal azért, mert akkor szerződött hozzá a későbbi nagy tenor, Környecy Béla – ugyan még baritonénekesként, de hát Zampához zampai alkat és fellépés kellett, nem tenorhang. Krecsányi programjainak vizsgálata azt mutatja, hogy a bemutatóra nem került sor. Szerdahelyi fordításának kéziratossugópéldányát őrzi az Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.991. (*Zampa / vagy A márvány hölgy. / Vitézi hőopera 3. felv. / Zenéjét írta Herold. / Fordította Szerdahelyi.*)

²¹ A színházi kottatárban megtalálható a Bál-éj Schott-kiadású, francia és német szövegű zongorakivonata. Keménykötésű borítólapján vignetta a következő szöveggel: „Báléj opera / Zongorakivonata / 1⁶⁶ szám a bibliotékába”. A borító bellapján ceruzával: „Tekintetes Szerdahelyi Josef úr.”

zatra támaszkodott, s ezt akaratlanul elárulta a színlapon, mely a magyar cím alatt zárójelben feltüntette az *eredetit*: „Ballnacht”.

Az állandó színház működésének első öt évében a magyar dalszínészetnek ez az érdekes faktótuma legfeljebb két új fordítást készített: a Vesta szüzet magyar tárulat korábban tudtunkkal nem játszotta, és újonnan fordította le a Golkondai királynő librettóját is. A régi gárda tagjai közül a Pest megyei színházi választmány fordítást bízott még Udvarhelyi Miklóstra (Belizár), de többségben voltak az új nevek. Jakab István a Tudós Társaság tagjaként és megbízásából hivatásszerűen foglalkozott színműfordítással. Librettót nem csak fordított, de írt is: jogásztársával, Bartay Endrével együttműködött az első magyar vígopera elkészítésében (Csel). Lengy Károly két operafordításán s a Kirchlehner előadatlan operájához írott eredeti szövegkönyvön kívül (A krétai törvény) színházi–irodalmi munkásságot nem fejtett ki.²² Más fordítókkal is kísérletezett a választmány, így „Mérey úrral”, ki 1839 tavaszán ingyen lefordította a Gemma di Vergy szövegét. Kiderült, „több helyeken nem használható, annak újonnan fordítása volna szükséges”; a munkával Jakab Istvánt bízták meg.²³ Különleges helyet foglalt el a szöveggyárosok között Deáky Filep Sámuel. Kolozsvárott énekesként, alkalmi igazgatóként és fordítóként évtizedeken át kapcsolatban állott a színházzal. Az ő magyartításában vették elő a Kerepesi úton az Udvarhelyi-féle régi repertoárból a Vízhordozót, később a József és testvéreit. 1835-től Bécsben élt, s talán ott találkozott a székvárosban sűrűn megforduló Schodel házaspárral, akiket még Kolozsvárról ismerhetett. Kézenfekvő lehetett Schodel János számára, hogy operai főrendezői minőségében Deákyt bízta meg a Bécsben beszerzett Bájital és Alvajáró átültetésével.²⁴

Kiküszöbölendő a bécsi befolyást – s az ebből fakadó elkerülhetetlen párhuzamosságot a pesti német színház repertoárjával –, a választmány már 1839-ben igyekezett autentikus forrásból bővíteni a repertoárt.²⁵ Ráday Gedeon közvetlenül Milánóból hozatta meg a Lucrezia Borgiát és Gemma di Vergy, Donizetti két

²² Vö. „Jakab István (galantai)”, in Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái V.* (Budapest: Hornyánszky, 1897). Hozzáférés a világhálón: <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/index.htm>

²³ Pest Megye Színészeti Választmány, 1839. május 5-i ülés jegyzőkönyve. Pest Megyei Levéltár, IV 7-a, b 1. Színészeti választmány iratai 1837–1840. Kapos-mérei Mérey Károly Bauernfeld-fordítását 1839 júliusában mutatta be a Pesti Magyar Színház.

²⁴ „Schodel Jánosnak az »Elisir d’Amore« című daljátéknak Deáki Fülöp Samuel által tett fordításért a fordítónak előre adott 15 ft 26 x pengő exassignáltatott.” Színészeti választmány 1838. december 8-i ülésének jegyzőkönyve. (Vö.: 23. l. ábr.) Szinnyei szerint Deáky a fordításokat Bécsben készítette, és maga szedte ki.

²⁵ Az obskurus német átdolgozásoktól nem volt könnyű megszabadulni. Jakab István akkor sem fordíthatta volna olasz eredetiből a Beatrice di Tenda librettóját, ha akarta volna, hiszen Bellini operáját a már említett Georg Ott hajmeresztő átdolgozásában mutatták be. Georg Ott által készített német szöveget tartalmaz a Bájital kéziratos partitúrája is; de a Nemzeti Színház kottatárában megvolt az olasz szövegű zongorakivonat is. E kottákat Schodelné hozta magával Bécsből. Ugyancsak az ő szállítmányának részét képezte Mercadante Giuramentója, olasz szövegű zongorakivonat formájában. A Honművész szerint a Bál-éjt is Schodelné szállította 1838-ban. Talán a nyomtatott partitúra hozta el – láttuk, a zongorakivonat megvolt Szerdahelyinek, korábban abból fordította az operát.

„fúria-operáját”, melyekben Schodelné tragikai erejét kívánta bizonyítani; a rendelés partitúrára és zongorakivonatra szolt. Az újdonságokon három fordító osztozott. Jakab István kapta az első korszak bemutatásra kiválasztott darabjainak nagyobb hányadát. Választmányi ülések jegyzőkönyvi bejegyzései szerint már 1838 júniusában elkészült az Eskü, decemberre a Zsidó hölgy fordításával. Csak 1839 márciusa után vehette munkába a Gemma di Vergyt és a Borgia Lucretiát, hiszen a becses milánói küldemény legkorábban a hónap végén érkezhett meg. Jakab (a Beatrice di Tenda kivételével) olasz eredetiből dolgozott; munkáin ezt büszkén közhírré is tette.²⁶ A Marino Faliero fordításához a zongorakivonat mellett olasz nyelvű nyomtatott rendezőpéldányt is használt, melynek utasításait lelkiismeretesen lefordította. A könyvtárban megőrzött példány azon ritka források közé tartozik, melyek alapján legalább halvány képet alkothatunk magunknak a Nemzeti Színház első éveinek színpadi gyakorlatáról. Magától értődik, hogy Lengy a Fidelio librettóját az eredeti (német) nyelvből ültette át. Állítása szerint az eredetiből, vagyis olaszból fordította a jobb sorsra érdemes Saardami polgármester szövegét is. Marietta, azaz Schodelné szerepében összevetettük Lengy magyar szövegét az olasz, illetve a német szöveggel; a szúrópróba megerősíti a fordító állítását. Nem tudjuk, miből dolgozott: olasz szövegű forrás – zongorakivonat vagy libretto – a színházi könyvtárban nem maradt fenn, a Bécsből érkezett partitúra pedig német címezést és szöveget tartalmaz. Úgy látszik, az első évek fordítói csak rövid ideig álltak kapcsolatban a színházzal. Jakab István hat fordítása közül öt 1840 tavasza előtt készült; kérdéses, vajon nem végezte-e el már akkor a Roberto Devereux átültetését is? A Jelenkor 1839. július 13-i száma a bemutatásra kiválasztott újdonságok között ezt is felsorolta (igaz, valamennyi frissen megszerzett operával együtt; közöttük a soha be nem mutatott Calais-i János és a Gyermeki szeretet hatalma is szerepelt). Ha Jakab egyszerre kapta meg a Marino Falierót és Roberto Devereux-t, túlterheltség miatt nem vállalhatta a Saardami polgármestert, amit pedig Schodelné és a színház mint vígoperát előnyben részesített a súlyos Borgia Lucretia után. Ez indokolhatta az addig ismeretlen Lengy megbízását. Sejtésünk szerint Deáky Filep Sámuelre is érvényes a megfigyelés, hogy a színház ciklusonként cserélte fordítóit. Ha az Alvajáró magyar szövegét még 1838 őszén, a Bájítallal egyidőben elkészítette volna, az megengedné a feltételezést, hogy Schodelné 27 évesen legalábbis tervezte e semiseria szerep meghódítását – ebben is követve a nagy Pasta és Schröder-Devrient példáját.

1844-ben szinte kizárólagosan Egressy Béni ragadta magához az operafordítás jogát. Kivéve a Rohan Máriát, Az ezred lányától a Macbeth-ig ő fordította Schodelné valamennyi szerepét, és benne volt a keze a mások főszereplésével tartott bemutatók nagyobb részében is. Egressy nem állította expressis verbis, hogy mindig az eredeti nyelvből fordít. Donizettinek a párizsi Opéra számára komponált

²⁶ *Gemma di Vergy sugó könyve [...] olaszból magyarítottá Jakab István.* Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.676.

Dom Sebastianja esetében magától értődik, hogy a német változathoz dolgozott. Bécsben e francia nagyoperát nem az olasz, hanem a német évadban mutatták be 1845. február 6-án, a szerző által revideált változatban; ezt a változatot közvetítette a pesti (német és magyar) színházakhoz a bécsi másolóműhelyben készült partitúra. Feljegyzés tanúsítja, hogy a példány járt Egressy kezében.²⁷ Ugyancsak Bécsből kerülhetett a színház birtokába a darab Mechetti-féle zongorakivonatának egy példánya, mely olasz és német szöveget tartalmaz; ez szolgált rendezőpéldánnyul. A színházat nem érdekelte különösebben, vajon a fordító az eredeti olasz szövegből dolgozik-e, különben az igazgatóság nem kérdezte volna vagylagosan bécsi ügynököktől, Franz Holdingtól 1846. szeptember 2-án: „Ernani partitúrája egyféle akár olasz akár német szöveggel és librettóval mennyiért szerezhető meg?” Egressy elégséges olasz tudást mondhatott magáénak operaszövegek fordításához, és efféle munkát német nyelvi támasz nélkül is elvégzett. Csak olasz szöveget tartalmaz a Macbeth 1847 augusztus elején Bécsből Pestre érkezett Ricordi-féle zongorakivonata; a pesti használatra készült partitúrába pedig, amelyet Holding a teljes zenei anyaggal együtt októberben expedieált, egyáltalán nem írtak szöveget.

Említettük: a librettó kétszáz éves szokás szerint a magyar színház látogatóinak is segített követni az opera cselekményét. Aki akarta, nappal az irodában, este a pénztárban egy húszasért megvásárolhatta a „könyvecskét”.²⁸ Volt, ki állítólag drágállotta a hasznos segédletet; annál inkább, mert – mint Vahot Imre írta – ha mégis megvette, bosszankodhatott, hogy „a kinyomott opera nagy része nem egyezik a színpadról lehangzó dalokkal!”²⁹ A panasz jogos voltát készséggel belátja az, aki felidézi, milyen sokszor jelezte a sajtó az operák kisebb-nagyobb alakváltozásait viszonylag rövid előadási sorozatokon belül is. Minden színház mindenkor rossz szokása szerint nagyon sokszor, nagyon sokat húztak a darabokból. Felújításkor, új énekes beállításakor az ellenkezője is előfordult: régebben bevezetett húzásokat visszaállítottak, vagy legalább megfontolták a hely (tudniillik a behajtott partitúraoldalak) „kinyitását”. Akár húztak, akár kinyitottak részeket: mindkét végleten sok időt veszített a néző, míg a szövegeknyvben rátalált a helyre, ahova az előadás „ugrott”. Más körülmények is hozzájárulhattak, hogy a látogató mást olvasson a könyvecskében, mint ami a színpadról lehangzik. Színházakban mindenkor napirenden van a fordítások, sőt eredeti szövegek ki- és átigazítása. A magyar prozódia kialakulatlansága, a rímfaragók dilettantizmusa és színpadidegensége miatt nem csak felújítások alkalmával, új szereplők beállításakor, vagy rendezőváltáskor hajtottak végre átalakításokat a textusokon; a benyújtott librettót még a szereptanulás és a próbák során megkísérelték az énekelhetőség valódi vagy vélt igényei szerint

²⁷ *Dom Sebastian / Oper in Fünf Acten / Musik von / Donizetti / I. Act.* Országos Széchényi Könyvtár, Nemzeti Színház Kottatára. A címlap jobb felső sarkában tintás feljegyzés: „December 22^{dik} Reggel adta Egressy Béni át”

²⁸ A színlapok többségén ilyen vagy hasonló szövegű tájékoztatás olvasható: „A mai opera kinyomtatva kapható a pénztárnál 1 pengő huszasért.”

²⁹ Lásd az 1. jegyzetet.

javítani. Eklatáns példával szolgál a Saardami polgármester. Donizetti 1827-ben Unger Karolina főszereplésével bemutatott vígoperáját 1829-ben műsorára tűzte a Theater in der Josefstadt. A német szövegű kézíratos partitúra, melyet 1839 tavaszán Schodelné Pestre hozott, megtalálható a Nemzeti Színház kottatárában.³⁰ A magyar fordítás és az olasz eredeti összevetését nem végezhetjük el ott, ahol a pesti partitúra a számunkra hozzáférhető olasz librettótól eltérő számokat tartalmaz.³¹ Mindjárt Marietta Cantabile–Moderato részekből álló Cavatinája (no. 2) különbözik a librettóban olvasható szövegtől. Feltételeznénk, hogy bevett szokásához híven a Josefstädter Theater igazította át a darabot, s illesztette be a számot. Azonban az opera egyetlen hangfelvételén a Cantabile („Lungi da te mio ben”) azonos a pesti változattal. Viszont a lemezen más cabalettát hallunk, mint amit a pesti partitúra tartalmaz.³²

A Saardami polgármester magyarított szövegkönyvét 1839. szeptember 3-án nyújtották be a cenzúrához; az engedélyezési eljárás egy hónapot vett igénybe.³³ November 13-án megtartották a bemutót. Csekély sikerrel: három, két héten belül lezajlott előadás után egy hónapig nem tűzték ki újra. Karácsony előtt megért egyetlen repríz. 1840 márciusában és májusában újra felajánlották a közönségnek, de az érdeklődésből mindannyiszor csak egy-egy előadásra futotta. Ezután a pesti operában nem használták többé az előadási anyagot, és arról sincs tudomásunk, hogy kölcsönadták volna más magyar együttesnek. A levonható előadástörténeti tanulságokat tehát joggal kötjük a nemzeti színházi opera első korszakához és Schodelné személyéhez. Ami a librettót illeti, a fennmaradt dokumentumok szemléje kérdésessé teszi, vajon a cenzor felismerte volna-e a szöveget, melyekre ráütötte engedélyező pecsétjét. Vegyük a női főszereplő belépő áriáját. A Honművész a premier utáni bírálatában idézte az ária három szakaszának kezdőszavait. Az idézet feltűnően pontos, úgyhogy feltehetjük, forrása nem az előadás, hanem az írott szöveg volt. Talán maga a díva adta Mátray kezébe szerepét, hogy felhívja figyelmét a szólám gazdag ékítményeire, s egyúttal arra is, hogy milyen „játszi könnyedséggel és enyelgéssel” fog ő ezekkel megküzdéni:

„Marinka (Schodelné assz.) cavatinája (g-dur) – »távuiban édesem – bájsugallat szólla bennem – ily kék lány szívében« részeivel – az újabb olasz stíli, nehéz hangfutásokkal, cifrázványokkal terhelt nagy bravourariáknak egyike, mely a leggyakorlottabb olasz gégét is megfá-

³⁰ Saardami polgár= / mester. / [...] / Der Bürgermeister von Saardam. / Komische Oper in zwei Acten. / Nach dem Italienischen des Gilardoni / Musik von Donizetti. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, ZBK 82/A

³¹ http://www.karadar.com/Librettos/donizetti_borgomastro.html

³² Az 1973-ban Zaandam, Hollandiában megtartott előadás felvétele: Living Stage LS 1104.

³³ Saardami Polgármester / Opera könyv. 2v.: „Királyi censurara küldetett Pesten September 3^{kán} 1839. Komlossy Ferenc ügyelő / Saardami Polgármester / Víg daljáték két felvonásban. / Irta Gilardoni Domokos / Olaszból fordítá / Lengy. / Zeneszerző: Donizetti Kajetán. [...] 16v.: A színen való előadása megengedtetik. Budán October 3^k 1839. Pap Gábor Magy Királyi Helyt^{osi} Titoknok.” Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.909.

raszthatja. És ime! a kedvelt Sch-né assz. oly jelesen, oly játszi könnyedséggel és enyelgéssel küzdött meg vele, hogy benne a scala vagy st. carlosi nagy színházak művésznőjeinek egyikét véltük hallani.”³⁴

Mátray jólétesült folyóiratának azon olvasói, akik maguk is jelen voltak a premieren, hiába kutattak emlékezetükben az idézet egyes szavai után. Ha egyáltalán megértettek valamit a színpadról lehangzó szövegből, az a Honművész közleményével csak töredékeiben egyezett. De hogy mit is hallottak a valóságban, azt utólag alig lehet kideríteni. A sűgópéldányban, mely eredetileg magától értődően a cenzúrapéldány szövegét tartalmazta, jónéhány sort áthúztak, és a sorok közé új szöveget szorítottak be, igénybe véve a széles margót is.³⁵ Feltételezzük, hogy a változtatásokat a rendező eszközölte még a próbák kezdetén. Ám ezzel Marietta–Marinka szavainak kétértelműségét még nem merítettük ki. Ugyanis a szerepfüzetben – Schodelné egyetlen fennmaradt szerepe a kottatárban, melyet valóban elénekelt, s egyedül ő énekelt – a Cavatinába ceruzával kuszán bejegyzett szövegváltozatok sokhelyt eltérnek mind Lengey eredetijétől, mind a sűgőkönyv módosításaitól. A Cantabiléban csak a második – domináns hangnemű – szakasz szövege („Bájsugallat szóla bennem”) nem mutatja a parafrázéálás jeleit. Az énekszólamba helyütt ceruzával beírt ékítményváltozat arra vall, hogy előadása tervbe volt véve. Utóbb azonban e D-dúr szakaszt húzták, s a Honművész utalása ellenére valószínűleg soha nem hangzott el.

Milyen nehézségekkel találták szembe magukat az ismert és ismeretlen irodalmi segéd munkások a Cavatina fordításakor, és milyen sikerrel küzdöttek meg velük? Indoeurópai énekszövegek magyarításának kulcskérdése, sikerül-e áthidalni az ellentmondást a jambikus alaplüktetésű, többnyire felütéses eredeti versek és a magyar nyelv hangsúlyrendje között. Perdöntő kérdés az is, simul-e valamelyest az új szöveg a szavak-szótagok jelentéstani hierarchiáját könnyed magától értődéssel leképező eredeti diasztematikához. Marietta Cavatinájának első két dallamsorában megfigyelhetjük, hogyan domborítja ki Donizetti melódiája az olasz szövegnek nemcsak metrikáját, de kommunikációs hangsúlyait is (*1. fakszimile*).

Lungi da te mio ben
fuggia la calma
gemea il cor nel sen
languia quest'alma.
Ma nel mio pensiero
vederti un di
oh come di piacer
brillò e gioi.

Az első sor kezdőszava („lungi”) ugyan „messze, távol” és nem „hosszú” jelentést hordoz, de mind a szó konnotációja, mind a hosszú első szótag ütemhangsúlyon

³⁴ *Honművész* 7 (1839), 749. (Saardami polgármester, november 18.)

³⁵ Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M. 13.908.



1. faksimile. Gaetano Donizetti: A saardami polgármester. Marietta cavatinája. Szólamfüzet 1v.
Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, ZBK 82/B

való kezdést kíván. A „te” névmást – vagyis a kommunikáció címzettjét – a dallam a második ütemfél első nyolcadára helyezi, és az ereszkedő első ütemfélhez képest felugró szexttel és megnyújtott ritmusértékkel emeli ki. A sor utolsó szótagja („ben”) értelmezi a beszélő viszonyát a megszólított személyhez: az első ütem utolsó másfél nyolcadát kitöltő ereszkedő passzázs után („mio”) a dallam a második ütem súlyán rátalálásszerűen eléri a két nyolcad értékű alsó vezetőhangot, három nyolcad szünettel is megerősítve a vallomásos pillanat bensőségét. A szöveg második sora (harmadik ütem) a szóhangsúlyhoz alkalmazkodva dinamizáló felütéssel kezdődik („fu-giá”); a második ütemfél ezt ellensúlyozza azzal, hogy a felütési helyzetben lévő nyolcadra névelő („la”), a súlyra pedig a sor második kulcsszavának kezdőszótagja kerül („cal-ma”). A megzenésítés a szavak jelentését bájosan visszajukra fordítva ábrázolja a költői képet, amennyiben a futást, menekülést kifejező igét („fuggire”) nyugalmas ütemfél, a nyugalom („calma”) főnevet „megfutamodó” pontozott ritmusú emelkedő skála madrigalizmusa hordozza. A főnév második szótagja ugyan a következő ütem elejére, vagyis súlyos ütemrészre esik, de a dallam ide megérkező lehajló szeptim hangköze sikeresen semlegesíti a metrikai nyomaté-

kot. Nézzük, hogy viszonyulnak a rossinis dallamkezdet egyszerű bájához a magyar fordítási kísérletek!

Távolban édesem – gyötört fájdalom	Távol tölled kedvesem / gyötör gyötör a fájdalom
Sohajtozott szívem – nem volt nyugalmam	hervad [hervad] szívem / elhal elhal szívem
	ah távol tölled kedvesem
	hervad szívem / elhal szívem

Lengey a Cavatina első sorában hangzásukban szétterülő és tartalmilag is találó magyar szavakkal ügyesen illeszkedik a dallam diasztematikai és ritmikai duktusához. A „távolban” és „édesem” egymásutánja Bárdos Lajos legszigorúbb elvárásait kielégítő módon felel meg a motívumszerkezetnek; a kiemelt harmadik nyolcadra még az olasszal azonos magánhangzót is sikerül találni („te” és „é-des”). Vajon miért változtatták meg a színházias oly brutálisan a fordító szerencsés találatait? Talán tartalmilag hívebbek akartak lenni az olaszhoz? Formailag mindenesetre jócskán el-„távolodtak” tőle. A negyedik nyolcad kiemelkedő *e* hangjára az amúgy sem irodalmi „tölled” második szótagját helyezték (az „édes” odaillő első szótagja helyett); a harmincketted futam folyamatosságát megtörték a „kedve-sem” két első szótagjával. Nem is tettek kísérletet a felütéses sorkezdet prozódiai korrekciójára az első strófa második sorában („gyö-tör”); a szótagok számát henye ismétléssel megnövelték. Lengey erőtlen második strófafelét viszont a kottába beírt szöveg megfelelőképp, ha nem is túl ihletetten javítja: „el-hal” elfogadhatóbb, mint „so-hajtozott”, mivel a jelentést hordozó ige kerül az ütemsúlyra, a felütésre pedig az ige-kötő. A továbbiakban Lengey tartalmilag az eredetit követő javaslatát henye szövegismétléssel helyettesítették, és ezzel totálisan szétzúzták a strófaszerkezetet. Nem is keresték az utolsó félsor magyar megfelelőjét.

Még súlyosabb hibát vétettek a második szövegszakasz kezdetén.

De a' midőn hogy lássalak felbátorodám,	De a' midőn megláthatlak tünik minden földi kin
Legott örömtül égett lelkem és orcám	Mint száll két s az égi fény szívem felé legott

Itt a tétel a domináns kitérés után visszatér az alaphangnembe, és a Marietta fájdalmát és bizonytalanságát érzékeltető improvizatív-merengő letétből kilépve a 6/8-os ütem keretében szabályosan periodizált 3/8-os keringőbe kezd. Ennél a helynél már Lengey bakot lőtt – nyilván azért, mert ha volt is a kezében olasz szöveg, olasz szövegű kotta aligha; így vers és dallam illeszkedéséről nem lehetett fogalma. Nem sejtette, hogy az első strófa D-dúr záróütemének második felébe, ezt követően pedig a teljes 6/8-ot kitevő kilencedik, visszamoduláló ütembe Donizetti összesen 9/8 értékben *a', c', cisz* hangokra két „*ah*” sóhajt iktatott az énekszólamba. Csak ez után kezdődik a G-dúr keringő alá iktatandó olasz szöveg, hosszú szótagon, felütés nélkül indulva. Lengey figyelmen kívül hagyta a vokalizálást, az átvezetésre elvesztegette a vers első három szótagját, és értelmetlen módon, szó közepén érkezett el a tulajdonképpeni melódia kezdőhangjára: „de a' mi-dőn”. A második stanza

első dallamsorának végére az elsietett szövegkezdés miatt a szükségesnél kevesebb szótag maradt, ezért kénytelen volt átkötést alkalmazni ott, ahol az olasz szótagol. A színházi változat szaporítja a szótagok számát, s a felütéses sorszerkezet elhomályosítása árán a második sor skandáló dallamához viszonylag jól illeszkedő magyar szöveget nyer („minden földi kín”). Kétségtelenül folyamatosabb, és a jambikus dallamhoz jobban illeszkedik a folytatás szövegezése is. Lengy énekelhetetlen megoldásával szemben – „é-gett lelkem és orcám” – a színházi szöveg értelmesebb is, meg a dallami lejtést is jobban engedi érvényesülni. Ami a tartalmat illeti: a fordító eredeti szerény, népies (a komédia közegéhez illő) szövegi javaslatait a színháziak patetikus operai hívószavakkal helyettesítették – fölbátorodás helyett földi kínok eltűnése, örömtől égő orca (és lélek) helyett szívre szálló kéj és égi fény. Bizonyos értelemben az előadói energiatakarékosság megnyilvánulásának tekinthetjük az operai közhelyek efféle halmozását, de ott munkálhat benne a színpadi karakter módosításának szándéka is. A primadonna a holland polgárlány jelmezében sem a rajongói által adományozott antik ékszereket, sem a drámai énekesnőt ékítő megszokottan fényes szavak koszorúját nem akarta letenni. A felfokozott, erősebb nyelvezet ugyan elhomályosítja a drámai jellemet, de a kulcsszavak növelik a pillanat átélhetőségét, a dráma legközvetlenebb hatóeszközét. Hasonló irányba mutat, hogy a szöveg átdolgozása megváltoztja az időhatározókat is. Az eredetit követve Lengy a cantabilét végig múltidőben tartotta: Marietta arról énekel, milyen árvának „érezte volt” magát, míg el nem határozta, hogy meglátogatja Flimant. A színházi átdolgozás e sorokat jelen időbe teszi át, talán azért, mert az előadásban húzták a lassú ária következő szakaszát, Marietta elbeszélésének azt az utolsó részét, amely a jelenbe, a színpadra vezető útját írja le:

Bájsugallat szóla bennem
Hozni néked valamit
És a szerelemnek szárnyán
Jöttem: a szív utat nyit.

Fliman és szerelmese kettősének (no. 7.) lassú első szakaszában a sűgópéldány még erősebben átalakítja a primadonna szavait, mint a Cavatinában.

Marietta
(Un gelo per le vene
mi corse a quell' addio!
Lontan dall' idolo mio
Più pace non avrò;

e a lui pensando ognora
nel duolo mi struggerò.)

Marinka (magában)
Ah, tőle kell megválni
Kínját e gondolatnak
Én nem tudom kiállni, –
Fagyasztja véretem,

Mi fogja majd enyhíteni
Fájó keservemet!

Marinka (magában)
Melly kin tőle elválni
Hideg borzasztja keblemet
Ki nem fogom állni
Repedni fog szívem
(Tőle távol tőle távol)
Emészti keblemet
Kin és fájdalom
Távol tőlle
Emészti fájdalom
Távol tőlle vár rám a halál
vár rám a halál.

Lengye meglehetősen tétován bánik az olasz szöveggel, s elvétí a drámai pillanatot. Az eredeti első két sora Marietta fizikai állapotát írja le abban a pillanatban, hogy meghallotta Fliman búcsúszavait, s csak a következő versekben képzeleli maga elé a jövőendő kínjait. A hivatalos magyar fordításban a „vérfagyasztás” a negyedik sorba csúszik. Gilardoninak esze ágában sem volt akár csak lehetőségként is felvetni, hogy a lány fájdalma valaha enyhülhet; Lengye költői kérdése e feltételezést hallgatólagosan megengedi. Elvész az eredetiben oly sokat mondó retorikai ellentét is: Marietta éppen attól fog gyöttrődni, ami egyébként boldoggá tenné – hogy szerelmesére gondol. A színháziak érezték a Lengye-féle javaslat erőtlenségét. Átalakításuk minden érzelmet vastagabban hord fel. Hogy elkerüljék a fordító valóban ide nem illő „gondolat”-át, az eredeti egyetlen testi utalást („vene” – erek) tautologikusan megkettőzték (keblem, szívem). Igehasználatuk sem szerencsésebb az eredetinel („fagyaszt” helyett „reped”). Ám nem lehet vitatni: az ismeretlen korrektor a lelki-érzelmi állapotok kifejezését következetesen úgy alakította át, hogy azok a sorok elején és ne végén csattanjanak; ezáltal a színpadi pillanatokot élhangsúlyos impulzusokká formálta. Jó okkal módosította a továbbiakat is. Lengye az 5-6. sorban méginkább elmosta a színpadi szöveg énszerűségét és konkrétságát, és mint említettük, költői kérdésre futtatta ki a panaszt, ezzel bizonyos megalapozatlan reményt támasztva. Az átdolgozásban a szóló nem az enyhülésben, hanem az emésztő kínban és fájdalomban konkludál, és nem a reményt, hanem Marietta testi megsemmisülését vetíti előre: a szomorú helyzet nem ígérhet mást, csak a halált. Bár késve és a formát károsítva, de az átdolgozónak sikerül visszahoznia az olasz eredeti harmadik sorát is: „lontan dall’idol mio” – „távol tőlle”.

2. „... szabatos, tiszta ének, kellemes előadás, ügyes játék...”

Hogy múlt évszázadok egyik vagy másik énekesének kompetenciája megfelelt-e az adott kor uralkodó vokális eszményének, megközelítette, vagy kisebb-nagyobb távolság – esetleg szakadék – választotta-e el attól, arra vonatkozóan egyéb források mellett az operai publicisztika szolgál információval. Ám a sajtó közléseinek relevanciáját csak feltételesen fogadhatjuk el. Folyóiratokban, újságokban nem csak kritika jelent meg; napvilágot láttak életrajzok, elismerő vagy épp elragadtatott külföldi és hazai levelek és híradások is. Nem jelölték őket fizetett hirdetésként, a berken belüliek mégis tudták, miről van szó, sőt talán a szélesebb olvasóközönség is tisztában volt funkciójukkal: ma ezeket a figyelemfelkeltés (reklám) és toborzás (Werbung) kategóriájába sorolnánk. Ami a kritikát illeti: korrupt, megvásárolható alfaját ugyan kipellengéreztek, de a gyakorlott olvasó nem kerülheti el a benyomást, hogy e hitelromboló víciomot a 19. század végéig nem tudták kiirtani. Egészen más kérdés, hogy az érdek nélküli bírálat sem volt és nem lehetett feltétel nélkül tárgyilagos. A kritikusi véleményalkotás általában is ki van szolgáltatva a hallás és látás, ízlés, ítélkezés szubjektivitásának, és e

kiszolgáltatottságot az előadóművészet sajátos természete csak fokozza. Eltérően az alkotóművészetől, az előadóművészet nem anyagban tárgyiasul, hanem az előadó személyiségében. Mivel az előadás, illetve befogadás helyzetében személyek találkoznak tárgyi közvetítés nélkül, elkerülhetetlenül érvényesülnek mindazon ösztönös rokon- és ellenszenvek, melyek általánosságban is jellemzik a ráció számára megmagyarázhatatlan (legfeljebb racionalizálható) vonzásokat és választásokat ember és ember között. Színpadi előadókhoz még erőteljesebb személyes szimpátia vagy antipátia fűzi a befogadót, mint a hangszeres muzikusokhoz. Utóbbiak csak a produkció fizikai vehikulumaként használják testiségüket, előbbieket viszont a nézőt közvetlenül befolyásoló – vonzó vagy taszító – művészi eszközként. Énekesek esetében a hang minősége és az éneklés technikai-művészi tökélye ugyan feledteti, vagy legalább menti az esetleges testi fogyatékoságot (Pasta „kacsázó lépteit” csak a leghidegebb fejű kritikus vette észre), de a hang maga testi jelenség lévén, ugyanúgy csábíthat vagy taszíthat, mint a külső megjelenés. Az emberi alakban történő tárgyiasulásból következik az előadóművészet kettősen efemer természete. Közhely, hogy az egyszeri előadás megismételhetetlen: ha véget ér, a múlt mély kútjába hull. De maga az előadás mint folyamat csak az idő adott pillanatában van jelen, és a pillanat múltával azonnal múlttá válik. Következik ebből, hogy az előadás a szemlélőben pillanatról pillanatra élményből emlékképpé-émléksorrá alakul. E feltartóztathatatlan folyamatot kísérel meg a kritikus a verbalitás közegében, elbeszélésként újra formálni. A kortárs olvasó számára az elbeszélés megfejtését valamelyest megkönnyítheti, ha rendelkezik saját tapasztalattal. Segít a teljesítmények bemérésében a kritikai szókincs, melyen a tájékozott olvasó osztozik a szakértő íróval. Ha az előadóművészet történetírója a dolog természetéből következően saját tapasztalatra nem is tehet szert, megkísérelheti magát a korabeli jól tájékozott olvasó helyzetébe hozni – meg kell kísérelnie, mert más eszközt legfeljebb a tudományos-fantasztikus irodalom adhatna kezébe. Elemeznie kell a tárgyi korszak kritika értékrendjét, az ítéletalkotás kritériumait, a bírálatok szókincsét, stílusát. Óhatatlan, hogy az előadóművészet története az előadóművészet-kritika történetévé is váljék, és viszont. Minél gazdagabb az összehasonlításba vonható korabeli anyag, annál könnyebb kimunkálni a szakszerűség mutatóit.

Kortársak megállapították, hogy a magyar színikritika (annak részeként az operakritika) mind mennyiségében, mind minőségében csökevényes állapotban van a némethez képest, és ösztönözték a magyarul író feuilletonistákat, kövessék a tekintélyes bécsi kritikusok példáját:

„Folyóiratainkban nincs oly tárgy, melynek kevesebb hitelt lehetne adni, mint a színészi tudósításoknak, melyek néha megbocsáthatatlan részrehajlással, sokszor oly járatlansággal szerkesztetnek, hogy az olvasót inkább mosolygásra mint helyeslére indítják, midőn nem ritkán egyes személyekre szerfeletti magasztalásokat halmoznak, némelyeket egészen elméllőznek, elfogult vagy részrehajlók által iratnak, vagy csak az eljátszott darabok lajstromát adják elő, a játékok belső becséről nem szólnak, és a művészeti tekintetet elméllőzik. –

Sokan vélik, hogy bírálónak könnyű lenni, nem sejdítvén, hogy helyes, érdekes, és kimerítő bírálathoz tudomány, izlés, tapasztalás és mindezek felett részrehajlatlanság kívántatik meg. Vegyék például a bécsi kritikákat; utánozzák Saphir, Drexler, Adami és más külföldi bírálónak előadási módját, és örömteljes szívvel olvasandjuk ezek szerint alkalmazott megrostáló tudósításait.³⁶

Mondhatjuk, a Honművész kassai tudósítója nyitott kapukat döngetett: az énekes színészek teljesítményét a magyar lapok az ő jó tanácsa nélkül is a német terminológiából kiindulva jellemezték és értékelték. Rá is kényszerültek erre, mivel az éneklés leírása nagyobb szakszókincset igényelt, mint a drámakritika, a hozzáértésnek legalább a látszatát biztosító technikai kifejezések birtokába pedig csak fordítás révén juthattak. Illusztráljuk e megállapításunkat néhány példával. Német nyelvű operai beszámolók százai osztályozták az énekes színész teljesítményét a következő három kategóriában: *Stimme*, *Vortrag*, *Spiel*. Példaként Schodelné 1837 júniusi pesti bemutatkozó fellépésének kritikáját idézzük a *Der Spiegel*ből:

„Sie excellierte in allen Theilen durch Wohlklang, Stärke und Reinheit der *Stimme*, Feuer, Gefühl und Ausdruck im *Vortrage* und durch eine wohlangebrachte, höchst wirkungsvolle Agilität im *Spiele*.” [Kiemelés tőlem, T. T.]³⁷

A hármas értékelés magyar változatainak se szeri, se száma. Mielőtt megnyílt volna a pesti magyar színház, a Honművész a német színház előadásait is recenziálta. Schodelné egykori bécsi mintaképe, Marianne Ernst vendégjátéka vegyes benyomásokat keltett:

³⁶ „Kassáról”, *Honművész* 5 (1837), 182.

³⁷ *Der Spiegel*, 1837. július 1. Néhány további hely mutatóban (kiemelések tőlem T. T.): „[Mad. Schodel] hat eine angenehme *Stimme*, trägt mit tiefem Gefühl vor und ist auch im *Spiel* brav.” *Figaro* (Berlin), 1833. április. 13.; „Mit wahrem Enthusiasmus empfing dieser Tage unser Theaterpublikum die vortreffliche Sängerin, Mad. Schodel aus Wien. Derselben war durch ihr Gastspiel in Frankfurt ein so äußerst vortheilhafter Ruf vorangeeilt, daß wir mit Sehnsucht den Beginn ihres hiesigen Gastspiels erwarteten. Die Künstlerin erschien zuerst als Alaide (Agnese) in Bellini's Fremde, und entzückte alle Anwesenden mit einer *Stimme*, die eben so metallreich als kräftig und ausdauernd, die eben so rein, frisch und gediegen, als zart und lieblich ist. Dabei ein äußerst gebildeter, dramatischer *Gesangsvortrag* und ein warmes, lebendiges *Spiel*.” *Europa, Chronik der gebildeten Welt* 2 (1836), 37.; „Mad. Schodel ist eine Sängerin von vieler Vollkommenheit; man sieht deutlich, welch' einer meisterhaften Schule sie entsprossen. Eine sonore, kräftige *Stimme*, ein kunstgebildeter *Vortrag* und eine höchst originelle *Auffassungsweise* sind die schönen Eigenschaften dieser Sängerin.” *Der Humorist* 4 (1840), 652.; „Ausgezeichnet wie schon seit langer Zeit nicht, war wieder Mad. Schodel, sie war heute im *Gesang*, *Vortrag* und *Spiel* wahrhaft vortrefflich und mußte einen um so mächtigeren Eindruck machen, als man sie an der Seite der ausgezeichneten italienischen Gäste auf solche Weise reüssiren sah. Was nicht Alles Wetteifer machen kann.” *Der Ungar*, 1845. július 8.; „Die *Stimme* [von Sátorfy] in der mittlern Lage rein, klangvoll, angenehm, in der höhern schwach; wird sie forcirt, widrig. Das *Spiel* überstürzt, outrirt; der *Vortrag* sehr lobenswerth, eine weise Benützung der zu Gebote stehenden Gesangsmittel; Auffassung der Charaters: keine.” *Der Ungar*, 1842. szeptember 12.; „[Benzas] kräftige *Stimme*, sein ausdrückvoller *Vortrag* und charakteristisches *Spiel* erwarben ihm den verdienten Beifall des Auditoriums.” *Der Ungar*, 1845. február 28.

„E jeles dalszínésznek habár hangja sokat veszte is hajdani csengéséből, de annál kitűnőbb tüzes játzsása, művészi meglepő előadása az énekben, s megható változatossága a forte s gyönyörű piano között.”³⁸

A Pestre csábított Bognár Ignác produkcióján viszont Mátray lapja az előadási módot s a játékot is kifogásolta a hanyatlásnak indult hang mellett:

„Tamással (Bognár úr) ma legkevésbé voltunk megelégedve. Úgy látszik, hogy hangja hanyatlásnak indult. Mi egybíránt sem azzal, sem előadási módjával s játékaival megbarátkozni mind eddig nem tudtunk.”³⁹

Következétesen alkalmazta az énekes színészi teljesítmény besorolására a hang-előadás-játék triádját az Athenaeum is, a *hang* helyett olykor megnevezvén a hangfajt. A magyar színház működésének első heteiben a Pollione (Sever) szerepében egymást váltó tenorjelöltek közül Lendvay hangját és előadását kifogásolták, játékát dicsérték; Erkel József hangját (tenorját) dicsérték, előadását és játékát azonban erősen kifogásolták:

„Lendvaynak (Sever) ma nem volt szerencséje. [...] elhagyogatta őt nem nagy terjedtségű hangja, kivált a magasb lépcsőkön, egy párszor el is siklott; de előadása teli hévvel, valósággal, s ezen és játékán kerekdedség és csfn ömlik el, melly kedvessé teszi majd mindig színen megjelenését.”

„[Erkel Józsefet] ki kell tüntetnünk, kellemes és nagykörű tenórja könnyű s biztos *énekéért*; *előadása* azonban kissé egyhangú, elégséges kifejezés nélküli; mihez tökéletes hiánya, vagyis nemléte járult a *játéknak*, mely sokat vett el azon hatásból, mivel éneke különben lehetett.”⁴⁰

Benza Károly 1838 júliusi bemutatkozásakor mind a három értékmérő szerint megütötte a pesti színházban akkor még nem túl magasra tett mércét:

„Benza (Basilio), a kassai színház tagja, ép, tiszta, zengő és mély *basszus*, szabatos *előadással*; a *játék* otthonosságot bizonyítja a színen, ha torzítva is, mint rendszerint, de nem bántólag. Vele operánk csak nyerne.”⁴¹

Előszeretettel alkalmazta a hármas minősítési rendet az 1843-ban megindult Honderű is. Markovitsnérol, a Schodelné távollétében fellépő műkedvelő énekesnőről olvassuk:

„M-né *hangja* kellemes, *előadása* érdekes, és zenészetit szabatososságra törekvése félreismérhetetlen. [...] M-né gyöngé oldala a *játék*.”⁴²

Laponként és koronként változóan más-más hangsúly eshetett a hármasság egyes elemeire. A *voce* iránti arisztokrata rajongás jegyében e divatlap kisebb jelentőséget

³⁸ *Honművész* 4 (1836), 247.

³⁹ *Uo.*, 8 (1840) 631. (Gemma di Vergy, szeptember 27.)

⁴⁰ *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 605., 832. (Norma)

⁴¹ *Uo.*, 2 (1838), 2. félév, 87. (A sevillai borbély)

⁴² *Honderű* 1/1. félév (1843), 139.

tulajdonított a művészi előadás cizelláltságának és a játék gazdagságának. Kíméletlenül ostorozta például Konti Károly, a veterán basszus Bertramját.⁴³ Hiába az utóbbi kettő mívessége, ha az első megrögyant az idő súlya alatt:

„Conti úr előadása jó, de Bertramnak *hang kell*, s pedig minő! [...] Conti úrnak figurája, játéka szép és művészi, de Bertramnak *hang kell*, s pedig minő!” [Eredeti kiemelések.]⁴⁴

Megtudhatunk-e a kritikákból konkrétumokat a hang jellemzőiről? A hangmagasságot, vagyis a hangrezgések frekvenciájának kontinuumát a hallás kulturálisan meghatározott módon „skalázza”. Arezzói Guido notációs reformja óta a hanglétra grafikusán ábrázolható és ennek alapján visszaadható, a zenei gyakorlatban ezért a magasság számít a hang egyetlen kalibrálható tulajdonságának. (A másik mérhető tulajdonságot, a tartamot nem a hang, hanem a zene jellemzőjének tekintjük.) A hangmagasság azonosíthatóságának tudatát erősíti az abszolút hallás jelensége. Hangnemek és csúcshangok betű szerinti megnevezésével elég gyakran találkozunk a régi operakritikákban: Konti Nina 1836-os debütálása alkalmával a Honművész megállapította, a reménybeli első magyar „művész-énekesné” hangja „mai szerepében a felső c-ig minden erőtetés nélkül terjedett”.⁴⁵ Élnünk kell azonban a gyanúperrel, hogy a kritikusok a hangnemeket olykor nem abszolút hallásuk segítségével, hanem kotta alapján azonosították, ezért az adatokból csak kellő óvatossággal szabad következtetni a zenei hang magasságának emberi vonatkozására, az énekhang terjedelmére. A reformkori magyar kritika általában meglegedett néhány utalással a hangterjedelemre vonatkozóan. Lendvay „tenórja nem nagy terjedtségű” – olvassuk –, Erkelé viszont „nagykörű”. (Tenoristákról lévén szó, mindkét utalás nyilván a magasságra vonatkozik.) Német mintáihoz hasonlóan a magyar kritika a

⁴³ Az énekest a kritikák eleinte Conti Károlyként említik. Idézeteinkben megtartjuk az eredeti írásmódot.

⁴⁴ *Uo.*, 388. (Ördög Róbert) Korábban a Honművész előadás és játék mellett Konti „drámai éneket” dicsérte, a hangról pedig udvariasan hallgatott: „Enrico [Filippo] szerepében oly dalnokot ismerttettem meg velünk, minőt magyar színpadunkon még nem valánk szerencsések hallani; szerepének eddig rejtett szépségeivel is ő ismerttettem meg, s a valódi drámai éneklést jeles játékkal, érzékeny előadással párosítván művész nevet vívott ki magának.” *Honművész* 6 (1838), 341. (Beatrice di Tenda, május 28.) Kevésbé udvariasan írt a csúcson rég túljutott Gentiluomo-Spazter asszony teljesítményéről az Életképek: „Énekéről csak annyit mondunk, hogy »tempi passati«, mert mi azon kontárok közé tartozunk, kik azt hiszik, hogy a művészet legmagasb foka sem ér egyetlen batkát énekesben hang nélkül.” *Életképek* 4 (1845), 256.

⁴⁵ „Hangja fiatal, erős, csengő, kellemes; mai szerepében a felső c-ig minden erőtetés nélkül terjedt; előadása rendszeres jó iskolát s nagy gyakorlottságot bizonyítja. Méltán örvendhetünk ezen jeles szerzeményünknek; mert ha a textusnak pontos és érthető kimondásával, alkalmas mimikával párosítandja dalnoki művészségét, magyar színpadunkon ő leend első művész-énekesnénk.” *Honművész*, 4 (1836), 205. További hely az „iskola” szó használatára: „M[arkovits]-né assz. sokkal jobb énekesnő, mint minőnek őt némelyek tartják, s [...] mind hangja (mely nem igen erős, de tiszta és fölötte olvadékony) mind pedig *iskolája* olyanok, melyekért őt színpadunk – kivált ha játéka is eléri a művészi kívánatok mérfokát – mindenesetre becses szerzeményének tekintheti.” *Honderü* 1/1. félév (1843), 388. (Ördög Róbert, március 4.)

hang, e *megfoghatatlan* tünemény nem kalibrálható tulajdonságait sztereotíp jelzők halmozásával kísérelte meg jellemezni. Közöttük viszonylag ritkán találkozunk az esztétikum alapkategóriájával, a *széppel* (szép hang). Talán azért kerülték a jelző használatát, mert nem tekintették eléggé szakszerűnek – vagy mert ritkán hallottak olyan hangot, mint Ronconié, mely a szép minősítést fenntartás nélkül megérdemelte volna. Jószándékú kritikus nem mulasztotta el dicsérni a hang kellő erejét. Ehhez általában nem csatoltak kiegészítő jelzőt; nagy vivőerejű, termet átjáró hang jellemzésére olykor használták a *ható* particípiumot (helyette ma azt íránk: átható). A hang rezonanciagazdagságát a *csengő*, *zengő* jelzőkkel érzékeltették. A magyarban a cseng és zeng igék önmagukban pozitív töltéssel rendelkeznek, ezért a jelzőket nem kellett határozóval kiegészíteni, vagy idegen szóval helyettesíteni, mint a németben (wohll klingend, wohltönend, sonor). Egyes adjektívumok a személyiség egésze által keltett benyomást vitték át a hangra, mintegy indokolva sajátosságait. Konti Nina hangjának fiatalságát a kritikus mint az énekesnő életkorából eredő tulajdonságot rögzítette. A csengő hangot szopránoknál és tenoroknál a fiatalság jellemző attribútumának tekintették, melytől a kor kíméletlenül megfosztotta tulajdonosát. Idősebb énekesnőről szólva olykor meg is említették a fiatal hangra jellemző csengés hiányát, mint Ernstné fellépésekor. Tetszetős női hangot gyakran illeltek *kedves* (lieblich) vagy *kellemes* (angenehm) jelzővel. De kedvesnek, kellemesnek hallottak lágy tenorhangokat is, mint Erkel Józsefét, Reszlerét,⁴⁶ Sátorfyét, Wolfét.⁴⁷ Reszler és Wolf – és sejtethetően valamennyi fachbeli kortársuk – hangja a tenornak abba az alfajába tartozott, amelyet ma lírai tenornak nevezünk; jelző tehát a hang nem éppen hősi jellegét érzékeltette. Férfihangokkal kapcsolatban a *kellemes* melléknév mintha valamit le is vonna a jellemzett hang értékéből. Fűredy Mihály baritonját addig és annyiban nevezhették kellemesnek, amíg a naturális, „nótás” adottságok hangkörét túl nem lépte. Ismételten felróták neki, hogy a forszírozott magasságban az orgánium zománcát, fényét veszti.⁴⁸ Megjegyzendő, hogy a *zománc* főnév, a németben a fényes és olvadékony tenor-, ritkábban baritonhangok jellemzésére ma is használt *Schmelz* megfelelője a magyar kritikai nyelvben ritka vendég. Sűrűbben találkozunk a zománc előállításának technikájára utaló jelzőkkel: olvadó, olvadékony. Nem ugyanazt a benyomást akarták rögzíteni,

⁴⁶ „Ezen kedvelt operának új érdeket kölcsönze az, hogy most gróf Sirval [Carlo] szerepét Reszler éneklé. E fiatal énekes tiszta kellemes hanggal bír, de még sokat kell fáradsnia, míg énekmódja, játéka kielégítő lesz. A színpadon állani és mozogni még egyáltalában nem tud.” *Pesti Divatlap*, 3 (1846), 334. (Linda di Chamounix, április 14.)

⁴⁷ „Wolf úr a bécsi udv. dalszínház tenoristája, mint Gennaro lépett fel, s tiszta kellemes hangja, mely bár igen magasra nem vihető, de a maga körében mondhatlan bájoló, énekének minden szót kitüntető érthetősége s helyes játéka által igen nagy tetszést vívott ki [...]” *Uo.*, 2 (1845), 378. (Lucrezia Borgia, június 14.)

⁴⁸ „Asthon Henrik lordot Fűredi jól személyesíté, míg hangjával szokott körében kelle forognia; ámde a felsőbb fokozatú dallamok éneklésénél igen is kitért erőlködése, s lefoszta a különben kellemes hangról minden zománcot.” *Uo.*, 3 (1846), 651–652. (Lammermoori Lucia, augusztus 4.)

ha a hangot hajlékonynak minősítették. Az olvadékony hang forró, lágy, viszkózus hatást kelt, a hajlékony hang karcsú, inkább huzalszerű – eminensen női hangok és magas tenorok tulajdonsága. A kellemes, lágy hangnak szinte varázserőt tulajdonítottak, ha nem is a szó mágikus jelentésében. Elragadtatott nyilatkozatokból kiolvashatjuk, hogy egyes hangok – mint Wolf Károly „mondhatatlan bájoló” vagy Marietta Alboni „szívet bájoló” hangja – a remény „bájoló lány trilláihoz” hasonlóan hatottak a hallgatói kedélyre. Reszler, Wolf és más kedvezően fogadott hangok diagnózisában bátorítólággal említették a hang *tisztaságát*; ezzel nem az intonációt minősítették, hanem jelezték, hogy az orgánium tükrét nem csúfítják el az elméletírók által lajstromba szedett hanghibák – például nem vesztette fényét, nincs „befátyolozva”, mint az idősödő Kontié. Benza hangja ebben az értelemben érdemelte ki az *ép* minősítést.

A művészi éneklés elmélete Tositól kezdve hangsúlyozza: az esztétikai hatás elérésére alkalmas énekhang legalább annyira képzés eredménye, mint természeti adottság. Erre az alapra helyezkedett az énekpedagógiai gyakorlat. Alkalmilag a kritika is felfigyelt a hang képzés általi befolyásolhatóságára. Regisztrálták például, hogy Paksyné Mochonaky Amália hangja bécsi tanulmányai után tisztább is lett, erősebbnek is hatott. Általában azonban a kritika és a közönség akkor is, mint ma, inkább adottságnak, a fellépő személyiség egyik sajátos karakterjegyének érezte a hangot, mintsem hogy a képzés produktumát hallotta volna benne.⁴⁹ Az *előadást* viszont kifejezetten teljesítményként értékelték. E kategória tartalma a korabeli irodalomban feltűnően oszcillál, részben nyelvi okból. A magyar főnévnek legkevesebb hét német kifejezést kell kiváltania: Vortrag, Aufführung, Ausführung, Execution, Vorstellung, Darstellung, Repräsentation. A többértelműség sokszor pongyola fogalmazáshoz vezetett, amennyiben az előadás főnevet egyetlen mondatban több fogalom jelölésére is kénytelenek voltak használni. Így a Pesti Divatlap az esti *előadás* tényezői között említette Wolf dicséretes „előadási modorát”.⁵⁰ De az *előadás* a nyelvi homályon túl is a legsokértelműbb, ezért legizgalmasabb kategóriája a kritikai triádnak. Schodelné Romeójáról írott, operaesztétikai alapvetésnek is beillő fejtegetésében Schedel Ferenc is érzékelteti a főnév tartalmi elmosódottságát. Ezért kvázi idézőjelbe teszi a „szép előadást, *mint nevezni szokták*” (kiemelés tőlem, T. T.). Valamivel később a szép előadást minden további nélkül azonosítja a szép énekkel.⁵¹ Ebben az olvasatában tehát az előadás fogalma az éneklés *technéjét* fedi. Ilyen értelemben használták a konzervatív ízlésű

⁴⁹ Beile szerint a kritika azonosítja a hangot az énekessel („Gleichsetzung von Sänger und Stimme”). – Birgit H. Beile, *Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken, Fachsprachenlinguistische Untersuchungen zum Wortschatz*, Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte 34 (Frankfurt am Main – Berlin usw.: Peter Lang, 1997), 93.

⁵⁰ „Wolf mint szerződött tag, Gennaro szerepében ma lépén föl először, az *előadást* igen élvezetessé tette, fölötte tiszta, kellemes tenorhangja, szabatos, érzelemdús *előadási* modora, s jeles játéka által [kiemelések tőlem, T. T.]” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 356. (Lucrezia Borgia)

⁵¹ *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 63–64. (Montecchi és Capuletti párt, december 30.)

vagy nyelvezetű lapok, így a Honművész és a Honderű. A jó *előadás* lényegét az adta, amit bemutatkozása után az akkor még örömmel fogadott Kontiról írt az Athenaeum: ha baritonja fátyolos is, „ügyes énekes”, vagyis tud énekelni.⁵² Előadás és énektechnika azonosítása abban is kifejezésre jut, hogy számos jellemzésben nem hang és előadás, hanem hang és ének-éneklés áll egymás mellett vagy egymással szemben. Reszler Istvánt, a pesti énekiskola egyik első neveltjét színpadi bemutatkozásakor a „hang” és „ének” kettősségével jellemezték, az egyiket csengőnek, a másikat szabatosnak minősítve.⁵³

Mi kellett ahhoz, hogy valaki „szabatosan” tudjon énekelni? Az operaháború egyik alapdokumentumában, a parodizálás elleni filippikában Konti Károly, az anekdotabeli suttagó bariton érdemeit sorolva Mátray Gábor a *methodus* fogalmát használja ott, ahol az eddigiek alapján előadást várnánk. Metodusnak nevezték a 19. században az éneklés tanult mesterségét.⁵⁴ E varázsszónak gyakran kellett helyettesítenie az énekmód részletes jellemzését.⁵⁵ A magyar szakkritika viszonylag ritkán emlegette – megtette például Munkácsy János korai énektechnikai fejtegetésében, a Rajzolatokban.⁵⁶ Konti Nináról szólva a Honművész a rokonértelmű *iskola* szót használta, akárcsak a Honderű, midőn Kontit ajánlotta mintául a naturalista Füredynek.⁵⁷ Az iskola mint készség utal a helyre, ahol az énekest kiképezték: jó iskolája van, mert jó iskolába járt, és jól elsajátította, amit ott tanult, vagyis a metódust. Érintkezik a metódus-iskola fogalmával, és beletartozik az előadás kategóriájába (olykor azzal azonosnak tűnik) a *modor*; néha ezzel is találkozunk a *Vortrag* magyar megfelelőjeként. A modor az iskolához hasonlóan az énekes előadói stílusán túl az operaművészeti irányt – stílust – is jelölhette, melyet az előadott mű képviselt, s melyben az énekes excellált – vagy éppen fájdalmasan elmaradt igényeitől. Joób Zsigmond kiválóan énekelte Almaviva szólamának „olasz modorú futásait”, és Konti énekmódját is azért ajánlotta a vele különben ellenséges Honderű Füredy figyelmébe, mert otthonos volt az olasz modorban, vagyis birtokában volt az olasz opera jellegzetes írás- és előadásmódjának megszólaltatásához szükséges énektechnikának. A szép éneklés értelmében vett kiváló előadás non plus ultráját az éneklés „művészisége” képezte. Marietta Alboni harmadik látogatása után írta a Honderű:

⁵² *Uo.*, 734.

⁵³ „Reszler igen tiszta csengő *tenor*jával (mi most oly ritkaság), érthető szabatos *ének*ével oly ajánlatossá tette magát, hogy mi nem is kétkedünk, miszerint az igazgatóság minél előbb szerződni fog vele.” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 217.

⁵⁴ „Hr. Erkel, Nemorino: Weniger vorzüglich. Eine mäßige Stimme, ohne besondere Methode und wenig Festigkeit. Doch sang er ziemlich angenehm und spielte recht löblich und genügend, was ihm auch Beifall u. Hervorrufen zuzog.” *Der Spiegel*, 1838. november 10. (Bájjtal, november 7.)

⁵⁵ Ironikusan utal erre a Hoffmann meséi negyedik felvonásának kuplájában Crespel inasa, Franz: „Non! c'est la méthode, c'est la méthode!”

⁵⁶ „[...] a gyakorló művészetekben legtöbb függ a módtól – methodustól –, azért mondják a jó énekesről s más hangművészről: jó methodusa van [...]” Munkácsy [János], „A játékszínről s színigazgatásról”, *Rajzolatok* 4 (1838), 119.

⁵⁷ *Honderű* 1/1. félév (1843), 483.

„A művésznő múlt év óta, hogy a budapestiek utószor hallák, ha lehet még tökélyesbült mind *játéka* kedves bensősége, mind éneklésének *művészsége*, mind *hangjának* szívet bájos kellemségében. Ritka terjedelmű hanglajtorjáján a legbámulatosb könnyűséggel gördül szép éneke, alant mint fönt egyenlő erő, egyenlő gyöngédség, egyenlő varázs jelesítve azt.”⁵⁸

Sok szöveg az előadás gazdagabb vagy éppen egészen más jelentését sugallja. Felbér Mária feltűnésekor az Athenaeum megállapította:

„Magyar énekesnek szűkében, Felbér Mari feltűnte több tekintetben nagy öröme volt a közönségnek. *Hangja* kedves, hajlékony s ható, *iskolája* jó, *előadása* elég biztos s e mellett meleg és izlést bizonyító; de ő ügyesen forog a színen is, úgy, hogy ha szeretettel és studiummal folytatja pályáját, a magyar opera tőle idővel jeleset várhat.”⁵⁹

Itt az előadás elkülönül az éneklés technikai részétől (iskola). Különösen kezdők esetében az előadás a habitus, a fellépés legáltalánosabb jegyeit összegezte, az előadói személyiség általános attitűdjét foglalta magába. Felbér előadásának jellemzésében szereplő „meleg” jelző azonban ennél többre utal. A hőmérséklet-érzékelés területéről származó, a vizualitásban is közkeletű jelzőt (meleg szín) máig sűrűn alkalmazzák a hang jellemzésére.⁶⁰ Ám az Athenaeum írójára nem magából Felbér hangjából, hanem előadásából áradt a melegség. Ha a folytatásban be is vonja az érvelésbe az izlést, a művészetértékelés eo ipso véleményeltérést involváló kategóriáját, a hozzákapcsolt egyértelműen pozitív „meleg” jelző biztosítja, hogy az olvasó a magáénak ismerje el az író izlését, és rokonszenv ébredjen benne az addig nem hallott énekesnő iránt. A rokonszenv nem tiszta esztétikai értékítéleten, hanem érzelmen alapul – aminthogy Felbér előadásának melege sem lehetett más, mint *érzelmi* melegség megnyilvánulása. Az előadás fogalmának e második értelmezésében az énekléstechnikai konnotációt hangsúlyos érzelmi-tartalmi árnyalat színezi –, illetve a ’metódus’ jelentést sokszor teljesen ki is szorítja.

Elsősorban érzelmek vehikulumaként szerepel a mindenkori előadóművészetkritika legsűrűbben, legáltalánosabban használt fogalma, a *kifejezés*, mint az előadás meghatározó mozzanata. Idézzük a nagyszámú vonatkozó hely közül a Honművész mondatát Udvarhelyi Orovesójáról. Nyilvánvaló, hogy az érzelmek, melyeket a veterán énekes kifejezett, nem saját emóciói: szerep és érzelem grammatikailag ugyan nem, de szemantikailag birtokviszonyba kerül egymással:

„Udvarhelyi úr (Oroveso) e szerepben mindig jeles volt, de talán ma éneklé azt legtöbb érzelem-kifejezéssel.”⁶¹

Hogyan férhet meg az előadás egységes kritikai osztályában metódus és emóció – a legtudatosabb emberi viselkedésmód, a módszeresség, illetve a tudat által leg-

⁵⁸ *Uo.*, 5/2. félév (1847), 379.

⁵⁹ *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 734.

⁶⁰ Beile, *Gesangsbeschreibung...*, 145. (vö.: 49. lábjegyzet)

⁶¹ *Honművész* 5 (1838), 349. (Norma)

kevésbé irányítható lelkiem, az érzelem? Történetileg a kettő között mindenestre szoros kapcsolat mutatkozik. Bizonyára túlzás lenne az énekés iskoláját afféle érzelmek iskolájának beállítani, azonban Caccini és mások ékítéstani nomenklatúrájának ismeretében bizonyítottan vehetjük, hogy a díszítés technikáit eredetileg legalább részben a retorikai-érzelmi kifejezés szándéka ihlette. Érzelmi állapotok kifejezésére szólít fel az úgynevezett előadási utasítások többsége is, beleértve a tempójelzések egy részét. Érzelem, illetve az érzelmet kifejező letét-típus és előadási technika szoros kapcsolata a 19. század folyamán mindvégig érvényesül. A 18. század közepétől érzelem és kifejezés viszonyát sajátosan színezi, hogy az érzelem az általános, átfogó jelentésen túl különös konnotációt is nyer: sajátos érzelmi árnyalatként kialakul az érzelmesség (*Empfindsamkeit*). Az *ézelmesség* érzelme nemcsak, hogy kifejezést igényel ahhoz, hogy megszólalhasson, hanem mintegy magába foglalja a kifejezést: a kifejezés maga is érzelmmé, az érzelem kifejezéssé válik. Schedel Ferencnek nem kellett tartania attól, hogy félreértik, mikor leírta, Déryné az első pesti Normában a szerep „érzelmes helyeit” éneklé „melegséggel, kifejezéssel és bizonyos [biztos] izléssel”.⁶² Minden nyelvhasználó tudja, mit kell érteni érzelmes helyen: a Normában például a második felvonás kezdetét. Némi iróniával szólva: az ézelmesség ézelmet a kifejező kifejezés közvetíti a hallgatóhoz: „con espressione”, vagyis aprólékos agogika, gondos artikuláció, beszédesség, árnyalatgazdagság, a tempó és dinamika szabad, szubjektív kezelése. Árnyaltszegény előadás nem kelti a hallgatóban a kifejezés képzetét: egyhangú és ettől kifejezés nélküli, mint Erkel József éneke a korábban idézett bíráló szerint.

Ám az előadás hatását nemcsak a kifejezés hiánya veszélyeztetheti, hanem patetikus többlete is. Sátorfy bemutatkozó szerepléseiről szólva írta az *Athenaeum*:

„Sátorfyt ref. ez uttal, történetből, csak másodszer hallotta, s mind kétszer Severben. Erőre nem első rangú tenór, de nem is gyenge, e mellett zengő és kedves. Az egész ember csupa érzelem és tűz, a honnan hibázik még most énekében és játékában ama művészi nyugalom, mely a gyakorlott színész tulajdona [...]; de csak jusson neki több alkalom, mint eddig, talentumát művelni, benne a magyar operának – kivált tenórok ily nagy szűkében – egyik legbecsesb tagját fogjuk üdvözölhetni: mert hibái nem hiány, hanem gazdagság hibái, s neki főleg irtani, mérsékelni kell, s charactert adni előadásának.”⁶³

Izgalmasan kitágul az előadás komplex kategóriája az érvelés második felében. Megjelenik a karakter fogalma, mégpedig a mérséklettel összefüggésben, mintegy

⁶² „Sikerülteknek kell mondanunk név szerint az érzelmes helyeket; ő azokat még mindig eléggé zengő s teljes hangjával – kivált a közép cordákban – melegséggel, kifejezéssel s bizonyos izléssel éneklé.” *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 605. (Norma) A Vesta szüzének bemutatója után: „Déryné ez uttal mint főpapné helyén volt: játéka szóló, s éneke, hangjának még hatalmában levő fokain mozogva, zengő és kifejezéssel ható [...]” *Uo.*, 2/2. félév (1838), 55–56.

⁶³ *Uo.*, 3/1. félév (1839), 127. (Norma)

annak szinonímjaként, s ez pontosan megfelel a görög szó eredeti jelentésének: 'bevészt', állandósult vonások összessége. A mérséklet a maga részéről nem más, mint a korábban megidézett „művészi nyugalom” variánsa. A mondatba rejtett előadóművészeti esztétikát tehát így foglalhatjuk össze: az alakító énekesnek fegyelmeznie kell saját érzelmeit, nehogy azok tüze lángra lobbantsa s elhamvassza a műben-szerepben megfogalmazott művészi karaktert, a kifejezés valódi célját. A karakter megőrzésének képességét emelte ki érdemként 1844-ben a Honderű, midőn a koros Udvarhelyit és az ifjú Kőszegit összehasonlítva előbbi előadását „helyesebb”-nek nyilvánította.⁶⁴ Hét évvel korábban az Athenaeum részletesen kifejtette Udvarhelyi érdemeit: „terjedelmes, nyílt, zengő bassusa, *correct*, értelmes és *kifejezéssel teli* éneke, méltóságos játéka” biztosítja neki a közönség megbecsülését (kiemelés tőlem, T. T.).⁶⁵ Itt tehát a kifejezés tárgyilagos-rationális szövegösszefüggésben tűnik fel. Tulajdonképpen magától értődik: az előadóművészetnek mindenekelőtt való feladata annak korrekt és értelmes, egyszóval *helyes* kifejezése (kimondása, közvetítése), amit a szerző a műben egyszer már kifejezett. Az operaműfajt a beszélt színházzal szemben jellemző lényegi irrealizmus kérdése – vagyis, hogy egyáltalán ki lehet-e fejezni realizmikus druida főpapok érzelmeit énekelt drámában – ebben az összefüggésben értelem-szerűen fel sem merül. Az énekelt színháték – különösen a zárt számos opera – mindenkori hivatásos és nézőtéri kritikája arra az álláspontra helyezkedik, és nem is helyezkedhet más álláspontra, hogy a műfaji konvenciókon belül a bíráló objektív mércével rendelkezik, melynek alkalmazásával vitát kizáróan eldöntheti, vajon az előadó találóan ábrázolja-e a figurát, és fejezi ki az alak érzelmeit adott lelkiállapotban. Korrekt, kifejezéstartó éneklés és helyes előadás: az Udvarhelyit méltató jelzők a *megfelelés* tényét hangsúlyozzák az adottságként kezelt karakter érzelmeivel. Ezzel a nézettel az előadóművészet-esztétika persze csapdába esik: hogy értékelhesse a kifejezés esztétikai „helyességét”, a befogadónak valamiféle előzetes tudással kell rendelkeznie arról, mit kívánt az alkotó kifejezni. Bizonyos szempontokból rendelkezhet is efféle tudással. A modern színházban a szerepeket nem *personák*, nem maszkok, hanem saját – igaz, maszkírozott – arcukat viselő emberek alakítják. Egyikük adottságainál fogva jobban megfelelhet a szerepkarakternek vagy inkább típusnak, mint a másik: a veterán Udvarhelyi puszta életkoránál fogva helyesebben közvetítheti Oroveso, a főpapi atya karakterét az éretlen Kőszeginél; a gyermeklány Hollósy Kornélia is tökéletesebb illúziót kelt Lindaként az idősödő Schodelnénál. Egyes konvenciók, illetve tabuk elősegítették színész és szerep karakterbeli megfelelését. Például a férfi énekesek genderspecifikus szerepének kötöttsége szigorúan tiltotta, hogy női szerepeket alakítsa-

⁶⁴ „Nem áll továbbá, hogy Udvarhelyi és Kőszeghi között [...] valami botrányos különbség léteznék, mert míg amannak játéka jobb s előadása is helyesebb, ennek megint tízszer annyi a hangja, s még egyszer oly fiatal.” *Honderű* 3/1. félév (1845), 453.

⁶⁵ *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 605.

nak. (Hogy fiatal férfihősöket viszont énekelhettek nők, az is inkább a férfiszerepből következett – mármint a nézőkéből.) Mindannak fényében, amit Udvarhelyi énektechnikájáról olvasunk, persze felmerülhet a kérdés, vajon mennyire volt valóban korrekt maga az éneklés; és nem inkább az alak méltósága, a fellépés nyugalma keltette-e a megfelelő érzetét? Frivolabban kérdezve: úgy látta a kritikus, hogy az idős főpap karakteréhez jobban illik, ha a kortól fáradt énekes az olasz iskola követelményeinek kevésbé felel meg, de naturalizmusából következőleg realiztikusabban énekel? Nem tudjuk, hogyan fejezte ki hangjával Benza Károly a Tihany ostroma intrikusának, a bosszúálló Ricardónak szilaj indulatait, de az, hogy a kritikus a vokális kifejezést a mimikával látta egybe, elképzelhetővé teszi számunkra az énekes karakteres – valószínűleg kissé túlzó – vokális kifejezőmódját, amit talán vokális mimikának nevezhetnénk.⁶⁶ Bizonyára elsősorban nem kiváló metódusában nyilatkozott meg Reina „előadási tehetsége” sem Macbeth szerepében, hanem a vokális karakterábrázolás részletezettségében, amit a kritika ismét mimika gazdagságával érzett adekvátnak.⁶⁷

Az énekes előadás fogalma tehát egyrészt magába foglalta az éneklés technikáját-művészetét, másrészt a köznapi értelemben vett érzékeny, tagolt zenei *előadást* (dinamikai és ritmikai árnyalás), harmadrészt a zenébe-szerepbe sűrített érzelmek és karaktervonások kifejezését, vagyis a gyönyörködtetés és afficiálás teljes eszköztárát. E tág, az éneklés művészetével tulajdonképpen azonosnak mondható kategória átfogta mindazt, amit a Mancinit követő énektanok egyfelől a hangképzéstan, másfelől a színpadi játék között tárgyaltak. A leginkább tárgyilagos ítéletet a teljesítményről az előadás teljes jelentésspektrumából a szűkebb értelemben vett ének-művészet területén sikerült akkor, és sikerülhet most megalkotnia az újságkritikának – csakúgy, mint nézőtéri bírálók százainak. Ha az átlag látogató nem is tudja pontosan, mi fán terem a portamento, némi operai tapasztalat birtokában ugyanolyan biztonsággal képes megítélni az intonációs biztonságot, a passzázsok tisztaságát és egyenletességét (vagy e jellemzők hiányát), a lélegzetvétel egyenletességét stb., mint egy rajz mindennapi értelemben vett valóságosságát. Utaltunk már rá, sokkal inkább ízlés és egyéni viszonyulás kérdése a hang minőségének, illetve az énekes előadás affektív és reprezentatív elemeinek megítélése.

A háromelemű – hang, előadás, játék – értékelés a kritika legigényesebb közelítési módját képezte az énekes színészi teljesítmény egészéhez. Volt ennél csökevényesebb tárgyalási mód is. Marietta Alboni első vendéjátékának szívmenengető hatását a Pesti Divatlap nem triadikusan, hanem duálisan jellemezte, olyan kategóriapárral, melynek egyik tagja az előadás volt, a másik a hang:

⁶⁶ „Benza (Ricardo) hatható hangjával erélyesen fejez ki a bosszúálló lovag szilaj indulatait, s ő benne becsülni lehet azt, hogy a mimikára is sok gondot fordít előadásában.” *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 91. (Tihany ostroma, április 12.)

⁶⁷ „A szerep nagysága alatt, mely hangot és előadási tehetséget kíván, megállott Reina férfiasan, a mimikában is szorgalmat, szép előmenetelt tanúsított, egyedül a magyar szavak hibás kiejtésében sérté fülcinket.” *Uo.*, 5 (1848), 312–313. (Macbeth)

„[Alboni] mint Pierotto, igen erős s hajlékony alt-sopran hangjával s egyszerű szép előadásával tünteté ki magát. Főleg mélyebb hangjaiban valami különösen megható sajtóság, rendkívülség rejtezik, mit még egy női énekhangban sem találtunk fel.”⁶⁸

Az, hogy az „egyszerű, szép előadást” mintegy közjátékképpen említette a csodálatos orgánum jellemzésének két kísérlete közben, feljogosít, hogy a terminust inkább énekes előadásnak, semmint színpadi játéknak értsük. (Igaz, a jellemzés illenék a nosztalgikus nadrágszerep érzékeny színpadi felfogására is.) A duális bírálatok többsége azonban általában inkább az ének és a játék kettősségével operál. Néha Schedel Ferenc is megelégedett a teljesítmény egyszerű duális osztályozásával.⁶⁹ Máskor azonban a kategóriákat oly gazdagon részletezett tartalommal töltötte ki mind pozitíve, mind negatíve, hogy az olvasó úgy érzi: az alakítás egészéről kap képet. Erkel József Liciniusának megsemmisítő bírálatában egyáltalán nem említette az ismert szépségű hangot, s ezzel azt sugallta, a hangban megnyilvánuló *persona* erőtlennek bizonyult a sokrétű szólamkarakter megelevenítéséhez:

„Liciniusnak (Erkel) uralkodnia kellene a történet felett; de ez a triumphator alázatos volt és hunnyászkodó; e szerelmes bátortalan, ügyetlen; a lelke elkésyerültében törvény és pontifex ellen kitörőnek indulata tanult volt és gyenge: s mind ez nemcsak játékban, de énekben is. E hatalmas, e szívrázkódtató hangok, minden erejüket vesztek. [...] S. F.”⁷⁰

Efféle érzékletes leírásoknak sajnos ritkán örvendhetett az olvasó. Még a fejlettebb német sajtó is gyakran látta bizonyítottnak énekesek és szereplések kiválóságát azzal, hogy csupán csak utalt játék és ének egyenértékűségére.⁷¹ Magyar kritikákban még sűrűbben találkozunk a „jól vagy rosszul játsszá-éneklé” típusú sommás értékelésekkel. Néha úgy érezzük, a sommás ítéletek nem is terjedelmi vagy mesterségbeli korlátokból következnek. Olykor inkább bizonyos lekezelés, sőt rosszakarat nyilvánul meg bennük az opera, vagy az egyes énekes irányában. 1838 nyarán-őszén az Athenaeum Joóbot és Lendvayt, az operaegyüttes két, eltérő okból, de egyformán dilettáns tenorját valósággal lefricskázta a színpadról lakonizmusával –

⁶⁸ *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 474. (Linda di Chamounix, július 5.) Alboni hangját és művészi előadását emelte ki a lap a Lucrezia Borgia július 10-i előadása után is: „Alboni (Orsini) rendkívüli althangját s művészi előadását ma is alkalmunk volt csodálni, kivált az utolsó felvonásban oly meghatóan énekelt, hogy a híres magándalt négyszer kellett ismételnie; Schodelné szokott jelességgel működött.” Ugyanakkor Reichel is fellépett – és megbukott a duális osztályozásban: „Reichel német bassista igen mély s változatos hangja miatt elhíresült énekes, de előadásában semmi különös nem található. Kivált a herceg baritonszerepe épen nem neki való.” *Uo.*, 517.

⁶⁹ „Conti igen gyenge Zampa mind játékára, mind énekére nézve”. *Athenaeum* 2/2. félév (1838), 70. (Zampa, július 4.)

⁷⁰ *Uo.*, 55–56. (Vesta szüze)

⁷¹ „Herr Wolf, der jetzt beinahe in jeder Oper beschäftigt ist, da man mit einem Tenore bequem auskommen zu können wähnt – hatte eine sehr bedeutende Rolle, die er, in Gesang und Spiel, zur vollen Zufriedenheit des Publikums exekutierte.” *Der Spiegel*, 1846. október 10.

noha más-más sülyesztöbe.⁷² Rosszmájúsáért más lapok sem mentek a szomszédba. A Hasznos Multságok az 1842. augusztus 11-i Bájital-előadás után pausál dicséretbe csomagolva keserű pirulát nyeletett le Mochonaky Amáliával. Kertelés nélkül figyelmeztette, csak azért, mert primadonnaszerepet énekel, ne tekintse magát első énekesnőnek:

„Mochonaky k. a. mint falusi leánykának – noha e főszerepben még eddig mindig első művésznőket láttunk – éneke és játéka tetszett, s így nem árt hébekorba bekukkanni a művészet csarnokába, de csak úgy, hogy senki meg ne tudja.”⁷³

Ha egy-egy énekes sajtóját évek során át figyelemmel kísérjük, esetenként azt vesszük észre, hogy az állandósult dicsérő formulázás éppenséggel bizonyos leküzdhetetlen hiányok maradátságáról árulkodik. Mochonaky énekét kezdettől elfogadhatónak – sokan tetszetősnek – találták, játéka viszont a rövid pálya mindkét szakaszában „naponkint javult” – ami annyit tesz, nem volt és nem is lett jó.⁷⁴ Hasonlóképpen helyére teszi a Honderű dicsérete az énekeseket egy 1843 márciusi Bájital-előadás után, a fogalmazással azt sejtetvén: másutt nincsenek oly teljesen elemükben, mint „ezen operában”.⁷⁵ Midőn De Caux Mimi első Adináját énekelte, ének és játék állítólagos jó fogadtatásának felemlítése mögött a tempót elvető énekesnő, a tehetetlen karmester és a szabotáló zenekar háromszög-komédiája rémlik fel.⁷⁶ Mint egyes korábban idézett helyeken, az ének és játék ex cathedra dicsérete („helyeselhető”) itt is a korrektséget, a szerepmintának való megfelelést jutalmazza. Rokonszenvező ítéskor azonban nemcsak helyeselhetőnek, de – a kritika egyik standard jelzőjével – „érzelemdúsnak” is nyilváníthatta a szép Mimi énekét, mint a Négy Haymonfi bemutatója után a Pesti Divatlap tette.⁷⁷

⁷² „Joób (Almaviva) igen kedvesen éneklé szerepe első szakaszait – bár ezt mondhatnók játékaról is.” *Athenaeum* 2/2. félév (1838), 326. (A sevillai borbély); „Hogy Lendvaynak kár operákban föllépnie, azt a mai tapasztalás tökéletesen igazta. [sic!] Amely örömmel láttuk játékát, oly szánakodva hallók énekét.” *Uo.*, 768.

⁷³ *Hasznos Multságok*, 1842. augusztus 28. (Bájital)

⁷⁴ „Énekével egyébiránt meg volt közönségünk elégedve, mint minap, úgy most is, s játéka naponkint javul.” *Honderű*, 1/1. félév (1843), 388. (Ördög Róbert, március 4.)

⁷⁵ „Rég nem adatott daljáték oly jól, mint mai estve ez. Mochonaki, Joób, Szerdahelyi, mondhatni con amore énekeltek és játszottak. Ezen operában mindhármán teljes elemükben vannak, és jelesen működnek.” *Uo.*, 483. (Bájital, március 31.); „Joób (Nemorino) és Szerdahelyi (Dulcamara) igen jelesen működtek. Mochonaky (Adina) különösen jó kedvvel énekelte, s játéka is sokkal szabatosabb volt mint máskor.” *Regélő Pesti Divatlap* 2/1. félév (1843), 885.

⁷⁶ „Lászlóné [de Caux Mimi] mint újólag szerződött tag, ma lépe föl először mint Adina, és sok tekintetben helyeselhető éneke és játéka jól fogadtatott. Csak arra figyelmeztetjük a szép tehetségű énekesnőt, hogy ügykezzék minél összhangzóbban énekelni a zenekarral, mely ugyan ez alkalommal nem Erkel által vezéreltetvén, nem egy hibát követett el.” *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 600. (Bájital)

⁷⁷ „E mű, a Schodelné elutazása óta operanéklözésre kárhoztatott operaszomjas közönséget teljes mértékben mulattatá, s mondhatni átvillanyozá. Emelte annak becsét az összevágó kerekded előadás, s eléggé olvadékony éneklés. Említést érdemel e tekintetben Benza (Beaumont) s Lászlóné (Hermína). Az első tiszta mély hangja, s tökéletes mimikája, a másik szép s érzelemdús éneklése s játéka által volt feltűnő; ha Lászlóné pályáján, az eddig tanúsított szorgalmi léptekkel haladand: nemsokára nemzeti színházunk ragyogó gyöngyévé válandik.” *Uo.*, 701. (Négy Haymonfi)

Éneklés, ének sokszor az előadás fogalmát váltotta ki a kettős osztályozó rendszerben. Wolf Károlyt érzelemdús előadási modoráért kedvelték, a dilettáns Follinus János érzelemdús énekéért (vagyis előadásáért) kapott dicséretet. Vajon miért hagyták a kritikusok sokszor említetlenül épp az énekesi hatás alapját, a hangot? Részben bizonyára gyakorlati okból: estéről estére, évadról évadra ugyanazokat az énekeseket hallották, s hangjukat adott, változatlan tényezőként könyvelték el. Emellett az ének fogalma magába foglalhatta a hangot, sőt helyettesíthette is azt. Az olasz nyelvű éneklés engedélyezése vagy tilalma körül folyó vita egyik fázisában,⁷⁸ midőn a színház éppen a tiltás álláspontjára helyezkedett, s nehézségeket gördített Marie Hasselt-Barth vendégszereplése elé, az *Életképek* nyílt levele egyik mondatában az éneket és játékot, a következőben a hangot és játékot állította párba, nyilván ugyanarra a ténykedésre utalva:

„Ám lássa a t. igazgatóság, hova viend e rendszer. Legelső sajnós következése az, hogy a magyar zenekedvelő közönség nem fogja élvezni Hasselt-Barth asszony művészi énekét s játékát; mert igaz ugyan, hogy itt van jeles Schodelnénk, hangjával bennünket elbájolni, játékával elragadni; de híjában, emberek vagyunk s a változékoság bizony, még a remeklők mellett is, jól esik.”⁷⁹

Térjünk végül a triadikus értékelés harmadik – a duális második – elemére, a játékra. Kritikáink az esetek többségében nem szolgáltak a fogalom beható magyarázatával, vagyis differenciálatlanul ezzel jelölték és jellemezték az énekes színész jelenlétének egészét. Használtak azonban más, konkrétabb, bár nem könnyen értelmezhető fogalmakat is. Gyakran utaltak például az énekes mimikájára. A művelt Honművész az ígéretes Konti Nináról szólva remélte, hogy „alkalmas mimikával párosítandja dalnoki művészségét”. Erkel József első szólistaszereplése után bizakodásnak adott kifejezést, hogy az ifjú énekes mimikája javulni fog. A nagy színész, de amatőr énekes Lendvay Márton viszont „helyes” mimikájával tűnt ki. Wurda József 1842-es vendégjátékán két lap kritikusat is megragadta „ezüst hangja, énekének kelleme” mellett „igen jeles mimicaja”. Ezzel szemben a Schodelné távozása után itt működött interim primadonnák, ezen

„[...] első tekintettel nagy reménységet ígérő kezdők alatt, azon szép operai mutatványok, melyeket Schodelné asszony Felbér Máriával létre hoztak, ezeknek távozta után vagy épen nem adhatunk, vagy ha egy is azokból a karmester és rendező folytonos munkája által színpadra került, azt a hamis éneklés, s a semminél rosszabb mimika, a bohózatnál is nevésegebbé tette.”⁸⁰

⁷⁸ Itt jegyezzük meg, hogy a Nemzeti Színházban legfeljebb az olasz éneklés engedélyezése vagy tiltása lehetett vita tárgya. Az önkényuralom egy időszakát leszámítva, német szöveget semmi körülmények között nem engedélyeztek.

⁷⁹ „Nyílt levél Hasselt-Barth asszonyság ügyében”, *Életképek* 3 (1845), 453. Marie van Hasselt-Barth színészi és énekesi nagyságát már 1843-as vendégjátéka alkalmával kiemelték: „Van Hasselt-Barth asszony nem csak énekelni, de játszani is tud, [...] nem affectál, örülteként nem hánykódik, nem charlatánkodik mint Europa legfőbb primadonnája.” *Regélő Pesti Divatlap* 2 (1843), 924. A szarkasztikus célzás éle talán nem a két éve nem hallott Schodelné, inkább Henriette Carl ellen irányult.

⁸⁰ *Nemzeti Újság*, 1841. október 9.

Operaszínpadunk művészei között a Pesti Divatlap szerint Benzában „becsülni lehet azt, hogy a mimikára is sok gondot fordít előadásában”,⁸¹ Reinában pedig, hogy „mimikában is szorgalmat, szép előmenetelt tanúsított”.⁸² A modern nyelvhasználat a mimikán ’arcjáték’-ot ért. Ezt az értelmezést tartalmazza a Magyar Nyelv Értelmező Szótára, és a Meyers Konversationslexikon online kiadása is. A Konversationslexikon 1885–1892 között megjelent 4. kiadása szerint azonban a *mimika* több, mint arcjáték: „érzelmek, gondolatok és szándékok (akarat) kifejezésének képessége arcjátékkal és mozdulatokkal”. Igaz, a cikk elismeri, hogy a mimika a szenvedélyeket és hangulatokat „elsősorban az arcizmok önkéntelen mozgata révén jeleníti meg”; ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a régiek (vagyis az ókor) művészi mimikán kizárólag a testmozdulatokat értették, hiszen a színészek arcvonásait maszk rejtette.⁸³ Fél évszázaddal korábban az Allgemeines Theater-Lexikonban (1846) még semmi nyoma nincs annak a felfogásnak, hogy a tulajdonképpeni *mimika* azonos lenne az arcjátékkal. A vonatkozó szócikk a mimika művészetének körébe sorolja mindazokat a testi eszközöket – testtartásokat (Stellungen und Attitüden) és mozdulatokat –, melyekkel a színész és énekes tudatosan ábrázolja a figura bensőségét. Az analízis megkülönböztet állandó külső jegyeket (fiziognómia) és változó jeleket, vagyis a gondolatok, érzetek és érzelmek testi kifejezését (patognómia). Előbbi közvetítését elsősorban a tartások és attitűdök szolgálják; utóbbi a mozgásokban-mozdulatokban tükröződik, melyek ismét két fajtára oszlanak: arcmozdulatok (Mienenspiel) és testmozdulatok (Geberden [!]). Behatóan kizárólag a testmozdulatokról esik szó, mint a mimika valamelyest racionalizálható, elemezhető, rendszerezhető és tanítható részéről – beleértve néhány jellegzetes modorosság, tartáshiba és kényszermozgás bemutatását. Bizonyára leginkább az arcjátéokra érvényes a cikket záró kijelentés: az elmélet csupán általános szabályokat fogalmazhat meg, az individuális megoldásokat az előadó géniuszának, belső erői szabad játékának kell sugallnia.⁸⁴ Úgy vehetjük, hogy az 1848 előtti magyar színházi sajtó a fenti, bővebb értelmezéshez kapcsolódva az egészszeti kifejezést értette mimikán. Ezt sugallja a Pesti Divatlap egy 1848-as bírálata is, az énekes színész sokrétű feladatának általam ismert legalaposabb kifejtése a reformkori sajtóban:

„Don Carlos szerepében, melyet eddig Füredy mindig oly jó sikerrel énekelt, most Reina lépett föl, és hatalmas hangjával ismét megrendíté a közönséget. De előttünk magában az erős hang, ha mindjárt Jerico falai és összeomlanának hallatára, még nem elég arra, hogy a valódi művészet

⁸¹ *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 91. Sajnálatos módon a „paródiái mimikától” komoly szerepeiben sem tudott szabadulni – holott nyilván akart: „Benza (Marino) erős, férfias hanggal bír, de németes kiejtése s komoly szerepben is paródiái mimikája nem igen ajánlatos.” *Uo.*, 1/2. kötet (1844), 15. (Marino Faliero)

⁸² *Uo.*, 5 (1848), 312.

⁸³ *Meyers Konversations-Lexikon, Eine Enzyklopedie des allgemeinen Wissens*, 4. Auflage (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1885–1892), Band. 11, 639.

⁸⁴ H. Blum–K. Herloßsohn–H. Marggraff, *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie aller Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde* (Altenburg–Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1846 [Neue Ausgabe]. Mikrofiche Edition: Erlangen: Harald Fischer Verlag, 2002. – Itr: Bd. 5, 287–289.

fölkent bajnokává emeljen s nagy követelésekre jogosítson akárkit is; – ehhez még [...] több kívántatik, és az: az erős hanggali kellő gazdálkodás, ügyes bánásmód, mi főképp a nemesebb ízlésű, gyöngéd hangszínezésben tüntethető ki, – továbbá a biztos, szabályszerű éneklési modor, s az előadott indulattal egyező, kifejezésteljes mimika, különösen a helyes, kerekded tagjáratás. [Kiemelés tőlem, T. T.] A drámai játék Schodelnét és Benzát kivéve általán véve gyöngé oldaluk színpadunk énekeseinek. Az ő arckifejezésök s tagjáratásuk ritkán van harmóniában azzal, mit énekelnek, s különösen kezeik fölösleges és szegletes mozgatása, azaz örökös légbeni ugrás, – bántólag hat mindarra, ki a művészet szabályait ismeri. – E tekintetben nemcsak Reina, de még oly jeles iskolával bíró művészek is, mint Hollósy C. és Wolf, olykor feltűnő hibákat követnek el. Ma is például a bájdalú Cornélia kisasszony többször mosolygott, deris képet csinált ott is, hol igen komolynak kellett volna lennie, – Wolf pedig azon megszokott hibáját, miszerint, netalán alacsony természetét emelendő, fejét igen feltartja, hátra veti, ismét gyakran ismétlé.⁸⁵

A Pesti Divatlap fejtegetéséből mintha az következne, hogy azonosítja a mimikát, vagyis az arckifejezést és tagjáratást a drámai – azaz cselekvő – játékkal. Más helyek azonban nyilvánvalóvá teszik, hogy a játékot nem azonosították teljes egészében a mimikával. A Honművész külön-külön taglalta a kezdő Joób játékát és mimikáját – pontosabban mindkettő hiányosságait.⁸⁶ Épp ellenkező hangsúllyal érdemelt külön említést Benza „jellemzetes mimikája” és „comicus játéka”.⁸⁷ A Honderű sürgetőleg ajánlotta az ifjú Reszlernek, vegyen leckéket mimikából, és sajátítsa el a legszükségesebb színpadi mozgásokat. Előbbin a lelkiállapotot kifejező arc- és testmozgásokat értette, utóbbin egyszerűen a gyakorlatot, mely a színpadra lépő dilettánst hozzásegíti, hogy ne botoljék el a saját lábában.⁸⁸ Mindezen kis játékok nélkülözhetetlen részét képezték az általános értelemben felfogott nagy játéknak, vagyis a professzionális színpadi létezésnek, a cselekményt életre keltő mozgásoknak és a karaktert megelevenítő kifejezésnek. Felbukkant még a színpadi jelenlétre vonatkozó kategóriák között *plastica* terminus. Magától értődően használták e fogalmat magyarországi német szövegekben; Carl kisasszonyt például a Der Ungar a „tökéletes plastica” kiemelésével méltatta Lucrezia Borgia szerepében.⁸⁹

⁸⁵ *Pesti Divatlap* 5 (1848), 187. (Ernani, január 29.) Vahot itteni magyarítási javaslatát, a 'tagjáratás' – Gebärde – helyett mások a ma is ismerősen csengő 'tagmozdulat', 'taglejtés', vagy egyszerűen a 'mozdulat' szavakat alkalmazták. A *Mienenspiel*t többnyire bevett magyar néven arcjátéknak nevezték.

⁸⁶ „[...] játékában még csak a kezdőt láttuk, [...] itt ott a mimicával kiemelő részint komoly részint nevetést szerezhető szerepréseknek hatás nélkül maradása bizonyított.” *Honművész* 5 (1838), 437.

⁸⁷ „Benza a címszerepben [Don Pasquale] egy igen sajátos, eredeti alakot tüntetett elénkbe; s habár, kivált tagjainak reszkettetése, mint máskor úgy jelenleg is kissé tulságos volt, de jellemzetes mimikája, comicus játéka, s igen jeles éneke, a magasabb kívánatokat is kielégíthet.” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 58. (Don Pasquale, január 10.)

⁸⁸ „Reszler úr (Carlo) hangjában, tisztaságán kívül, kellem, lágyság, erő és bensőség egyesül, azonban jó lesz ha énekbéli studiuma mellett R. úr a mimicában is veendő leckéket s legalább a legelső s legszükségesebb színpadi mozgásokban otthonosulni törekszik.” *Honderű* 4/1. félév (1846), 319. (Linda di Chamounix, április 14.)

⁸⁹ „Und fürwahr! die Stimme der Dem. Carl ist noch immer von wunderbarem Effekt, der durch vollendete Plastik, durch wahrhaft künstlerisches Auffassen der Rolle noch erhöht wird.” *Der Ungar*, 1842. március 14.

Ritkábban fordul elő a magyar kritikai sajtóban. Néhányszor emlegette a Honderű: utasította Markovitsnét, hogy tükör előtt búvárkodjék „plastikai szépségek, drámai kellékek után”;⁹⁰ Petznél meg kifogásolta, hogy a színpadon „jobb lábát minden hatályosb hangnál igen antiplasticce nyújtja előre.”⁹¹ Tanácsait, kifogásait bizonyára mindkétszer joggal fogalmazta meg. Ám kétkedéssel kell fogadnunk az értesítést, miszerint Hollósy Kornélia első fellépésén „különösen játéknak plasticai mélységével” bájolta volna el a zsúfolt színház közönségét. Sokkal inkább lehetett ez taktikai kölcsönzés a Schodelné színpadi művészetét jellemző kritikai kresztomátiából, és a Hollósy szerződtetéséért folytatott kampányfogásnak minősülhet.⁹² *Plasticáról* ugyanis túlnyomó részben Schodelné alakításairól szóló írásokban olvasunk, úgyhogy kísértésbe jövünk, hogy feltételezzük, a szórványos elterjedés forrása az ő 1838-as, Honművészbeli életrajza. Az nyomatékmal utal a primadonna korábbi bécsi *plasticai* tanulmányaira. Bárhonnan is örökölte a magyar sajtó a *plastica* fogalmát, mint a mimikától elkülöníthető mozzanatát a színpadi magatartásnak, elég nehéz értelmezni. Német kritikák és a Schillinglexikon egyes énekesekről szóló cikkei kevésbé segítenek hozzá a fogalom tisztázásához. „Pasta mimikai és plasticai teljesítményének lelki tartalmát egyetlen hangja is hatalmasan felfokozza” – olvassuk;⁹³ Schröder-Devrient „plasticus játéka és kifejező mimikája szinte utolérhetetlen, nemhogy bárki által felülmúlható lenne”.⁹⁴ A német színházi lexikon rövid „Plastik” szócikke a fogalmat kifejezetten a szobrászathoz köti, a színpadi plasztikát pedig megelevenedett szobrászatként értelmezi.⁹⁵ Különösen érvényes a plasztikának ez a felfogása a pantomim műfajára – tudjuk meg jellemző módon a már idézett mimika szócikkből.⁹⁶ Egy bizonyos: sorolják akár a plasztika, akár a mimika eszköztárába, a színpadi mozdulatok és tartások-attitűdök szép és kifejező egymáshoz fűzésének követelménye az operaénekest más, különleges feladatok elé állítja, mint a prózai színészt. A színész mozgásával szemben támasztott legfőbb követelmény, hogy egyszerre tük-

⁹⁰ *Honderű*, 1/1. félév (1843), 139.

⁹¹ *Uo.*, 3/1. félév (1845), 100.

⁹² „Cornelia k. a. azonban mindemellét elbájolta a zsúfolt színház közönségét, nemcsak fiatal csengő hangjának tisztasága, nemcsak olaszosan szabatos modorának jelességével, hanem – mi legbámulandóbb ily fiatal művésznőben – különösen játéknak plasticai mélységével.” *Uo.*, 4/2. félév (1846), 74.

⁹³ „Was sie mimisch und plastisch leistet, erhält noch eine höhere Seele durch einen einzigen anschlagenden Ton ihrer Stimme.” *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, 389–391. (Vö.: 15. lábjegyzet.)

⁹⁴ „Einzig und fast unerreich, viel weniger übertroffen, ist sie in ihrem plastischen Spiele und im mimischen Ausdruck.” *Uo.*, Bd. 6, 260.

⁹⁵ „Plastik, die Nachbildung körperlicher Formen durch die bildende Kunst [...]. Die Schauspielkunst hat insofern auch den Anforderungen der P. zu genügen, als Schönheit der Form verbunden mit charakteristischem Ausdruck in jeder Bewegung und Stellung des Darstellers herrschen sollen, so daß die Reihenfolge der Attitüden gewissermaßen eine belebte P. darbietet.” *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 6, 95. (Vö.: 84. lábjegyzet.)

⁹⁶ *Uo.*, Bd. 5, 287–289.

rözzé a természetet, és feleljen meg a magasabbrendű szépség szabályainak. A színpadi mozgás tekintetében Schilling ezt a hullámmozgásban (*Wellenbewegung*) látta megtestesülni. Tudatában volt annak, a kettős követelmény kielégítése a drámai színészt szinte megoldhatatlan feladat elé állítja: a szövegmondás valóságosságának eszménye ellentmondásba kerül a mozgás antinaturalista stilizációjával, a klasszicista színjáték-esztétika legfőbb ideáljával. Az énekes színész mozgásainak és attitűdjeinek időbeli stilizációját viszont a zene metruma előre megszabja; az eszményi hullámmozgást maga a megszólaltatandó énekszólalm és zenekari kíséret sugallja és követeli meg. Ebben az értelemben lehet és kell az énekesnek pantomimművésznek lennie.⁹⁷ Igaz, hogy ez veszélyeket is rejt magában. Testét hatalmába keríti a taktus, mozgása kényszermozgássá válik, elveszti autonómiáját és kifejezőerejét. Az éneklés megterhelő feladata sokkal nagyobb mértékben veszi igénybe fizikumát, mint a prózai színészt a szavalás, így kevés energiája marad arra, hogy akaratlagosan befolyásolja tartását, arcjátékát, taglejtéseit. Ráadásul az énekmester a tökéletes hangképzés biztosítására maszkot kényszerít rá, az ókori hisztrió és a *commedia dell'arte* színésze módjára. (Talán nem a kedélyállapoton, hanem a merev énekesi maszkon múltott, hogy Hollósy Kornélia éneklés közben mindig mosolygott, Paksyné viszont örökös búskomorsággal idegenítette el magától a nézőket.⁹⁸)

Ami a magyar lírai szopránoknak és a koloratúr primadonnának nem sikerült – elérni az operai előadóművészet *non plus ultráját*, vagyis hang, előadás és játék egységét –, azt minden provinciális képzeletet felülmúló fokon megtalálta a kritika a világszínpadról pesti vendégszínházra érkezett nagy drámai énekesnél, Giorgio Ronconinál:

A legszebb baritonhang, olvadékony lágyságot férfias erővel pártító, ritka kiterjedtségű, az érzelem és kifejezés igényelte minden erőárnyéklatba könnyen átmenő, s mindig megragadó, elbájoló; aztán tökéletes zeneműveltség, tökéletes iskola s másfelől a legjellemzetesb, ritka tőkélyű játékok. Ronconi úr azon kevés művészek közé tartozik, kik míg egyrészt minden hangjában éneküknek kitüntetik az érzelmárnyéklatot (nuance), mely azt előidézé; egyszermind minden hangot játszanak is, játékokkal úgyszólván minden hangot külön jellemeznek – élethűn, nem mesterkélten, de éppen ezért művészileg. A játék- s énektőkély ezen a legutolsó betűig kiterjedő művészi összhangzása idézi elő ama varázshatást, melyet Ronconi úr hallgatóira gyakorol, s melyet a pesti közönség is tapasztalt.⁹⁹

⁹⁷ „Acteur”, in *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, 46–48. (Vö.: 15. lábjegyzet.)

⁹⁸ „Az előadásról szólván, egyedül Paksynét említhetjük meg, ki a címszerepet szorgalommal és csinosan éneklé, mit jobbadán minden előadásáról elmondhatni, valamint azt is, hogy érzést még maig sem bír énekebe önteni, mi által szerepei oly erőltetettek, hogy a közönséget többnyire hidegen hagyják. Nagy hibája még ezen kívül, hogy mosolygani még szerepei vidorabb helyein sem láthatni őt, míg más énekesnők elletétül mindig fogaikat láttatják. Paksyné különben oly jártas és biztos már énekeiben, hogy valóban mind arcjátékra, mind benső kifejezésre fordíthatna némi figyelmet, mi bizonyosan emelni fogná iránta a közönség részvétét.” *Életképek* 4 (1845), 546. (Alvajáró, október 18.)

⁹⁹ *Honderü* 2/2. félév (1844), 29.

Figyelmet érdemel mindenekelőtt a hang differenciált jellemzése. Ronconi orgánuma az olvadékony lágyságot férfias erővel „párította”. Vagyis énekési személyisége az arany közepet képviselte a romantikus tenor bájoló, de férfiatlan lágysága, és a régi basszus méltósága vagy darabossága között, mely a szuper-virilis (pap, zsarnok, monstrum) vagy poszt-virilis (öregember) figurák megszólaltatására jelölte ki ezt a hangfajt. A magyar kritika nem rendelkezhetett a történelmi távlat előnyével, mégis érzékelte az operatörténeti fordulatot: Ronconiban és Donizettinak az ő számára írott szerepeiben a majdani Verdi-bariton karaktere lépett föl, aki hangsúlyozottan férfias tulajdonságai (ha a helyzet úgy kívánja, a kegyetlenségig menő keménység) mellett erotikus tekintetben is átéli a férfiszerepet (érzelmesség, lágyság). Az abszolút kategóriákban pozitíve jellemzett hangnak (tisztá, zengő, erős stb.) legértékesebb tulajdonsága az átmenet képessége „minden erőárnýeklatba”, vagyis a *hang* beleolvad az *előadás*ba, mely viszont elválaszthatatlannak tűnik a *játek*tól. A kritika pontosan érzékelte és érzékeltette, hogy az összművészeti „varázshatás” a hangból indul ki és oda tér vissza. Ronconi akciója valójában azt vetítette ki a szcenikai térbe, azt alakította gesztussá, amit hangja kifejezett. A számára írott Donizetti-szerepek mutatványaiában (Torquato Tasso, De Chevreux) a szintetikus operai előadóművészet mágiájából adott íze-lítőt a pesti közönségnek.

Létezett az énekes színészi illúziókeltésnek egy másik fajtája is. A nagy komédiázó tehetséggel megáldott Benza Károlyról írta az *Életképek* a Négy Haymonfi előadása után:

A közönséget Benza játéka igen mulattatá. Ezen derék énekesünknek sok szép tulajdoni s előnyei közöl különösen kiemelendő az, hogy minden szerepéből képes egy egészen külön képet alakítani. Minden szerepének megvannak saját mozdulatai, tag- és hanglejtése s ezekhez ő következetes marad – s ha egyik szerepét elegendő tréfákkal ellátta, soha sem kölcsönöz abból egy más szerephez. [...] Szóval ő midőn színpadra lép, többé soha sem Benza, hanem az amit játszania kell.¹⁰⁰

Benza felöltöztette szerepeit „elegendő tréfákkal”, s aztán következetesen ragaszkodott hozzájuk. Játékában – játékaiban – a mimika fiziognómiai elemei kerültek túlsúlyba, melyek az alak karakterének, viselkedésének állandó elemeit közvetítették. Jellemző, hogy a kritika a taglejtéssel egy lélegzetre említi a hanglejtést is, amely mint a gégeizmok sajátos beállítása, valóban a mimika egy alfa-jának tekintendő. Ronconi művészetének árnyalatgazdagságával ellentétben Benza nem árnyalt, hanem a komikusok szokása szerint valamilyen jellegzetes, maszkos kiejtés- és hangképzésmódot választott, és azt következetesen végigvitte a szerepen. Arra is gondja volt, hogy az egyik figura megelevenítéséhez használt hangvételt és játékmódot más szerepben ne alkalmazza. Úgy tűnik, mintha Benza, ez a Szerdahelyi redivivus megerősítené Szigligeti diagnózisát: az első

¹⁰⁰ *Életképek*, 8 (1847), 222. (Négy Haymonfi, augusztus 6.)

magyar dalszínész-nemzedék, ha énekkészségét érthették is kifogások, excellált a színpadi játékokban:

Általában a mi legelső operáistáink sokkal jobb színészek voltak, mint énekesek, kivéve Pályt, a tenoristát, kinek páratlanul gyönyörű, erős, mégis lágy, csengő tenor hangja volt ugyan, de hideg, érzés nélküli előadása, merev mozdulatlansága s ügyetlensége kétségbe ejtette a legtürelmesebb nézőt is. [...] ki látott [...] együtt finomabb és pedánsabb Bartolót, mint Szilágyi és ostobább és ravaszabb Basiliót, mint Udvarhelyi? – Egyik sem volt bravour-énekes, sőt az egyiknek orr, a másiknak inkább gége, mint mellhangja volt, de előadásuk oly kifejező és jellemző vala, mintha nem is énekeltek, hanem csak drámailag játszottak volna [...].¹⁰¹

Schedel (Toldy) Ferenc, az első komolyan vehető magyar operakritikus korántsem tekintett Szigligeti nosztalgiájával a régi magyar dalszínészet előadási modorának maradványaira az újonnan megnyílt Pesti Magyar Színház színpadán. A Norma premierje után, midőn elismerte Déryné „tagadhatatlan érdemeit a magyar opera körül”, ki is nyilvánította ezt: „Normához más iskola kell, mint a daljátéki, mely az övé volt”.¹⁰² Schedel részletes esztétikai-történeti áttekintést is adott a „más iskola” mibenlétéről – egyben az operai előadóművészet sajátosságairól:

Nagy különbség van pedig a szóló és éneklő drámáknak – ha azokat ily nevéken nevezni szabad – játéka közt. Amabban a színész, kell hogy bővebben kirajzolt szerepe részleteit, játékaival nyomról nyomra kísérje, mint a festő szokta tájképe minden részleteit gondos kézzel kivinni, ha célja, hogy a kép közelről tekintessék; az operában pedig kevés, de nagy vonásokban festvék a lelki állapotok; itt a pathos nagy masszákban lép fel, mint a hatás az úgynevezett merész ecsetű festményekben, mik közelről tekintve vesztenek, mert távolabb szempontról összes, poetai hatásra vannak számítva. Nem mondom, hogy e második mód, t. i. az operai stílus a színészetben, több studiumot kíván az elsőnél; de hiszem, hogy hasonló geniet, több physicali erőt, s hogy, végre, az indulatok váltása s kivált culmináltatása felette nagy ízlési erőt is teszen szükségessé, hogy a szépnek határai túl ne hágassanak. Az operai játék csak a legújabb időkben kezd művészi becsre fölemelkedni. Az előtt, névszerint, míg az olasz opera uralkodott az európai színházakban, elég volt szép hangot s szép előadást, mint nevezni szokták, hallani; ha az énekes nem ügyetlenül forgolódott a deszkákon, már jól játszott, de ez a jól játszás, a komoly operában, becses ráadásnak tekintetett, semmi esetre pedig nem hasonbecsűnek hanggal és énekkel: a mi annyiban természetes is vala, mert az olasz operai stílus maga keveset gondolt a kifejezés valóságával, s szeszélyes hangjátékainak a drámai caractert szívesen feláldozá. De mióta a régi zeneköltők műveinek tekintete

¹⁰¹ Szigligeti Ede, *Nemzeti színházi képcsarnok* (Pest: Corvina Társulat, 1870), 155. Szilágyi Pál hangjáról olvashatunk dicsérő megjegyzést is a kor lapjaiban, Boieldieu Párizsi János előadása után (Buda, 1835. május 23.): „Szilágyi úrban (Senechal) jártos dalszínészt tanultunk ismerni; első ariáját észrevételünk szerint talán kelleténél sebesebb tempóban s kevésbé vagy félénkebben vagy élénktelenebbül s gyengébb hangon éneklé, mint különben dicséretesen ismert tehetségeitől óhajtottuk. E csekélységet jövőre javítva reméljük. Előadásának többi része azonban helyesen sikerült, s örömmel hallottuk hangjainak terjedtségét a felső F-től az alsó F-ig.” *Honművész* 3 (1835), 342–343.

¹⁰² *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 605. (Norma, október 28.)

helyre állott, s Német- és Franciaországban egy új iskola felállott, melynek hódolni akart Rossini is utóbbi éveiben, s minek befolyása alatt teremté a sokkal mélyebb Bellini a maga nagyszerűen szép műveit; a játszás lényeges elemévé magasult az operának, annyira, hogy egy Norma vagy Romeo, az 1810diki stílusban adva, *sejtenni* sem fogja classicaí szépségeit. Már itt koordinálva látjuk az éneket és játékot, mint a tragoediában szót és játékot. S e nemében az előadásnak aratá koszorúit Schröder-Devrient; e kettőnek legszebb compenetratiojában fekszik Schodelné művészsége.¹⁰³

Kritikai-esztétikai szándékkal megfogalmazott történeti értékelések gyakran élnek a dialektika hármás érvelésével: a jelent – amit a bíráló soha nem sine ira et studio értékel – a hanyatló közelmúlt antitéziséhez képest mint szintézist mutatják be, mely magasabb szinten visszatér a régmúlt – a tézis – aranykorához. Schedel fejtegetésében jól láthatóan érvényesül a dialektikus derülátás. Az antitézisre, vagyis a megelőző évtizedek olasz stílusára vonatkozó kijelentéseit éppenséggel személyes tapasztalatokra is alapozhatta, melyeket az 1820-as évek elejétől tett külföldi utazásain gyűjtött. Informálódhatott ezen kívül kortársak leírásaiból, és az idegennyelvű – főleg német – színházi irodalomból. Ne vitassuk jellemzésének helytálló voltát, annyit azonban szögezzünk le: ha az olasz iskolát (mint hihető) Rossini képviselte szemében, messzemenően talányos, vajon kiket sorolt a még régebbi zeneköltők közé, a tekintélyek galériájába? Talán Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini, Spontini és a heroikus francia opéra-comique szerzőinek portréit helyezhetjük ide – ha ugyan a klasszikusokra való halvány hivatkozás mögött egyáltalán van valós tartalom, és a dialektikus triád nem csupán mint szónoki eszköz tűnik fel. Ami a szintézist – a Német- és Franciaországban felállott új iskolát – illeti, ennek tételezése is erősen gondolkodóba ejthet. Igaz, Weber csak tíz éve hunyt el, és Heinrich Marschner 1829–1833 között színre került három vadromantikus operája általános játszottságnak örvendett a német glóbuszon. De vajon nyilatkozhatott-e bárki – hacsak nem volt izzó német nacionalista – ezek alapján önálló újnemet iskoláról az 1838-as év kezdetén? Direkte nyilvánvalóan nem; ám ha figyelembe vesszük A bűvös vadász erős hatását a francia romantikára, és Meyerbeer első francia operájára, általánosságban Meyerbeer köztes helyzetét a francia és német zenekultúra között, továbbá Spontini berlini letelepedését, valamint Schedel célzását Rossini kései német fordulatára (Tell Vilmos Schiller nyomán!), egyik hivatkozási alapját a francia nagyoperában láthatjuk. Az új, patetikus opera tényleges áttörését azonban Bellininek a francia–német romantikus stílusfordulattal egyidejű fellépésében ismerte fel.

Schedel nyomán megkísérelhetjük meghatározni az új, romantikus (és internacionális) operának azon jellegzetességét, mely igényelte és megengedte, hogy a színpadi akció a korábbinál sokkal intenzívebbé és részletezettebbé váljék. Úgy látjuk, a lehetőséget, sőt kényszert az 1830 utáni opera zenedrámái formáinak újszerű nagyvonalúsága adta. A komoly olasz opera már Rossininál törekedett a zenedrámái

¹⁰³ *Ua.*, 1/1. félév (1837), 63–64. (Montecchi és Capuletti párt, december 30.)

folyamatosság fenntartására a secco végérvényes kiiktatása és egyre terjedelmesebb zenei folyamatformák kialakítása révén. (Megjegyzendő, hogy a francia operatragédia a drámai-zenei folyamatosság 17. században megfogalmazott igényét soha nem adta fel.) Ezt az új, nagyszabású, patetikus operai stílust hasonlította Schedel „az úgynevezett merész ecsetű festmények”-hez. E műfaji fejleményben a nagyformákat nem az abszolút időbeli terjedelem különböztette meg a 18. századi formáktól – klasszikus seriák egyik-másik da capo áriájának hossza megközelíti teljes 19. századi operajeleneteket, vagy túl is tesz rajtuk. A formai különbséget sokkal inkább a belső tagoltságban leheljük fel, az ábrázolt helyzetek és lelkiállapotok tagoltságából és árnyaltságából következő drámai többrészségben. A romantikus melodramma folyamszerűsége megengedte és megkövetelte a gazdagon tagolt színpadi játékot – megengedte, hiszen az énekes testisége most nem kényszerült arra, hogy negyedórakon át kvázi szoborként asszisztáljon egyetlen affektus zenei megformálásához, és megkövetelte, mert a szöveg általánosan adottnak vett érthetlenségét is figyelembe véve, a tagolt játéknak kellett segítenie a néző-hallgatót az egyre komplexebbé váló zenedrámái folyamat megértésében és átélésében. Az átlagos operahallgató élvezettel követte ugyan a zenei-lélektani formák patetikus növekedését és gazdagodását, de könnyen el is veszett benne. A gazdagon részletezett színpadi játék mint afféle *opera pauperum* – segített a tájékozódásban.

Zárjuk fejezetünket ironikus tónusban. Akármilyen fontosságot is tulajdonítottak a játéknak az operában, a dalszínész elsődleges feladatát a nagyoperai divat áttörése után is az éneklésben látták, művészi kvalitását elsősorban hangja és iskolája alapján becsülték fel és meg. Kifejezte ezt a színházi irodalom szóhasználata. Ha a beszámolók és híradások rövid közléseit faggatjuk affelől, vajon mit is csinál az énekes az operában, egyértelmű választ kapunk: *énekel*. Énekel egyes esteiken képessége szerint, ahogyan Füredy Mihály énekelte Alfonso ferrarai fejedelem szólamát 1845 nyár havának azon emlékezetes előadásán, melynek jövedelmét részben az ő bécsi tanulmányútjának finanszírozására engedte át az igazgatóság;¹⁰⁴ és énekel foglalkozásszerűen egész évadon át, mint Wolf és Reszler, az 1846-ban szerződött két új tenor.¹⁰⁵ Az új tenorok mindenki várakozásán felül énekeltek 1846. június 9-én, a Hunyadi László igazi bemutatóján, átvevén a két tenorszerpet a levitézlett Pecztől és Joóbtól. Olyan jól énekeltek, hogy játékkuk – valamint a nagyra hivatott Csillag Róza játéka Mátyás szerepében – semmiféle külön, mélyebb nyomot nem hagyott maga után a kritikusok és a közönség emlékezetében.¹⁰⁶

¹⁰⁴ „A jövedelem fele Füredy külföldi utazására volt szánva, ki a herceg szerepét éneklé.” *Életképek* 4 (1845), 26. (Lucrezia Borgia, július 5.)

¹⁰⁵ „Joób és Pecz helyett Wolf és Reszler – nem jobb volna-e Farkas és Részely? – fognak énekelni a nemzeti színházban húsvét után.” *Pesti Divatlap* 3 (1846), 277.

¹⁰⁶ „Nagy változást tett az opera előadásán az, miszerint most Hunyadi László szerepét Wolf, kitűnő jellességgel; László király szerepét Reszler, szép tiszta hangjával, de olykor a zenekartól kissé eltérőleg, s Mátyás szerepét az erőteljes hangú fiatal Csillag Róza sok ügyességgel, s érzelmdús kifejezéssel éneklék.” *Uo.*, 495. (Hunyadi László, június 9.)

3. „... játéka hú, élénk és jellemzetes...”

Schodel Rozália pesti bírálatainak stílusosan igényesebb (vagy fellengzősebb) része különféle változatokban alkalmazta az előzőekben felvázolt hármaskategóriarendet. Mátray (Róthkrepf) Gábor a Montecchi és Capuletti bemutatójáról szólva az osztályozást szinte a rituális dicsőítés eszközeként használta. A felvázolt hármasságba valójában az ember duális természetére célzó kettősséget rejtett. Hang és ének, mint a pneuma tartalma és formája, együttesen ragadják a lelket a magasba, képviselve ezzel az ember lényének égi-spirituális elemét. A játék leírása a fegyelmezett testiség képét vetíti élénk:

Schodelné asszony (Romeo), ki multkor e szerepet csak töredékben adva is meglepett művészi előadásával, ma egészen magunkon kívül ragadt. Úgy van, magunkon kívül ragadt; s ezt nem magasztaltság, nem dicséretére perdült szókeresés mondatja velünk, hanem tiszta kebelérzet; mert ő csakugyan képes olvadó hangjával a lelket kiemelni rejtekéből, és éneke szárnyain a végtelenbe fölemelni. Ha pedig játékában azon szilárdságot, illedelmet, bájt, erőt s élénkséget tekintjük, mely minden léptén, minden mozdulatán előmlik, nagyzás nélkül kénytelenítettünk azt művészeknek, remeknek mondani. Sokan fecsegnek e szóról művészi, remek, kiknek azokról fogalmok sincs; nézzék meg Schodelné azon pillanatban, midőn Giulettát [sic] a koporsóban meglátja, s e perctől növekedő fájdalmát, nézzék meg azon pillanatban, midőn koporsóban fekvő kedvesét siratja, midőn a méreg munkálódását érezvén kedvesét életben látja; s világosan látandhatják, mi a tanulmánnyal párosított remek játék. Schodelné asszony ma nyocszor hivatott elő.¹⁰⁷

Valósággal szentháromsággá magasztosult a három összetevő a Beatrice di Tenda 1838 nyári előadása után.¹⁰⁸ Déryné őszi búcsúelőadásán a primadonna transzcendens lénynek tűnik, kinek érdemeit lehetetlen méltó módon elismerni; az író azonban mégis megkísérelte a lehetetlent azzal, hogy a dicsőítést két körben megismétli, kvázi *sine fine dicens*.¹⁰⁹ Sajátosan műveltségfitogtató kategóriákban valósítja meg a hármaskategóriát a Lucrezia Borgia egyik korai előadásának kritikája. „Plasztikai”, „dramai” és „zenészi” remeklésről beszél; ezekkel a

¹⁰⁷ *Honművész* 5 (1837), 773–774. (Montecchi és Capuletti párt, november 28.)

¹⁰⁸ „Schodelné asszony a címszerepet ma még több lelkesedéssel adá; hangjából folytonosan több szépség fejlik ki, mint a kiapadhatatlan természet öröktől alkotó műhelyéből; játékát, előadását minden felléptekor több báj övedzi.” *Uo.*, 6 (1838), 357. (Beatrice di Tenda, június 2.)

¹⁰⁹ „Júlia szerepében ismét Schodelné asszonyt láttuk. Miként üdvözlünk téged, te megfoghatatlan lény; ki a heves és bajnok Romeót személyesítve éppen oly elragadó csudálkozásra bírod nézőidet ragadni, mint a lángszerelmű szende Júlia személyesítésében? Miként üdvözlünk te dalok királynéja, ki a csalóánytól ezüst csengésű andalító hangot, a Gráciától kellemet, s a Múzsáktól mindent meglepő művészséget sajátítál el? Toll elégtelen művészeted magasztalására, habár a képzemény arany tintájába mártatnék is az, ember elégtelen azon érzés rajzolására, melyet bájhangoddal minden kebelben támasztasz, habár mindenható lángésszel lenne is áldatva, nyelv képtelen azon kéj-percekért, melybe játékos a nézőt elringatja, hálát rebegni, s minden adója nézőidnak csak a téged tisztelő tapsokon alapul, melyek ma is számtalanok és hosszasan zajgók valának.” *Uo.*, 693. (Montecchi és Capuletti párt, október 31.)

játék, az előadás és a hang-ének közönségesebb fogalmait váltja ki.¹¹⁰ A triadikus reflex olykor a kételemű bírálaton is átüt. A Bájital „adatása” után a kritikus csak a játékért és hangért lelkesedik, de a hangminőség jellemzése, illetve a hangzás érzelmi dinamikájának leírása határozottan elválik egymástól – utóbbi az *előadást* értékeli:

A mai daljáték adatása egy volt a legsikerültebbek közül. Schodelné assz. (Adina) oly kellemmel játszá a szerelemmel dacoló hölgyet, hogy ez istenke legforróbb tisztelőjének keblében is vágyat költött, ez indulatnak búcsút mondani; hangja tiszta s csengő, az indulatok hullámzása szerint apadó és dagadó volt, mint Hiorba Kolibrije.¹¹¹

Hiorba kolibrije nem az egyetlen mesebeli ornitológiai hasonlata a Honművészeknek;¹¹² máskor a muromi csalogányt idézi meg az orosz legendáriumból. Bár említésre itt csak a szenvedélyes játék és a kifejező dal (ének) kerül, a metafora impliciten a hangot is minősíti – mi más lehetne a csalogány szava, mint fájdalmas, egyszersmind tiszta, csengő, olvadó?¹¹³ Alkalmanként úgy tűnik, a klasszikus hármasság – hang, előadás (itt: művészi indulatfestés) és játék – nyomatékos dicsérete szépségflastromként próbál elfedni bizonyos kellemetlen tényeket. Például, hogy a hang a recenzeált előadáson éppenséggel nem szólt sem angyalhangként, sem csalogánydalként.¹¹⁴

Háromelemű értékelések mellett a lapokban túltengő bőséggel találkoznak Schodelné énekének és játékának sommásan duális értékelései. Változatképzésre e rendszer szűkebb keretei között is adódott mód. Első Alaidéjáról szólva Mátray nem *énekét*, hanem *hangját* jellemezte, propagandisztikus szándéktól nem mentesen, de egyes pontokon váratlanul szakszerűen:

Schodelné assz. (Alaide) erős, tiszta, csengő, meglepő magasságig emelkedő, szívhez szóló hangja s művészi játékával ismét mindenkit megbájolt, az őt üdvözölő s kísérő tapsok szűnni nem akarók valának. Legtündöklőbb szerepeinek egyike volt e mai, melynek meghallgatását legközelebbi ismétlésekor különösen ajánlhatjuk.¹¹⁵

¹¹⁰ „Schodelné assz. a címszerepet oly remekül adja mind plastikai, mind dramai és zenési tekintetben; hogy, ha eddig legkisebb érdeme nem volna is, ezzel megérdemelné a tökéletes művésznőnevet s az ezeknek díjul járó repkényt. Hivatása zajos és többszörös volt.” *Uo.*, 7 (1839), 573. (Lucrezia Borgia, szeptember 2.)

¹¹¹ *Uo.*, 478. (Bájital, július 23.)

¹¹² Utalás Carl Franz van der Velde *Die Trude Hiorba* című meséjére.

¹¹³ „Schodelné assz. (Elaiza) ma ismét maga magát felülmúlólag működött. Azon magát megemésztő szenvedélynek kifejezése játékában, azon muromi csalogányként magának halált éneklő kín dalában oly tökélyek, melyek rég kivívott babérához naponként egy-egy repkény ágat fűznek.” *Honművész* 7 (1839), 117. (Eskü, február 14.)

¹¹⁴ „Schodelné assz. huzamosb rekedtsége miatt soká nem éldelheténk kielégítő operát; ma azonban minden ebbeli veszteségünk kárpótolva lőn; mert ámbár a címszerepvívó hangján betegeskedésének némi ködelgése még feltűnő volt is, szív mélybe ható hangja, helyes indulatfestése és művészi játékával minden várakozást túlmúlt. Többszöri hivatása zajos volt.” *Uo.*, 660. (Lucrezia Borgia, október 10.)

¹¹⁵ *Uo.*, 5 (1837), 828–829. (Az ismeretlen nő, első felvonás, december 21.)

Ám az esetek többségében éneket és játékot egyetlen jelzővel méltatott a kritika.¹¹⁶ Innen csak egyet kellett lépni az egyszavas méltatáshoz. Lépni „visszafele” – amint az Athenaeum szarkasztikusan észrevételezte; a Honművész gyakran odáig egyszerűsítette a kritikai feladatot, hogy a primadonna minden fellépését egyszerűen „remeklés”-nek minősítette.¹¹⁷ De a bírálatok monizmusra való hajlama nem mindig értendő artikulálatlansággként. Mindannyian átéltük: nagy előadások művészi egysége a percepcióban egyetlen, az ének, a hang és a játék által együttesen kiváltott élménnyé szublimálja a teljesítményt. A Beatrice di Tenda második, nyári bemutatójáról szólva Mátray a játékot egyáltalán nem említi külön, s a fellépés egész varázsát teljes egészében a hangnak és éneknek – a mágia elsődleges eszközének – tulajdonítja. Ennek persze taktikai oka is lehetett. A bekezdés elején a lap a Schodelné elleni első hangos nézőtéri tüntetésekről számolt be, s okkal támad az a benyomás, mintha a recenzió a színházteremben kitört hangzavart kísérelné meg utólagosan elnémítani az ének művészi tökélyének kiemelésével. Szemikolonokkal elválasztott, látszólag véletlenszerűen, a kitörő lelkesedés lávaszerű sodrásával egymás után halmozott tagmondatait valójában költői-kritikusi tervszerűség irányítja. Hasonlatai végigvezetnek a transzcendencia, az élettelen és élő természet, majd a romantikus poézis teljes hangzásspektrumán: angyalhang, ezüstcsengés, csalogánydal, eolhárfa, Osszián. A hatodik tagmondat az ily módon misztikus teljességre törekvő leírást retorikus fordulattal mélyen elégtelennek nyilvánítja a tényleges teljesítményhez képest, és gondoskodik róla, hogy a túlhabzó szóáradat irányítottan áthaladjon a „művészi egész” aranykapuján. Ezzel vissza is zárja a kritikai esszét a kiinduláshoz: művészi tökély – művészi egész.

„Schodelné asszony a címszerepet mindenkit bámulatra ragadó művészi tökélyvel adá. Éneke bájos, varázs-szerű volt mint angyaldal; csengő mint a más ércektől tiszta ezüstnek hangja; lágy, lélekhez szóló, midőn keblében az érzés húrjai zendültek meg, mint csalogány dala; keblet rázó, miként az Eolhárfa; nagyszerű s méltóságos, hol ártatlansága érzetében bosszú hevíté, mint Osszian éneke; leírhatatlan, szóval kifejezhetetlen művészi *egész*. [Eredeti kiemelés.] Kiléptekor hosszas zajos taps üdvözlé a nagy művésznét, mely folyvást harsányabb és szűnni nem-akaró lőn. Az érdemet méltányló közönség 9-szer tapsolá elő e külföld által is irigylett művésznénket.”¹¹⁸

¹¹⁶ „Pesten maj[us] 30-kán ő cs. k. fölsége, uralkodó királyunk névnapjának ünnepére a néző hely megvilágítása mellett s tömött színházban »Norma« daljáték adatott. Schodelné asszony a címszerepet ismét művésziileg játszá s éneklé.” *Uo.*, 6 (1838), 349.

¹¹⁷ „Schodelné asszonyról, a címszerepben, ma ismét, mint minden föllépése után ezt kelle mondan: »ma énekelte és játszott legelragadóbb kellemmel« – azaz ismét remekelt. A taps és megelégedési zaj végetlen.” *Uo.*, 717. (Beatrice di Tenda, november 9.)

¹¹⁸ *Uo.*, 341. (Beatrice di Tenda, május 28.) Vö. még: „Ha most a szerző varázshangjaihoz még oly kerekded előadás is járul, minő ma volt, ha Schodelné assz. (Norma) fájdalom, düh s kétségbeesést festő hangjait szépségök oly teljében hallhatjuk, mint ma [...] ne csudáljuk, ha a közönség e régi művet még folyvást elragadtatással hallgatja. Schodelné assz. első cavatina-ja után háromszor hivatván koszorúval tiszteltetett-meg.” *Uo.*, 380. (Norma, június 11.)

A Honművész megszűnte után az addigi társalap, a Garay szerkesztésébe átment Regélő Pesti Divatlap folytatta a színházi híradások közlését. Fennállásának néhány hónapjában jóformán mindig megelégedett a jeles ének, célszerű játék kettős jelszavának sivár ismételtetésével. Ebben a modorban fogadta a primadonna *comebackjét* is 1843 őszén.¹¹⁹ 1843-tól kezdve a divatlapok új generációja jelent meg: Honderű, Életképek, Pesti Divatlap. Színházi rovatuk törekedett a látottak és hallottak részletező, érdemi leírására. Ám Schodelnéval kapcsolatban feltűnően sok szemle maradt meg az „énekben-játékban jeles” közhelyénél. A Pesti Divatlap híradása a Linda di Chamounix bemutatójáról kétszer megismétli ugyanazt az értékelést, először az egész alakítás, majd a nevezetes őrülési szcena jellemzésére. Itt a drámai előadást a szó eredeti jelentése szerint cselekvésnek, azaz színpadi játéknak kell értenünk; máskor drámai éneklésről is lehet olvasni.¹²⁰ Az ezred leánya bemutatójáról szólva a Honderű részletezőbben fogalmazza meg nézetét. A hangsúlyt a játékra helyezi; karakterjelzőinek sorozatából képzeletünk pontosan tudja rekonstruálni a lányfigura színpadi megjelenését. Meglepheti a mai (és meglephette az egykori) olvasót, hogy e naivszerepben „tapintatos énekét és játékát” emelték ki annak az énekesnőnek, aki a tragikus operákban köztudottan ritkán állott ellen a kifejezésbeli szélsőségeknek és túlzásoknak. Gyanakodhatunk, nem annyira az előadás, mint inkább a kritikus tett tanúságot *finom tapintatról* a nagy drámai szopránnal szemben – hacsak nem intő szándékkal utasította az arany középutra:

Schodelné asszony a címszerepet a leghelyesebb oldalról fölfogva, finom tapintattal játssza s igazán művészileg énekl. Játékában nemes bátorság, élenkség, tűz, emellett bizonyos kedves

¹¹⁹ „Schodelnéról mostanra elég legyen megjegyeznünk, hogy mind éneke bájos és megható, mind játéka hű, élénk és jellemzetes volt, többször előhivatott felvonások közt és háromszor minden felvonás után, s virágok és koszorúk bőven hullottak lábaihoz.” *Regélő Pesti Divatlap* 2/2. félév (1843), 599. További példák: „Beatrice szerepében Schodelné lépett föl, s mind éneke mind játéka jelességével elragadta a közönséget.” *Uo.*, 1052. (Beatrice di Tenda, október 18.); „A címszerepben Schodelné lépett föl, megszokott jeles énekével és célszerű játékával bájolván a szép számú közönséget.” *Uo.*, 1179. (Beatrice di Tenda, október 30.); „E jeles mű többször több ízben boncoltatott s méltányoltatott már e lapokban, ma csak annyit mondhatunk, hogy Schodelné assz. jeles játéka s éneke által (a címszerepben) csaknem egészen új színben tűnt előnkbe.” *Uo.*, 1596. (Bátori Mária, december 15.); „Első énekesnőnk, Schodelné assz. előszer éneklé Réka szerepét, s annak jeles éneke s mesteri játéka által általunk még nem látott bajt kölcsönöz.” *Uo.*, 3 (1844), 27. (A zsidó hölgy, január 2.); „[...] igen szép számú közönség előtt, ismét élénk tetszes jeleivel fogadtatott, mit nagyobbírszt ismét Schodelné jeles játéka és éneke idézett elő.” *Uo.*, 426. (Az ezred leánya, március 21.); „A darab folyvást tetszik, s benne Schodelné (Mari) egyetlen a maga nemében. Kellemes játéka, s gyönyörű éneke számtalan tapsokkal fogadtatott.” *Uo.*, 510. (Az ezred leánya, április 12.)

¹²⁰ „[...] az előadásban Schodelné mint Linda igen jeles éneke és játéka tartá fel a lelket, s annyira is kitűnt a többi felett mint egy magas torony a falu kunyhói közül. Különösen azon jelenet, midőn szerelme miatt megőrült, s majd ismét visszanyeri eszméletét, mind ének mind drámai előadás tekintetében a művésznő legsikerültebb műpercei közé tartozik.” *Pesti Divatlap* 1 (1844), új évfolyam, 110. (Linda di Chamounix, november 12.) Ugyanerről lakonikus modorban írt a progresszív Életképek: „Schodelné assz. a címszerepet, egyiránt kitűnően jeles énekével és játékával, egyikévé tette a legkedvesebb jelenéseknek, miket színpadunkon láttunk.” *Életképek* 2 (1844), 686.

naivság egyesülnek, de mindezekben művészi kiszámítással megtartva ama bizonyos netovább, melyen innen ily szerepek annál kedvesbék, minél köznapiabbak azon túl. A derék művésznő jelesb áriáit rendszerint kétszer szokta elénekelni a közönség zajos kívánatára.¹²¹

Régebbi szerepeinek bírálatai évek múltán egyre inkább belevesztek a duális ítékezés rutinjába. Különösen az 1845 és 1848 között sűrűn énekelt Lucrezia Borgia – ebben világnagyságnak ítélték – kínálkozott alkalmul a jeles ének, jeles játék állandójának regisztrálására. Volt, hogy a két elem felsorolását is megtakarították, és a „minden tekintetben” semmire sem kötelező általánosságával foglalták össze a teljesítményt.¹²² Norma kevésbé szilárdan tartotta magát a műsoron, mint Lucrezia; 1845-től kezdve csak véletlenszerűen tűzték ki. Ha mégis előkerült a dicső múlt e kissé megkopott emléke, nosztalgikus – de attól még nem kevésbé általános – hangokat váltott ki a kritikából. Mintha érezte volna, hogy búcsúelőadás tanúja, Schodelné utolsó Norma-alakítását a Honderű a legnagyobb dicsérettel akarta nyugtázni; kérdés, a tárgyilagosság milyen fokán. Schodelné művész – írta –, aki nemcsak a szerepen, önmagán is uralkodik:

Múlt hétfőn ismét Bellini örökszép operáját – Normát hallottuk, és ámbár az előadásnak egészben véve sok gyenge oldalai voltak, a közönség mindamelllett igen elégtelen mulatott mind a zene szívvolvasztó dallamain, mind pedig kivált a főszereplőnő erőteljes, drámai éneke s játékán. Schodelné asszony ma is bebizonyítja, hogy valódi művésznő, ki művésze hatalmával uralkodni tud szerepén és – önmagán, ki mintegy varázsvesszővel fölidézi a hangokból az érzelmek- és indulatokat, melyek láthatlan gnómokkén lebegnek tova énekének szárnyain.¹²³

¹²¹ *Honderű* 2/1. félév (1844), 435. (Az ezred leánya, március 14.) További említések: „Schodelné, mint Mari markotányosné, szép énekével s kedves játékával mindannyiszor elragadja a közönséget [...]” *Pesti Divatlap* 1/1. félév (1844), 317. (Az ezred leánya, augusztus 26.); „Schodelné, ki szabadságidejét használván, már több idő óta nem hallatá magát, az igen nagy számú közönség előtt, ma lépett fel újra, s a markotányosnő kedves szerepében ismét igen nagy hatással énekelt, s különösen az ezred dalát, bájoló gyöngédséggel s megható érzelemmel adta elő. S ily gyönyörű énekhez oly szabatos drámai játék mint a övé, valóban ritkaság.” *Uo.*, 2/2. kötet (1845), 862. (Az ezred leánya, szeptember 24.)

¹²² „Schodelné asszony a címszerepben tapsokat fogott aratni bármely világváros színpadán, énekét és játékát drámai tüzzellem és művészszerűség tünteték ki.” *Honderű* 5 (1847), 2. félév, 379. (Lucrezia Borgia, november 6.); „[...] a címszerepben Schodelné tünteték ki magát, a legjobb énekkel s a legszabatosabb játékkal.” *Pesti Divatlap*, 2 (1845), 1. évfolyam, 288. (Lucrezia Borgia, február 26.); „Wolf mellett Schodelné, mint Borgia Lucrezia, minden tekintetben tökéletes volt.” *Uo.*, 3 (1846), 356. (Lucrezia Borgia, április 24.); „[...] ebben kivált Schodelné assz. megragadó bensőszerű énekével hatályos drámai játékot oly szerencsésen egyesít, mikép e jelenet meghatóbban alig adhatnék.” *Honderű* 4/1. félév (1846), 358. (Lucrezia Borgia, április 24.)

¹²³ *Honderű* 6/1. félév (1848), 91. (Norma, február 7.) További példák a többé-kevésbé formális duális értékelésre: „Nem kell emlitenünk azon virtuozitást, mellyel Schodelné éneklé és játsza Norma szerepét – ez mindenek előtt ismeretes; azonban leginkább meglepett bennünket De Caux Mari (Adalgisa) ki mintha egyszerre fölemelkedve a művészet szárnyain, egészen megváltozott volna, annyival jobb, szabatosabb, lelkesebb vala mai éneke, játéka az eddigieknél – volt is részére taps és kihívás elég.” *Pesti Divatlap* 1 (1844), 2. évfolyam, 62. (Norma, október 22.); „Ezen, még mindig közkedvességű operában Schodelné mint Amalia ismét kitűnő jelességgel énekelt és játszott, s Benza is mint Reiterholm méltólag állt mellette.” *Uo.*, 3 (1846), 217. (Bálj,

Új, nagy szerepeinek bírálatai is csak ritkán léptek túl az általánosságokon. Előadásról előadásra minden változtatás nélkül dicsőítették klasszikus Szilágyi Erzsébetjét, és mintául állították az ifjabbak elé.¹²⁴ Sokkal többet a Dom Sebastianban megformált Zaydáról sem tudott meg az olvasó, mint hogy

[...] az egyes szerepek közül Schodelné assz. Zaydát művészi erővel s gyöngéd bensőséggel párujt éneke s játéka által, egyik legjelesb szerepévé emelte.¹²⁵

Kevés, de még mindig több az egyszavas bírálatoknál. Akadt belőlük elég: a teljesítményt a lényegre, vagyis az éneklésre redukálták.¹²⁶ Kérdezhetjük, vajon a bírálatok formalizmusa kizárólag a kritikusok szegényes szókincsén, fogalmazásbeli inkompetenciáján múlott-e? Vagy valóban arról volt szó, hogy – mint a Honderű 1847-ben írta – énekének és játékának művésziessége „magában értetik”, s ami magában értetik, arról nehéz is, felesleges is minden alkalommal véleményt nyilvánítani?¹²⁷ Véletlenszerűen elejtett szavak felkeltik gyanúnkát: más motívum is rejtőzhetett a háttérben. Linda di Chamounix előadásának méltatását a Honderű egy ízben a következő fordulattal zárta:

március 3.); „Kár ezen unalmas, melodiátlan daljátékkal a közönséget gyötreni, annyival is inkább, mert színpadunkoni előadásában egyedül Schodelné játéka- s énekének van művészeti bece.” *Uo.*, 4 (1847), 1336. (Nabukodonozor, október 5.)

¹²⁴ „Schodelnének mind éneke mind játéka művészi, s az egész 4-dik fölvonásban valódilag classikái volt. Bár tanulnának tőle fiatalabb énekesnőink.” *Honderű* 2/1. félév (1844), 366. (Hunyadi László, január 27.) További előadásokról: „Ezen mély szellemű opera szépségeit, csak akkor lehetne igazán felfogni, méltányolni, ha a darab hőse Hunyadi László is oly jelesen, oly jellemzőleg énekelné s játszaná szerepét mint Schodelné asszony (Szilágyi Erzsébet). A mostani Hunyadi László gyöngye erőködése igen sokat von le ez opera érdeméből, míg Paksyné, Lászlóné és Joób meglehetősen emelik érdekét. Különösen Paksyné a szerelmi kettős dalt igen szépen énekl. Garát még eddigéig sem Udvarhelyi, sem Füredy nem adá kielégítőleg. Benza bizonyára jobban énekelné azt mint ők. – A kardalok igen jól, szabatosan mentek. – Nagy közönség. DALÁR.” *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 863. (szeptember 27.); „E remekmű minden adatással emelkedik a közönség kegyében; ma is zsufova megtölté a színházat közönséggel, e nagyszerű történeti énekdráma magasztos bájait élvezni szeretővel. Előadását azonban csak részben mondhatnók kielégítőnek. Sch. assz. ugyan, ámbár még előadás előtti napon is csak lábbadozó volt, kivált az utósó fölvonásban teljesen visszaadá énekben és játékban azon drámai nagyszerűséget, mely szerepét jellemzi. Paksyné assz. Gara Máriát kivált a két utósó fölvonásban, nagy művészi otthonossággal éneklé s játszá, s benne e szerep fölélé megváltóját. [...] Nem vagyunk azonban így meglegedve a férfakkal.” *Honderű* 2/2. félév (1844), 245. (október 5.); „Schodelné assz. mind játéka, mind éneke által a negyedik felvonásban zajos tapsokra inditá a fuladásig telt házat.” *Életképek*, 6 (1846), 696. (november 21.)

¹²⁵ *Honderű* 4/1. félév (1846), 498. (Dom Sebastian, június 15.)

¹²⁶ „[...] Schodelné, mint máskor, ma is mesterileg éneklé szakmáját.” *Pesti Divatlap* 2/2. kötet (1845), 1223. (Lucrezia Borgia, november 28.); „[...] a címszerepet Schodelné magas művészeti előadással énekelvén, nagy hatást eszközölt [...]” *Uo.*, 4 (1847), 606. (Norma, május 1.)

¹²⁷ „[...] hogy Schodelné assz. éneke és játékának egyesült művésziességével az este is általános tetszést érdemlett és vívott ki, magában értetik.” *Honderű* 5/1. félév (1847), 442. (Dom Sebastian, május 25.)

„[...] a legjobbat végül hagyva, Schodelné assz. drámai énekét, s elragadó játékát kivált a híres örülési jelenetben, *kötelességünk még megemlíteni*, mely ma is mint mindig fénypontja volt az egész előadásnak.” [Kiemelés tőlem, T. T.]¹²⁸

Ugyanezen lapban szúrhatott szemet az értőknek a színházi rovat egy megjegyzése. Schodelné művészete igen jól ismert nálunk – írta a Honderú –, ezért fellépéseiről a krónika „legtöbbnyire keveset emlékezend meg”.¹²⁹ Petrichevich Horváth lapja nem a pálya vége felé, hanem 1843 őszén, a két és háromnegyed éves távollét utáni mindössze ötödik fellépés bírálatában vetette papírra a mondatot, oly időben, amikor igazán nem láthatta előre sem énekesnő, sem kritikus, mennyi s miféle tényező gazdagíthatja vagy szegényítheti művészetét a jövőben, amely így untig ismertből újra ismeretlenné válhat.¹³⁰ Nem tudni, kimondatlan elhatárolódást takart-e a kritikusi kötelezettség e nyílt felmondása, vagy megalkuvásból táplálkozott a bejelentés, és valamiféle modus vivendit tett köz hírré? Nem ez az egyetlen jele annak, hogy a primadonna és a sajtó a második korszak kezdetén legalábbis hallgatólagosan, de talán szóban is paktumot kötött. Gyaníthatóan közrejátszott az entente cordiale meghirdetésében a Schodelnét a tekintélyes, közmegbecsülésnek örvendő Nyáry Pálhoz fűző élettársi viszony, mely ekkoriban konszolidálódott. A ripők Schodeltől az örök agglegény Nyáryhoz menekült nő biztos társasági állást köszönhetett e liaisonnak. De a tiszta színházi célszerűség is azt diktálta a sajtónak, húzzon kesztyűt kezére, ha Rozáliáról ír. Az előző éveket a Nemzeti Színház a permanens primadonnávátság körülményei között élt át. Visszatértek minden érdekelt belátta, ha Schodelnének tagadhatatlanul szüksége is van a Nemzeti Színházra, hát annak is szüksége van Schodelnéra. A kételemű értékelést valószínűleg azért ismételtette oly görcsösen az utolsó évek sajtója, mert ha csak a játékot dicsérik, az a hang hanyatlására engedett volna következtetni, és hitelrontással lett volna egyenlő. Hollósy Kornélia fellépéséig még a türelmetlen Frankenburg Adolf sem bírálta nyíltan Schodelné hangját és énekművészetét – csak az 1848 februári polé-

¹²⁸ *Uo.*, 3/1. félév (1845), 319. (Linda di Chamounix, április 15.)

¹²⁹ „Donizzeti e legjelesb műveinek egyike azon operák közé tartozik, melyeket színpadunkon ritka praecisioval adnak, s melynek címszerepét Schodelné asszonytul látni, a műlvek nem utósója. Ha Sch. asszonyról krónikánk folytatában legtöbbnyire csak keveset emlékezendünk, természetesen fogják találni Thaliánk olvasói, miután Sch. assz. működése már annyira ismeretes nálunk. Elég ha annyit mondunk, miképp Sch. assz. minden fölléptével váltig megfelel azon várakozásoknak, melyeket közönségünk művészetéhez köt, s ha ez már általában igaz, Lucrezia szerepében kétszeresen az. Sch. assz. egyik, oly sok mások fölötti érdeme, hogy nála ének és játék a legszebb összhangzásban van mindig, s mindkettő a művészi kiképzettség magasb fokán. És ez mai működésén is bebizonyult. Ismerőnek, ki ma esti játékát kivált a 2-dik s 3-dik fölv. utósó jelenetiben figyelemmel kíséré, örömmel kelle benne elismernie a híres dalkirálynő Unger Carolina méltó tanítványát.” *Uo.*, 1/2. félév (1843), 482. (Lucrezia Borgia, szeptember 30.)

¹³⁰ Schodelné Klein Rozália 1837. október 30-án mutatkozott be Norma szerepében a Nemzeti Színházban, és 1840 december végéig volt állandó vendég, majd tag. Működését és személyét 1838 nyaratól heves sajtótámadások érték, fellépéseit nézőtéri botrányok kísérték, ezért 1841 februárjában külföldre távozott. 1843 tavaszán visszatért Budapestre, és a Bartay András bérlőigazgatóval folytatott hosszas tárgyalások után az év szeptemberétől újra a Nemzeti Színház társulatának tagja lett.

mia idejére került veszedelmesen közel ahhoz, hogy kimondja: a régi primadonna elvesztette hangjának nagy részét. Híveinek tábora azonban fogya bár, de törve nem, továbbra is megmaradt, s joggal hivatkozott a vitathatatlan erkölcsi tőkére, melyet az énekesnő egy évtized alatt a magyar opera művelésében felhalmozott. Nem kisebb eseménynek, mint forradalomnak, szabadságharcnak, végül Pest elestének kellett bekövetkeznie ahhoz, hogy bezáruljon előtte a Nemzeti Színház kapuja.

Schodelné csökevényes kifejezőerejű kritikai visszhangjából a pálya kezdetén és végén kiemelkedik két, több szempontból is beható szemlézést érdemlő cikksorozat. Tanulásaik frappánsabban mutatkoznak meg, ha ismertetésüket a későbbivel kezdjük. Vahot Imre, 1839-ben még az opera ádáz ellenfele, a Pesti Divatlap szerkesztőjeként váratlanul Schodelné lelkes támogatójává lépett elő. 1845-ben, a Tihany ostroma bemutatóját megelőző hetekben elárulta, hogy ő és a primadonna egymás alatti lakásban laknak. Lehetséges, hogy a próbaszobából az énekeszó mellett bizonyos sugalmazások szirénhangjai is átszűrődtek a falakon. Nem kérdezzük, vajon kísérte-e őket aranyforintok pengése; mindenesetre tény, hogy Hollósy Kornélia 1846 nyári fellépését követően Vahot lapjában feltűnően emelkedett a Schodelné iránti rokonszenv hőfoka. A színházi levelező nem követte el azt az otrombaságot, hogy tagadta volna Nellike, a közönség új bálványa fenomenális képességeit. Sőt, ha kellő distinkcióval olvassuk őket, állásfoglalásaiból nehézség nélkül következtethetünk a tényleges énektechnikai, illetve kifejezésbeli erőviszonyokra. Vegyük példaképpen Schodelné Lindájának 1846 őszi melankolikus nekrológját, melyet a Pesti Divatlap Hollósy e szerepben történt bemutatkozásának bírálatába rejtett. Az idősebb primadonna alakításának kételemű jellemzéséből (előadás, játék) határozott vonásokkal bontakozik ki az erőteljes kifejezőeszközökkel operáló ábrázolás lenyomata. Ugyanakkor a mondat voltaképpen a triadikus értékelés egy fajtáját is tartalmazza. A másutt egységes *előadás* kategória kettéhasad technikailag perfekt éneklésre, illetve mély érzelmi kifejezésre. Ezekkel azonban nem egy és ugyanaz a művész büszkélkedhet – a tökéletes technika Hollósy tulajdona, míg az érzelmi közlés ereje Schodelné Lindáját tüntette ki. Az olvasó minden malícia nélkül levonhatta a következtetést: az érzelmi mélység Kornéliából *még*, a vokális kellem Rozáliából *már* hiányzik. Jegyezzük meg, hogy a hedonisztikus elem, az önmagáért vett hangszépség nemcsak Schodelnénél nem kerül külön említésre (ez ekkor már magától értődött), de Hollósynál is hiányzik. Olybá tűnik, mintha a bájos gyermeklány elragadó technikája matéria nélkül érvényesülne. A csalóánykoloratúr hangnak e hallgatolagos negatív jellemzése nagyon is hiteles lehet:

„A címszerepet Hollósy Cornélia sok kellem- és könnyűséggel éneklé, de hiányzott előadásából azon meleg érzelmkifejezés, azon erélyesség s különösen az őrülségi jelenetben azon megható művészi játék, mely Schodelné, mint Lindát, oly szeretetre méltóvá teszi.”¹³¹

¹³¹ *Pesti Divatlap* 3 (1846), 732. (Linda di Chamounix, szeptember 3.) Lényegében ugyanezt a kettős arcképet festette a lap a két primadonna első közös fellépéséről: „Schodelné (Romeo) művészete egész hatalmát teljes fényében tünteté föl, éneke érzelmdús s fölötte megható, játéka époly kerekded, sima és biztos volt, mint éneke. Tiszteletére versek is szóráttak. Hollósy Cornelia

1846 őszén a Montecchi és Capuletti két szenzációs és botránnyos előadásán Hollósy Júlia, Schodelné Romeo szerepében megvívta a primadonnaháború első ütközetét. Az idősebb énekesnő vesztesként maradt a harcmezőn. De nem vonult el vert hadvezérként; maradt, és az 1847 elején lezajlott kettős Verdi-bemutató újra harcra szállt a primátusért.¹³² Hűséges lovagja, a Pesti Divatlap a Nabukodonozor bemutatójának bírálatában szolgálatába állította teljes kritikai fegyverzetét. A tankönyvi (vagy legendai) alaposságú értékelés mindenre kitér, ami a tekintélyek szerint a nagy operaénekest teszi. A primadonna nem tűri, hogy az eszközök közül kimaradjon az affektív ének dicsérete, és a jelzők figyelemre méltó módon a hang karakterisztikumaira is utalnak („bájos, erőteljes”). A korábban kifejtettek értelmében nem érezzük tautológiának a játékgyűesség és mimika külön említését: a két színjátékelméleti fogalom itt szabatosan elkülöníti az akciót – Abigaille-nek többször kell puccszerű hirtelenséggel és hatékonysággal *cselekednie* az opera folyamán – a szó szűkebb értelmében vett gesztikus és fiziognómiai érzelmkifejezéstől. Ez dominál a magánjelenetekben, az *Introduzione* tercettjétől az árián és a királlyal énekelt nagyszabású duetten át a (pesti előadásban Donizetti Parisinájából kölcsönzött) finálé patogenikus-patologikus kiáradásáig. A stílus túlfeszítése – egyetlen mondat háromszor veti be a *művészi* jelzőt – arról árulkodik, hogy a kritikus nem egészen spontán módon lelkesedik tárgyáért. Megkockáztatjuk: a muníciót maga a drámai primadonna szállíthatta – emellett szól a feltűnő hasonlóság a Honművész évtizeddel korábbi stílusához. Ott olvashattunk ilyen duplex cursust leíró dicséreteket, ahol a retorikai formula sugalmazza a tartalmat: az alakítás egyes elemeinek együttműködését a magasabbrendű művészi egész megeremtésében.

„Az előadás fénypontját ma is Schodelné művészi éneke s játéka tevé, ki az egész mű folytán, leginkább pedig végső örülési jelene alkalmával fényes bizonyosságát adá, miként kell bájos s erőteljes éneket művészi játékgyűességgel, s a kebel érzelmeit tükröző mimikával akként párosítani, hogy e vegyület a legfényesebb sikerrel, s a legóhajtatosh művészi egészszel lépje meg az elfogulatlan néző tömeget.”¹³³

(Júlia) hajlékony, mesterséges hangfutásai, kitűnő hangszínezete, könnyű előadása, mindenkit bámulatra ragadta; de az ő énekét inkább az ész csodálja, semhogy a sziv volna általa megindítva. *Uo.*, 791. (Montecchi és Capuletti párt, szeptember 26.)

¹³² Nabukodonozor, 1847. január 23. (Abigaille: Schodelné), illetve Ernani, 1847. február 3. (Elvira: Hollósy)

¹³³ *Pesti Divatlap* 4 (1847), 58–59. (Nabukodonozor, január 4.) Hasonlóan már a bemutatóról: „Biztos, erőteljes, szabatos éneke tökéletes összhangzásban volt jelentékeny játékaival, s főleg igen művészielő előadott utósó jelenetével elragadá a közönséget, mely őt többszöri kihívással tisztel meg.” *Uo.*, 58. (Nabukodonozor, január 2.) Hathetes visszavonultság után első Abigaille-jéről írta a Honderű: „Múlt héten Nabucco és Hernani operákat láttuk, amabban Schodelné asszonyt, ki föllépésekor hosszas éljen és tapssal üdvözlötetett, s ki különösen az utósó jelenetet oly művészi virtuozitással játszá és éneklé, mely az összes hallgatóságot meghatá, és zajos tapsokra ragadá. Csak félünk, hogy a még alig lábbadozott művésznőt e mai est megeröltetése ismét tetemesben elgyöngíté, semhogy a már rég játékrendbe tűzött Normában hamarjában fölléphetne.” *Honderű* 5/1. félév (1847), 241. (Nabukodonozor, március 16.)

A Nabucco-premier bírálata nem lépi túl a folyóiratban megszokott terjedelmet. Ezután az előadások sorát hat hétre megszakította Schodelné idősebb fia halála miatti visszavonulása. Mikor márciusban ismét elszánta magát a fellépésre, úgy érezhette, a sikeres visszatéréshez tekintélyének, hitelének külső megerősítésére van szükség: március 16-i Abigaille-alakítása után a Pesti Divatlapban előadóművészet-esztétikai igénnyel fellépő dolgozatot közöltetett magáról.¹³⁴ A cikk fogalmazás-módjának nyilvánvaló célzatosságára nem érdemes szót vesztegetni. Fordulatai között a hangra vonatkozó kéretlen bizonykodás hízeleg a legátlátszóbban: más, a heroikus fachban működő érett korú énekesnőkkel ellentétben Schodelné még mindig hangjának teljében van, és – a kifogyhatatlan ezüsbánya metaforája szerint – örök időnkig hangja teljében is marad. Elengedhetetlen a vokális teljesítmény felértékelése, máskülönben önmaga ellen fordulna az okfejtés elsődleges szándéka: deklarálni ének és színpadi akció magasrendű művészi összhangját. Az érvelés azonban túllép e közhelyszerű megállapításon. Eltökélten kitör az operaműfaj és operai előadóművészet teréről; elhatárolódik „Bellini és Donizetti édességeik”-től, vagyis az egész modern operától, attól a romantikus zenedrámától, melynek Schodelné és a Nemzeti Színház évtizeden át legnagyobb sikereit köszönhette. (És ekkor is köszönheti, hiszen az egész fejtegetés a Verdi-opera zárójelenetébe becsempészett Donizetti-rondóból indul ki.) *Schröderné asszony* nevének kétszeri emlegetése mélyíti, nem pedig áthidalja az elhatárolódást vagy inkább túlemelkedést az operán – az utalás ugyanis nem Wilhelmine Schröder-Devrient-t, hanem az énekesnő anyját, a nagy német tragikát, Sophie Schrödert idézi meg. A Burgschauspielerin hasonlíthatatlan tragikai művészetének felemlítése, a történetileg teljesen indokolatlan, operakritikába nem illő panasz a klasszikus dráma háttérbe szorításáról egyértelművé teszi, hogy Schodelné a magyar tragikus színeszet klasszikus mintájaként kíván feltűnni. Erre utal a *cothurnus* kifejezés használata. Az antik tragikus színészek magasított lábbelije a klasszikus színművészet metaforájaként szolgál; ez valamelyest megbocsáthatóvá teszi a nem is oly rejtett képzavart: „a fatalpú cipő kicsúcsosodása”. Nagy hangsúlyt kap a tudomány s a „tanulmány”, utóbbi a biztonság kedvéért megismételve – *ars*, vagyis „iskolában elsajátított művészet” értelmében.

A sugalmazott analízis az értékelés tárgyának ars poeticájaként kell olvasnunk. Hogyan összegezzük ennek alapján az érett Schodelné művészi célkitűzését? A rekonstrukciót meg kell előznie a tényállás felvételének. Bár mai szemmel nézve még fiatal volt – nem érte el a negyvenedik évét, mikor a történelem leparancsolta a színpadról –, a korabeli felfogás szerint énekesi pályája végéhez közeledett. Fizikumuk nem leplezte korát, sőt idősebbnek mutatta, mint valójában volt: alakja elnehezedett, arcvonásait megkeményítette a korai asszonyi lét és a küzdelmes karrier. Hangja veszített hajlékonyságából, technikája nem állta a versenyt az ifjú riválisával. El kellett fogadnia szerepkörének szűkítését. Kénytelen-kelletlen lemon-

¹³⁴ *Pesti Divatlap* 4 (1847), 380. (Nabukodonozor, március 16.) A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 7.

dott a vígoperák és semiseriák korábbi években preferált szende leányszerepeiről. Ám nem lett volna az, aki, ha a hátrányból nem kísérel meg előnyt kovácsolni. A színpadi karaktert, mellyel mostantól meg kellett elégednie, a lehető legmarkánsabban meg akarta különböztetni a másik primadonnáétól. Tragikus-heroikus szerepeiben, melyekből utolsó éveinek repertoárja kizárólagosan összetevődött, tudatosan törekedett a koturnusos színpadi játékmódra. Megtervezett, tragikus-humánus „Stellungok” alkalmazásával fegyelmezte meg az éneklését korábban kísérelt kényszermozgásokat, az önkéntelen testcsóválást, amit Szerdahelyi József 1839-ben kifigurázott. Semmi kétség, elérte célját: alakja – úgy is, mint Hollósy ellentettje – a nagy stílus emblematisz képviselejeként rögzült a kortársak tudatában. Így emlékezett rá hatvan évvel később Ágai Adolf (Porzó), a modern Budapest kifinomultan esztétizáló légköréből visszatekintő tárcaíró.¹³⁵ De így látta őt 1846-os pesti látogatása alkalmával Berlioz is:

„Madame Schodel, véritable tragédienne lyrique de l'école de madame Branchu (école perdue dont je ne m'attendais pas à trouver un rejeton en Hongrie), joua et chanta d'une belle manière le rôle principal.”¹³⁶

Tanúságtétele meggyőző: ha a hang meg is kopott, az előadási modor tudatos klasszicizálása Schodelné pályájának utolsó szakaszát az első évek szuverén drámai magaslatára emelte vissza. Feltételesen hitelesíti e képet egyes, művészetének jellemzésére tíz évvel korábban használt kritikai motívumok váratlan visszatérése a Pesti Divatlap elemzésében. Feltételesen, hiszen gyanítható, hogy egy-egy különösen tetszetős régi fordulatot ő maga ajánlott a kései bírálók figyelmébe. Vegyük példaképpen a Pesti Divatlap laudációjának különösen impresszív megjegyzését: „az ének a művésznő ajkain, egy természetes beszéd, kitörése a szív viharzó hullámainak”. Tíz évvel korábban, az első elragadtatás heteiben szinte szó szerint ugyanezt írta róla az Athenaeum. Schedel Ferenc egykori kiáradására jól emlékezhetett a primadonna, annál is inkább, minthogy az 1838 elején megjelent kritikát egy évvel később teljes terjedelmében idézte a Honművész.¹³⁷ Emlékezett Schedel szavára, és gazdagította vele Vahot kritikai eszköztárát. Ám attól, hogy a fogalmazás nem eredeti, a tartalom még lehet igaz. Hogy eredetileg igaz volt, azt az Athenaeumban kifejtett vélemény artikuláltsága szavatolja. Schedel nyilvánvaló autoritása pedig hitelesíti más, egykorú vagy későbbi, magukban olvasva kétesnek mutató tanúságtételeket. Példaképpen utalunk a Rajzolatok később teljes terjedelmében idézendő bírálatára az első Normáról. Írója, aki tüntetett jártasságával az éneklés termino-

¹³⁵ „[a Nemzeti Színház első] primadonnája Schodelné volt, amolyan éneklő Laborfalvy Róza, tele hévvel, fenséggel [...]” *Utazás Pestről-Budapestre 1843–1907, Rajzok és emlékek a magyar főváros utolsó 65 esztendejéből*, Irta Porzó (Ágai Adolf) (Budapest: Pallas, 3/1912), 46.

¹³⁶ *Mémoires de Hector Berlioz, Deuxième voyage en Allemagne, L'Autriche, la Bohème et la Hongrie. Troisième lettre. Pesth* (Paris: Calmann-Lévy, é.n.), vol. II, 214.

¹³⁷ „A parodizálás magyar színpadunkon”, *Honművész* 7 (1839), 10–16.

lógijában, tankönyvi paragrafusokba foglalva ruházta fel Rozáliát minden elképzelhető színpadi és vokális érdemmel, amellyel a „vollkommene Sängerin”-nek 1830 körül rendelkeznie kellett. Ilyenkor elkerülhetetlenül feltámad a kétely: vajon nem azért írja-e le a kritika az eszményi énekesnőt, hogy ne kelljen számot adnia mindarról, ami az előadásban ténylegesen elmaradt az eszménytől? Mégis, ha a mitologikus áradozást összeolvassuk az Athenaeumban megjelent, és mindenféle penzumszerűségtől mentes mondatokkal, elragadtatását tökéletesen hitelesnek érezzük.¹³⁸ Isteni lehellet, prométheuszi sugár a Rajzolatokban, poétai szellem, teremtő erő Schedelnél – ugyanaz, csak itt nem a mitológia, hanem az előadóművészet-esztétika kategóriáiban.¹³⁹

Schedel Ferenc valamennyi szerepben azonos tulajdonságban jelölte meg az énekesnő titkát: az alakítás bensőségében, a belülről fakadó ábrázolásban – a megfoghatatlan varázsban, amit szerep és szereplő tökéletes azonosulásának nevezünk. A hatás mechanizmusát ismételten a *pathos* fogalmával jellemezte. Arisztotelesz retorikája szerint a pátoz szónoki eszközének célja az érzelmi ráhatás, a befogadó szenvedélyeinek mozgósítása azáltal, hogy a beszélő maga is átéli az érzelmeket. Schedelné tehát az átélt érzelmek kiadásával vonta be a nézőt a mű világába. Alakításának valóságossága megszüntette dráma és élet, énekes és néző elkülönülését.¹⁴⁰ Az érzelmek a természetben azért tanulmányozhatók – vallja a korabeli színházesztétika –, mert az egyes emberre jellemző, állandó formában nyilvánulnak meg. Az individuum állandósult érzelmi reakciói alkotják a karaktert.¹⁴¹ Ezt a mű-

¹³⁸ *Rajzolatok* 3 (1837), 708. (Norma, október 30.)

¹³⁹ A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 6.

¹⁴⁰ Amit Schedel elméleti általánosságként fogalmazott meg, hogy az énekes a szerepek „belső életének” ad kifejezést, azt Mátray naivan, de hitelesen a cselekvés elbeszélésének egyes fordulatait részletezve írta le. A mondatokból kiolvasható fokozás mintegy az előadó retorikus eszközeinek lenyomataként közvetíti a színpadi akciót, aminek láttató leírásához sajnos hiányzik az irodalmi képesség: „Sched[e]lné assz. [...] mint Romeo lépett fel. Művésznénk e szerepben annyi erőt, hangterjedtséget, hangási jártasságot fejtett ki, minőt Schröder Dewrienen [sic] kívül nálunk egy színészné sem. Oly keccsel párosított, férjfiúsággal s könnyűséggel (mi különben a színésznőknek nem igen szokott sikerülni), illedelemmel s nem feszélgessel, és biztossággal rajzoló előnkbe a szerelemtől lángoló büszke Olaszt, hogy vele éreztünk, hevültünk; oly gyöngédséggel s szívhatólag siratá imádott Júliáját, hogy vele sirunk; oly természetes, fokoként emelkedő kétségbeeséssel ivá meg a mérget, hogy vele estünk kétségbe, s azon gondolat gyöttrött, vajon a kaján fatum nem mérgecsé-e meg valóban a kis üveget! oly remekül tünteté elő testében a mérge munkálatát, hogy minden tagunkban hideg borzalom tévedtetett; szóval, a művészetnek fő fokán a természetet mesterséggel párosítva, kimért, szabatos játékkal oly tisztán rgyogott, mint tiszta, homályos kék egen a hajnalcsillog. Vendég művésznénk zajos tapsok s 'éljen' kiáltások között (mit számos évekre minden honfi tiszta szivből kíván neki) ötször hivatott elő, három koszorú s egy bokrétával, és igen csinos nyomtatott versezettel, melyet itt közlünk, tisztelteték meg e haza földén született philomela.” *Honművész* 5 (1837), 718. (Montecchi és Capuletti párt, első és negyedik felvonás, november 4.)

¹⁴¹ „Charakter. Abgesehen von den Bedeutungen dieses Wortes als Zeichen, Kennzeichen, Gepräge, Amt, Würde, Festigkeit und Handeln nach Grundsätzen, haben wir es hier nur mit dem Ch. des Menschen zu tun, d. h. mit denjenigen Eigenschaften, welche ein Individuum von dem andern unterscheiden [...]. Der Ch. in Darstellung, Declamation und Mimik ist die wesentliche Richtung des schauspiel-künstlerischen Studiums.” *Allgemeines Theater-Lexikon*, Bd. 1., 120.; „Aus-

vésznek eszközei állandóságával kell érzékeltetnie. Schedel egyik legnagyobb dicséreteként megállapítja, hogy Schodelné játéka szerepről szerepre változik, egyazon szerepben viszont mindig hű önmagához.¹⁴² Más leírások is tanúsítják, hogy alakításai a nézők tudatában egységes jellemként rögzültek. Az életre keltett figurákat a bírálatok élő személyiségként írták le, és így kísérelték meg újra megeleveníteni a szó közegében. Különleges rokonszenvvel festették le Romeóját, mint a természeti adottságokon felülemelkedő „poétai szellem és teremtő erő” paradigmáját. Hiszen a szerepben nem valamely nemére szabott tetszőleges operaszerepet kellett alakítania, hanem valósággal át kellett lényegülnie, át kellett alakulnia a színpadon valómivé, ami nem volt, nem lehetett a valóságban. Romeo „férfi és hős” (Schedel), és Schodelné ábrázoló erejének méltatására nem talált nagyobb dicséretet, mint hogy nő léte meggyőzően színpadra állítja a férfieszményt, melyet a valóság nem teljesíthet be abban a tömény formában, ahogy az énekesnőnek géniusza azt lehetővé teszi. Schodelné színpadi varázslatához hozzájárult, hogy a magyar énekesnő Romeóként „szeret és szenved, mint tüzes Olasz” (Honművész). A déli nap perzselő heve csapta meg az Athenaeum szemlélőjét akkor is, mikor Schodelné Déryné kedvéért szerepet cserélt, és Júlia jelmezét öltötte magára: „ilyen az olasz leány szerelme, elepesztő, elhervasztó, lángjaival saját házát főlemesztő.”¹⁴³ Hogy ilyen-e az olasz leány szerelme? Gina Lollobrigidaé az 1950-es évek Kenyér, szerelem, féltékenység filmkomédia-sorozatában nem ilyen volt. Talán nem egészen ilyen Bellini Giuliettájának szerelme sem; nem ő hamvasztja el házát szerelmével, inkább őt hamvasztják el házának „magasabb szempontjai”. De ilyen volt Schodelné Juliájának szerelme: hevült, perzselő, katasztrófába rohanó pillanatok sorozata, melyek végül kiváltják a lángok fellobbanását, a romantikus megsemmisülést a szerelmi halálban.

Ellentétben a későbbi leírásokkal, melyek általában statikus képet adnak az alakításokról; legfeljebb egy-egy kulcsjelenetet emelnek ki az ismert sztereotípiákkal, első Bellini-szerepeiről a krónikák epikus folyamatábrákat, valóságos képregényt rajzoltak. Éreztetik, hogy az alakítás pátosza, vagyis érzelmi kifejezése és

druck. [...] Der Schausp[ie]ler hat durch passende Mimik und Gesticulation [...] genau Das auszudrücken, was der Dichter entweder vollständig gesagt, oder zu fernern pantomimischen Ausbildung angedeutet hat. Studium der Natur und des Lebens, des Menschen mit seinen mannigfachen Neigungen, Leidenschaften und Schwächen und vor Allem eines jeden darzustellenden Charakters vermag allein ihm den richtigen A. für jedes Gefühl und jede Situation zu geben.” *Uo.*, 176–177. (Lásd a 84. jegyzetet.)

¹⁴² „Schodelné assz. (Romeo) nem azon művészné, kit csak zajos elfogadásán támadt pillanatnyi lelkesülés tesz művészé; ő minden pillanatban művész; az ma, ki tegnap volt, s az lesz holnap, ki ma. Nála minden hang, minden mozdulat és pillanat kimért, szabályos; ő minden pillanatban egyformán tud elragadni s bámúlásra gerjeszteni; szóval, ő a művészség titkaiba beavatattott, s annak minden fordulatával ismeretes. Ő ma is oly hévvel imádtá Juliáját, mint múltkor; oly vad volt halálán fájdalma, mint multkor, s oly szivrázó panaszai, mint multkor.” *Honművész* 5 (1837), 798. (Montecchi és Capuletti párt, december 8.)

¹⁴³ *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 239. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.)

„hajtogatása” (Honművész: hatás) maradéktalanul be- és kitöltötte mind a tér (színpad), mind az idő (cselekmény) dimenzióit. Előadásnak nem volt olyan pillanata, mely ne igényelte volna a néző teljes figyelmét. A cselekmény-mozzanatok végigkövetése egyszersmind a dráma belső terét is megnyitja az olvasó előtt, a személyek közötti viszonyrendszert, melybe az előadó behelyezi a karaktert. Mimikai, játékbeli konkrétumokat tekintve persze a legempathikusabb leírások is csak a ritkán biztosítanak bepillantást a játék és ének részleteibe. Mint a korabeli zongorakivonatok némelyikének címlapján közölt vignetták, a szerepleírások felvillantják a cselekmény egy-egy jellegzetes mozzanatát, s felhívják az olvasót, rendezze be rendezze meg a százhetven évvel ezelőtti előadás kulcspillanatait. Képzeld el, mit tett Schodelné-Romeo „azon pillanatban, midőn Giulettát (sic) a koporsóban meglátja”, hogyan reagált, „midőn koporsóban fekvő kedvesét siratja, midőn a méreg munkálódását érezvén kedvesét életben látja”. Norma szerepének kevesebb mozzanatát lehet olyan tragikusan látványos színpadi helyzetekhez, vignettákhoz kötni, mint amilyen Rómeo és Júlia történetének katafalk képe. Schodelné színpadi megjelenésének patetikus hatása mégsem volt kisebb ebben a szerepben. Normát karakterének azon hármasság tagoltsága különbözteti meg a téma korábbi operai feldolgozásától, a Vesta szüzetől, melyet a Honművész a következő szép, sorsszerűen dialektikus triádban foglalt össze: Norma főpapnő, nő és áldozat. Mátray jelzőhasználatának gradációja – „érzékeny ájtatos” főpapnő, majd „bosszús megcsalatott” nő, végül „elragadtató lágysággal engesztelést nyújtó” áldozat – együtt Schedel egyértelmű kezességével az alakítás lélekből fakadó spontaneitásáról, nem látványt közvetít, hanem érzelmi képzeteket mozgósít. Normájának kritikái meggyőznek a géniusz folyamatos sugárzásáról, és ezáltal mintegy képessé teszik saját poétai szellemünket, hogy önmagából újjáteremtse az alakítás esszenciáját. Iránymutatásukkal elragadtatottan követjük Norma útját a szuperbiától a tribuláción át a transzfigurációig, úgy, ahogyan azt 1837 őszén Schodel Rozália a közönség elé tárta. A Magyar Színház 1837. december 15-i Norma előadása után Schedel Ferenc azt írta: a jelenvolt közönség elfeledte, hogy színházban van. A kritika százhetven évvel későbbi olvasója meg azt feledi el, hogy nincs a színházban.

4. „utólérhetetlen a nagyfájdalmakat megrázólag kifejező nagyszerű hangjával”

Antik redők, arany sarló, „s jeles plasticai mozdulatok változásához mért mimica” – a színpadi és színpadias kellékek tudatos, megtervezett alkalmazása bizonyára sokat hozzatott Schodelné alakításainak erőteljes összehatásához. De csak hozzatott. Schedel nem hagyott kétséget affelől, miben rejlett előadóművészetének igazi titka. Mint Romeo, a művésznő „inspirált énekében [...] festé rendítőleg [...] egymást váltó sokféle ostromát egy lángoló kebelnek”; erő és tűz, lágység s olvadás az énekben bon- takozott ki, a szellem az éneket hatotta „által öszhangzó szépséggel minden fokain az

indulatnak”; „az *énekben vala* a különös inspiratio [...], mely a legszebb hang hatalmát oly ellenállhatatlanná tette” (kiemelések tőlem, T. T.). A patetikus operai előadóművészetben az érzelmeket – a „fájdalmakat s küzdeéseket, melyek tépik és hányják” a megformált karaktert, így a szerencsétlen Normát – „kebelében támadni s forni s mintegy önkénytelenül hangokban kitörni látjuk. Azon része az éneklő művészetnek, melyet tanulni nem lehet, melyhez bizonyos mértéke kívántatik a poétai szellemnek, a teremő erőnek.”¹⁴⁴ A hallgatók az érzelmeik intenzív kifejezését tapasztalták az énekben – talán ennek a lenyűgözően újszerű élménynek, s nem a zenekritika éretlenségének kell betudnunk, hogy a beszámolók inkább az éneklésből kihallani vélt érzelmeik leírására tettek kísérletet, semmint hogy magát az éneklés művészi-technikai aktusát kísérelték volna meg ábrázolni. Megtudhatunk-e mégis az érzelmi kifejezés és hatás tényén túl konkrétumokat is az orgánium jellemzőiről? Az énekhang terjedelméről adott helyen, időben és kulturális közegben egyértelmű ítéletet lehet alkotni, hiszen a hangrezgések frekvenciájának kontinuumát hallásunk kulturálisan meghatározott módon „skalázza”, vagyis diszkrét magassági fokokra osztja; és a notáció közbejöttével kalibrálni is tudja.¹⁴⁵ Az énekes által kiénekelts csúcshangok betű szerinti megnevezésével elég gyakran találkozunk a reformkori lapokban. Jónéhányszor megadják az egyes számok hangnemét is. Ez egyrészt jelezheti, hogy a korabeli operakritikusok között viszonylag nagy számban találtak abszolút hallással bíró valódi muzikusok. Másrészt viszont sok operai beszámoló a számok hangnemét gyaníthatóan nem az előadás, hanem kotta alapján közli, nem gondolva azzal, hogy az énekes esetleg a transzpozíció egerútján menekült a magas *c* macskája elől. A kottában kiírt magas hangot le is pontozhatta, és bízhatott benne, kegyes csalását csak a nagyon jól ismert szerepekben veszik észre. (Előfordult, hogy a bíráló, jóindulatot tetteve, éppenséggel ajánlotta a lepontozást, vagy bizonyos passzusok elhagyását, ha konstatálnia kellett, hogy az ambíció megvan ugyan a csúcshangok megszólaltatásához, a hangterjedelem azonban nem elégséges.) Máskor viszont a kottát „felülütötték” elő nem írt csúcshanggal; efféle tüntetéssel akkor is kísérleteztek, ha a magasság nem volt a legbiztosabb.

Ha mindeme okból nem is tudjuk mindig pontosan megmondani, hogy a kritikákban felemlített legmagasabb hangokat a kritikus valóban hallotta-e, az

¹⁴⁴ Tanulhatatlan és mégis tanulható – veti ellen a dialektika szabályai szerint a Honművész. Lélektani tanulmányok szükségességéről az énektanok Mancini óta írnak, s a Honművész nem mulasztja el kiállítani Schodelné számára a bizonyítványt e legmagasabb fokú stúdium sikeres elvégzéséről: „Pesten december 30-kán a bérletben adatott »Montecchi és Capuletti párt« című daljátékban ismét a kedvelt Schodelné láttuk. Ő ma is oly művésznő volt, mint máskor; érzéseinket ma is oly kénye szerint hajtogató, mint mindenkor. Schodelné assz. a vad fájdalmokkal küzdő természetet kilesvén, kétségbeesési hangját elsajátítja; s azt most oly remekül használja, hogy a legfásultabb keblet is megrendíti vele.” *Honművész* 6 (1838), 13. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.)

¹⁴⁵ Az abszolút hangmagasság valójában relatív, hiszen a hangolás alapjául vett hang frekvenciája koronként, helyenként, intézményenként, műfajonként és hangszerenként változik. A párizsi *a* bevezetése előtt (1859) ugyanazt a *c*^{'''} hangot más abszolút magasságban énekeltek párizsi, illetve bécsi énekesnők, a kritika tehát nem ugyanazt a fizikai teljesítményt regisztrálta, ha a primadon-nak magas céjét dicsérte.

egymástól független nagyszámú adat alapján kijelenthetjük: Schodelné bizton-
sággal kiénekelte a *c*” és *cisz/desz*” hangokat, és a csúcsteljesítményre okkal
büszke lévén, előszeretettel használta kiváló magasságait szabad kadenciáiban
is.¹⁴⁶ Tudnivaló, hogy a csúcshangok egymagukban nem definiálják a hangfajt.
Meglépoően magas kadenciális hangokat volt képes kiadni a kor – és későbbi ko-
rok – sok mezzoszopránnak minősülő énekesnője is. A hangfajok osztályozásának
alapját ugyanis nem a terjedelem elérhető extremitásai alkották, hanem a *canta-
bile* – modern angol kifejezéssel – *tessitura*: az, hogy hol helyezkedik el a dallam-
éneklésre igazán alkalmas oktáv, illetve melyik régióban veszít a hang átütőerejé-
ből és színéből. Hősnőnk egy 1848-as kellemetlen polémiában magas szopránnak
vallotta magát, és az 1837 kora nyarán a német színházi fellépések apropóján kelt
kritikák negatív aláírást adták e kijelentését.¹⁴⁷ Valódi csengése, igazi jelentő-
sége csak a magas régióknak van – minősítette hangját a Spiegel –, közepesen jól
hangzó közép- és mély hangok fölött.¹⁴⁸ A muzikus lelkű Honművész sorai
közül sem volt nehéz kiolvasni, hogy Clara Heinefetter orgánumának sűrű mély-
ségét sokkal illőbbnek találta Romeo nadrágszerepéhez; Schodelnéról pedig az
igazságnak megfelelően megállapította: „énekhangjai az alsóbb körben gyengék
ugyan, de annál hatóbbak és tisztán csengőbbek a felsőben”.¹⁴⁹ Schedel Ferenc

¹⁴⁶ „Der Eifer mit welchem Mad. Schodel in den Finales mitwirkt, die sichere Leichtigkeit mit der sie bei den Schluß-Cadenzen die hohen Töne bis zu C und Cis hinauf einsetzt, ihr feuriges und angemessens Spiel, alles dies ist eben so lobens- als nachahmungswerth, nur warnen wir die Sängerin um ihrer selbst Willen vor zu heftiger Anstrengung dabei.” *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 1834. szeptember 4.; „Besonders rühmende Erwähnung verdient ihre große Arie im 3. Akte »O Himmel steh’ mir bei« [in Aubers Ballnacht] die sie mit eben so viel Gefühl als Bravour vortrug, und bei der Wiederholung des Schlusses das hohe Des recht kräftig hören ließ.” *Der Adler* 4 (1841), 385. Kerényi Ferenc szerint „Schodelnéval az európai nagyoperai stílus legjobb színvonala érkezett meg a magyar színpadra. Szopránja két oktáv terjedelemben szól, és a háromvonalas d-ig terjedt.” Kerényi Ferenc, „A magyar romantika színháza (1837–1849)”, in uő. (szerk.), *Magyar színháztörténet 1790–1873*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 270.

¹⁴⁷ Schodelné olykor elkövette a mélyebb helyek felfelé transzponálásának vagy átalakításának kegyes csalását. „Mad. Schodel (Gemma) hatte eine riesenmäßige Aufgabe, die von einer gewöhnlichen Sängerin gewiß nicht befriedigend gelöst werden könnte. Doch mußte ihrer Stimmlage wegen Manches in der Parthie transponirt werden. Sie sang aber mit einer Glut, einer überreizten Leidenschaftlichkeit, einer Hingebung, ja einer Aufopferung möchten wir sagen, die die Gefühle der Zuhörer mächtig erschütterten, und fast würden wir die Flagranz und die Aufregung bei manchen Stellen gedämpfter gewünscht haben. Am ausgezeichnetsten war sie im Finale des ersten Aktes.” *Der Spiegel*, 1839. augusztus 7. (Gemma di Vergy, július 30.) A Saardami polgármester (Donizetti) zenekari szólamaiban, illetve a primadonna szerepfüzetében ceruzás bejegyzés utal arra, hogy Marietta és Vambett buffo duettjét Schodelné és Szerdahelyi az eredeti lejegyzésnél egy egész hanggal magasabban, F- helyett G-dúrban énekelte. Nemzeti Színház kottatára, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

¹⁴⁸ „Ihre Stimme hat in den höhern Regionen Bedeutung, auch Mitteltöne u. Tiefe sind nicht ohne Wolklang [...]” *Der Spiegel*, 1837. június 26. A lap áttételesen ugyan, de nyomatékosan bírálja a játékbeli erőszakosságot, a fellépés álférfiasságát.

¹⁴⁹ *Honművész* 5 (1837), 406. A két értékelés feltűnően egybecseng, emögött a kritikusok színházi eszmecseréjét is sejthetjük. Átvételről aligha lehet szó, a Honművész idézett száma június 25-én, a Spiegel 26-án jelent meg.

javára legyen mondva, hogy még 1837 november-decemberében is, mikor Schodelné orgánumban egyikét ismerte föl a „leghathatós, legezüστεbb csengédű hangoknak”, közvetetten utalt rá, hogy a mélység hiányérzetet kelt.¹⁵⁰ Ám a terjedelem „alsóbb körének” gyengeségére hamarosan a tapintat fátyla borult. Mi történhetett? Az egész magyar színházi sajtót megvásárolta a nagy tétre játszó primadonna? Inkább arról lehetett szó, hogy a magyar színház játszott nagy tétre, és az erdélyi születésű, magát joggal magyarnak valló énekesnőben, kit a Hofoper babérja övezett, az igazgatóság és a sajtó felismerte az adu ást a bizonytalan helyzetű és jövőjű színpad fennmaradásáért folytatott nagy kulturális játszmában. Némi malíciával azt is mondhatnánk: azért is hallották ezüstösebben csengőnek hangját, mint amilyen az a valóságban volt, mert abban bizakodtak, az ezüstösnek minősített hang csengő ezüstöket hoz a reménytelenül apadó színházi kasszába. (Schodelné első Normája után a Rajzolatok gyakorlatias szerkesztősége nem is titkolta ebbeli reményét.¹⁵¹) Ám igazságtalanok lennénk, ha az 1837–38 telén a magyar színházi sajtó lapjain uralkodó abszolút elragadtatást kizárólag a finánciális nyereség reményével magyaráznánk. A jó német színpadokon szerzett gyakorlat, az újszerű, patetikus előadási modor, s a modern színjátszó iskola elemi erővel hatottak a kritikusokra csakúgy, mint a színházlátogatókra. Olyannyira, hogy az orgánomot nem tudták, nem akarták önmagában értékelni, illetve az összhatásból visszakövetkeztetve a hangot is kivételesnek, tökéletesnek hallották. Ne feledkezzünk meg a nemzeti bónuszról sem. Rozália mélységei bizonyára nem vetekedhettek Clara Heinefetterével, az éles magasságot pedig (néhány év és tucatnyi heroikus szerep után) a kiábrándult egykori rajongó (Bártfay László) akár „visításnak” is hallhatta. De e távolról sem tökéletes hangon „magyar szózatok” csendülnek fel; ezek „varázsilag hatnak nem csak honi fülekre, sőt olyanokra is, kik gyönyörű nyelvünk édességeihez nem szoktanak.”¹⁵² Dicsekedhetett-e mindezzel a szépséges hangú Heinefetter?

Ha a tárgyilagos korai leírásokból indulunk ki, Schodelné orgánumát abba a típusba soroljuk, amelyet Johann Adam Hiller a *Kopfstimme* kategóriájába osztott volna be, hogy e hangkarakter fiziológiai adottságon alapul, ezért legfeljebb árnyalatokban változtatható. Német hang volt ez, az olasz primadonnák által már akkor kultivált férfiasan sötét, mellezett mélységek nélkül. Adottsága tehát nem predesztinálta Pasta vagy Malibrán *soprano sfogato* (kiterjesztett szoprán) szerepkörére, melyet 1837-től szinte kizárólagosan kultivált. Valószínű, hogy később bekövetkezett a hang bizonyos súlyosbodása, nem utolsó sorban a preferált drámai repertoár hatására. Feltételezhetjük azt is, a sűrűn ismétlődő bécsi látogatásokon, utóbb a

¹⁵⁰ A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 5.

¹⁵¹ „[...] szívből kelle óhajtjanunk, hogy bár e sok tehetségű s oly kimondhatatlan kellemesen hangicsáló fülmile lépen ragadna nálunk, vagy ha ezt nem, legalább még egy pár vendégszerepet adjon, s úgy megtöltse mint hétfőn este a házat, melyet kivétel nélkül legkellemesebben gyönyörködte-tett hajlékony szép szava ezüst zengedelmivel.” *Rajzolatok* 3 (1837), 704.

¹⁵² *Uo.*, 708.

londoni évadok közben gyűjtött tapasztalatait felhasználta hangképzésének italianizálására, a mellhangok sötétítésére, az alsó regiszter erősítésére. E forszírozás a mélységben aligha tett jót a magasságoknak, melyek már Berlinben hajlamot mutattak a kiélesedésre. Következmény: tíz év múlva a magasság a drámai kifejezés hevében gyakran torzult kiáltássá, sikoltássá.¹⁵³ Szenvedélyteli kifejezőmódja sejthetően állandó *ráénékléssel* járt együtt, amit a levegő nyomásának fokozásával, a hangszalagokra való *rápréselésével* lehet elérni. Gyakori rekedtségét, gyengélkedését a hangkeltő berendezés állandó megerőltetése is kiválthatta. Utolsó éveinek legjobb estéin viszont, ha immáron nem is felelt meg a Mancini–Hiller-féle belcanto eszményeknek, a hang volumenével bizonyára imponált a közönségnek. Ő volt az egyetlen az 1840-es évek végének magyar operaszínpadán, kit még az óriási hangú Reina sem tudott leénekelni.¹⁵⁴

Hangterjedelmi határok kijelölésében, a regiszterek erejének és teltségének minősítésében a kritikusok és operabarátok viszonylag könnyen és tárgyilagosan egyetértésre tudnak jutni. Az orgánium egyéb tulajdonságait akkor sem lehetett, és ma sem lehet máshogy, mint metaforikusan jellemezni. Különösképp vonatkozik ez a hangszínre. Leírásának nehézsége a kritikát sokszor arra kényszeríti, hogy az ábrázolt jellemet és helyzetet írja le, és az olvasóra bízza a hangszín és modor képzeletbeli rekonstrukcióját. Mikor Mátray Hérolld Zampájáról írt kritikájában elbeszéli, Camilla imáját Schodelné az „igéző, szerény s ártatlan ájtatosság hangján [...] éneklé”, közvetlenül nem hangkaraktert vagy hangszínt, hanem viselkedést, magatartást, ezeken keresztül a figura személyiségét ragadja meg. Jelzői mégis határozott hangszín érzetet keltenek.¹⁵⁵ Camilla „fehér” szerep, és a mellékevek halmozása nyomán hallani véljük, Schodelné világos, alig modulált, vibratomentes, fejhangtúlsúlyos fehér hangon (*voce bianca*) jelenítette meg a lányt az „ájtatosság”, az ima bensőséges állapotában. „Szerényen” visszavette a dinamikát, nehogy a nagy hang-erő elmossa az „ártatlanság” színezetét. Hangszín és dinamika spiritualizálása, megtisztítása a nőiség erotikus felhangjaitól együttesen „igéző”, vagyis inkantatorikus hangvételt eredményezett; azt a *másik* közlésmódot, amely minden kokettálás nélkül kommunikál a transzcendenciával. Ezzel szemben az olasz szerepekben hangjának teljes szín és dinamikai skáláját kiaknázza, akár férfit, akár nőt alakított. Romeo hangjának „olvadó” jelzője nem a jég és víz közötti átmenet pépes-nyirkos

¹⁵³ „Es ist längst anerkannt, daß Lucrezia in Spiel und Gesang eine der ausgezeichnetesten Leistungen der Mad. Schodel ist, nur läßt sich die Künstlerin mitunter etwas zu sehr fortreißen, wie es diesmal im Finale des ersten Aktes der Fall war. Der heftigste Ausbruch der Leidenschaft darf den Gesang nicht zum Geschrei verzerren.” *Der Ungar*, 1846. január. 24. (Lucrezia Borgia, január 20.)

¹⁵⁴ „[...] ha [Reina] például kettősben vesz részt, akkor a társa, vagy illetőleg társnéja, bátran zárva tarthatja száját, fentartván hangjának az ő hasznát boldogabb időkre, – kivéve talán Schodelné, ezzel énekelhet torkaszakadtából – majd beléun.” *Pesti Divatlap* 4 (1847), 1085.

¹⁵⁵ „Azon igéző, szerény s ártatlan ájtatosság hangján, miképpen ő preghieráját az 1-ső felvonásban éneklé, még eddig ezt énekelve senki által sem hallottuk.” *Honművész* 5 (1837), 749. (Zampa, november 13.)

állapotát kívánja felidézni, hanem a magas hőfokon megolvasztott üveg és fém állapotát és hőfokát. Júliája énekéről írva Schedel nem habozott az „arany kiolvasztásának” metaforáját bevetni.¹⁵⁶ Az olvadó hang, akárcsak Júlia lázas szerelme, perzsel ugyan, ám egyszersmind írt is át az égető sebre, hiszen az olvadás felidézi a vaj, a krém taktilis képzetét is, és így nem szűkölködik erotikus konnotációk nélkül. Egyes szerepek leírásának jelzőhasználatában tehát sarkos eltérések mutatkoznak, melyek megengedik, hogy belőlük a benyomásokat kiváltó művészi teljesítmények szignifikáns eltéréseire következtessünk. Megerősít meggyőződésünkben az Ismeretlen nő hangvételének verbális lenyomata: Norma „deklamatív”, Camilla „ájtatos”, Romeo „olvadó”, Júlia „égető” megszólalásával szemben Alaide szerepében Schodelné „erős, tiszta, csengő, meglepő magasságig emelkedő, szívhez szóló hangja [...] mindenkit megbájojt”. Az ismeretlen nőt – száműzött királynőt – a vidék lakosai boszorkánynak vélik, s valóban, Bellini sorsüldözött Loreleyéből titkos és tilos bűverő sugárzik. Az „erős, tiszta, csengő, meglepő magasságig emelkedő” hang, amit Schodelné ebben a szerepben alkalmazott, Alaide elvonatkoztatottságát, királynői és tündéri fenségét, érinthetetlenségét érzékeltette: a szívhez szólt, de meglepő magasságból.¹⁵⁷

19. századi bírálatok metaforáiból a hang valós minőségére visszakövetkeztetni annál is bizonytalanabban lehet, mivel az írók az éneklélméleti irodalom hagyományos szókincsén átszűrve rögzítették benyomásaikat. Nemcsak kritikai véleményük önállótlanága és nyelvi leleményük korlátozott volta készítette őket erre. A terminológia citálásával egyrészt szakértelmükről kívántak bizonyosságot tenni, másrészt a bírált hang eszményi minőségét igyekeztek tanúsítani. Ahhoz, hogy a 19. századi éneklélméleti szókincs birtokába jusson, az operabírálat terére merészkedő zurnalisztának nem kellett tankönyveket kézbe vennie. Német folyóiratok oly magától értődően és általánosan alkalmazták az énekiskolák kategóriáit hangok jellemzésére, hogy pusztán ezekből több mint elégséges jártasságra lehetett szert tenni az énekest-éneklést karakterizáló szaknyelvben (ha ez egyáltalán rászolgál a szaknyelv elnevezésre). Tankönyvhöz azért sem kellett fordulni, mert a folyóiratok – nem csak a zeneiek – rendszeresen hoztak tanulmányokat az éneklés valódi vagy önjelölt szakértőinek tollából.¹⁵⁸ A magyar lapok színikritikusai figyelemmel kísérték a német színházi és zenei sajtót, onnan vették és fordították le a hang jellemzésének nomenklaturáját, a precizitásnak azon fokán, amit a magyar nyelv – és saját magyar nyelvismeretük – megengedett. Ismereteikkel azután elkápráztatták a nyilvánosságot. Schedel az 1837. október 30-i Norma után olyan körültekintéssel vette sorra az orgánium valamennyi paramé-

¹⁵⁶ „Fénypontja Schodelné mai előadásának a harmadik felvonás, melyben minden aranyát kiolvasztá Bellini e tündér hangbányájának [...]” *Athenaeum* 2/1. félv. (1838), 239. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.)

¹⁵⁷ Lásd a 115. jegyzetet.

¹⁵⁸ Például: „Über die künstliche Ausbildung der menschlichen Stimme für den Gesang.” *Der Adler* 3 (1840), 1309k.

terét, mintha valóban valamely német tankönyvből idézné azokat (*Sonorität, Fülle, Ausdehnung, Kraft*, illetve *Stärke*), és minden tárgyban a legjobb osztályzatot adta.¹⁵⁹ A Rajzolatok tájékozott szerzője is univerzális művésznőről festett képet. Követte az énekiskolák szokványos beosztását, tankönyvi terminusok felhasználásával lényegében felmondta az énektanítás teljes curriculumát a hangképzés alapfokától a magasabb énekművészet non plus ultrájáig, a trillaláncokig és önálló ékítésig, hozzávéve az iskolák utolsó fejezeteit is: az érzés és lélek gazdagságát a kifejezésben, továbbá a *gyönyörű kimondást*:

„A modor és azon szempont, melyből ezen kedves művésznő Norma karakterét felvette, azon nemes tartás és kerekdedség a mozdulatokban már mutatják, minő szilárd képzetű, minő helyes ösmeretei vannak neki a színészetről; – mi magasan áll ő a dramai énekesnek között. Valóban nem tudjuk, ha valljon a szavallás és előadásbani művészségét, rendkívüli könnyűségét az énekben, merész bravourját, szép triller-láncait és izlésteljes cifrázatait dicsérjük-e, vagy pedig azon ritka tehetségét, miszerint a kitarított hangokat meglepő erő s tartóssággal csengősíteni, öszveszőni, és egybeolvasztani érti; mit az olasz igen helyesen *filare la voce*-nak nevez. Sok énekesné van, kinék természet szép szavat, mesterség műveltséget, s gyakorlás könnyűséget adott. De ki mindezen becses tulajdonok mellett az érzésnek vagyis a léleknek annyi gazdagságával is bírjon, minővel Sch. assz. dicsekedhetik, valóban igen keveset számlálhatni. – S pedig hiában pontosulnak össze egy énekesnében minden más tehetségek, ha a teremő megtagadta tőle az érzés mélységét; azon isteni lehelletet, mely teszi az éneknek prometheuszi sugarát.”¹⁶⁰

Mikor kilenc évvel később Marietta Alboni, az európai énekkultúra egyik legnagyobb vendégeskedett Pesten, és bemutatta a vokalitás magasiskoláját, játszi könnyedséggel illusztrálva a tankönyvek legnehezebb gyakorlatait, azok felsorolása bizonyosan nem a jól tájékozott kritikus eszményi elvárásait tükrözte, hanem az elragadó tényeket.¹⁶¹ Hasonlóan értékelhetjük a nagy Sophie Scherberlechner-Dall’Oca 1844-es pesti látogatása alkalmával a Spiegelben megjelent kritikát. Szókincse, fogalmazása ugyan jóval gazdagabb, tartalmilag azonban sokban egybevág fentebbi idézetünkkel a Rajzolatokból. Az énekes előadóművészet történetének szemlélőjében az egyezés ambivalens érzelmeket ébreszt. Kiolvashatja belőle, hogy a patetikus előadás stílusjegyei hasonló módon érvényesültek az olasz sztár és a provinciális primadonna művészetében, de rá is döbbenhet, milyen nehéz, ha nem épp lehetetlen a művészi formátum hiteles becslése bár-

¹⁵⁹ A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 3.

¹⁶⁰ *Rajzolatok* 3 (1837), 708. (Norma, október 30.)

¹⁶¹ „E lángtehetségű énekesnő a legbámulatósabb hanggal bír, mely valaha a hallgató közönséget elbájolta, s mely a legmélyebb fokoktól, hova más közönséges alt-dalok csak szédülve néznek le, föl a legmagosbakig, egyiránt tiszta, ezüstcsöngésű, s erővel és kifejezéssel teljes, s e hang, a természet oly ritka adománya, minden árnyéklaiban úgy kiművelve, kiképezve van, hogy a remek énekesnő játszilag küzd meg a dalcifrázatok legnagyobb nehézségeivel, egymár követő trilláival, legmerészebb szókéseivel és futásaival, míg egyszersmind szintoly biztos az egyes hangok hosszas kitarításában, mi oly ritka énekesnek tulajdona, s mi nélkül mégis nem adhatni vissza gyakran a legszebb zeneművek leghatályosabb helyeit.” *Életképek* 6 (1846), 153.

mely kor kritikái alapján.¹⁶² De ugyane tapasztalat felismerteti vele azt is, az előadóművészetben a nehezen mérhető objektív teljesítmény valójában másodlagos fontosságú az előadónak a saját kulturális közösségére gyakorolt hatásához képest.

Alboni és Schoberlechner-dall'Oca kritikái annyiban mindenesetre eltérnek a pesti átlagtól, hogy jóval részletesebben és lelkesebben hódolnak az ékítmények kivitelezése, a hang agilitása, az éneklés magaskolájában nyújtott teljesítmény előtt. Ha a 18. századhoz és a Rossini-periódushoz képest az 1840-es években csökkent is a *zierlicher Gesang* jelentősége, az énekesek még ekkor is nagy súlyt helyeztek a hang hajlékonyságának bemutatására. Egyrészt igyekeztek virtuózan kivitelezni a szerző által előírt figurációkat, másrészt nem mulasztották el, hogy megfeleljenek a tankönyvi elvárásnak, és saját ékítményekkel díszítsék a szólamot. Megjegyezzük, hogy a szabad figuráció a romantikus érzelmi purizmusnak e korszakában már nem mindig részesült egyetértő-elismerő fogadtatásban. A fiatal Corradori Teréz a Hasznos Multságok kritikusa egyenesen megróttta, mert ékítményekkel „kacsaringázta” ki Bellini cantilénáit.¹⁶³ Valamivel később a Nemzeti Újsággá vedlett lap ösztüzet zúdított Corradori Romeo-kísérletére, meghozzá olyan éllel, mintha a kezdő énekesnő hiányosságai a színház illetékesei, a karmester és az operarendező hozzá nem értését bizonyítanák. Avagy nem az ő feladatuk (lenne) a kezdőt megismertetni az olasz stílus előadás-esztétikai és énektani igényeivel, és képessé tenni őt teljesítésükre? Idézzük az énekes előadásra vonatkozó, a karakterizálást és díszítést illetően különösen releváns szavakat. Az író világosan megkülönbözteti a női hang három regiszterét (a magasat csak hallgatólagosan); megköveteli a tiszta intonációt, ismét figyelmezteti az énekesnőt, kerülje a túlzásúfolt díszítést („cifra”), és az ékítmények kedvéért ne lépjen ki a karakterből. Utoljára szakszerűen jellemzi a legnehezebb ékítményt, a tökéletes trillát:

„A két andantet az első s negyedik felvonásban kegyeskedjék egészen máskép, mélyebb érzellemmel tartani, és mivel hang mélysége sokkal csekélyebb mintsem bizonyos helyeken vele hatást szerezzen, tanácsos leendene, ha máskor inkább pontozna. Közép hangjai szépek, kelle-

¹⁶² „In unsere Oper, die seit langem nicht Erhebliches bot, ist nun plötzlich durch das Erscheinen der berühmten Gesangs-Virtuosin Mad. Schoberlechner dall'Occa, wieder eine erfreuliche Regsamkeit gekommen. Madame Schoberlechner [...] bewies durch die höchst gediegene Leistung, durch einen vollendeten, durch u. durch gebildeten Vortrag, was Studium, Methode, Geschmack und Intelligenz in der Gesangkunst hervorzaubern vermögen. Man erstaunte über diese Geläufigkeit, über diese herrlichen Figurirungen, über dies Schwellen u. Tragen der Töne, diese schwierigen Rouladen, Passagen, und vor Allem über diese leidenschaftliche Glut, geeignet, Alles zu ergreifen u. zu begeistern. Wenn auch die Stimme den jugendlichen Schmelz abgestreift, so ist die Gesangs-Virtuosin mit Kunstpalliativen so reichlich versehen, daß dieser Mangel leicht vergessen wird.” *Der Spiegel*, 1844. szeptember 11.

¹⁶³ „Coradori k. a. címszerepelt. »Kisasszony! Bellini jeles zeneművész volt, ariainak reform nem kell!« Ő úgy kicacsaringázta a leggyönyörűbb dalokat, hogy ez által egész játékát, jobb részleteivel együtt minden jelentőségéből, érdekéből kivetkőzte. Oly nagy a szorgalom e jó énekesnőben, hogy tehetségét mindig az erőtetőség feszíti.” *Hasznos Multságok*, 1842. július 23.

metes csengésűek, kerekdedek, s teljeseek, hanem a hangot mindig tisztán kell kezdenie s a ficamlastól magát óvnia. Az ének cifráit úgy tekintse ön, mint egy nagy asztal csemegéit; mindkettő csak mellék dolog maradjon, különben velük a gyomor és ének megterhelhetik. Azonkül [sic] minden ékítésnek a szerepben kell alakulnia, különben képtelenségé fajul. A trilla kérdésen kívül a legjelesb ékítményekhez tartozik, hanem tisztának kell lennie, azaz, a két hangot, mely képezi, gyorsan kell zengetni, s tisztán kell megkülönböztetni.”¹⁶⁴

Zárójelben hozzátesszük: Corradori Teréznek a pesti kioktatás nem szegte kedvét. Ragaszkodott saját ékítményeihez, melyek másutt kedvező fogadtatásra találtak. Két évvel később Boroszlóban a talán nem egészen elfogulatlan kritikus dicséretben részesítette olasz iskoláját és koloratúráit, melyeket állítólag kiváló zenei ízléssel helyezett el.¹⁶⁵ Magyar énekesnők sem ijedtek meg a kritikai puritanizmustól, s igyekeztek bizonyítani, otthonosak az önálló ékítésben, a rögtönzött vagy annak tűnő változtatások művészetében, amit az átlagos kritika és közönség továbbra is az olasz stíl lényeges részének tekintett. Egyik korai információnk szerint Konti Nina, a Játékszínen bemutatkozott magyar primadonna-reménység az Ördög Róbert Izabellájának szolamát „a szerzőnek eredeti tétele szerint minden trillákkal, sőt saját hozzáadásával s ékesítvényekkel [...] művészileg éneklé”.¹⁶⁶ Felbér Mária azzal is megpróbált kikerülni Schodelné árnyékából, hogy ritka primadonna fellépései egyikén „ügyes és jelesen alkalmazott változtatásokat szótt” szolamába.¹⁶⁷ Schodelné hangjának mozgékonyágát a korai bécsi kritika 1830–31-ben még kedvezően, ha nem is a leglelkesebb modorban kommentálta. Ám már 1834-es berlini vendéjátéka idején észrevették, hogy a szenvedélyes, forszírozott énekmód kárára van a hajlékonyságnak. Rellstab az ízléséhez képest túlzottan drámai Donna Anna-alakítás kritikájában tárgyilagosan értékelté technikáját. Dicsérte rubatóját az első finálé B-dúr tercettjének kétszer elhangzó, emelkedő-ereszkedő skálafutamában („Lauf”); ezt gyengéd tónusban énekelte, s az utolsó hangokat lelassította, anélkül, hogy kiesett volna az ensemble tempójából. Hatásosnak nyilváníttotta a Szextettben előírt passzázs kivitelezését is (Che impensata novità). Ez jóval nehezebb feladat, hiszen itt a B-dúr részlettel ellentétben nem csak skálát kell énekelni. Ezen a helyen az Esz-dúrban váratlanul megszólaló szubtonális akkord (*Desz*) fölött Mozart a következő ütemre nyolcaddal átkötött *f* hangot ír elő, mely után a második nyolcadról súlytalanul indulva, az I. fokú zárathoz visszavezető kadenciát körülíró,

¹⁶⁴ *Nemzeti Újság*, 1842. május 18.

¹⁶⁵ „Die Coloraturen der Dem. Corradori tragen das Gepräge einer Leichtigkeit, Gefälligkeit und sind überall mit [...] viel musikalischem Geschmack angebracht [...]. Aus Breslau. (Herm.[ann] Michaelson)”, *Allgemeine Theaterzeitung* 37 (1844), 176.

¹⁶⁶ *Honművész* 4 (1836), 205.

¹⁶⁷ „Különös dicsérettel kell szólnunk Felbér M. (Rosina) k.a. előadásáról, ki áriája és párdaljába (Figaróval) de kivált az elsőbe, egészen követve az olasz újabb Rosinákat, oly ügyes és jelesen alkalmazott változtatásokat szótt, hogy méltán a legzajosabb tetszés bizonyítványával tetéztetnék.” *Uo.*, 8 (1840), 609. Felbér Mária ékítményeit őrző ceruzás bejegyzéseket találunk a Nemzeti Színház kottatárában, Devereux Róbert Sarah szolamfüzetében. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár.

szekvenciázó figurációt kell nyaktörő tempóban megszólaltatni (Molto allegro), méghozzá a megelőző öt szinkópás ütemmel egy lélegzetre! Rozália imponálóan győzte szenvedéllyel és tartással a fulmináns D-dúr áriát, de nem sikerült meggyőznie kritikusat az F-dúr ária előadásával – úgy látszik, nem tudott megfelelni sem a Larghetto ékítményes, lágy, fantáziaszerű dallamosságának, sem az Allegretto hangszeres precizitást követelő koloratúráinak. Legalábbis nem azon a német énekesnőnek elérhető legmagasabb fokon, amit a pár nappal korábban az udvari operában ugyanebben a szerepben fellépett Jenny Lutzer elért.¹⁶⁸

Miután az 1830-as évek második felében a francia és német daljáték *ingenue*, majd *jugendlich-dramatisch* szoprán fachjából áttért az olasz primadonna szerepkörre, technikáját még szigorúbb kritikának vetették alá. Első boroszlói vendégjátékán felhánytorgatták olasz iskolájának elégtelenségét.¹⁶⁹ Az 1840–41-es bécsi visszatérési kísérletek egészében véve méltányos sajtója sem rejtette véka alá ékítményes éneklésének hiányosságait. Vokális produkcióját Londonban sem fogadták teljes elismeréssel. Német és angol zenei és színházi lapok kritikáit ismerve tehát kevesen adhattak hitelt az 1842-ben a bécsi színházi lapban közreadott reklámszöveg állításának, miszerint az ékítményes énekben német énekesnők között egyedül Sophie Löwe és Jenny Lutzer állhat meg mellette.¹⁷⁰ Említett pesti érinthetatlensége, melyet társasági helyzetének, művészi monopóliumának és talán finánciális áldozatkészségének köszönhetett, nagyjában-egészében megóvta az iskolára, az ékítményes éneklésre vonatkozó kritikától. A Rajzolatok idevágó 1837-es tankönyv igényű laudációjának tónusát a Honművész minden adandó alkalommal megújírta. Meglepetésre 1843-as visszatérésekor a vele szemben olykor *pique* Spiegel szinte szó szerint megismételte a Rajzolatokban öt

¹⁶⁸ A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 1.

¹⁶⁹ „Wenn Gluth und erhöhte Leidenschaft, ein beständiges Fortissimo den allgemeinen Ausdruck des italienischen Gesanges bildete, da wäre Mad. S. jeder großen Sängerin zur Seite zu Stellen, wenn hingegen das zarteste Piano in inniger Verbindung der Töne und im eigenthümlichen Tremulando bis zum kühnen Fortissimo gesteigert werden, und in halber Manier sich wieder zum Piano gestalten soll, – wenn ferner geschmackvolle Verzierungen, kunstgerechte Triller und einer biegsamen geschmeidigen Stimme ungezwungen und angenehm vorzutragen, zu Eigentümlichkeit des ital. Gesanges gehören, dann werden wir, wenn die Gesangsmethode der Mad. S. analysirt würde – sehr bedeutende Lücken wahrnehmen! Mit dieser Aufstellung will jedoch Ref. keineswegs den Ruf der geschätzten Sängerin schmälern, vielmehr gesteht er selbst ein, daß eine biegsame Stimme allein, so wie das ewige Schnörkeln und Trillern, die gesuchten und meilenlangen Figuren und Passagen, die gedrechselten Kunststückchen nichts weniger als eine erste Sängerin erkennen lassen – allein sie sind, wenn wir nun einmal von ital. Gesänge sprechen, sehr oft ein notwendiges Erforderniß wenn nicht etwa nach der Willkür der Sängerin der Parthie viele tausend Noten gestrichen werden, wo sich aus einer italienischen, eine – oder vielmehr gar keine Musik gestaltet!” *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur* 2 (1836), Literarische Beilage no. 36., 439–440.

¹⁷⁰ „Mad. Schodel ist aus der Wiener Gesangsschule hervorgegangen, und gehört in die Reihe der deutschen singenden Celebritäten. Im dramatisch-heroischen Gesangsstyle hat sie nur die Schröder-Devrient zur Nebenbuhlerin, in der florirten italienischen Gesangsweise nur die Löwe und Lutzer.” *Allgemeine Theaterzeitung* 35 (1842), 859.

éve megjelent ódát olasz iskolájáról.¹⁷¹ Legfeljebb az éneklés drámaiságának hangsúlyozásából következethettek az értők a hang elnehezedésére, az előadás bizonyos fokú eldurvulására. Hiszen a drámai éneket dicsérni magyarul sem volt veszélytelen; itt is ismerték a csípős aperszüt: drámaian az énekel, aki nem tud énekelni!¹⁷² Alkalmilag azonban fenntartások is nyomdafestéket láttak. 1840-ben, a nevezetes pozsonyi vendégjátékon legalább egy jelenvolt (Dunaparty) elégedetlenkedett trilláival,¹⁷³ a Honművész és a Hasznos Multságok nagy (tettetett?) felháborodására.¹⁷⁴ Évekkel később az Életképek szarkasztikusan célzott a bemutatás előtt álló Donizetti-opera Lucia szólamának számos trillájára, melyekkel a primadonnának meg kell majd küzdenie – a megjegyzésből kivehetően a szerkesztő nem bízott a küzdelem sikerében.¹⁷⁵ És hogy a Honderú éppen a húzódozva válalt, kényelmetlenül mozgékony Grisi-szerepben, Norinaként dicsérte „fioritúráit”, inkább tükrözhetette a személyes jóviszonyt szerkesztő és énekesnő között, mintsem a teljesítmény tényleges kifogástalanságát.¹⁷⁶ Hollósy Kornélia fellépte után még

¹⁷¹ „Am 20. d. M. eröffnete Mad. Schodel, in der Parthie der Norma, ihr Engagement auf dieser Bühne. Obwohl an demselben Abend der herrliche Moriani Massen vom Publikum ins deutsche Theater zog, so war dennoch auch dieses Haus in allen Räumen (einige Logen ausgenommen) überfüllt; ein Beweis, welche magnetische Kraft der Name Schodel noch ausübt. Die geschätzte Gesangsvirtuosin bewies aber auch, daß sie noch im vollen Besitze ihrer seltenen Mittel ist. Ihre Stimme tönte klangvoll und frisch u. ihre Gesangsweise trägt, vielleicht noch mehr als vorher, das Gepräge hoher dramatischer Kunst an sich. Schon die erste große Arie, das Andante und die Cavatine, trug sie mit hoher Kunstvollendung vor u. sicherte sich damit den Triumph des Abends. Es lag so viel Geist, Gefühl und Seele in diesem Halten, in diesem Tragen der Töne, in diesen Passagen und Uebergängen, daß die entzückende (!) Melodie noch um Vieles verschönt wurde. Ergreifend war sie im Finale des ersten Aktes, belebend im Duette mit Adalgisa im zweiten Akte und die Schlußszenen waren so tief, so innig empfunden, so deklamatorisch gehalten, daß der Eindruck, den sie im Ganzen hinterließ, gewiß ein bleibender und dauernder zu nennen ist. – Sie erntete die eklatantesten Beifallsbezeugungen und war unzählige Male gerufen.” *Der Spiegel*, 1843. szeptember 23. (Norma, szeptember 20.)

¹⁷² „Kinek napjainkban csak egy morzsányi szava van, azonnal a színpadra szalad: vannak azután ennek is amannak is jó barátai és tisztelői, kik első második föllépte után elhitetik vele, hogy többé már semmit sem kell tanulnia, hogy a tökély tetőpontját elérte stb. Ilyformán a legszebb napok elvesznek; de a többé ki nem művelt hang is elveszti hajlékonyságát és lágyágát, mit azután az ugynevezett szavalásnak (drammatisches Singen) kell pótolni. E szerint tehát nem szükség, hogy a mai énekesnőknek szavok legyen, ha pedig van, nem szükség, hogy énekelni tudjanak; mert ha énekelni tudnak, ezt többnyire azon években tanulják meg, mikor már hangjokat elvesztették, s ezeket aztán »drámai énekesnők«-nek nevezik.” *Pesti Hírlap*, 1842. december 18.

¹⁷³ „Tegnap este ismét, s mint Schodelné búcsúbeszédéből érthettük, ez alkalommal legalább utószor magyar hangoktól zengett Thalia helybeli temploma. Schodelné a címszerepben igen jelesen énekelt, de trillái nem voltak egészen tiszták [...]” *Hírnök*, 1840. január 16. (Norma, Pozsony, január 15) *Honművész* 8 (1840), 47.

¹⁷⁵ „Mondják, hogy Lucia di Lammermoor is színpadra fog kerülni, majd tán mához egy esztendőre, ha jó idő lesz: a címszerep igen háládatos, de nehéz is; többi közt sok trillák is fordulnak elő benne, s mi előre örvendünk, mint fog azokkal derék primadonnánk megívni.” *Életképek* 5 (1846), 798.

¹⁷⁶ „Végre valahára. Az opera elismert jelességű, s minálunk is általános tetszésben részesült, még nagyobbban részesülendő, ha Ernesto szerepét ügyes hang énekelheti vala. Schodelné asszony Norina szerepét mind játék mind énekben valódi művészi finomság s könnyedséggel személyesít s tapsok közt diadalmaskodik a szerep virágzatos (fioritura) nehézségein.” *Honderú* 4 (1846), 60. (Don Pasquale, január 10.)

hívei is tapintatosan hallgattak vele kapcsolatban a hang mozgékonyaságáról. A vokalitásának jellegéről, kapacitásáról és korlátairól rendelkezésünkre álló információk alapján biztosra vesszük, technikai deficit és nem csak a shakespeare-i karakter formidabilitása kényszerítette rá, hogy – mint a Spiegel célzatosan fogalmazott – „drámai szerepet csináljon” a Macbeth Ladyjéből, vagyis, hogy szilárd-sággal („Festigkeit”) és méltósággal („Würde”) váltsa ki a szólam virtuóz szakaszainak kivitelezéséhez szükséges könnyedséget és hajlékonyságot.¹⁷⁷ Lady Macbethjében a hívéül felesküdtött Pesti Divatlap felvonásról felvonásra haladva magasztalta ugyan a legnagyobb drámai énekesnőt, ám gondosan kerülte az ékítményes részek említését.

Bármekkora deficit terhelte azonban olasz iskoláját, ahhoz nem fér kétség, hogy magát utolsó színpadi pillanatáig az 1830–40-es évtizedek olasz primadonnatípusa, a *soprano d'agilità* képviselőjének tekintette. E meggyőződését fejezték ki az utolsó szerepein végrehajtott betoldások. Pacini és Donizetti-kölcsönzései Maria di Rohan és Abigaille szerepébe a maguk virtuozitásával arra vallanak, hogy nem riadt vissza technikailag roppant igényes próbatétektől. Ugyanakkor a fennmaradt előadási anyagok és kritikák sejtetni engedik, hogy egyes nehéz feladatokat megkerült. Mint minden kortárs énekesnő, ő is elsősorban önmaga vokális inszenzáására törekedett: úgy és azt énekelte, ami saját megítélése szerint legkedvezőbb fénybe állította énekesi karakterét. Különböző helyeken és időkben készült feljegyzések tanúsítják, hogy szólamaiban rendszeresen alkalmazott saját ékítményeket. Kényes ízlésűek szerint nem mindig a megfelelő helyen: egy boroszlói kritika kifogásolta, hogy olaszos ékítményekkel spékelt meg Spohr fenséges Jessondájának szólamát. (A díszítések egyébként állítólag szépen sikerültek.)¹⁷⁸ Ékítményeinek egy részét szinte az idioszinkrázia tünetei közé sorolhatjuk, hasonlóan az ismert színpadi kényszermozgásokhoz. A Phoenix bírálata 1836-os frankfurti Donna Annájáról közelebbről is megnevezi egyes túlságig alkalmazott önkényes manírjait. A periódusokat előszeretettel kezdte kis paránytrillákkal („kleine Pralltrillerchen”), a számok végén pedig az utolsó előtti hangot hatásvadászó módon rendszeresen a kelleténél fél ütemmel előbb szólaltatta meg, a harmóniát zavaró szabadon belépő patetikus előlegezésként („Vorhalt”). E manírokat az író nem díszítésként értékelte, inkább az intonáció

¹⁷⁷ „Mad. Schodel mußte nothwendig aus dieser Lady eine dramatische Parthie machen, hat aber dabei so viel Koloraturen zu singen, daß man billig erstaunen muß; auch daß die Königin ein Trinklied singt, will mir nicht ganz dezent scheinen. Um so mehr mußte man an Mad. Schodel heute bewundern, mit welcher Festigkeit und Würde sie diesen Klippen begegnete, auch ohne Krone wäre sie eine Königin gewesen.” *Der Schmetterling, ein Beiblatt zum Spiegel*, 1848. február 28.

¹⁷⁸ „Der Raum dieser Zeilen gestattet es nicht, über alle die Schönheiten genügend zu sprechen, in welcher sich die geschätzte Künstlerin hinsichtlich des Spiels und Gesanges bewegt, daher müssen wir um desto mehr bedauern, daß sie ihre Vollkommenheit durch einige – sonst sehr schöne kunstvolle – Verzierungen die mehr für den italienischen Gesang sich eignen, wenigstens in der Oper Jessonda nicht ganz passend angebracht sind, um ein Weniges verdunkelt hat.” *Neue Schlesische Blätter für Unterhaltung, Kunst und Literatur* 3 (1837), Literarische Beilage, 95–96. (Jessonda, február 14.)

bizonytalanságával, a magas hangok túlfeszítettségével, és gondatlanságból eredő hibaként könyvelte el, az itt is felemlegetett kényszermozgásokkal együtt. Kifogásolta továbbá „gruppettóinak” (Doppelschlag) szegletességét, bizonytalanságát (szekvenciás láncot kell énekelni belőlük az F-dúr ária Largettójában). Nemcsak a korabeli magyar, de az átlagos német bírálattól is megkülönbözteti e beszámolót a technikai hibák leírásának szakszerű konkrétsága, s ez hitelt ad a kettős könyvelés követel rovatában felsorakoztatott, ugyancsak teljes részletességgel leírt hatásos eszközöknek: a magasba ívelő dallamvonal (portamento) hirtelen, fájdalmas megszakítása, a „h” mássalhangzók éles, sóhajszerű kilélegzése, a hang alkalmi, hatásos „húzása” (nem azonos a portamentóval). Csupa retorikus-patetikus eszköz, melyekkel az énekesnő az új kor szellemében romantizálta a mozarti szólamot. Későbbi bírálókkal ellentétben a „7” szignójú frankfurti bíráló elégedettnek mutatkozott a középső oktávával is (d'-d'') melyet találóan „Conversationsoktave”-nak nevez. Mindezen részletekkel a kritika megnyugtatóan támasztja alá az általános értékelést: a tagadhatatlan technikai hiányosságokat az egységes, átgondolt, mélyen tragikus előadás megfelelően ellensúlyozta.¹⁷⁹

Olaszos primadonna habitusát kiemelendő, egyes sajtójelentések szerint Schodelné a magyar nemzeti színpadon is alkalmazta az önkényes, vagyis a kottában elő nem írt cifrázat eszközét. Egyértelműen szabad ékítményként kell vennünk a Rajzolatokban említett „izléses cifrázatokat”, hiszen Bellini saját ékítményeinek izléses voltát aligha dicsérte volna magára valamit adó kritikus. 1839-ben a Honművész külön felhívta a figyelmet olaszos adagióira és fioritúráira; ezeket a tavaszi bécsi látogatáson leste el a nagyoktól. Nem tudjuk, Mátray az érzelmes adagiók stílusos előadására célzott-e, vagy a szó eredeti értelmében tetszés szerinti szabad előadásra (például rubatóra); a fioritúrák azonban mindenképpen ékítményeket jelölnek, anélkül, hogy mibenlétükről felvilágosítanának. Szabadon alkalmazott passzázsokról és „átmenetekről” (talán portamento) adott hírt a Spiegel az 1843 őszi első Norma után; ezek az önmagában szép dallamokat még szebbé tették. Az önkényes változatokat az énekes nem énekelte valóban rögtönözve, hanem előre megtervezte azokat ő maga, vagy képességeinek ismeretében az énektanár, karnagy vagy operarendező.

Bizonyítéku szolgáltnak a gyakorlatra egyes korabeli kottás források. A Nemzeti Színház és utódja, az Operaház kottatárában gondosan őrizték a drága partitúrákat és a nagy költséggel kimásolt zenekari szólamokat. Ezekkel viszonylag könnyű dolga volt a kottatárosnak, hiszen a partitúrát és szólamokat a zenekari szolga csak próba és előadás előtt osztotta ki, és az esemény végén gondosan össze is gyűjtötte; eközben felfigyelhetett az esetleges hiányra. Így aztán a zenekari anyagok általában hiánytalanul fennmaradtak. (Számos zenekari anyaggal együtt őrzik a karszólamokat, melyeket a kartanító valószínűleg csak a betanulás óráira osztott ki a tagoknak.) Partitúrák és zenekari szólamok a vokális előadásról általában kevés információt közölnek: utalnak a transzponálásra, és jelzik a húzásokat, illetve új beállás

¹⁷⁹ A kritika teljes szövegét ld.: Függelék, 2.

esetén a korábban húzott szakaszok kinyitását. Ígéretesebbnek tűnnek a magánénekesek számára kiírt szerepszólamok; ilyeneket jó néhány, a Nemzeti Színház korai korszakából származó előadási anyag részeként számon tart a katalógus. Autopsziás vizsgálatuk azonban többnyire csalódással jár. A szerepeket személyre szólóan írták ki a partitúrából; a másoló az énekes nevét sokszor feljegyezte a füzet előlapjára, s a szobapróbák kezdetén át is adta neki vagy mesterének. Kisebb szerepek betanulása könnyebben ment, és a szakma proletárjaival talán a rendezőség is szigorúbban bánt, mindenesetre a fennmaradt szólamok között feltűnően jól vannak képviselve a segédzerepek. Úgy látszik, a főszerepek szólamát gazdáik hajlamosak voltak maguknál tartani, bizonyára azért, hogy segítségükkel felfrissítsék emlékezetüket későbbi előadások előtt. Így aztán tervezett felújítás vagy szereplőváltás alkalmával sokszor újra ki kellett íratni a füzetet. Miért, miért nem: az új példányokat nem mindig vették használatba. Némelyikbe még a szöveget sem írták be, úgy rakták a többi szólam mellé. Előfordult a fordítottja is: ha az opera tartósan műsoron maradt, vagy szünet után felújították, a korábbi előadás véletlenszerűen megmaradt szólamát használta a szerep következő alakítója. Címoldali feljegyzés szerint például a Dom Sebastian Zayda szerepének az 1855-ös felújításra Ellingerné számára kiírt szólamából tanult még Kotsis Irma is a Richter János vezényelte 1872-es felújítás alkalmával. Ellinger József és felesége egyébként is a rendszerető énekesek közé tartoztak; a kottatár viszonylag sok számukra készült szerepszólamot őriz. Gondosan megőrizte szerepeit Stéger Ferenc is; hagyatékából ezek az Operaház gyűjteményébe kerültek, és ott beosztották őket az adott opera előadási anyagába, még akkor is, ha a nagy tenor Pesten nem is énekelte a figurát. Más szerepszólamokat sem mindig köthetünk biztonsággal nemzeti színházi előadásokhoz.

Nagyot bukott operák eredeti szólamainak viszonylag nagyobb esélyük volt a fennmaradásra. A darabot egy vagy néhány előadás után eltemették, s a szerepet visszavették az énekestől, aki nem kívánta magánál tartani a fiaskó tárgyi emlékét. Gyaníthatólag a bemutató sikertelensége következtében maradt fenn a Saardami polgármester Mariettájának (Marinka) szólama, az egyetlen szerepfüzet, amit Schodelné – és csak ő – bizonyíthatóan használt a Nemzeti Színházban. E dokumentumon kívül még két szerepet hozhatunk személyével kizárólagos kapcsolatba. Fennmaradt Júlia szólama a Vesta szüzéből, de ezt sejtethetően nem használta szereptanulásra sem ő, sem más: a füzet érintetlennek látszik, s a kottasorok alá a második felvonástól kezdve be sem jegyezték a szöveget. Mutatja viszont a használat nyomát a Főpapnőt alakító Szathmáry Karolina részére leírt, 1840-es dátumot viselő szerep. Ekkor írhatták újra a primadonnáét is, de ő láthatóan nem használta az áprilisi felújításra való felkészülés során. A Boleyn Anna – az előkészített, de bemutatásra nem került Donizetti-opera – címszerepéből csak a szólam második fele maradt fenn a kottatárban, ez bejegyzést nem tartalmaz. Fennmaradt azonban még egy Schodelnéval kapcsolatba hozható becses forráseggyüttes, mely díszítési gyakorlatára is némi fényt vet. A magányos asszony 1854-ben Nyáregyházán bekövetkezett váratlan halála után a helyszínen felbukkant Schodel János árverezésre bocsátotta

hagyatékát. A hagyatéki leltár, melyet Kerényi Ferenc talált meg és publikált, közelebbről meg nem határozott mennyiségű, cím szerint nem ismert kottát is említ.¹⁸⁰ A kottahagyaték egészét vagy egy részét valószínűleg báró Prónay Gábor, a Nemzeti Zenede elnöke vásárolta meg; mindenesetre ő volt az, aki 1857-ben Schodelné gyűjteményéből származó kottákat adományozott az intézmény kottatárának. Itteni állományba vételkor az egyes tételekre feljegyezték a provenienciát és az ajándékozás tényét.¹⁸¹ Néhány kotta címoldalán Schodelné aláírását is megtaláljuk. A gyűjtemény ma fellelhető része az alábbi tételeket – a Kreutzer-dalokat kivéve zongorakivonatokat – tartalmazza:

- Ludwig van Beethoven: Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Clavier-Auszug. Braunschweig bei G. M. Meyer.
- Gaetano Donizetti: Anna Bolena. Tragedia lirica rappresentata al Teatro Carcano. Poesia di Felice Romani.
- Gaetano Donizetti: Lucia von Lammermoor. Vollständiger Clavier-Auszug. Duetto Edgardo Lucia. Mayland Bey G. Ricordi.
- Gaetano Donizetti: Parisina. Milano, Gio. Ricordi, 7000-7017.
- Nicolo Isouard: Cendrillon / Aschenbrödel von [- -]. Wien im Verlage des Kapellmeisters Thadé Weigl.
- Conradin Kreutzer: Das Nachtlager in Granada. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Wien, bei Trentsensky et Vieweg.
- Drey Lieder von Uhland mit Begleitung des Piano-Forte in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer Kapellmeister am k. k. Hoftheater in Wien. 72^{tes} Werk. 5^{te} Folge der Frühlings und Wanderlieder. Wien bey A. Pennauer. (Das Mühlrad; Hohe Liebe; Siegesbotschaft im J: 1815. nach der Schlacht bey Waterloo)
- Gioacchino Rossini: La Gazza ladra. Melodramma in due Atti / Die diebische Elster. Klavierauszug.
- Gioacchino Rossini: Othello oder der Mohr von Venedig. Grosse Oper. Vollständiger Clavier-Auszug. Braunschweig bei G. M. Meyer jr.
- Gioacchino Rossini: Semiramide. No. 15. Duetto Semiramis Arsace *Ebben a te ferisci*. Vienna presso Artaria e Comp.
- Gioacchino Rossini: Zelmira. No. 10. Aria con coro di Emma, *Ciel pietoso*, No. 13. Finale Aria con Coro, Zelmira, *Riedi al soglio*. Vienna presso Artaria e Comp.

A Nemzeti Színház kottatárában is nyomára bukkanunk vitathatatlanul vagy sejtethetően Schodelné tulajdonából származó kottáknak. A Roberto Devereux zongorakivonatának címlapján az „Eigentum der Rosalie Schodel Kais: Kön. Hofopernsängerin.” feljegyzés található, ezt később áthúzták és a „Nemzeti Színház Tulajdona” felirattal helyettesítették. Mercadante Giuramentójának Ricordi-féle zongorakivonatán a címlapon található tulajdonbejegyzést – talán Schodelné nevét – kivakarták. A Nabucco német szövegű – Bécsből lehozott – partitúrájába beragasztva

¹⁸⁰ Kerényi Ferenc, „A művész mint jogalany”, in uő., *Pest vármegye irodalmi élete: 1790–1867*, Előmunkálatok Pest megye monográfiájához, 3. (Budapest: Pest Megye Monográfia Közalapítvány, 2002), 46–52.

¹⁸¹ A kották borítólapjának hátoldalán olvasható megjegyzés szerint: A pestbudai zenedének szentelése B. Prónay Gábor Úr 1857. April. 18^{án}

megtaláljuk a Parisinából kölcsönzött finálé kéziratát, „à Madame Rosalie de Schodel” ajánlással. Bécsben 1840. április 25-én mutatták be az operát. Feltételezhetnénk, hogy az olasz *stagione* előadásaira érkezett pesti primadonna ekkor hallhatta, és íratta ki magának a hatásos zárószámot saját felhasználásra. Bizonytalanra tesz azonban a Parisinának a Schodel-hagyatékban fennmaradt nyomtatott zongorakivonata. A *Scena ed Aria Finale* (Ciel sei tu che in tal momenti) első szakaszában (a töredékére rövidített scenában és az *Andantéban*) a kottasorok alá ceruzával, elnagyolt írással német szöveget jegyeztek be. Az *Imeldának* nevezett szereplő, *Parisina* bizalmasa egyik megnyugtató mondatához (Oh! Ti conforta... disgombrà il tuo terror) a német szöveg a következő kérdő mondatot illeszti: „Abigaille, wo bist du?” Nyelvi okból a bejegyzés aligha köthető a Nabukodonozor nemzeti színházi előadásához. Látszólag egyértelmű következtetésként inkább az kínálkoznék, hogy a Nemzeti Színház 1847-es előadásán német színpadi minta nyomán iktatták be a *Nabucco* fináléjába a *Parisina* zárórondóját. Talán maga *Donizetti* adott erre mintát ifjú kartársra első nagy sikerdarabjának 1843-as bécsi bemutatóján, melyet a Hofoper zeneigazgatójaként ő kezdeményezett?

A források elemzésekor arról sem szabad megfeledkezni, hogy a Nemzeti Zenedében a kottákat nem muzeális dokumentumként őrizték, hanem énektanulásra használták. Szövegbejegyzések és módosítások tehát az intézeti évtizedek során is keletkezhetnek. Bizonyosan valamely *Schodelnéval* össze nem függő alkalommal írták be például a magyar szöveget a *Nachtlager in Granada* zongorakivonatába, hiszen az operát a Nemzeti Színházban nem játszották, és előadását tudtunkkal nem is tervezték. Kérdéses, vajon a *Fidelio* zongorakivonatába helyenként bevezetett magyar szöveg azt jelzi-e, hogy *Schodelné* Pesten használta szereptanulásra – nem zárhatjuk ki, hogy a szövegeket ebbe is a zenedei évtizedek során jegyezték be. Az már valószínűbb, hogy *Desdemona* magyar szövege az 1847-ben az ő közreműködésével lezajlott két nemzeti színházi előadással kapcsolatban került be az *Otello* zongorakivonatába, hiszen a *Fűzfadal* viharos közjátékaihoz tartozó utasítások-jelzések színpadi előadásra vallanak („Dörgés, csattanás, nagy zaj”). Magát a balladát a jelek szerint kihagyták, csak a strófák között elhangzó recitatívókat adták elő a *preghiera* előkészítéseként. A szólam különösen dús ékítményeit *Schodelné* példányában nem egyszerűsítette le; más kérdés, hogy a *roulade*-okból és *trillákból* mi és hogyan szólalt meg az előadáson. Minden valószínűség szerint az ő személyéhez kapcsolhatjuk az *Anna Bolena* olasz szövegű *Ricordi*-zongorakivonatában feltűnő bejegyzéseket, noha a használat idejét és célját nem tudjuk egyértelműen meghatározni. Nagyrészt hivatásos másolóra valló kéz valamennyi szólam alá beírta a szöveg német fordítását. Néhol alternatív megoldások is feltűnnek, ami színházi használatra utal, ugyanúgy, mint az énekszólamokba ceruzával bejegyzett kisebb-nagyobb kottás változatok, ékítmények, *cadenzák*. Hacsak nem feltételezzük, hogy *Schodelné* a példányt használtan vette, vagy magánál tartotta valamely német színingazgató kottatárának egy darabját, úgy a kézzel írt „*ossia*”-k az ő vagy tanára sajátos változatait örökítik ránk.

Donizetti első reformoperájában Schodelné két szerepet is alakított. 1833-ban a bécsi udvari opera bemutatóján Jane Seymourként keltett feltűnést, majd borszlói évadában (1836–1837) nagy sikerrel elénekelhette a vágyva vágyott címszerepet. A zongorakivonat csak Anna szólamához fűz kottás széljegyzeteket. Közülük legalább egy cadenza vitathatatlanul az alá beírt magyar szöveghez tartozik. Ahhoz nem férhet kétség, hogy a kottát 1846–47 fordulóján, a Nemzeti Színház meghíusult bemutatójának előkészítése közben kézbe vették: a *personaggi* listáján ceruzával feltüntették a tervezett magyar szereposztást.¹⁸² De vajon mikor került bejegyzésre a futólag írással bejegyzett, hiányos, de terjedelmes magyar szöveg? A Honművész egykori és mai olvasói tudják, hogy miután 1840 decemberében Schodelné szakított a Nemzeti Színházzal, és távozni készült, Mátray Gábor töredékeket közölt a Boleyn Anna szövegéből, állítása szerint a primadonna fordításában.¹⁸³ A Nemzeti Zenede kottatárának katalogizálásakor a zongorakivonatban található kézírást Mátray Gábor autográfjaként azonosították. Ha az azonosítás helyes, meglehetősen egyértelműséggel bizonyítva láthatjuk, hogy a fordítás munkáját az énekesnő nem egyedül, hanem a Honművész érzékeny lelkiületű „szerkezőjének” lovagi segítségével végezte – ha ő maga egyáltalán bármi részt vállalt a munkában azon túl, hogy neve alatt adatta ki. Ahol a zongorakivonatba beírták az első felvonás magyar szövegét (ez nagyon töredékesen történt meg), ott a kézirat tartalmilag kevésbé különbözik a nyomtatott verziótól. Egyértelmű azonban, hogy nem abból másolták: a szöveg inkább a folyóiratbeli verzió piszkozatának tűnik. Így az első beírt sorokban:

Honművész	zongorakivonat
<i>Anna</i>	<i>Anna</i>
De már hiába várunk tovább;	de már többé [tovább] hiába várunk
Éjfél megvan, ugy gondolom.	éjfél megvan ugy gondolom
<i>Johanna</i>	<i>Johanna</i>
Virrad már	--
<i>Anna</i>	<i>Anna</i>
Tehát viszontlátásig. Menjünk nyugalomra	tehát viszont látásigra menyünk nyugalomra
Nem jó már a király.	nem jön ma már a király

¹⁸² Enrico – Füredy, Anna – Schodel, Seymour – Paksi, Smeton – Hess.

¹⁸³ „Költészet. Bolena Anna / opera 2 felvonásban Donizettitől. Forditá olaszból Schodel Róza 1840.*)

*) Közzöljük e töredéket úgy, miként átalvettük. Nemzeti színművészetünk világában Schodelné assz. sokkal szebb hirt s nevet szerze magának, hogy sem érdekesnek ne tartottuk volna e nemzeti nyelvünkön saját kezével írt fordítmánynak, s így magyar írói tolla dicséretes művének is e lapokban emlék gyanánt fentartását. – A fordítmány sem rimelve, sem vers-nemi mértékre szorítva nincsen; de a dalok melodiáihoz, egyes hangjaikhoz úgy, mint a dalnokra nézve a szótagoknak legkényelmeseb kiejtése kívánja, van mérve a fordítóné belátása szerint.” *Honművész* 9 (1841), 125k. A közlés a következő számban folytatódott. A fordítás nem pusztán irodalmi gyakorlatként készült; az 1840. november 16-i ülés jegyzőkönyve szerint Schodelné kívánságára a Pest megyei színházi választmány 1840 őszén tervbe vette a Boleyn Anna előadását.

Részleteket jelentetett meg a Honművész a második felvonás elejéről, valamint a fináléból is. Az első közlés Anna kétmondatos imájának magyar fordításával kezdődik, „1. jelenet” címmel. A zongorakivonatba korábbra, az eredeti második jelenet (Hervey fellépése) elejére írták be: „itt kezdődik 2^{dik} felvonás”. Anna itteni megszólalásához magyar szöveget is társítottak. Publikálta továbbá a folyóirat a Jane Seymour (Giovanna/Johanna) és Anna drámai kettősét bevezető recitativo magyar szövegét, „2. jelenet” címmel. Itt kezdődik a zongorakivonat fordítása is. Ezután halványan húzásra jelölték ki, és nem szövegezték meg a Tempo di attacco (Maestoso) súlyos, deklamatorikus első ütemeit (Al suo capo agravi un dio). Az első, lapszélre jegyzett magyar szavak Anna vízió-nál („come in visione”) szólójánál jelennek meg (Sul guancial del regio letto – Ah szerelmi báj ölében). Többé-kevésbé folyamatossá csak a királynő átka után válik a fordítás:

Giovanna
 Oh milly ítélet
 Jaj nékem o halgas o halgas
 irgalomból ne tovább
Anna
 [Nem], kísértetem
 Te! Mit hallok
Giovanna
 ah lásd it lábaidnál aki téged megcsalt
Anna
 Te vágytársom
Giovanna
 [hiány]
Anna
 távozz, távozz
Giovanna
 o légy irgalmas
Anna
 o nagy isten
Giovanna
 o légy irgalmas
Anna
 Isten
 te Seymour vágytársom

Seymour G-dúr Largettója szöveg nélkül maradt (Del mio cor punita io sono); csak a királynő töredékes közbeszólásait jegyezték be: „ő ki barátném volt... isten... szaladj... meny... o távoz... szaladj el... meny... te vagy vágytársam” stb. Megtaláljuk a kettős drámai fordulópontját képező tízegynéhány ütemes C-dúr szakasz magyar szövegét. E csúcspont után a fordítás megszakad. „Utolsó jelenet”-ként közli még a Honművész Anna záró rondójának első szakaszát, az örülési jelenet első strófáját (Al dolce guidami castel natio). A zongorakivonatból e rész for-

dítása hiányzik, magyar szöveget csak az eredeti 13. jelenettől – Hervey és az elítéltek belépésétől – kezdve írtak be: *Qual mesto suon* – „Mi tompa hangok”. A közép-rész *Maestoso cantabile* G-dúr dallamának nem adtak szöveget, csak a következő deklamációhoz (*Suon festivo* – „Ünnepély van”). Szórványos magyar kifejezéseket látunk a Cabalettában (*Coppia iniqua*).

A zongorakivonatba bejegyzett német szöveg módot ad a Honművész büszke híradásának ellenőrzésére: vajon valóban az eredeti olasz szöveg szolgált-e a fordítás alapjául? Szűrőpróbaszerűen vizsgáljuk meg az Anna–Seymour-duett fordulópontját, a már említett rövid C-dúr Allegrót. A királynő váratlanul átérzi Seymour meghasonlását, és megbocsát udvarhölgyének:

<i>Sorgi... sorgi...</i>	erhebe dich nicht weiter	Kejfel kejfel [sic]
<i>È reo soltanto</i>	nur der ist schuldig	csak az a bűnös
<i>chi tal fiamma accese in te</i>	der entflamnte deine Brust	ki ébreszté a lángot szivedben ki lángra lobbantá szivedet

A magyar fordítással kísérletező személy az első szavaknál az olasz eredetit, és nem a túlbonyolított német szöveget vette alapul. A belső dráma szempontjából sorsdöntő második mondathoz két változatot is javasoltak. Mindkettő elárulja, hogy fél szemmel a kottába beírt német szövegre sandítva keresték a magyar megoldást. A német fordító nem törődött a szövegi tartalmi hangsúlyainak hozzáigazításával a dallam mozgásához, azzal, ami az opera komponistája számára magától értődött. Donizetti frázisai nemcsak prozódiaileg, de tartalmilag is közvetítik Romani „dallamra gondolt” versét: az „è reo soltanto” szövegsort magától értődően úgy melodizálja, hogy a frázis elejére helyezett *e*” dallami csúcshang a „reo” szóra essék. A német ide a semleges „der” névmást osztja ki: „nur *der* ist schuldig”. Még ügyetlenebb javaslattal él a magyar transzlátor: „csak *az* a bűnös”. Az alárendelt mellékmondatban Romani személyek közötti hatást ír le: – „*chi tal fiamma accese in te*”. E tárgyilagos közlést a német szakiparos germán szentimentalitással lakkozta be – *kebel* nélkül operai facitot nem tud elképzelni. Mindkét magyar szövegjavaslat sajnálatos módon hagyja magát befolyásolni a német fordítás hamis költőiségétől.

Itt, a kadenciális C-dúr Allegro utolsó négy énekelt ütemében található, és vitathatatlanul a tervezett pesti előadás előkészülete során keletkezett bejegyzés hirtelen éles fényt vet Schodelné, a drámai primadonna elemi erejű törekvésére a pillanat megállítására, a helyzet legintenzívebb, legmagasabb hőfokú vokális kifejezésére. A zongorakivonatban egyébként bőségesen megjelenő változtatások közül ez az egyetlen, ahol az eredeti szólamnak a primadonna hangai adottságaihoz való alkalmazása egyértelműen a karakter lelki helyzetének kifejezését szolgálja. A „*chi tal fiamma accese in te*” szövegsor második magyar fordítása ugyanis nem Donizetti eredeti deklamatív dallamához, hanem a cadenza Schodelné kívánsága szerinti kialakított variánsához készült. Ezt először a zongorakíséret két szisztémája közé beírt szöveg alá szorította be a lejegyző. Így azonban az íráské-

kibogozhatatlanul zavarossá vált; ezért a legfelső szisztéma énekszólamának üres ütemeibe végleges alakjában újra beírták a három ütemes „a piacere” frázist. Tanúsága szerint Schodelné sem *Lage*, sem kifejezőerő tekintetében nem volt elégedett az apodiktikus ütemek szerény, de véglegesnek érződő leereszkedésével az egyvonalas oktávába, amit Donizetti Pasta mezzoszopránjához szabott. Az első melodikus gesztust felpontoztatta, egészen a magas *c*-ig; innen ereszkedő duodecima ugrást javasolt *g*'-re; a finális pedig az eredeti *c'* helyett *c*"-re került. Az átalakítás következtében a királynői megbocsátás mozdulata a női morális fölény imponáló, egyszersmind nem is kissé fenyegető kifejezésévé változott. (A kottapéldák felső sorában közöljük a nyomtatott formát, az alsóban a Schodel-hagyatékből származó példányába bejegyzett ceruzás változatot. Valamennyi részlet Anna szólamában található.)

tan - to chi tal fiam - ma ac - ce - se in te
schul - dig der ent - flamm te dei - ne Brust

bü - nös ki láng - ra lob - ban - tá szí - ve - det

Egyéb átalakításoknak és variánsoknak nem tulajdoníthatunk ilyen primér drámai és kifejezésbeli szándékot. Anna szólamának mintegy kéttucatnyi rövidebb-hosszabb dallami módosítása összességében nem növeli a szólam virtuozitását, ám – a változtatásokat tervező vagy követelő énekes dicséretére legyen mondva – nem is csökkenti számottevően a nehézségeket. Ezen az általános ökonómián belül elkülöníthetjük egymástól a javaslatok néhány alaptípusát. Jellemzően a hagyományos díszítéstechnikák körébe tartozik a szeletonszerű dallammenetek körülírása fioritúrákkal. Anna sortitájában két tetrachord szekvenciájából álló ereszkedő dallamot a zongorakivonatba bejegyzett variáns váltóhangos figurákkal hímez ki:

a - per - to ad al - tro af

A következő két dallamsorban hatszor variálódik-szekvenciázódik ugyanaz az egy-ütemes motívum. Az ütem elején megszólaló tartott félhang átkötéssel átnyúlik a

harmadik negyed első nyolcadára vagy tizenhatodára, majd ereszkedő irányú nyolcad, triola vagy tizenhatod figurába oldódik. Kéziratos alternatívánk a zárlat előtti két ütemet teljesen átalakítja: a szext ambitusú motívum ismétlését meglehetősen spektakuláris passzázzsal helyettesíti, mely az eredeti fekvésnél duodecimával mélyebbre, a szopránterjedelem alsó határára ereszkedik, majd az eredeti magasságba kanyarodik vissza, lendületes váltóhangos tizenhatod figurációval írva körül a domináns akkordot:



A Larghetto énekszólamának utolsó ütemében fermáta jelzi, hogy az V. fokú akkordra Cadenza rögtönzendő vagy rögtönözhető. E helyen az énekszólamba ceruzával metrizálatlan figurát írtak be, mégpedig két változatban. Kezdeté *d'*-ről *a''*-ig emelkedik a domináns szeptim hangjain, majd váltóhangos motívum szekvenciájával leereszkedik a tonika alatti vezetőhangra (*fisz*). Az „oder” megjegyzés után következő „ossia” csak az ereszkedő figurációt módosítja: a váltóhangos játékot leegyszerűsíti, viszont egészen a domináns *d'* hang kromatikus alsó váltóhangjáig ereszkedik (*cisz*). Utolsó kiírt hangjából következtethetők az eredeti *e''-d''-g'* dallami zárlatot *h'-a'-g'* klauzula helyettesítette:



A periódus utótagjában az első motívum „loco” hangzik el, s a második variálódik:

Látható, hogy az ékítményeket betoldó énekes előszeretettel viseltetik a terjedelmes lendületesen végigseprő passzázsok iránt. A Cabaletta első periódusának g-moll zárata utáni visszavezetés *EszV* harmóniáját Donizetti tetrachord motívum négyeszeri ereszkedő szekvenciájával tölti ki, de „oppure” megoldást is ad, mely mellőzi a passzázszt, s nyaktörő szűkített duodecima ugrást ír elő helyette, *asz*”-ról *d*²-re. Ezt a változatot a kéziratos javaslat lendületes hullámfigurációvá dolgozza át:

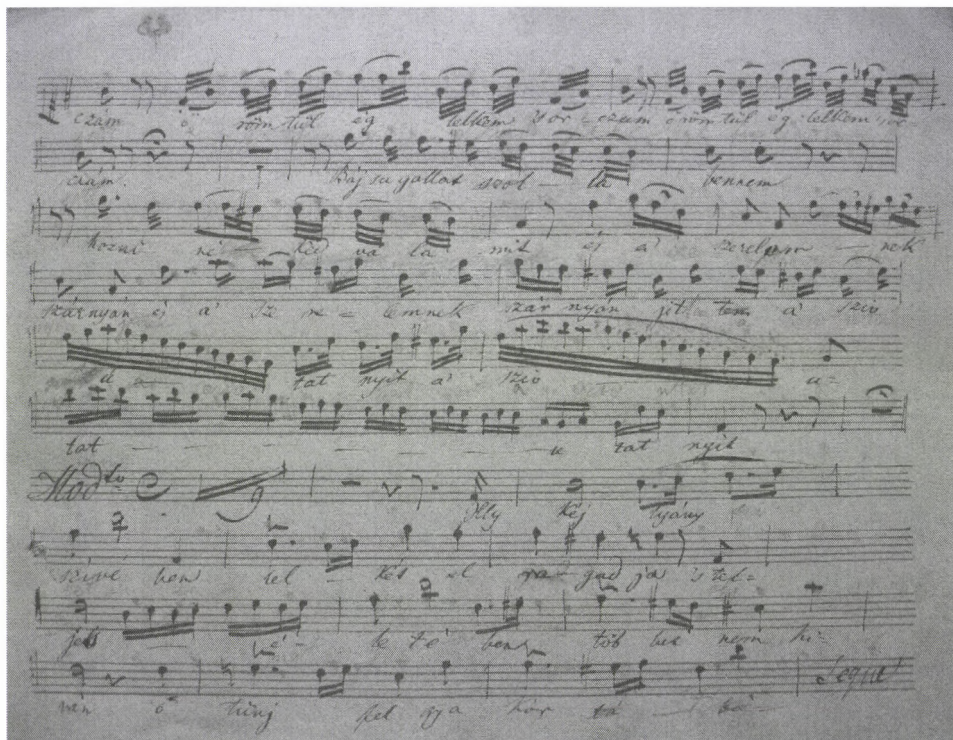
A kóda előtti zárlatban az énekszólam virtuozitását Donizetti *b*²-*b*¹ között ereszkedő kromatikus futammal koronázza meg. Mancini a *Riflessioni*-ban biztosítja az olvasót, hogy tökéletes intonációval rendelkező hang megfelelő stúdióval alkalmassá tehető félhangokból álló emelkedő és ereszkedő skálák oly módon való eléneklésére, hogy minden egyes „monosyllabát” elválaszt egymástól. Fogalmazás-módjából azonban kiérezni, hogy sokan kételkedtek e nehéz feladat tökéletes megvalósíthatóságában.¹⁸⁴ Úgy látszik, Schodelné sem bízott a sikerben. A zongorakivonat a kromatikus futam kiváltására három javaslatot is ad. Kettő ezek közül a már hallott *cambiata* és *circulatio* motívumok szekvenciáit alkalmazza – úgy látszik, ez volt a figurációs kelléktár legmegbízhatóbb eszköze. A harmadik vázlat az

¹⁸⁴ „Ci siano [...] assicurati, che una voce dotata di una perfetta intonazione [...] possa piegarsi, con uno studio appropriato, di salire e discendere con la voce una scaletta composta di semitoni. Il maestro scorgendo capacità sufficiente nel suo scolare, non deve ritardare d'incalzarlo, esercitando con un solfeggio posato, acciò possa distintamente intonare ciascun monosillabo separato.” Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (Milano: Giuseppe Galeazzi, 3/1778), 198.

ereszkedő kromatikus futamot *esz"-b"-c"* között föl-le mozgó diatonikus skálával helyettesíti, melyet egyetlen kromatikus váltóhang díszít (*a'*). Ez a futam, ahogy a többi alternatív megoldás is, mintha néhány évtizeddel korábbi passzázs-készletből származnék:

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom two are for the vocal line. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo marking is *a tempo*. The lyrics are: gar - non - la - sciar - ti lu - sin -

Ha van forrás, melyet teljes biztonsággal Schodelné vokális szokásaihoz – egyszeres- mind kizárólagosan a Nemzeti Színház produkciójához – köthetünk, az Marietta szerepfüzete Donizetti Saardami polgármesteréből. Pesten írták ki a német nyelvű partitúrából, ezt igazolja a magyar címlap, valamint a tény, hogy a kottasor alá kizárólag magyar szöveget jegyeztek be. A másolat híven követi a partitúrában található énekszólamot, amely nem tartalmazza a szerepfüzetben vázlatos írással feltüntetett alternatív ékítményeket; ezek tehát csak a pesti betanulás során kerül- hettek bejegyzésre. Vokális írásmódját tekintve e korai vígopera sokkal nyilvánva- lóbban fedi fel Donizettiben a Rossini-epigont, mint az Anna Bolena, a Bellini hatására bekövetkezett romantikus fordulat dokumentuma. Mint tízegynéhány évvel korábban a *Pesaróinál*, Marietta első felvonásbeli Cavatinájában a lassú első rész kezdetének laza, improvizatív dallamossága alig szolgál más célt, mint hogy elegáns könnyedséggel megtámaszkodva a harmóniai álványzaton, módot adjon az énekesnőnek az ékítmények kibontakoztatására. Ám e kibontakozást, a díszítések jellegét és funkcióját a stílus az egymást követő tonális-kadenciális körökben gon- dosan differenciálja, úgyhogy az énekszólam írásmódjában végül is tervszerűség érvényesül, s ez nagyban hozzájárul a formai dinamika érzékelhetővé tételéhez. Az ária kezdetén meg kell értenünk a drámai helyzetet, ezért a szólam az első sorokban beszédszerűen előre haladó, aszimmetrikus frázisokkal definiálja a szereplő arcula- tát, és ehhez egyedi, központozásszerű ékítményeket alkalmaz. A domináns modu- láció után az új hangnemet megerősítő kadenciális harmóniakat viszont koncer- táló-mechanikus, páronként szekvenciázó-figuratív ékítmények írják körül, a Schönberg által likvidációnak nevezett technikával. A második formaegység ismét az alaphangnemben kezdődik nem beszédes, hanem hármashangzatos, dalszerű-



2. faksimile. Gaetano Donizetti: A saardami polgármester. Marietta cavatinája. Szólamfűzet 2r.
Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, ZBK 82/B

motivikus tematikával, s a dalszerűségnek megfelelő periódusszerkezettel, melynek kadenciális függelékében az énekszólam nagy terjedelmet átfogó, megismételt akkordfelbontással – vagyis ismét likvidációval – zárja le a kvázi főtémaszakaszt. Lényeges változás következik be a kvázi melléktémaszakaszban. Mint Mozartnál is sokszor, a kétütemes témát a fafúvósok és az énekhang ütemenként váltakozva, kétszer exponálják. Donizetti hajlított sóhajmotívumokkal ékesíti a melódia ereszkedő hexachord skáláját, és ezzel a tonikai szakaszban bőségesen alkalmazott portamento ékítményt a téma rangjára emeli. A faktúra és a szerkezet pulzálása idillien statikus, egyben érzékelhetően epizodikus jelleget kölcsönöz a szakasznak. További hét ütem a motivikát fokozatosan koncertáló futamokká alakítja, majd likvidálással a csúcspontra juttatja, végül a domináns hangnemben lezárja a Cantabilét. A tonális visszatérés a csatlakozó gyors részben következik be.

A tételben négy helyen is előfordul ékítményes ütemek szekvenciázó vagy szó szerinti ismétlése: az első rész mindkét mondatának végén, a melléktémában, illetve a végső kadenciában. E helyek valósággal felszólítják az énekest a variálásra, arra, hogy az ismétlés átalakításával duplázzon rá a szerzőre, érzékeltesse, eszköztára

gazdagabb az elvártnál, technikája pedig nagyobb nehézségeket is győz, mint amivel a kotta szembesíti. Szólamfuzetének bizonyossága szerint Schodelné a négy lehetőség közül kettővel élt. Nem változtatott az amúgy is variáltan ismételt motívum második elhangzásán a G-dúr szakasz nagyívű zárókadenciájában, és nem díszítette ki a melléktmadallam második elhangzását. Átalakítást csak a tétel első és utolsó ütempárján hajtott végre, először mintegy névjegyét leadandó, másodsor diadalmas *Abgang*ként. Az első esetben kedvelt *circulatio* figurájával helyettesítette a sóhajmotívumokkal díszített skálát, a másodikban egy ereszkedő skálafutamot triolás lánczá alakított. Ehhez az ötletet az eredeti szólamban itt-ott feltűnő tizenhatod-triolás figurációk adhatták (2. *faksimile*).¹⁸⁵

Függelék

1.

Zum drittenmale in ganz kurzem Zeitraum haben wir jetzt Mozarts Don Juan gehört und Mad. Schodel ist die dritte Künstlerin welche in der Rolle der Donna Anna aufgetreten ist. Was wir über diese Darstellerin neulich im allgemeinen gesagt haben, müssen wir für diese Rolle wiederholen. Sie trägt zu viel vor und bisweilen, wiewohl seltener, findet sich auch in der Art und Weise des Einzelnen ein Zuviel. Wenn man das was Dlle Lutzer dem Charakter an Wärme, oder besser Glut, zu wenig gegeben, durch das wodurch Mad. Schodel die Grenzen überschreitet, ergänzen könnte, so würden beide Künstlerinnen unstreitig dabei gewinnen. Die Auffassung der Rolle durch Mad. Schodel ist im Ganzen würdig und tief zu nennen; sie geht von dem Standpunkte aus, den E. T. A. Hoffman zur Verstärkung des tragischen Elements in dem Charakter der Anna angenommen hat, daß sie sich nämlich in Beziehung auf Don Juan von geheimer Schuld belastet fühlt. In diese Weise trug sie nicht nur das Recitativ vor der ersten Arie vor, sondern gab, wie es schien, auch schon in der Introduction Andeutungen dazu. In dieser waren viele Momente großartig, doch können wir in so langsames Recitiren, obgleich Mad. Schröder-Devrient der Künstlerin darin als Beispiel gedient haben mag, nicht billigen, weil dadurch der Fluß der Musik sehr gestört wir. In vielen Stellen hätten wir die Leidenschaftlichkeit der Darstellerin zu mildern gewünscht, an einer jedoch vermißten wir Feuer, nämlich bei dem Aufruf an Octavio den Vater zu rächen. Hier war der Ausdruck mehr feierlich als feurig. Das große Recitativ vor der ersten Arie, wurde dem angenommenen Standpunkte gemäß mit ergreifendem, wengleich mitunter zu stark gefärbtem Ausdruck vorgetragen; eben so war die Arie würdig aufgefasst; beides erhielt lauten Beifall. Im Masken-Terzett war die Sängerin sehr lobenswerth, sie hatte völlig recht den Lauf in B Dur nicht als rasche Colloratur, sondern sanft getragen, in den letzten Noten langsamer und doch nicht ritardando gegen das Ganze vorzutragen. Im Sextett kam die Passage sehr wirksam heraus, die letzte große Arie aber wollte uns trotz manches Einzelnen sehr Schönen, weder im Vortrag des Adagio, noch in der Ausführung des Allegro ganz zusagen. Hier müssen wir Dlle Lutzer bei Weitem den Sieg sowohl über Mad. Schröder-D. als Mad. Schodel zuerkennen [...]. L. Rellstab. *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung*, 1834. september 11.

¹⁸⁵ Szórványosan Marietta további számaiban is találkozunk alternatív megoldásokkal. A lány és szerelmese erősen ékítményes duettjében egyetlen tétova variáns bukkan fel: módosul a szekvenciális motívumismétlés figurációja. Marietta és Vambett polgármester kettősében (No. 9.), melyet alaposan meghúztak, egy kadenciális ütem ingázó nyolcad staccatóiban a magasabb hangokat (írott *a' c'' g' c''*) Schodelné doppelschlaggal díszítette. Első szólójának végén pedig annak rendje s módja szerint cadenzát énekelt.

2.

Es hätte keiner weiteren Darstellung bedurft, als die der Julia und Anna, um mit Bestimmtheit ermaßen zu können, daß Mad. Schodel eine der Berufenen im Fache hochtragischer Charaktere ist. Vorzüglich gelungen sind ihre Affekte, besonders die der Leidenschaft, und ihr Spiel, voll edler Haltung, beurkundet eine angeborene Majestät des Weibes. Hier ist nichts ängstlich Gemachtes, Berechnetes, hier sind nicht Lücken sichtbar, die aus der Verlegenheit entstehen, wenn die Berechnung zufällig trägt. Symmetrisch greifen die Haupträder ihrer ächt dramatischen Leistungen in einander. Richtige Auffassung des Charakters, und ein durchgefühlt Eindringen in den Geist der Composition scheinen mir die Grundzüge ihrer artistischen Bildung zu sein. Deshalb erhebt sie das Publikum auf ihren Standpunkt, und man übersieht hier Mängel der Technik als wenig bedeutend, die da nur desto greller hervortreten, wo die Intelligenz im Schatten steht. Mad. S. hat durch und durch verstanden, was sie aus ihrer Anna machen wollte. Sie hat nicht mehr und nicht weniger gegeben, als was Mozart sonnenklar durch seine Töne gab, und was sich durch keine Deutung, auch nicht durch Subtilitäten in Callot's Manier, deuteln oder wegphantasieren läßt! In wie viel Atome wollen überhaupt die tausend heterogenen Deutungen über einen und denselben Gegenstand die Grundidee des Künstlers, namentlich des Malers und Tonkünstlers, verfälschen und zerstückeln? Die einfache Idee, – beim Componisten oft nur ein dunkles Gefühl, – erscheint in all den Reflexen wieder, die vom Hohlspiegel bis zum Mikroskop als geschliffenen und ungeschliffenen Gläser rückstrahlen. Mozart, unter allen Tondichtern der anspruchloseste, aber gerade deswegen auch der unverworrenste, treffendste, – Mozart solle seine Charaktere erst durch ein Labyrinth von Chimären gezerzt haben, ehe er das reine Gold seiner Töne über sie ergoß? Was bliebe z. B. aus dem Helden unserer Oper, dem Giovanni selbst, übrig, wenn er von all den unzähligen Erfindungen, womit man seinen Charakter aufputzt, auch nur ein mattes Gepräge trüge? – Zu wie vielen sinnwidrigen Meinungsprozessen hat nicht schon das gute Zerlinchen Anlaß gegeben? – Und ein solches zerstückeltes Phänomen wäre dann der Impuls dieser durchgehends verständlichen, von allen Täuschungen der Sinne befreiten Musik gewesen?

Diese Anna, sage man, was man wolle, verliert sich nicht allzuweit außer den Gränzen [sic] einer Weiblichkeit, deren Empfindung, durch das ungewöhnliche Ereigniß angeregt, gereizt wird, und die auch Furie werden kann, sobald eine frevelnde Hand ihre anerzogenen Begriffe, ihr Ideal antastet. Daß der Dichter (Abbe da Ponte) seine Anna aus Laune unter die Notabilität versetzte, und daß Mozart über alle seine Charaktere der Töne Adel goß, diene auch hier als ein Maaßstab der Beurtheilung. So sah ich immer diese Anna, so sah ich Mad. Schodel Mozart's Musik wohl verstanden in Anna's Charakter übertragen. Ich sah ein Weib vor mir, ein tiefbeleidigtes, empörtes, das sich rächen will an dem Mörder des Vaters. Nicht mehr und nicht minder. Aber ich sah es auch so ganz und inniggefühlt vor mir, daß mir bald die Thränen in die Augen traten, bald sich mir das Haar sträubte.

Die Masse von Ton harmonirt ganz mit der Majestät ihrer Plastik, daher heben ihre Cantilenen wohl nicht das Zaubersche, Selige, Gemüth und sanftere Empfindungen Erregende; deshalb erregt sie in dem Adagio des Maskenterzets und im Larghetto der zweiten Arie weniger das Mitgefühl, als bei allen Stellen leidenschaftlichen feurigen Ausdrucks. Von höchst drastischer Wirkung war daher die Scene, wo sie den erschlagenen Vater findet, und ihn ins Leben zurückrufen möchte; die des Racheschwurs vor und in dem herrlichen Duett mit Gusman [Ottavio], und die des berühmten Recitativs mit der schwer durchzuführenden D dur Aria. – Nicht der Frevel in dem Kirchof-Duett, nein, dieser Ton, voll des herzzerreißenden Jammers, oder des nach Vergeltung lechzenden Rachegefühls, drang hinab ins Schattenreich, und lieh dem Gemordeten die Hülle. Daß ihre Züge nicht markirt genug gebildet sind, um eine hervorstechende Mimik zu gestatten, gewahrt ihr etwas Geisterartiges, Räthselhaftes, daß ihr wohl nicht oft, aber hier gewiß so statten kömmt. Diese Frau müßte eine Medea sein nach dem Herzen Cherubini's, wie sie eine Anna ist nach dem Herzen Mozart's. Was mir im Einzelnen noch bemerkenswerth erscheint, sind ihre ausgebundenen Mitteltöne von d' bis d'', welches Diapason ich die Conversations-Octav nennen möchte, und vorzüglich im Ensemble erfreuliche Dienste leistet; ferner die schär-

fere Respiration auf dem Consonant H, wenn der gepreßte Seufzer der schweren Brust entfliehen soll; das plötzliche Abbrechen eines hohen Portamento's, als sei der Schmerz über allen Ausdruck; das Ziehen eines Tones in den andern, das sie am rechten Orte, *selten*, und desto *wirksamer* anbringt, und endlich die ungeschwächte Ausdauer, womit sie ihre Parthie durchführt.

Aber kein Licht ist ohne Schatten. Hier gehört zur schärfern Rüge: die Einförmigkeit gewisser Lieblingsbewegungen, und eine oft störende Unsicherheit der Intonation. Daß im Ansätze der höhern Corden ein gewisses Klemmen hörbar wird, daß ihr Gruppetto häufig nicht rund und verbindend ist, daß sie manche Periode mit kleinen Pralltrillerchen beginnt, und am Schlusse einer Nummer die vorletzte Note als einen, um Effekt hervorzubringen – die Harmonie störenden, Vorhalt oft einen halben Takt früher anfängt, sind Dinge, welche die Kritik, da dieselben von so schlagenden Vorzügen der Intensivität überstrahlt werden, einer Sorglosigkeit zuschreiben muß, wovon, mehr oder weniger, auch der ausgezeichnetste Künstler nicht befreit ist. (7.) Frankfurt a. M. (Madame Schodel als Donna Anna.) (Den 15. Mai.) *Phoenix. Frühlings-Zeitung für Deutschland* 2 (1836), 487–488.

3.

Oct. 30-dikán ismét Norma; s a címszerepben a hires Schodelné, ezelőtt a Kärnthner-Thor melletti színház énekese. Lendvay végkép el lévén rekedve, hogy a darab adathassék, Szerdahelyi vette át a magas tenort, mi tőle valóságos áldozat volt. E részéről tehát az előadásnak nem is szólunk; minden egyéb jobb, mint tegnap előtt; az orchestrum is; de királynéja az estvének, kolosvári születésű földink, kit felebb neveztünk. Ezen estvével egy új aerája kezdődik a magyar operának, mint amelyen valóban rendkívüli hatást gyakorlott a fő szerep vivője. A természet ezt az asszonyt a legszebb zengésű, teljes, nagy körű és hathatóságú hanggal áldotta meg, s a lelkesedett énekessé azzal mintegy maga alkotja szerepét, annyira való az ő előadása, annyira lelkéből szakadó; azon viharát a pathosnak, azon fájdalomakat s küzdéseket, melyek tépik és hányják a szerencsétlen Normát, azokat kebelében támadni s forni s mintegy önkénytelenül hangokban kitörni látjuk. S ez azon része az éneklő művészetnek, melyet tanulni nem lehet, melyhez bizonyos mértéke kívántatik a poétai szellemnek, a teremtő erőnek; mely a jeles művésznének bőven jutott. Élénk tapsok követék számos részeit előadásának, s végül egy virágbokréta, ez útta a legáltalánosabb öröm kifejezője. Ha Schodelné a mienkké lehetne, mit ohajtunk, sőt reménylünk is, meg volna vetve biztos alapja operánknak, mert egy illy példány hatása minden másokra nem lehet nem üdvösséges és termékeny. *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 607. (Norma, október 30.)

4.

Ha Schodelné eddig minden előadásában jeles, kitünő, úgy ma elragadó volt. Ő maga magát haladta meg. Ebben a Normában éneklői lángész volt. Erő, tűz, ellankadás a fájdalomban, s majd ismét fölegyenesedés, elszánás és megszilárdulás az örvénynél –; elfeledtük, hogy színházban vagyunk. Különös inspiratio vala ez énekben, mely a legszebb hang hatalmát oly ellenállhatatlanná tette. *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 832. (Norma, december 15.)

5.

A felette kellemetlen idő dacára is, tömött ház üdvözlé Schodelné Romeó szerepében. Nem mondhatjuk, mennyire hatott reánk az a nemes természet, mely e lelkes asszony előadásait bélyegzi. Azt az olasz szerelmet, az öröm, és sértett büszkeség, és vesztés félelme, s a dühöngő fájdalom hullámsását a holtak vélt kedvese catafalcoján, s a vett mérreg után felderülését a csalódásnak s még dülőbb

érzetét a saját halálának, midőn a kedves él – ez egymást váltó sokféle ostromát egy lángoló kebelnek, rendítőleg festé a művészné, inspirált énekében. Ha van erő és tűz, ha lágyság s olvadás énekben, s szellem, mely ez éneket minden fokain az indulatnak összhangzó szépséggel hatja által; s ha van valóság az így kifejezett érzésekben, művészi valóság: a mi kedves éneklőnkben az mind megvala. S itt segedelmére van egyike a leghathatós, legezüstebb csengendű hangoknak, mely nevezetesen a közép s magas fokokon erő és teljesség tekintetében semmi hiányt nem éreztet. Örömeinkre volt az a délceg lovagi viselet is, az éneket összhangzólag kísérő szép játék, mely soha sem szünt meg való, keresetlenül férfias és kerek lenni. A ritka élvezetért a közönség hatszori kihívással tisztelte meg a magyar opera ezen gyöngyét. *Athenaeum* 1/2. félév (1837), 734. (Montecchi és Capuletti párt, november 28.)

6.

Elmondottuk kicsoda Romeo a mi művészdéngünk *Schodelné*. De játékaról eddig csak érintőleg emlékeztünk. [...] Már itt koordinálva látjuk az éneket és játékot, mint a tragoediában szót és játékot. S e nemében az előadásnak aratá koszorúit Schröder-Devrient; e kettőnek legszebb penetratiojában fekszik Schodelné művészége. Norma és Romeo, Camilla s Alaide: mindig más és más, és mindig való és nagy; ő az énekkel látszólag úgy bánik, mint ha az nem földolog volna, hanem, mint a tragoediában a beszéd, önkénytelen kitörése, rögtöni *szükséges* nyilatkozása a szív indulatainak, s amennyit ezzel hat, szintannyit hat arca játékaival s teste minden mozdulatával. Ő egy percig sincs a darabon kívűl, nála nincs megállapodás, céltalan pillanat, heverő mozdulat: s e pillanat lélekkel teli, s e mozdulat élenkségében is kerek, s hevességében is nemes, mindenek fölött pedig hű és szép *természet*. Sokan tevék azon észrevételt, hogy testének minden perccskéje énekel; igaz, de ne feledjük, hogy e mellett énekének mindenik íze játszik is. Őt nem eldarabolva kell megítélni, valamint ő nem darabolja el előadását; hanem művészete egészében, összeségében: s ebben áll az a ritka erő, mely referent a bécsi 1823ki híres olasz opera s a párizsi nagyopera éldelete után is elragadja. S ez a Romeo, mily szerelmes, gyöngéd, kimeríthetlen figyelmű, azon kívül hogy férfi és hős. Nekem mindig visszatetsző volt, ha asszony férfi-ruhába öltözött; Schodelné, Romeójában, el tudja feledtetni nemét. [...] S. F." *Athenaeum* 2/1. félév (1838), 63–64. (Montecchi és Capuletti párt, 1837. december 30.) Ex contrario ugyanezt fejezte ki egy másik előadás után, leszögezvén: „Dériné előadásában nem volt ama belső élet és erő, melyet Romeóban megszoktunk [...]” *Uo.*, 239. (Montecchi és Capuletti párt, február 3.)

7.

Schodelné több ideig tartott betegeskedése után ma lépven fel újra, a közönség által nagy örömmel üdvözlötettet s kitűnő jelességű működése ismét nagyszerű hatást idézett elő, kivált az utósó felvonásban, hol felülmulthatatlan művészetet fejté ki mind énekben, mind játékban. [...] Ezen bár nagyszerű, de kevés tetszetős melodiával bíró opera színpadunkoni fennmaradásának – csak az a szerencséje, hogy Abigail szerepe egy Schodelné kezében van. Kik az ének mellett a magas cothurnus culminatióját még nem látták, menjenek ez operába, és nézzék meg nálunk ez opera utolsó jelenetét, és nem lesznek kénytelenek a világ legelső drámai színpadát csak azért fölkeresni, hogy azon annak felségét csodálhassák. Ez az a jelenet, melyben az ének a művésznő ajkain, egy természetes beszéd kitörése a szív viharzó hullámainak, ez az a jelenet, melyben ének és cselekvés összhangban állnak. Tapasztalás után ítélve, ének és játék-művészet, e kettő együtt ritka egyéniségben található fel. A hang zománca – rendszeren fátyolozott már, midőn az énekesnőben a drámai tehetség kifejlett. – Schodelnéban a hangnak kifogyhatatlan ezüst bányáját látjuk, drámai előadása pedig a hajdani

világhírű Schrödernénél is hatásra számíthatott. És ez azért van, mert a művésznő mind azon tanulmányokat, melyek a drámai előadáshoz szükségesek, mint mimika és plastica-tudomány – magáévá tette. A tógávali bánásmód jártassága, és azon plasticai képek s állások, melyek ezzel fejlődtek, rendkívüli hatást gyakorlottak. – E neme az előadásnak, még eddig nemzeti színpadunkon egészen új, és hajdan Schröderné értette az azzal bánásmódot; az újabb időben pedig, miután a classicus görög darabokat háttérbe szorították Bellini és Donizetti édességeik, – a művészi tanulmányok e nemében Schodelnén kívül igen keveseket lehet felhozni. Dalár. *Pesti Divatlap* 4 (1847), 380. (Nabukodonozor, március 16.)

TIBOR TALLIÁN
Gruppenbild mit Primadonna
Opernkritik im ungarischen Reformzeitalter

Professionelles Theater in ungarischer Sprache stand im frühen 19. Jh. unter dem Einfluss des um mehrere Jahrzehnte älteren hochentwickelten deutschen Schauspiels, das im Lande Hochburgen wie das 1812 eröffnete große Königlich Städtische Theater in Pesth hatte. Erst die Eröffnung des Ungarischen Nationaltheaters im Jahre 1837 schuf ausgeglichene Verhältnisse. Auch die Modezeitschriften *Honművész* (1833), *Pesti Divatlap* (1844), *Honderű* (1843), *Életképek* (1844), die als erste ungarische Presseorgane regelmäßig Theateraufführungen rezensierten, orientierten sich in ihrer kritischen Terminologie nach den weit verbreiteten deutschsprachigen Zeitschriften wie die Wiener Allgemeine Theaterzeitung und die in Buda publizierte Zeitschrift *Der Spiegel*. Sowohl die deutsche wie auch die ungarische Bühne boten neben dem rezitierten Schauspiel und dem Singspiel auch anspruchsvolle Opernprogramme an. Als Konsequenz des nicht immer friedlichen Zusammenlebens der unterschiedlichen Gattungen wurden die Opernvorstellungen durch die Kritik nicht als Konzert auf der Bühne sondern eben als musikalisches Theater angesehen und beurteilt. Aus diesem Grund erinnerte sie die Sänger immer wieder auf die Wichtigkeit der klaren Textaussprache – zumeist vergebens. Die Produktion der *dalszínészek* (etwa *singende Schauspieler*) bewerteten die Rezensenten meistens in drei Kategorien von Stimme, Vortrag und Spiel, wobei das mittlere Glied der Triade die ganze Breite der vokalen Kunst abzudecken hatte von der Methode (d. h. Gesangstechnik) bis zum Ausdruck. Mit dem Durchbruch der romantischen Oper – im ungarischen Repertoire der 1840er Jahre durch Bellini, Donizetti, Ferenc Erkel und den frühen Verdi vertreten – verlagerte sich die Konnotation des Terminus Vortrag immer mehr auf die emotionelle Affektivität des Gesanges. Diese Entwicklung wurde fast im Einzelgang durch die in Wien geschulte Rosalie Schodel, die erste und einzige *primadonna assoluta* der ungarischen Oper vorangetrieben.

A tématranszformáció szerepe Dohnányi Concertinójában*

A tématranszformáció Dohnányi műveiben

1906. december 10-én kelt levelében, Dohnányi *Winterreigen* (op. 13, 1905) című zongoraciklusának áttekintését követően Kodály csípősen jegyezte meg Gruber Emmának:

„Kíváncsi voltam a »tolle Ges.[ellschaft]«ra. [a *Winterreigen* 8. darabja]. Bizony elképzelem milyen megdöbbenően tudhatja ezt játszani Ernő. (Milyen kár, hogy eddig is olyan, de olyan sokszor fordította meg a témáit: most itt legalább azt jelenthetné a megfordítása, hogy a »tolle Ges.« egydarabig a feje tetején járja a W.reigent.)”²

A levélbe valószínűleg Emma kedvéért beleszótt dicséretet ellenpontozó, zárójelben megfogalmazott kritikának van némi alapja.³ Bizonyos zenei eszközök mechanikus, szinte formulaként való alkalmazása persze aligha lehet meglepő egy olyan zeneszerzőtől, aki egész életében rendíthetetlenül kitartott egy már pályakezdekésekor is konzervatívnak számító stílus mellett; aki szinte köznyelvként tekintett a hosszú 19. század elsősorban német műzenei hagyományára, s elemeit – legyenek azok műfaji, formai jellemzők, vagy dallamképzési, texturális, harmóniai jegyek – oly

* A tanulmány *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960* című doktori disszertációm anyagából épül (témavezető: Vikárius László) és az NKA Alkotói Támogatásával (2009) készült.

² Kodály levele Gruber Emmának, 1908. december 10. *Kodály Zoltán levelei*, szerk. Legány Dezső (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 26.

³ Bartókhhoz és Kodályhoz hasonlóan a fiatal Dohnányi is Gruber Emma baráti köréhez tartozott, sőt Dohnányi 1896-tól 1898-ig zongorára, zeneelméletre és zeneszerzésre tanította a későbbi Kodályt. Barátságuk és közös muzsikálásaik emlékét őrzi a szerző két korai zongoraműve: az Emmának ajánlott négykezes *Walzer* (op. 3) és mindenekelőtt a nagyszabású variációsorozat, a *Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.* (op. 4). Dohnányi és Emma megismerkedéséről, illetve az op. 4 keletkezési körülményeiről és kéziratáról lásd többek között: Szepesi Zsuzsanna, „*Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.* Dohnányi Ernő 4. opuszának kézírata az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, szerk. Sz. Farkas Márta és Gombos László (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 37–46.

módon használta, mintha egy véges és kizárólagosan érvényes készletből gazdálkodna. A tükörfordításon alapuló tématranszformáció adott formai pontokon való megjelentetése is példa erre, még ha nem is a legkézenfekvőbb. Dohnányi jellegzetes transzformációs technikái közül mindenképp érdemes kiemelni viszont azt az eljárást, amikor a szerző több tételes ciklusok végén korábbi tételek anyagát, leggyakrabban az I. tétel főtémáját idézi vissza, kissé variált – a műben lezajlott eseményekre valamilyen módon reflektáló – alakban.⁴

Jelentős különbségeket tapasztalunk persze abban a tekintetben, hogy az egyes művekben a szerző milyen mértékben variálja a visszatérő témát. A legegyszerűbb eset nyilvánvalóan az, amikor egy moll hangnemű darabban a vezető téma végül dúr alakban szólal meg, ám még ezen a kézenfekvő finálé-dramaturgián alapuló eljárásan belül is különféle árnyalatok lehetnek. Dohnányi első opuszában, a c-moll zongoraötösben (1895) például már a nyitótétel utolsó szakaszában felbukkan a *maggiore* téma-változat, sőt mintha már a moll téma legelső exponálásában is benne rejlene a dúr ígérete.⁵ Bartók abban a levelében, melyben a c-moll kvintett túl „sok támaszkodását” nehezményezte, s melyet Vikárius László a Dohnányival való rivalizálás talán legnyíltabb dokumentumának nevezett,⁶ a főtéma 2. frázisát – vagyis azt, amelyik a *maggiore* alakban leginkább megváltozik – igen meggyőzően Brahms H-dúr zongoratriójával (op. 8) kapcsolta össze.⁷ Talán nem véletlen, hogy Dohnányi művében is csakhamar megszületik a dúr variáció: mintha a téma igyekezne felfedni valódi karakterét, s ezzel még nyíltabban vállalná valószínűsíthető modelljét. Némileg komplikáltabb a 2., esz-moll zongoraötös (op. 26, 1913–1914) eljárása: itt egy komor, s a tételek során több alkalommal is visszatérő központi téma dúr variációja jelenti a megoldást, de csak az utolsó tétel végén, súlyos küzdelmek után. A kvintett Dohnányi művei közt meglepően borongós hangvételére a komponista második felesége, Galafrés Elza szolgált lehetséges magyarázattal, aki visszaemlékezésében azt állította: a mű kettejük szerelmének születését, egymásért, illetve környezetük elfogadásáért vívott harcát jeleníti meg.⁸ A dúr téma győzedel-

⁴ A jelenséget Kovács Ilona részletesen tárgyalta *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata* című disszertációjában (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 81–136). Bár a technika általa használt elnevezését („Dohnányi-névjegy”) és értékelését az értekezés bírálói vitatták, maga a megfigyelés mindenképp helyállónak látszik (a témavisszatérések pontos helyét az egyes művekben lásd: i. m., 90–92).

⁵ Vázsonyi Bálint, Dohnányi első monográfiusa – meglehetősen patetikusan – így fogalmazott: „Borongós induló az első tétel főtémája; már-már harcba szólít rejtelmes, sötét erők ellen. De íme: a döntő pillanatban szertefoszlik a sötétség, és – bár a feszültség később fokozódik – már tudjuk, nincs mitől tartanunk. A *dúr* és *moll* viszonya köteteket mondhat el egy zeneszerző világról. Amikor a kódában végül C-dúrban jelenik meg az induló, a 9. ütem napsugaras ígérete válik valóra.” Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (2. kiadás) (Budapest: Nap Kiadó, 2002), 91.

⁶ Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1970), 70.

⁷ Bartók levele Geyer Stefínek, 1907. július 27. [Bartók Béla,] *Béla Bartók: Briefe an Steffi Geyer* (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979), 44.

⁸ Elza Galafrés, *Lives... Loves... Losses* (Vancouver: Versatile, 1973), 203.

meskedését eszerint tehát valamiféle rejtett narratíva is diktálja. A diadalt persze ugyancsak beárnyékolta, hogy egyúttal mindkettejük korábbi családjának szétszakadását is jelentette,⁹ s ez a zenében is tükröződni látszik. Dohnányi ugyanis mintha feláldozná valamelyest a moll témaváltozat magvasságát, súlyát, hogy a kissé túlságosan is édes dúr feloldás megszólalhasson.

Mindkét zongorás kvintettől különbözik a 2. zongoraverseny (op. 42, 1946–1947), nemcsak mert az eddig említett, a transzformáció legelemibb típusát képviselő *maggiore-minore* variációkkal szemben zeneileg bonyolultabb tématranszformációt tartalmaz, hanem mert az I. tétel fő témájának variációja a zárótételben is fő téma-funkcióban jelenik meg. Nincs arra utaló adat, hogy a két variáció különbségét bármiféle rejtett program magyarázná, mindenesetre Tallián Tibor joggal jellemzi őket a következő szavakkal: „az egyik az ideális, a másik – ha nem is a torz, mindenesetre: a groteszk”.¹⁰ Tallián Dohnányi versenyműveit vizsgálva szembeállítja ugyanis a kései zongoraverseny e „szinte bartóki aszkézissel” megvalósított ciklusszervezését az ifjúkori művek „sokepizódos előadásmód”-jával.¹¹ Valószínűleg nem véletlen, hogy a 2. zongoraverseny tématranszformációjához leginkább hasonló zenei megoldással egy másik időskori műben, a Concertino hárfára és kisenekarra című kompozícióban (op. 45, 1952) találkozunk. Az eddig felsorolt példák kapcsán már felmerült, hogy a transzformált téma-alak megjelenése és az átalakítás módja esetleg nem pusztán formai, dramaturgiai megfontolások következménye, hanem valamiféle, nem szoros értelemben vett zenei fogantatású üzenetet sejtet. A továbbiakban elsősorban arra teszek kísérletet, hogy a Concertino transzformációját ebből a szempontból is elemezzem és értelmezzem.

A Concertinóban a tématranszformáció nemcsak az I. és III. tétel fő témáinak kapcsolatát határozza meg: hanem az I. tétel szövésmódjában is kulcsszerepet játszik. Ez annál inkább figyelemre méltó, mivel Dohnányi hangszeres műveiben a transzformáció egy tételen belüli feldolgozási technikaként sokkal kevésbé jellemző, mint több tételt összekötő, „emlékeztető” szerepben.¹² Dohnányi kompozícióiban ugyanis (bizonyára nem függetlenül legfontosabb zeneszerzői mintáitól, Beethoventól és Brahmtól) a variálódást, zenei kidolgozást elsősorban motivikus

⁹ Elza Galafrés [más írásmód szerint: Elsa Galafrés] és Dohnányi 1912-ben, a *Pierrette fátyla* (op. 18) című Dohnányi-pantomim egy előadása során ismerkedett meg. Elza ekkor Bronislaw Huberman hegedűművész felesége volt, Dohnányi pedig első feleségével, Kunwald Elza zongoraművésznővel és két gyermekükkel (Hans, Grete) élt Berlinben. Mindketten megpróbálták felbontani házasságukat, de ez csak évek múlva, 1919-ben – már közös gyermekük, Mátyás megszületése után – sikerült. Erről lásd például: Vázsonyi, i. m., 134–136.

¹⁰ Tallián Tibor, „Magyar versenymű a 20. század első felében”, in *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1998), 151–162, ide: 154.

¹¹ Uo.

¹² A tématranszformáció emellett természetesen jelen van variációs művekben, azon belül is a dallamközpontú variációkban (például a *Gyermekdal-variációk* különbözőképp alterált témája az 5. és 11. változatokban), illetve kontrapunktikus szakaszokban (tükröfordítások, augmentált, diminuált témaalakok).

fejlesztő technikák vezérlik – vagyis olyan eljárások, amelyek nem a teljes témaalakból indulnak ki (megtartva annak dallami körvonalait), hanem elsősorban kisebb zenei egységek kibontakoztatásán, fejlesztésén alapulnak.¹³ A Hárfa-concertino I. és III. tétel közötti tématranszformációs kapcsolat vizsgálata előtt mindenképpen érdemes tehát kitérni a nyitótétel szövésmódjának sajátosságaira.

Forma és szövésmód a Concertino I. tételében

A Concertino nyitótételét uraló, rövid – szinte csupán gesztusnyi – téma (*A* téma) hullámzó hárfakíséret felett, a fúvós szólamokban jelenik meg először (*1.a kottapélda*). Már itt a nyitótétel első szakaszában (*A*, 1–16. ütem) sincs két egyforma alakja, a következő formaegységekben (*B*, 17–23. ütem; *C*, 24–35. ütem) pedig, bár megtartja körvonalait, karaktere is megváltozik. A *2. kottapélda* azt mutatja, hogy a téma első szakaszának milyen transzformációi bukkannak fel a különböző formaszakaszokban. Igen változékonynak mutatkozik például az első három hangközlépés: hol a nagy szekund szűkül félhanglépésre, hol a kvartok egyike-másika, esetleg mindegyike alakul tritonusszá, s később még tágasabb hangközökké.

A tétel egyes formarészeinek azonosításakor az „*A, B, C* szakasz” elnevezést célszerű használni. Annak ellenére ugyanis, hogy hangszeres ciklusaiban Dohnányi csaknem kivétel nélkül jól felismerhető szonátaformában írta a nyitótételt, kiaknázva annak dramaturgiai lehetőségeit, a Concertino esetében mintha más utat járt volna. Így a mű elemzésekor a szonátaforma-terminológia csak korlátozottan alkalmazható. Az *A, B* és *C* szakaszt – mint láttuk – egyetlen téma különféle transzformációi uralják. Az átvezető jellegű *C*-egységet a mű egyetlen, a központi témától független szakasza követi, mégpedig egy nagyobb ívű, az eddigieknél teljesebb melódiával (*D*, 36–59. ütem). Tematikus szempontból idáig teljes joggal értelmezhetnénk a formát szonáta-expozícióként: eszerint az első három szakasz az 1. téma-területnek, a zárt és melodikusabb *D* egység pedig a melléktémának felelne meg. Csakhogy az „expozíciót” nem követi kidolgozási szakasz, majd visszatérés. Ehelyett a négyrészes struktúra még egyszer lezajlik, s végül az *A* harmadik, rövidebb variánsa bukkan fel. A tétel szerkezete tehát így összegezhető: *A–B–C–D–A'–B'–C'–D'–A''*.

¹³ A motivikus fejlesztés mint zenei gondolkodásmód nemcsak Dohnányi bizonyos variációs műveiben (például a *Diabelli-variációk* hatását mutató *G. E.-variációkban*), hanem általában is felismerhető kompozíciós stílusában: egyaránt jellemző szonátaformákra (például a c-moll zongoraötös nyitótétele), monotematikus scherzókra és rondókra (például a Szerenád Rondója, op. 10, illetve a Hat zongoradarab Scherzinója, op. 41/2), kötetlenebb struktúrákra (f-moll intermezzót, op. 2/3), sőt miniatűr formákra is (például a Canzonetta a Hat zongoradarabból, op. 41/3). Ezek felismeréséhez és elemzéséhez például Walter Frisch *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1984) című monográfiája adhat mintát, amely Schönberg analíziseit kibontva a legkülönbözőbb műfajú és apparátusú Brahms-művekben vizsgálja a fejlesztő variációt, különös figyelmet szentelve e sajátos szövésmód és a zenei forma – például a szonátaforma – viszonyának és hierarchiájának.

Cl. (Si)

Arpa

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc. Cb.

Cl. (Si)

Arpa

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc. Cb.

1.a kottapélda. Dohnányi Concertinójának kezdete

Az azonos rendben visszatérő formaszakaszok variálódnak ugyan, de csakis saját hatáiraikon belül, vagyis egymástól többé-kevésbé mindvégig függetlenek maradnak. Az *A* és *B* szakaszok hangulatbeli különbsége például az ismétlés során is megmarad, de ellentétes viszonyban érvényesül: ezúttal az *A*-téma válik izgatottá – nemcsak az erélyes, *staccato* témaalak miatt, hanem az itt megjelenő imitációs feldolgozásból adódóan is (*1.b kottapélda*) –, s a *pizzicato* *B* téma kap gyengéd karaktert. A kétszer lejátszódó és harmadszor is újraindulni látszó sorozat összességében olyan hatást kelt, mintha a forma nyitott volna, s csupán kivágata lenne egy

Più mosso (Allegro ma nono troppo)

Fl.
Ob., Cl.
Fg.
Arpa
Vla.
Vlc. Cb.

Fl.
Ob., Cl.
Fg.
Arpa
Vla.
Vlc. Cb.

1.b kottapéllda. Az A-téma visszatérése (A', 60. ütem) a Concertino I. tételében

végtelen, kissé merev egységekből épülő zenei folyamatnak. A tematikus munka és a hangsúlyos rekapituláció hiányában voltaképpen az *A–B*, illetve *A'–B'* szakaszok funkciócseréje jelenti az egyetlen drámai mozzanatot, ám ez is inkább csupán játékos variációnak tűnik – *egy* lehetőségnek a sok közül, nem pedig *a* szükségszerű dramaturgiai megoldásnak. A célratörő szonáta-forma helyett tehát egy attól gyökeresen különböző, konfliktusmentes, füzérszerű szerkezet jön létre.

A szonátaformától eltérő dramaturgia a tétel harmóniai változékonyságából, képlekenységéből is következik. Jellemző például, hogy az első ütemek egyáltalán nem erősítik meg az alaphangnemet – a tétel kivágatszerűsége részint ebből is

The image displays a musical score analysis of thematic transformations in Dohnányi's Concertino I. It features several staves and sections:

- Top Left:** A boxed staff for Cl. (Clarinete) showing the 2. item (A) in a dolce (d) and piano (p) dynamic.
- Top Right:** A boxed staff for Arpa (Arpa) and VI. I. (Violoncello I) showing items 17 (B), 20 (B), 89 (B'), and 92 (B') with dynamics poco f, poco f, mf pizz., and ppiu f.
- Middle Left:** A boxed staff for Ob. (Obaja), Cl. (Clarinete), Cor. (Korona), and VIa, Vlc., Ch. (Violoncello II, Viola, Cselló) showing items 6 (A), 28 (C), 61 (A'), and 65 (A') with dynamics espr., p, espr., mp, cresc., and ff.
- Middle Right:** A boxed staff for A III. tétel témája (III. movement theme) for piano and violin, showing dynamics p, poco f, mp, dim., and f.

2. kottapélda. Concertino I. tételének tématranszformációi és a III. tétel főtemája (hangzó magasságában)

adódik –, s hogy az első, több taktuson át változatlan és jól megragadható tonális fogódzó csak a 24. ütemben jelenik meg, amely tematikus szempontból éppen az átvezető jellegű szakasz (C) kezdete. Itt néhány pillanat erejéig mindenesetre megáll a folyamatos harmóniai hullámvás, a zene F-dúrba érkezik, annak megfelelő előjegyzéssel. Más kérdés, hogy ez az első hangnemi bizonyosságot jelentő F-dúr meglehetősen távol, *tritonus* távolságra van a tétel alaphangnemétől; a teljes darab H-dúrban végződik, a nyitótétel pedig annak *minoréjában*, 2♯-tel van lejegyezve. Persze Dohnányi a h-moll alaphangnemet nemcsak a tétel kezdetén, hanem mindvégig – még az utolsó ütemekben is – kerüli, s egyedül a *D'*, azaz a melléktéma-szerű anyag visszatérése időzik legalább néhány taktuson keresztül „helyes” tonalitásában, H-dúrban.

A Concertino nyitótétele több szempontból is különösnek látszik tehát a Dohnányi-életműben. A tématranszformációs technika eluralkodása, a fűzészerű, a szonáta-dramaturgiától elszakadó forma és a harmóniai képlékenység Debussyre emlékeztet, jöllehet Dohnányi zenéje ritkán franciás, még stílárisan szándékoltan heterogén műveiben, például a *Gyermekdal-variációkban* (op. 25, 1913–1914) sem. Ugyan a tételeket összekapcsoló tématranszformáció és az *attacca* tételfűzés liszti mintát sugallhat, az állandó variálódást, az előzményekből kibomló folyamatosságot inkább Debussy szövés módjához hasonlíthatjuk. Összességében ugyanerről a rokonságról árulkodik a hangzás is – mely persze részben éppen a szövés-módbeli és formai sajátosságok következménye.

Ugyanakkor a Concertino I. tételének a kimondottan feszes struktúrája mintha ellentmondana a párhuzamnak. Egy konkrét Debussy-mű koncepciójával azonban mindenképpen összevethető, s ez a Vonósnyégyes (1893). A francia szerző első alkotói periódusának végét jelző darabról az elemzők általában úgy vélekednek, mint amely egyfelől – külsőségeiben – rokonságot tart a műfaj klasszikus formai hagyományával, amelyet másfelől azonban már az *Egy faun délutánjának* építkezése, az egytémás variálás és a zenei egységeket szétfeszítő arabeszk jellemez.¹⁴ Dohnányi művében a Debussyvel rokon, gesztusszerű, kissé anyagtalán főtéma hasonlóképp uralja a különböző tématerületeket, s állandó jelenléte ugyanúgy megakadályozza a szonáta-dramaturgia kibontakozását, sőt a Debussy-kvartetthez hasonlóan ciklusszervező funkciót is kap.

A franciás hatás Dohnányi kései műveiben ugyanakkor egyébként sem példátlan: a szerző egyik utolsó művében, az *Ária* című zongorakíséretes fuvoladarabban (op. 48/1) is megfigyelhető. Itt a dallami körvonalakat megtartó óvatos, improvi-

¹⁴ Lásd például Paul Dukas elemző kritikáját a bemutatóról (*Revue Hebdomadaire*, 1894 Automne), idézi Léon Vallas, *Claude Debussy et son Temps* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1932), 134–135; továbbá Ujfalussy József, „Claude Debussy: Vonósnyégyes”, in *A hét zeneműve 1974/2*, szerk. Kroó György (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 101–108. Az arabeszk szövés módjáról és formaalkotásáról a Vonósnyégyessel közel egy időben keletkezett Debussy-művekben lásd például: Fazekas Gergely, „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében”, *Magyar Zene* 55/2 (2007), 143–181.

záción szerű variálásmód, a kvartok és lá-szeptimek dominanciája, és a pasztellszínű tónus az, ami Debussyre emlékeztet.¹⁵ A francia zenei asszociációkra alapot adó hangzás persze részint magukból a választott hangszerekből is adódik, melyeket a szerző most először, életműve utolsó darabjaiban állított a középpontba. Az *Aria* esetében a hangszerválasztás nem volt véletlen, hiszen a mű felkérésre, az Ohio University rektora, John Baker egyik lánya, a fuvolaművész-növendék Ellie számára készült.¹⁶ De vajon befolyásolhatta-e hasonló külső tényező a Concertino szólóhangszer-választását is?

Reprezentatív versenymű helyett bensőséges kamarazene

A Concertinót a műjegyzékek tanúsága szerint Dohnányi nem ajánlotta senkinek, vagyis úgy tűnhet, nem felkérésre készült. Ez igen különösnek látszik, miután a meglehetősen elszigetelt zeneszerzőnek csekély reménye lehetett a bemutatóra, hiszen még megrendelésre készült kompozíciói is ritkán csendülhettek fel a hangversenypódiumon.¹⁷ A Concertino így a szerző egyetlen olyan opusz-számot viselő zenekari darabja lett, amelyet a komponista életében nem mutattak be.¹⁸ Az autográf partitúra tisztázata szerint azonban létezett valamiféle ajánlás, melynek szövegét a szerző utóbb akkurátusan átsatírozta, ami arra utal, hogy az együttműködés egy ponton megszakadt. Bár a darab keletkezésével kapcsolatban rendkívül kevés dokumentum maradt fenn, ezekből nagyrészt rekonstruálható, hogy mi

¹⁵ Más kérdés, hogy a fuvoladarab ajánlásának birtokosa, Ellie Baker inkább brahmsosnak érezte a kompozíciót: „It was and is a billowing, passionate little piece brimming with romance and longing – a perfect cameo of the qualities which spoke so eloquently in Brahms [...]” Eleanor Lawrence [Ellie Baker], „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”, *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 60–66, ide: 62.

¹⁶ Ellie Baker így emlékezett vissza a fuvolaművek születését inspiráló, döntő pillanatra: „It was after one of these concerts at the university, [...] that I said to Dohnányi, who had just played a Brahms sonata so magnificently, »If only Brahms had written some solo music for the flute!« He replied instantly in his courtly gentle way, »I will write you something instead.« The next spring, he showed up in Athens with the *Aria*, opus 48, no. 1 completed.” Lawrence, i. m., 62. Igaz, Dohnányi az amerikai években egyáltalán nem játszott Brahms-sonátát, s nemcsak ez kérdőjelezi meg Ellie emlékeit, hanem egy levele is, melyben azt írja: „I was particularly thrilled to hear that you had some ideas for a flute work. I have always thought it would be invaluable luck for the flutist if you would write us something, but hesitated to mention it.” Ellie Baker levele Dohnányinak, 1958. május 18. (Florida State University, Dohnányi Collection: „McGlynn Letters [2005/2006]”, 21.)

¹⁷ Saját vezényletével mindössze kétszer hangzott el az *Amerikai rapszódia* (1954. február 21., Athens; 1955. április 16., Grand Forks), egyszer pedig a *Stabat Mater* (1958. április 27., Athens) és a 2. hegedűverseny (privát előadás, 1951. április 26., Tallahassee). Ehhez ráadásul alig járulnak olyan előadások, amikor nem a szerző vezényelt: a *Stabat Mater* (bemutató, 1956. január 16., Wichita Falls) és az *Amerikai rapszódia* (1954. november 9., Athens) esetében tudunk egy-egy ilyen produkcióról.

¹⁸ A mű először 1963-ban, Lucile Jennings, az Ohio University hárfaművész-tanára előadásában, Karl Ahrendt vezényletével szóltal meg Athensben (Ohio).

történt. 1956-ban, négy évvel azt követően, hogy Dohnányi jelezte impresszáriójának, Andrew Schulhofnak, vállalná egy „hárfakompozíció” megírását,¹⁹ így fogalmazott kiadójának:

„Némi nézetkülönbség támadt Edna Philips [sic] és köztem, amit most nem akarok részletezni. Ő túlságosan a Salzedo-iskola hatása alatt áll, amely mindent csinál a hárfával, csak azt nem, amire az való.”²⁰

Igaz, Dohnányinak már az említett, Schulhofnak írt levelében is szerepel egy komoly fenntartásokról árulkodó megjegyzése, miszerint egyes változtatásokba csak úgy megy bele, ha azok szükségességét ő maga is belátja.²¹

A zeneszerző nyilvánvalóan tisztában volt tehát azzal, hogy a Philadelphiában működő neves hárfaművész, Edna Phillips Carlos Salzedo tanítványa volt. Sejtette azt is, hogy Phillips elkötelezett híve a modern, új hangszínekkel és játéktechnikával kísérletező Salzedo-irányzatnak.²² Talán nem gondolta azonban, hogy emiatt egyáltalán nem tud majd együttműködni a művészével. Ígéretéhez híven Dohnányi 1952 augusztusában el is készült a kompozícióval, Phillips azonban – egy visszaemlékező szerint – igen csalódott volt, amikor kézhez kapva a partitúrát azzal szembesült, hogy a darab az ő ízlésétől távol álló „neoromantikus” stílusban íródott, s ezért kereken visszautasította előadását.²³ Dohnányi felesége a zeneszerző iránti elfogultsággal, de a másik féllal szemben ezzel együtt is meglehetősen igazságtalan szavakkal így emlékezett vissza Phillips kifogásaira:

¹⁹ Dohnányi levele Schulhofnak, 1952. április 25. Közli: Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4. rész)”, *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, ide: 10.

²⁰ „I had with Edna Philips some differences which I don't want to discuss now. She is too much under the influence of the Salzedo School which makes the Harp to everything, only not to what it is made for.” Dohnányi levele Kurt Stone-nak (AMP), 1956. június 22. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 39–40.)

²¹ Dohnányi levele Schulhofnak, 1952. április 25. Közli: Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4. rész)”, *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, ide: 10.

²² Saul Davis Zlatkovsky, „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum”, in *The American Harp Journal* 19/3 (Summer 2004), 55. Phillips nyitottságára jellemző, hogy a huszadik századi amerikai hárfairódalom egy sor darabját neki ajánlották, a kortárs repertoár szűkössége miatt ugyanis számos megbízást adott zenekari hárfaművek komponálására. Például Harl McDonald: *Suite from Childhood Concerto*, Vincent Persichetti: *Serenade no. 10*, Paul White: *Sea Chanty Quintet*. Többek között e művek kézírata is a University of Illinois at Urbana-Champaign zenei könyvtárának Edna Rosenbaum Phillips-gyűjteményében található.

²³ Sara Cutler közlése (e-mail, 2008. szeptember 23.). Persze hogy a visszautasítás valójában nem volt ilyen nyílt, azt Phillips egy datálatlan levele bizonyítja, melyben a zeneszerző elnézését kérte, hogy egy éve nem történt előrehaladás a Concertino ügyében. Jelezte továbbá, hogy még tanulja a darabot, s igyekszik megfelelő helyszínt és időpontot találni a bemutatóhoz. lásd: Edna Phillips levele Dohnányinak, évszám nélkül, augusztus 28. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 256.) Dohnányi feleségének egy 1956 őszi keletkezett levelében még az a hiú remény jut kifejezésre, hogy a premierre mégis sor kerülhet, mert talán „a londoni sikerek hatottak az illető hölgyre”. Lásd: Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1956. október 10. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 582.)

„Modern zenerajongó lévén, minden dallamot, harmoniát gyűlölt. Az volt az óhaja, hogy technikáját fitogtassa – ahol még botocskákkal vonalzóval vagy más tárgyakkal is végigkefélhet a hárfán és oly bizarr módon szólaltathatja azt meg, hogy a közönség fel sem ismeri a hangszeret. Azt is kifogásolta, hogy a mű technikailag tulságosan nehéz, némely taktust képtelenség lejátszani.”²⁴

Az iskolateremtő Carlos Salzedo valóban többek közt olyan effektusokat tárgyalt 1921-ben kiadott alapművében, a *Modern Study of the Harp* című munkában, mint a hárfa húrjai közé csúsztatott papírdarabok alkalmazása, a húrok körömmel való megszólaltatása, illetve a húrok különböző pontjain való játék.²⁵ Nem meglepő, hogy az ütőhangszerszerű játékmódtól saját hangszerén is idegenkedő Dohnányi e technikákat nem tette magáévá. Műveiben a hárfa általában figurált vagy akkordikus harmóniasort játszik, s csak ritkán kap tematikus szerepet, olyankor is többnyire más hangszercsoportokkal együtt.²⁶ Ezt a nem különösebben karakterisztikus hárfakezelést néhány esetben invenciózusabb elemek színezik, amelyek talán 20. század eleji francia szerzők, elsősorban Debussy és Ravel hatását mutatják, bár az ő megoldásaiknál mechanikusabbak. A számos hangszerelési érdekességet tartalmazó *Gyermekdal-variációk*ban például a hárfa egyaránt szereplője különböző, figyelemfelkeltő gesztusoknak (lásd például a szólóhangszerével ellentétes irányú *glissandót* az 1. variációban) és speciális zenei karakterábrázolásoknak (lásd például a zenélő óra megidézését az 5. variációban). Hangszerkezelés szempontjából a Concertino alig hoz újdonságot a Dohnányi-életmű többi darabjához képest. A hárfa önálló tematikus szerepet elvéve kap, elsősorban a harmóniai háttér megteremtésében vesz részt, s még a *Gyermekdal-variációk*ból ismerős effektusok is ritkán jellemzik szólamát. A Concertino textúrája tehát leginkább abban különbözik más Dohnányi-kompozíciókétól, hogy a hárfaszín folyamatosan jelen van benne, illetve hogy az akkordfelbontásos kíséret a lehető legváltozatosabb figurációkban valósul meg.

Phillips tehát valószínűleg nemcsak a preparált húrokat hiányolta Dohnányi hárfaszólamából. Legalább annyira zavarhatta a szólóhangszer visszafogott kezelése, s hogy a textúra a hárfajátékos szempontjából nem kifejezetten mutatós. A Concertino ugyanis valójában nem egy reprezentatív, virtuóz versenymű, in-

²⁴ Zachár Ilona, „Egy hárfaverseny története”, *Szabadság/Liberty* (1966. február 5.), 2.

²⁵ Carlos Salzedo, *Modern Study of the Harp* (New York: Schirmer, 1920).

²⁶ A sajátos hárfa hangszín megjelenésének ugyanakkor sok esetben formai szerepe van kompozícióiban: olykor új frázis kezdetét jelzi, máskor formaszakaszokat különböztet meg, esetleg tematikus visszatérést hangsúlyoz. E három eljárás mindegyikére találunk példát a fisz-moll zenekari szvitben: a nyitótétel 4. variációjának homogén textúráját és aszimmetrikus frázisait a hárfa megszólalásai teszik átláthatóbbá; a Scherzóban a hárfa csak a triótól kezdve jelenik meg; az utolsó tétel végén pedig a nyitó számból visszaidéződő anyaghoz társul a hárfa. Jellemző továbbá Dohnányira, hogy a hárfa megszólalását gyakran emelkedett, tetőponti pillanatokra tartogatja, mint a *Szimfonikus percek* variációs tételének éteri 3. változatában vagy a fisz-moll szvit nyitótételének méltóságteljes záró variációjában. Érdekes, hogy a Concertinót megelőző zenekari darabban, a 2. hegedűversenyben is nagy hangsúlyt kap a hangszer, ami talán már a zeneszerző újkeletű vonzalmát jelzi.



3. kottapélda. A Concertino III. tételének főtémája

kább kamarazeneszerűen bensőséges kompozíció, ami talán a lassú zárótételből derül ki leginkább. Ez, mint láttuk, szintén az *A* témából építkezik – mintha az I. tétel nyitott formájának megválaszolatlanul maradt kérdései itt újra előtérbe kerülnének. A transzformált téma minden korábitól határozottan különböző arcát mutatja: a kissé körvonaltalan gesztusból magától értődő egyszerűséggel harmonizált, tágas melódia lesz. Egymást követő megszólalásai egyetlen, boltíves dallamot hoznak létre – szemben az I. tétel szinte improvizatív téma-exponálásával.

A teljes melódiát a 2. kottapélda utolsó sora, a dallam első frázisát a harmonizálással együtt a 3. kottapélda mutatja.

Az I. tétel szertelen témájának III. tételbeli tonális és szerkezeti megszelídülése lényeges következményeket von maga után a hangzás tekintetében is. Míg ugyanis az I. tételt légiesség, improvizatív stílus, addig a III.-at súlyosabb, érzelmesebb hangvétel jellemzi. Ezt a hangszerelés is megerősíti: másodjára ugyanis a csellók és a brácsák szólaltatják meg a dallamot, s ez az *espressivo* mélyvonós szín gyökeresen különbözik a korábban hallottaktól. Dohnányi mintha Debussy felől Brahms felé fordult volna, és saját stílusába ágyazta volna az attól kissé idegen, annak ellenálló anyagot. Mintha végleg rátalált volna arra a nyugalomra, ami az I. tételben csupán futólag jelent meg a *D* téma megszólalásakor. A 2. zongoraver-seny „ideális” és „groteszk” tématranszformációi mintha fordított sorrendben jelennének itt meg – bár ez a leírás nem teljesen találó. Ami a dallam- és harmóniakezelés szempontjából „impresszionista” és „romantikus”, az a karakterek tekintetében talán a „nyugtalan” és a „megbékélt” jelzőkkel illethető. E különös természetű kettősség mindenesetre alapvető szerepet kap a mű koncepciójában, s a szokásosnál egyedibbé teszi a ciklusszervezés funkcióját, bensőségebbé annak mondanivalóját.

Mivel korábban Debussy Vonósnégyese merült fel párhuzamként, érdemes megemlíteni, hogy Dalos Anna szintén a Debussy-kvartett hatása kapcsán azonosított egy hasonló, különböző stílusok–szövésmódok szembeállításán alapuló narratívát Kodály 1. vonósnégyesében.²⁷ Kodály esetében persze éppen az ellen-tes irányba visz az út, vagyis Brahmstól Debussy felé vezet „az önmagára találás

²⁷ Dalos Anna, „1. 4. Az önmagára találás története”, in uő., *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 81–100.

története” – ahogy Dalos Anna fogalmazott.²⁸ Dohnányi Concertinójával kapcsolatban is Debussy, illetve Brahms neve merült fel, de nála – aligha meglepő módon – Brahms, illetve a Brahms-hoz való ragaszkodás győzedelmeskedik. A fiatal Kodállal éppen ellentétes módon tehát az idős Dohnányi fél évszázaddal későbbi narratívájában, úgy tűnik, a régi mintaképtől való elszakadás lehetetlensége jut kifejezésre.

A tématranszformáció funkciója a Passacagliában

Dohnányi legutolsó darabjában, a szólófuvalára írt Passacagliában (op. 48/2, 1959) a Concertinóéhoz hasonló, sajátos tématranszformáció egy stílusnak, zenei nyelvnek a szerző számára „idegen” voltát érzékelteti. Érdekes röviden kitérni e mű transzformáción alapuló téma-párjára (a téma és annak visszatérése az utolsó variációt követően).²⁹ A passacaglia-téma sajátossága, hogy első felében egymás után mind a 12 hang megjelenik. A dallam mégsem atonális (tonalitását a nyitó moll hármashangzat-felbontás, dallami szekvenciák és a-moll/e-fríg zárlat biztosítja), s – Vázsonyi Bálint megfogalmazásával szemben – a témát követő, zárt egységeknek sincs közük dodekafon sorokhoz.³⁰ Dohnányi a téma hangjaira különböző dallami-ritmikai karakterű változatokat írt, mintegy apróbb ritmusértékekkel töltve ki a lassú mozgású téma „üresjáratait”. A dodekafon téma és a variációkat követő, tonális kódákon keresztül ugyanakkor meggyőzőnek látszik Vázsonyi értelmezése, amely szerint a darabban Dohnányi iróniája, a modern zenéről alkotott, nem éppen hízelgő véleménye jut kifejezésre.³¹ E szempontból elsősorban a téma-visszatérés transzformációjának módja figyelemre méltó, mely bár hangjaiban szinte pontosan megfelel az első elhangzásnak, karaktere megváltozik, elsősorban azért, mert elveszti ritmikai-dallami-dinamikai homogeneitását (4. kottapélda). A finoman groteszk visszatérést követően egy kódá robban ki, amelynek terjedelmes A-dúr orgonapontja látványosan ellentételezi a variációk kromatikáját. Úgy tűnik tehát, mintha Dohnányi parodizálná a műfajnak megfelelő kisimult, komoly témát. Komikusan érzélgőssé teszi – erre szolgálnak a túlhangsúlyozott *tenutos* hangok, a zárlatra vezető kromatikus lépések széttördelése, a hatásszünetek, az elhaló zárás, és a dallamba iktatott *disz* hang –, majd pedig egy felszabadult hangvétellű, tonális kódával jelzi: csak tréfált.

²⁸ Dalos, i. m., 81.

²⁹ A témával részletesebben foglalkoztam korábbi tanulmányomban: „»Pure music?« Kísérlet Dohnányi Passacaglia szólófuvalára című kompozíciójának értelmezésére”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/2007*, szerk. Sz. Farkas Márta és Gombos László (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 3–22.

³⁰ Vázsonyi szerint a szerző „szabályos Reihékben” komponálja végig a darabot. Vázsonyi, i. m., 320.

³¹ Vázsonyi, i. m., 319–324.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

The image shows a musical score for a flute passage. The first staff contains a melodic line with dynamics 'p' and 'espr'. A downward arrow points to a second staff where the melody is repeated with dynamic markings 'p espr', 'ppp', 'p', and 'ppp'. A third staff shows a bass line with dynamics 'mp', 'sf', 'p', and 'pp'.

4. kottapélda. A Fuvola-passacaglia témája és a téma visszatérése

Dohnányi írásai, interjúi valóban nem utalnak arra, hogy kései éveiben, akár a rá nehezedő egzisztenciális nyomás hatására, akár más okból, megértőbben fordult volna a haladó zeneszerzői irányzatok felé. Persze rendszerint igen szűkszavúan vallott erről, nyilvános esztétikai vitába soha nem bocsátkozott. Egy családon belüli vitára sor került azonban unokájával, az amerikai otthonában vendégeskedő Christoph-fal, a későbbi karmesterrel. A konfliktusról egy mulatságos mozzanatot is megőriztek a krónikák: Christoph egy reggel dodekafon hegedű-zongora szonátájának alapsorát megharmonizált változatban találta asztalán nagyapja kézírásával és a következő megjegyzéssel – „Miért olyan csúnyán, mikor szépen is lehet?”³² Nyilatkozataiban Dohnányi persze nem a „csúnyaság”-ot, inkább az elvont kompozíciós módszereket és az eredetiség mindenképp elé helyezését nehezményezte.³³ Többször megjegyezte továbbá, hogy sok kortársa felkészültségét elégtelennek találja (ennek kapcsán kivételként Bartókot és Stravinskyt szokta megnevezni).³⁴ Leendő amerikai munkaadójának például így fogalmazott egy levélben:

³² „Warum so hässlich, wenn es auch schön geht?” Jochen Thies, *Die Dohnanyis. Eine Familienbiografie* (Berlin: Propyläenm 2004), 332–333. Thies forrása a *Die Welt* 1989. augusztus 7-i számában megjelent „Ein Dirigent darf kein kastrierter Tiger sein” című interjú volt.

³³ Lásd például: „[Twelve tone music] is confined within a system, so it is dull. Music must be free, a composer must write from inspiration. I do not listen a great deal to what is called »modern« music. I am not fond of machines, so I do not listen to many recordings. But I do not have to hear so much of it to know that the modern trend is too speculative. You see, if you are just trying to do something because that thing hasn't been done before – if that's the reason for doing it – the result will naturally not live long. I call this method of composition »college style«.” Doris Reno, „Pianist Dohnányi: A Serene Artist”, forrás és dátum nélkül (újságválogatás, FSU Dohnányi Collection).

³⁴ Lásd például: „Everything that is grand and great, I admire. [...] But the best of the moderns, I think, are Bartok and Stravinsky.” Betty Patterson, „Master Musician Joins FSU Faculty”, *Tallahassee Democrat* (1949. november 6.); „Dr. Dohnányi said his favorite composer is Bach, and his favorite moderns, Bela Bartok, Stravinsky, Prokofieff.” Carlo M. Sardella, „Noted Musician To Be Guest Artist Tonight”, *Evening Union* (1953. április 9.).

„Manapság az egész világon nagyon-nagyon kevés zeneszerző van, akinek szabad volna komponálnia. [...] Nos, engem nem zavar a »modernizmus«, ha a komponista érti a dolgát, de általában nem tud semmit: többnyire egy egyszerű dallamot sem tud megharmonizálni, nem beszélve arról, hogy aligha képes a legkönnyebb ellenpont-feladat megoldására.”³⁵

Dohnányi modern zenével kapcsolatos vélemény-nyilvánításainak hangvételét többnyire valamiféle rezignált beletörődés jellemzi: mintha álláspontja egy kívülállóé volna, akit nem igazán érint, hogy zeneszerző kollégái évtizedek óta gyökeresen más utat járnak. Csak néhány olyan dokumentum maradt ránk, amely más érzelmekről árulkodik. Némi ingerültségre utal például egy, a Vázsonyi-hagyatékban található dokumentum-csoport, melyben egy lemezének 1958-as recenziójával szállt vitába – persze csak önmagának széljegyzetelve a szöveget.³⁶ Felkiáltójelekkel látta el a kritikus azon megjegyzését például, miszerint ő soha nem tanúsított érdeklődést a kortárs zenei irányzatok iránt.³⁷ Még az sem kizárt, hogy az 1959-ben keletkezett Fuvola-passacaglia erre az 1958-as recenzióra is válasz. Amerikai művei mindenesetre nem árulkodnak arról, hogy valóban felszámolni igyekezett volna azt az egyre növekvő szakadékot, amely saját zenei stílusát és a mindenkori haladó zenei irányzatokat elválasztotta. Valamiféle kísérletező kedv, más hangzások, kompozíciós eszközök kipróbálása ugyanakkor nem egy kései művében tetten érhető: többek között ezzel hozható összefüggésbe a Passacaglia utalása a dodekafóniára, illetve az Ária és a Concertino debussys hangütése. A Passacagliát és a Concertinót még az is összefűzi, hogy bennük a szerző valamilyen módon jelzi a felidézett hangzás „idegenszerűségét”, ráadásul mindkét esetben részben a tématranszformáció eszközével.

³⁵ „There are nowadays very-very few composers in the whole world who should be allowed to compose. [...] Now I don't mind »modernity« if the composer knows his »business«, but generally he knows nothing, generally he hardly can harmonize decently a simple melody not to speak of his inability to solve the easiest task of counterpoint. Here most probably I shall want an assistant teacher; at least my demand will be, that the student is well acquainted with the rules of harmony and the elements of counterpoint.” Dohnányi levele Kuersteinernek, 1949. augusztus 3. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn–Kusz Letters”, 689.) E meggyőződésén a floridai zeneszerző növendékekkel való tízévnnyi együttműködés nemigen változtatott. 1959-ben, visszaemlékezésében ugyanis úgy fogalmazott: „[A floridai zeneszerző tanítványok számára] ugyanis falrahányt borsó volt minden tanácsom, igyekeztem, törekvésem. Ők nem értékelhették, mert nem is érthettek engem. Az ő számukra idegen nyelven beszéltem. És talán igazuk is volt. Mert hol van mérték vagy szabály arra, hogy az ember egy »modern« művet megítéljen?” Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962), 23–24.

³⁶ Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 33–024/a–b, H 33–025.

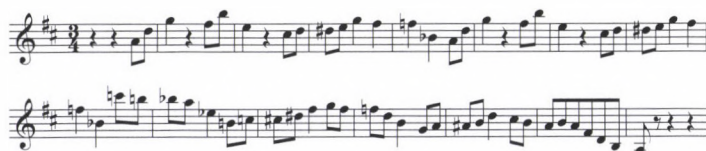
³⁷ „Dohnányi is of course a composer who has never shown the slightest interest in the musical idioms of our day. He belongs to the last century, and there is hardly a piece on these records that might not have been composed a hundred years ago.” Idézet Dohnányi kiemelésével a következő recenzióból: Malcolm Rayment, „Music on Microgroove” [Columbia 33CX1595, csellóművek, op. 8, op. 12, Starker], *Record Review* (1958. november). Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 33–024/a. Dohnányit egyébként Amerikában kevés kritikus nevezte nyíltan idejétmúltnak, mivel a nagy zenei központokból kiszorulva, tevékenysége színterét elsősorban kisebb, kulturális szempontból kevésbé jelentékeny városok jelentették, ahol a bírálók nem nehezményezték kortársaiénál megközelíthetőbb stílusát.

Variáció és vallomás

Tématranszformáción alapuló, zenébe rejtett vallomása a régi példaképhez való ragaszkodásról a Concertinót már önmagában is az életmű egyik legbensősége-sebb darabjává teszi. E bensőségességhez járul még a III. tétel legszebb, legtelje-sebb dallamalakja (a 24. ütemtől), amelyet a csellók és a brácsák szólaltatnak meg. A gordonka különös jelentőséggel bírt Dohnányi számára: édesapja, a sok-oldalú műveltséggel rendelkező, matematika-fizika szakos gimnáziumi tanár, Dohnányi Frigyes ugyanis kiváló amatőr csellista is volt. A komponista gyermek-kori művei közt ennek megfelelően egy sor cselló-zongora darab szerepel, első több tételes ciklusa pedig egy ugyancsak gordonkára és zongorára írt – s édes-apjának dedikált – szonáta volt (1888, G-dúr). Az érettkori művek közül egy gordonka-zongora szonátát (op. 8, 1899) követően csak a *Konzertstück* (op. 12, 1903–1904) állítja a csellót a középpontba, melynek Vázsonyi éppen azért tulaj-donított különös szerepet, mert feltételezte, hogy benne a zeneszerző édesapjá-tól búcsúzik – a mű ugyanis Dohnányi Frigyes hosszan tartó, súlyos betegsége idején keletkezett.³⁸ Talán nem véletlenszerű tehát a cselló szerepeltetése és – mintegy végső megoldásként – a középpontba léptetése a Concertino bensőséges intonációjában sem.

Emellett egy másik személyes kötődés is felmerülhet. 1950. novemberi leve-lében Dohnányi Magyarországon élő húga – az évtizednyi levélananyagban kivételes módon – kottás feljegyzést küldött az Amerikában nemrég letelepedett bátyjának, amelyet a következőképp kommentált:

„Egyébként sok bajotok volt és van és a jót eddig még mindig nehéz áldozatok révén kellett kiharcolnotok, semmi sem ment és meggy simán Nálátok. Vajjon azért van-e, hogy aztán min-dent annál jobban szeresetek élvezetek?? Mindennek a vége olyan legyen, h. legyen okotok egy kedves vidám melódiámra – mit szóltok hogy ilyen valami nekem eszembe jut az én zenétlen életemben? – táncolni. Leírom gondolatomat, füttyüljétek el. [Kotta.] Ezt most ki kéne dolgoz-nom, de nincs erre időm, várok erre „hivatottabbak”-ra; de van még egy gondolatom, persze a kidolgozást szintén a „technikusom”-ra bízom. Talán még helyesebb, kedvesebb.



Ugye-e, egészen csinosak, érdeemesek a feldolgozásra. Sajnos még zongorám sincs, hogy kicsit kiprobálhassam.”³⁹

³⁸ Vázsonyi, i. m., 104–106.

³⁹ Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1950. november 26. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 123.)

A Dohnányi Mária által lejegyzett, kissé bizarr melódiának több eleme ismerős lehet számunkra: főtémája ugyanúgy kvartokat épít egymásra, mint a Concertinóé, hasonlóan bizonytalan tonalitású, s még előjegyzése is megfelel az op. 45 első tételének. Vajon lehetséges-e, hogy a Concertino különös tematikája kapcsolatban áll ezzel a témával? Foglalkozhatott-e Dohnányi a dallammal a levél megérkezésekor, hogy aztán jó egy esztendővel később tudatosan vagy öntudatlanul felidézze? A szerző korábban is merített néhány alkalommal zenei inspirációt a hozzá közel állóktól, például a Gruber Emma témájára írt zongoravariáció-sorozatban (op. 4, 1897) és a „Bókay bácsi témájára” írt változatokban (1927). Hasonló kapcsolatot jeleznek a schumanni hangokkal-kezdőbetűkkel való játékok is (*H–E–D–A variációk*, 1891; *An Ada*, op. 13/5, 1905; Három zongoradarab, op. 23, 1912). Nem teljesen alaptalan tehát kapcsolatba hozni a Concertino témáját Mária dallamával, bár a rendelkezésünkre álló források tanúsága szerint Dohnányi nem tett utalást erre az összefüggésre, és húga szinte egyáltalán nem ismerte a Concertino keletkezési körülményeit.⁴⁰

Hogy a mű inspirációjában ilyen szubjektív motívumokat keressünk, azt az utolsó ütemek is indokolják. Ebben a *Poco adagio* már csak a korábban elhangzott témák töredékei idéződnek fel, s a hárfa-*glissandók* és a *pizzicato* vonósok mellett az üstdob halk, el-elakadó *H*-orgonapontja határozza meg a hangzást – talán nem túlzás ezt szívdobbanásokhoz hasonlítani (*5. kottapélda*). Az elhaló lüktetést, s a körülötte lassan semmivé foszló anyagot valószínűleg az elmúlás kifejezésének tekinthetjük, mégpedig az alkotó saját elmúlásának, amelyben a legfontosabb és legkorábbi érzelmi kötelékek, így az apa képe is felderenghet.⁴¹



⁴⁰ Talán a megrendelés kudarca az oka annak, hogy Máriát, aki gyermekkorra óta aktívan követte bátyja zenei működését, s Amerikába írott leveleiben is fáradhatatlanul érdeklődött az újonnan készült művekről, láthatóan alig tájékoztatták a Concertinóról. Nem kizárt, hogy Dohnányi kímélni akarta aggodalmaskodó húgát, s ezért nem osztotta meg vele a művel kapcsolatos híreket. Meglepő tájékozatlanságot sejtetnek Mária alábbi, 1957-ben írott sorai is: „Állítólag, Maga, Ernőm a hárfaconcertójáról írt Rékainak, aki azonban nagy elfoglaltsága miatt annak előadásáról lemondott (Igaz? Nem hiszem, hogy Maga ezt a concertot neki ajánlotta volna.) Most azonban egyik tanítványa, éppen a fent nevezett Lubik leány [Lubik Hédi] szeretné játszani és tudni, hogyan lehetne ezt a művet megszerezni.” Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1957. április 23. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 208.) Nincs egyébként tudomásunk arról, hogy Dohnányi megkereste volna ez ügyben Rékai Miklós hárfaművészt, a Filharmóniai Társaság Zenekarának egykori tagját és titkárát. Tekintetbe véve azonban a zeneszerző 1950-es évekbeli lesújtó magyarországi megítélését, illetve hogy más esetekben egyáltalán nem keresett kapcsolatot Magyarországon maradt kollégáival, ez nem látszik valószínűnek.

⁴¹ Felmerülhet, hogy Dohnányi esetleg a kompozíciós munka során tervezett egy negyedik, gyors tételt, de nincs semmiféle erre vonatkozó bizonyítékunk. Valószínűnek látszik tehát, hogy az életműben kivételes lassú zárás valóban speciális lélektani helyzetre utal. A szerző az amerikai évek során egyetlen esetben panaszkodott arról, hogy a külső körülmények – nevezetesen a politikai vádak – akadályozták a komponálást: a Hárfa-concertino keletkezésének idején. Lásd: Dohnányi levele John Kirnnek, 1952. június 9. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters [2005/2006]”, 687.)

Összefoglalóan a Concertinót tehát valamiféle óvatos útkeresésként értelmezhetjük, amely nemcsak a hangszínrre, de a témaformálásra, a variációs stratégiára és a nagyformára is kiterjed. A III. tételbeli megnyugvás, a valószínűleg személyes ihletésű téma- és hangszerválasztás, valamint az elhaló zárás egy olyan tágabb értelmezést is kínál, miszerint az élete végére merőben új környezetbe került Dohnányi már érvényesülését kockáztatva sem tudott elszakadni saját hagyományaitól, s feloldódást legfeljebb az elmúlástól várt. Tulajdonképpen nem is meglepő, hogy egy ilyen bensőséges hangú kompozíció nem aratott sikert egy voltaképpen idegen előadónál, ugyanakkor az sem, hogy a szerző nem bocsátkozott vitába a lehetséges változtatásokról. Inkább belenyugodott a mű előadatlanságába, mintha nem feltétlenül a nyilvánosságnak szánta volna.⁴² A kudarcba fulladt megrendelés ténye így is lényeges, hiszen a hárfa valószínűleg ezáltal került figyelmé középpontjába, és részben talán maga a hangszer inspirálta a stíluskísérletet is, mely aztán egy következő műben, az Áriában is folytatásra talált.

⁴² Igaz, Zachár Ilona visszaemlékezése szerint Dohnányi az Egyesült Államok koncerttermeit járva rendszeresen érdeklődött arról hárfaművészeknél, hogy a darab bizonyos taktusai valóban nehezen játszhatók-e, de az érdeklődés ellenére sem dolgozta át művét. Zachár ezt elsősorban azzal magyarázza – valószínűleg helyesen –, hogy a zeneszerző tartott az esetleges újabb kudarcától. Zachár, i. m., 2.

VERONIKA KUSZ

The function of thematic transformation
in Dohnányi's *Concertino*

As with his principal compositional models, Beethoven and Brahms, the musical development in Dohnányi's compositions is conducted primarily through the techniques of motivic development – procedures that are based on developing small melodic cells instead of entire musical themes. At the same time, thematic transformation also plays an important role in some of his works, for example when a musical theme of an earlier movement is recalled in a slightly varied form at the end of a multi-movement cyclic work. In one of the composer's late works, the *Concertino for Harp and Small Orchestra*, the thematic transformation that connects the 1st and 3rd movements is especially remarkable: the ephemeral, almost gestural main theme of the 1st movement becomes a romantic melody that is much more defined in terms of form and harmony in the 3rd movement. More importantly, the tonal and structural restraint of the exorbitant opening theme has essential consequences for the overall sound. While the 1st movement is characterized by an airy, improvisatory style and Debussyan thematic transformation in its texture, the 3rd movement sounds weightier and much more emotional, as if Dohnányi had turned from Debussy to Brahms and embedded the unfamiliar, slightly stubborn material into his own musical style. By examining the context of the *Concertino's* thematic transformation (e. g. the work's origins, the unique form and texture of its opening movement, the possible ramifications of different thematic transformations in Dohnányi's earlier works and in the late flute passacaglia, and the composer's rare statements about his conservative musical style and modern music), this study attempts to establish that the *Concertino's* 1st movement can be interpreted as a cautious experiment that extends to not only the timbre, but also the thematic shaping, the strategies for variations, and the form. In the 3rd movement, these all "fall into place": the calming down, the personal choice of instruments, and the fading ending also offer a wider interpretation, namely that Dohnányi, who found himself in an entirely new environment at the end of his life, could not break away from his own traditions and expected some sort of resolution only from his death. Along with some of his other late compositions, the *Concertino* suggests that in the final years of his life Dohnányi was genuinely concerned about the posthumous reception of his outmoded compositions – even if the insistence on his own mode of expression ultimately proved to be stronger than his skepticism.

A *Vonósszextett* és más Dohnányi-források
a zeneszerző szülővárosában*

Visszaemlékezéseiben Dohnányi Ernő úgy írta le szülővárosát, Pozsonyt, mint amelyet a 19. század végén, gyermekévei idején gazdag zenei élet, és kulturális sokszínűség jellemezett.¹ Akár érvényes e megállapítás a mai Pozsonyra akár nem, a város külsődleges képe kevésbé árulkodik arról, hogy őrizné Dohnányi emléket.² Ugyanakkor a jelentősebb könyvtárakba és múzeumokba látogatva figyelemre méltó dokumentumok tárulnak föl előttünk, így korai kompozícióinak autográf kéziratai, amelyek a művek címettjeinek tulajdonából kerültek a gyűjteményekbe. Kiemelkedik ezek közül a zeneszerző vonósszextettjéhez kapcsolódó két kézirat, amelyek betekintést engednek egy fiatalkori mű hatévet felölölő kialakulásának folyamatába.³

* A tanulmány eredetileg angol nyelven jelent meg, ld. „Ernő Dohnányi’s String Sextet and Other Sources in His Native Town”, *Studia Musicologica* 50 (2009/3–4), 315–352. A jelen szöveg az eredeti felrészített, aktualizált változata. E helyen szeretnék köszönetet mondani az alábbiaknak, akik jelentős segítséget nyújtottak munkámhoz: Duka-Zólyomi Emesének, a pozsonyi Egyetemi Könyvtár Zenei Osztály korábbi vezetőjének, aki hozzájárult pozsonyi látogatásom előkészítéséhez, és végigkialuzolt az egyetemi gyűjteményekben, valamint más pozsonyi archívumokban; Mészáros Klárának, az Egyetemi Könyvtár Kézirat- és Nyomatványgyűjteménye vezetőjének, hozzájárulásáért az ott található Dohnányi-kéziratok fotózásához; Sylvia Urdovának, a Szlovák Nemzeti Múzeum Nemzeti Múzema kurátorának, aki engedélyezte az *Auf Wiederseh’n* fényképezését és faksimile oldalak készítését; Dr. Sean McGlynn-nek, amiért hozzájárult faksimilék készítéséhez a *Szextett 2.* változatából; Énekes Katalinnak a kottagrafika elkészítéséért; Papp Károly Artúrnak a táblázatok megszerkesztéséért; és Kiss Gábornak a cikk magyar fordításáért.

¹ Kiszely-Papp Deborah, „Emlékkönyvemből»: Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, szerk Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 27–45; Deborah Kiszely-Papp, „From My Memoirs»: An Autobiographical Sketch by Ernst von Dohnányi”, *The Hungarian Quarterly* 48/185 (2007), 124–141. Dohnányi a város történelmi magyar elnevezését használja.

² Ennek legfeltűnőbb jele, hogy Dohnányinak az óvárosban található szülőházát a Clarissa u. 10. szám alatt semmilyen emléktábla nem jelzi.

³ Valamennyi városi könyvtár átvizsgálására technikai okok miatt egyelőre nem nyílt lehetőségünk. A még átnézetlen gyűjtemények közül a Városi Levéltár határozatlan időre zárva tart, a Regionális Könyvtár kéziratos gyűjteménye pedig egyelőre katalogizálatlan, s így a nyilvánosság számára nem hozzáférhető.

változat/ cím	dátum	tétel	tempó	metrum	ütemszám
1. változat	1893	I. Allegro (orig. Allegro molto)		c	385
		II. Scherzo. Allegretto vivace con leggierezza		$\frac{3}{4}$	187 (benne: 2 trió + kóda)
		III. Lento ma non tanto, molto espressivo		$\frac{6}{8}$	83
		IV. Animato		c	235
2., illetve végleges változat	1896/ c. 1899	I. Allegro ma tranquillo		c	313
		II. Scherzo. Allegretto vivace		$\frac{3}{4}$	209 (benne: 2 trió + záró Scherzo da capo + kóda)
		III. Adagio quasi andante		$\frac{2}{4}$	140
		IV. Finale. Animato		c	211
Sonate für Pf., 4 Hn.	1899	I. Allegro ma tranquillo		c	313
		II. Scherzo. Allegretto vivace		$\frac{3}{4}$	209 (benne: 2 trió + záró Scherzo da capo + kóda)
		III. Andante		$\frac{2}{4}$	140
		IV. Finale. Animato		c	211

1. táblázat. Dohnányi *Szextettjének* kialakulása

A *Vonósszextett* különböző helyeken őrzött forrásai

A vonósszextett műfajában írt egyetlen Dohnányi-mű legkorábbi változata 1893-ban Poszonyban készült (a továbbiakban 1. változatként hivatkozunk rá, lásd az 1. táblázatot). Bár a British Libraryban található autográf kézirat címlapja francia nyelvű,⁴ a komponistától származó, fiatalkori műveit tartalmazó jegyzék a következőképpen hivatkozik rá: „Sextett für 2 Violinen, 2 Violon, u 2 Violoncellen (B dur) beendet den 15. Nov. [1893].”⁵ Sem ebben, sem másutt nem találunk utalást ennek az első változatnak a bemutatójára, de atyjához írt levele szerint az első tétel egy részét és a harmadik tételt Dohnányi eljátszotta felvételi vizsgáján a Magyar Királyi Zeneakadémia zeneszerzés-tanszakán 1894. szeptember 13-án (ld. *Függelék*, no. 13).⁶

Ellentétben életének más időszakaival, zeneakadémiai évei alatt Dohnányi viszonylag sok levelet írt családjának, amelyek részletes bepillantást engednek a zene-

⁴ „Sextuor pour 2 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles composé par Erneste de Dohnányi, 1893.” GB-Lbl Add. MS 50794, ff. 40–55v.

⁵ Dohnányi saját jegyzéke fiatalkori műveiről, 1888–1896, amely feltünteti a művek címét, hangnemét, komponálásuk idejét, valamint előadásuk dátumait. GB-Lbl Add. MS 50808.

⁶ A *Függelék* 1. része azokat a részleteket közli Dohnányi családi levelezéséből, amelyek a *Vonósszextett* keletkezéstörténetére vonatkozó információkat tartalmaznak. Valamennyi levél az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található Dohnányi-hagyaték része.

szerző kompozíciós munkájába is. Legalább tizenegy levélben találunk utalást a *Szextetre*, közülük a fent említett a legkorábbi. A levelek együttesen részleges krónikáját adják azoknak az ösztönző motívumoknak, amelyek az egyre inkább időhiánnyal küzdő Dohnányit mégis ismételten a mű átírására sarkallták. Például ilyen ok olvasható ki a zeneszerző 1894 október 17-én atyjához írott leveléből, alig egy hónappal zeneakadémiai tanulmányainak megkezdését követően (*Függelék*, no. 17). Dohnányi meggyőződése volt, hogy korábban írt műveinek akadémiai koncerten való, vagy még inkább a Hubay–Popper-kvartett általi előadására nemigen volna esély,⁷ jóllehet határozott célja volt a *Szextett* és a *fisz-moll zongoranégyes*⁸ nyilvános előadása.

Lehetséges alkalmat kínált a nyilvános megszólaltatásra az 1896-os zeneszerzői verseny, amelyet a magyar honfoglalás ezer éves évfordulójához kapcsolódó ünnepegsorozat részeként írtak ki. A három kompozícióval⁹ is jelentkező Dohnányi teljesen átalakította a *Szextett* azon tételeit, amelyeket két évvel korábbi felvételi vizsgáján már bemutatott, ugyanakkor lényegesen kevesebbet változtatott a mű második és negyedik tételein (*1. táblázat*, 2. változat).

Az átalakítás nyomán létrejött vonósszextett figyelemreméltó visszhangot kapott. E második műalak (a továbbiakban: 2. változat) autográf kéziratát a Dohnányi Archívum amerikai részlegében, Tallahasseeban őrzik.¹⁰ E változat első tételét 1897. június 20-án, akadémiai növendékhangverseny keretében mutatták be a közönségnek, míg a teljes kompozíció premierjére majdnem egy évvel később, 1898. április 1-jén került sor.¹¹ A Royal Szálló nagytermében megrendezett utóbbi hangversenyen kizárólag olyan művek szerepeltek, amelyeket a milleniumi verseny zsűrije arra méltónak ítélt. Dohnányi vonósszextettjét a kibővített Grünfeld–Bürger-vonósnégyes adta elő Danzinger Antal (brácsa) és Schulz Gyula (gordonka) közreműködésével.¹²

⁷ A Hubay–Popper-vonósnégyest 1886-ban alapította Hubay Jenő hegedűművész és Popper Dávid gordonkaművész, mindketten tanították Dohnányit a Zeneakadémián. Az 1890-es évek közepén az együttes további tagjai Farkas János és Waldbauer József voltak.

⁸ Az 1891–1893-ban komponált „Quartett (Fis moll) für Piano, Violine, Viola u Cello” (ld. Dohnányi műjegyzékét) bemutatójára Bécsben került sor 1894. március 11-én, amelyen a zongoraszólamot Dohnányi játszotta. Miként a *Szextett*, saját műfajában ez is egyedüli mű maradt az életműben. Ld. még Kiszely-Papp, „Emlékkönyvből”, 37.

⁹ Dohnányi *F-dúr szimfóniája* és *Zrinyi-nyitánya* elnyerte az 1000, illetve 500 forintos Királyi Díjakat. A versennyel kapcsolatos további tudnivalókról ld. Gombos László, Horváth György, Fejérvári Boldizsár, Mészáros Erzsébet, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész. A pályakezdő évek, 1887. január–1898. április”, in *Dohnányi Évkönyv 2003*, szerk. Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 184–188.

¹⁰ „Streich-Sextett (B dur) von Ernst von Dohnányi 1896. Partitur.” Dohnányi Collection, MS 81, Warren D. Allen Music Library, Florida State University.

¹¹ Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő*. Magyar Zeneszerzők 17, szerk. Berlász Melinda (Budapest: Mágus, 2002), 8.

¹² A Grünfeld–Bürger-vonósnégyes tagjai voltak Grünfeld Vilmos, Berkovits Imre, Riedl Nándor és Bürger Zsigmond. A koncertprogramokkal kapcsolatos részletekről és a 2. változat két előadásának sajtóvisszhangjáról ld. Gombos et al., „Dohnányi sajtórecepciója I”, 199–201 és 237–242.

Jóllehet a 2. változat autográfjának címlapja az 1896-os dátumot viseli, s tintaírása alapján első pillantásra tisztázatnak tűnhet, a belső oldalakon található számos javítás inkább munkapéldánynak mutatja. A szintén tintával, s a komponistára jellemző apró, de pontos és jól olvasható írással bejegyzett javítások főként áthúzott ütemeket, szakaszokat, megváltoztatott kötőíveket, dinamikai jeleket és hangcsoportokat tartalmaznak, egy részük szólamok cseréje, utólagos szólamkettőzés vagy a regiszter megváltoztatása. Mindezek láthatóan nagy gonddal s az olvashatóságra irányuló erőfeszítéssel készültek, talán azt elkerülendő, hogy új partitúrát kelljen írni a sok javítás ellenére. Ezzel összhangban a kompozíciónak újabb partitúrájáról nem tudunk. Ennek lehetséges magyarázata, hogy a 2. változat korrekciói később, akár több különböző fázisban keletkeztek, jóllehet a címlap dátuma a régi maradt. Alátámasztani látszik ezt Dohnányinak a művel szembeni visszatérő elégedetlensége, amelynek hűgához, Máriához (Míci) írott leveleiben adott hangot. Az 1896. december 4-i és 1897. február 6-i levelekből először Dohnányi aggodalma világlik ki, hogy a *Szextett* komponálását be tudja-e fejezni a határidőre, majd annak belátása, hogy kifutván az időből, számos lényeges javítást a későbbiekre kell hagynia (*Függelék*, no. 34, 36). A hézagos információk hiányzó láncszemeihez hozzásegítenek a zeneszerző szülővárosában található, mindeddig nem vizsgált források.

A pozsonyi Egyetemi Könyvtár forrásai (Univerzitná knižnica, Bratislava)

Azt követően, hogy 1900. február 2-án a kibővített Fitzner-kvartett egy pozsonyi hangversenyen előadta a *Szextett* véglegesnek tekinthető változatát,¹³ nem maradt fenn olyan információ vagy bizonyíték, amely arra utalna, hogy Dohnányi bármilyen módon foglalkozott volna a mai napig kiadatlan művel. Így cseppet sem meglepő, hogy éppen Pozsonyban maradtak fenn ehhez a végleges változathoz kapcsolódó források. A pozsonyi Egyetemi Könyvtár két olyan Dohnányi-kéziratot őriz, amelyek hozzájárulnak a *Szextett*-tel kapcsolatos megválaszolatlan kérdések tisztázásához. Ezek egyike egy kopista által készített teljes vonós szólamanyagot tartalmaz, kiegészülve a szerzőtől származó címlapokkal és az 1. hegedű szólamában Habsburg Izabella főhercegnének szóló dedikációval: „Ihrer k. u. k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Isabella in tiefster Ehrfurcht gewidmet.”¹⁴ A másik

¹³ A Fitzner-kvartett tagjai voltak Rudolf Fitzner, Jaroslav Czerny, Otto Žert és Friedrich Buxbaum, akikhez az 1900. február 2-i koncerten T. Luka és P. Fischer csatlakozott. Ld. Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész. A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október–1901. április”, in *Dohnányi Évkönyv 2004*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005), 345.

¹⁴ „Sextett für 2 Violinen, 2 Violon u. 2 Violoncelli von Ernst von Dohnányi.” 98 oldal, méretei: 32,5 × 25,5 cm., keletkezési ideje: ca. 1898. [Ő császári és királyi felségének, a legfenségesebb Izabella főhercegné asszonynak a legmélyebb hódolattal ajánlva.]. SK-BRu, Kéziratok, Régi és Értékes Nyomtatványok Gyűjteménye (Kabinet rukopisov, starých a vzácných tlačí), MS 1118. (A könyvtárak azonosítására a RISM jelölérendszerét alkalmazzuk.)

forrás a *Szextett* saját kezűleg készített szerzői átirata zongorára, négy kézre, amint azt címe is jelzi: „Sonate für Pianoforte zu vier Händen nach dem Streichsextett in B dur, 1899.”¹⁵ Ezúttal szó szerint ugyanaz a dedikáció külön lapon jelenik meg a címlapot követően. Mindkét kézirat a mű címezettjének hagyatékából származik, s bár a szövegműanyag nem tartalmaz dátumot, a rendelkezésre álló adatok arra mutatnak, hogy a két forrás nagyjából egyidőben keletkezett.¹⁶

Mivel a Dohnányi kompozícióin megjelenő ajánlások nagy többsége barátoknak, jeles muzsikusoknak vagy családtagoknak szól, a jelen eset – a királyi személynek történő dedikálás – ritkának számít.¹⁷ Bár szerepet játszhatott ebben a pártfogó keresésének szándéka, ezt megerősítő információt eddig nem találtunk. Mivel a 19. században általában nem volt szokatlan a gyakorlat, hogy a komponisták az uralkodói család tagjának ajánlják műveiket, Dohnányi eljárását sem kell feltétlenül többnek tekintenünk, mint szokványos udvariassági gesztusnak.

Dohnányi szülővárosa történetesen koronázási székhely volt, s egyúttal Frigyes főhercegnek és családjának tartózkodási helye. Az ő állandó jelenlétük a hangversenyeken már a gyermek Dohnányira is nyilvánvaló hatást gyakorolt, amint azt évtizedekkel későbbi visszaemlékezései is tanúsítják.¹⁸ A királyi család koncerteken való jelenlétét általában a sajtó is hírdül adta, miként a *Nyugatmagyarországi Híradó* alábbi, az 1900. február 2-i hangversenyről szóló beszámolójának nyitó- és zárószavaiból is kiderül:

„Dohnányi Ernőnek pénteki hangversenyén ismét találkozót adott egymásnak Pozsony előkelősége [...] A hangversenyen a pozsonyi udvar is elejétől mindvégig ott volt.”¹⁹

Nem kétséges, hogy Dohnányi családja aktív szerepet vállalt e pozsonyi hangversenynek a megszervezésében, amely Dohnányi zeneszerzői és zongoraművészi teljesítményét egyaránt volt hivatott reflektorfénybe állítani. 1898. október 24-i londoni debütálása révén ekkorra széleskörű nemzetközi hírnévre tett szert. Az 1900. február 2-i koncert egyébként közvetlenül megelőzte első turnéját az Egye-

¹⁵ SK-BRu, MS 1130.

¹⁶ Ld. az idevágó utalásokat a pozsonyi Egyetemi Könyvtár katalógusában: Vladimír Dvořák, „Hudobné pamiatky v. Univerzitetnej kniznici” [Zenei emlékek az Egyetemi Könyvtárban], *Slovenská hudba* 9, (1965), 46–47; Zdenko Nováček, *Music in Bratislava* (Bratislava: Opus, 1978), 333, 362.

¹⁷ A szintén 1898-as keletkezésű *Gavotte und Musette* című zongoraművének ajánlása Habsburg Henriette főhercegnőnek szól, azonos fogalmazással: „Ihrer k. u. k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Henriette zugeeignet.”

¹⁸ „Mindezek a hangversenyek [...] a városháza termében zajlottak le, előkelő közönség előtt. Úgyszólván mindig ott volt a pozsonyi udvar, Izabella főhercegnő leányaival és az egész arisztokrácia, mely Pozsonyban elég szép számú volt.” Dohnányi 66 esztendő volt, amikor emlékirataiból olvasott fel a Magyar Rádió egyik 1944. januári adásában. Kiszely-Papp, „Emlékkönyvből”, 43.

¹⁹ Ifj. Vutkovich Sándor beszámolója. A teljes szöveget, további információkkal a programról és viszonylag részletes leírással a *Szextett*ről ld. Gombos, „Dohnányi sajtóreceptója II”, 224–226.

sült Államokba, amelynek elsőpró sikere a későbbiekben helyet biztosított számára a korszak vezető zongoristái között. A hangverseny szervezése tehát egyre sokasodó elfoglaltságai közepette zajlott, s mint ilyen, alkalmat adott arra, hogy a fiatal celebritás lerója tiszteletét szülővárosa előtt.

Jóllehet a szólamanyag, amelyet a *Szextett* végleges változatának tartunk, datálatlan, s a rendelkezésre álló adatok alapján a könyvtári katalógus „ca. 1898” megjelölése is hihető becslésnek tűnik, Dohnányi több, hűgához írott levele azt jelzi, hogy a művön még 1899 folyamán is hajtott végre javításokat. A levelek egyike, egy 1899. május 11-i dátumot viselő levelezőlap nemcsak a dedikáció helyes megfogalmazására vonatkozó újabb kérést említ, hanem utalást tesz a Fitznernél levő „eredeti” kéziraatra (*Függelék*, no. 68).²⁰ Dohnányi még egy hónappal későbbi levelében is hangot ad bánatának, amiért a művet még mindig nem tudta befejezni, s ami egyébként nyilvánvalóan a szólamok másolásának további késlekedését eredményezte (*Függelék*, no. 70).

Feltételezhető tehát, hogy e szólamok másolása Pozsonyban történt valamikor 1899. június 20-a után,²¹ de az 1900. február 2-i hangversenyt megelőzően; tartalmazza ugyanis a 2. változat valamennyi korrekcióját. Ezenkívül nem elhanyagolható mennyiségű nyilvánvaló másolási hibát találunk bennük, hiányzó módosító jeleket, kötőíveket és dinamikai jelzéseket, amelyek a megfelelő ellenőrzés hiányára utalnak. A legzavaróbb ezek közül hat ütem kifejejtése az 1. cselló szólamának nyitóoldaláról (51–56. ü.), amelyek közül egyébként négy ütem összevont szünet. Mivel a szólamokban nincs nyoma további kézírásos javításnak vagy a használatra utaló egyéb beavatkozásnak, valószínű, hogy létezett legalább egy további szólamanyag, talán a Fitzner-vonósnégyes birtokában, amelyet a mű előadása során használtak.²² Mindez azonban nem csökkent a szóban forgó szólamok forrásértékét, amelyek nyilvánvalóan a *Szextett* tisztázataként készültek, a szerző legutolsó ismert javításaival egyidőben, s azonos tartalommal. A autográf dedikáció és a címlapok további bizonyosságát jelentik, hogy e szólamanyag összefüggésben áll a másik forrással, a *Sonate für Pianoforte zu vier Händen* kéziratával.

A négykezes zongoraszónáta 1899-es autográf kézírata nem más, mint a *Szextett* végleges változatának ütem szerinti átírata, műfajilag mégis érdekes és szokatlan kiegészítője a komponista életművének (*1. és 2. kottapélda*).²³ A tintával írt tisztázatot feltűnő sajátossága, hogy a *Szextett* korábbi partitúráival ellentétben javításoktól mentes, s így majdnem makulátlan kézirat benyomását kelti. Ugyanakkor legalább-

²⁰ Az „eredeti” kézirat valószínűleg a 2. változatot jelenti, feltehetően a levél időpontjáig végrehajtott változtatásokat is beleértve, bár ez a levélből nem derül ki.

²¹ A fenti Dohnányi-levélben szerepel: „legkésőbb 20-án megint Pozsonyban leszek”.

²² Lehetséges, hogy Dohnányi későbbi javításait a Fitzner-kvartett tagjai a birtokukban lévő szólamanyagba vezették be, így az újonnan készült szólamkották használatára nem volt szükség.

²³ Dohnányi egyetlen eredetileg zongorára írt négykezes műve az op. 3-as *Walzer*; ezenkívül átírta zongorára, négykézre az op. 20-as, *Tante Simona* című vígoperáját, s két zongorára az op. 39-es *Suite en valse*-t (Op. 39a). A szóló zongoraszónáta műfajával két 1890-ből való korai próbálkozást követően fölhagyott. Ld. Kiszely-Papp, *Dohnányi Ernő*, 25–31.

I.

Allegro ma tranquillo

VI. I. II. *p* *sf* *pp*
 VI. I. II. *sf* *pp*
 Vla. I. *p* *sf* *pp*
 Vla. II. *p* *sf* *pp*
 Vlc. I. *sf* *pp*
 Vlc. II. *sf* *pp*

1. kottapéllda. 2. változat, első tétel, 1–8. ü.

I.

Allegro ma tranquillo

Primo *p* *sf* *pp*
 Secondo *p* *sf* *pp*

2. kottapéllda. Négykezes zongoraszonáta, első tétel, 1–8. ü.

is négy esetben hiányzik a szükséges módosítójel, ami ritkán fordul elő Dohnányi érett kori kézírataiban, s ebben az esetben nyilván a leírás sietségével magyarázható. A *Szextett* négykezes zongoraszonátává alakításában Dohnányit esetleg az a szándék vezérelhette, hogy ezáltal a mű előadását és közönséghez való eljutását könnyebbé tegye, ugyanakkor szerepet játszhatott benne az Izabella főhercegnének szóló ajánlás is. Egy négykezes zongoraletét segíthette volna a *Szextett* komponálását, annak korábbi stádiumaiban, a Zongoraszonáta idejére azonban annak a folyamata láthatólag lezárult.²⁴ A Szonáta csak két ponton tér el a végleges változattól: a harma-

²⁴ Zenekari műveinek, s némely nagyobb szabású kamaraművének kidolgozásakor Dohnányi rendszerint az úgynevezett „particella” formátumot használta. A fent említett, 1899. június 7-i levelében Dohnányi hangsúlyozza: fontos számára, hogy A-dúr vonósnégyesét még budapesti tartózkodása alatt befejezze, hogy annak előadásán jelen lehessen. Ez jól mutatja, hogy műveinek meghallgatása nélkülözhetetlen volt számára, mielőtt azokat valóban lezártak tekintette.

3. kottapélda. 1. változat, első tétel, 265–272. ü.

dik tétel *Adagio quasi Andante* tempójelzését *Andante* váltotta fel, a negyedik tétel 4/4-es metruma pedig *alla brevère* változott (1. táblázat). Különös, hogy a komponista levelezésében nem találunk utalást a *Szonátára*, ami azt sugallja, hogy meglepetésnek számhatta. Elképzelhető, hogy nővérel együtt adták elő 1899 nyarán.

A *Szextett* forrásainak összehasonlítása

A jelen tanulmánynak nem célja, hogy részletes elemzést nyújtson Dohnányi publikálatlan *Szextettjének* különböző változatairól, s az talán nem is volna indokolt egy számos átalakításon átesett fiatalkori kompozíció esetében. A legfontosabb változtatások áttekintése, és bizonyos stílusjegyek megragadása mégis hozzájárulhat Dohnányi kompozíciós módszerének jobb megismeréséhez. A *Szextett* 1. és 2. változata közötti különbség jól mutatja, hogyan vált a zenei ötletekben bővelkedő, fiatal és ambiciózus Dohnányi a mesterségbeli tudásnak egy magasabb szintjén álló komponistává. A mindössze néhány év alatt, amíg Koessler János irányítása alatt állt,²⁵ új környezetében kiváló tanárokkal és muzsikosokkal körülvéve, Dohnányi olyan mértékben sajátította el a biztos formálást és az ellenpont alkalmazását, hogy azok stílusának jellemző vonásaivá váltak.

A négy tétel hosszában bekövetkezett változásokat szemlélteti az 1. és 2. változatot összehasonlító 1. táblázat. A legjelentősebb átalakításon az első és a harmadik tétel ment keresztül: az első 72 ütemmel rövidebb, a harmadik pedig 57 ütemmel hosszabb lett. A változtatások a tematikus arculatot és a formát egyaránt érintették, a harmadik tétel került legtávolabb elődjétől. A két új téma hozzáadásával világos szonátarondóvá alakított negyedik tétel 24 ütemmel rövi-

²⁵ Hans (János) Koessler (1853–1926), zeneszerző, zeneelmélet-tanár, orgonista és karmester, 1882–1908, valamint 1920–1925 között a budapesti Zeneakadémia tanára volt. Dohnányi 1894–1897 között tanult nála zeneszerzést.

	1. változat	2. változat
expozíció	145 ü.	93 ü.
kidolgozási rész	103 ü.	123 ü.
visszatérés	114 ü.	74 ü.
kóda	23 ü.	23 ü.
összesen	385 ü.	313 ü.

2. táblázat. Az első tétel belső arányai az 1. és a 2. változatban

dült, de a rondótémát a változtatás nem érintette. A második tétel témái nem változtak, de a 2. változat „B” szakaszának és két triójának ismétlése elmaradt, miközben a szerző kiírta a záró Scherzo da Capóját, amely aztán a némileg rövidített kódába torkollik.

Az 1. változat első tételét a témák bősége jellemzi. Némelyikük a formai felépítés szerves részévé válik, míg mások szinte véletlenszerűen jelennek meg, akár még a rekapitulációban is, s további szerepet nem játszanak a tétel lefolyásában (3. *kottapélda*). Olykor e tematikus mozzanatok mintha a korábbi dallamok részleteinek kombinációból születnének, ami tovább erősíti a rögtönzésszerű komponálás benyomását. A témák közötti átvezetések részben a bőséges modulációk révén gyakran hosszúra nyúlnak, ami egy lazább körvonalú szonátaforma létrejöttéhez vezet. A 2. táblázat a tétel 1. és 2. változatának aránybeli eltéréseit mutatja a főrészek összevetésén keresztül. Az 1. változat négy különböző témát is felvonultató exposíciója aránytalanul hosszú a kidolgozási részhez képest, az átvezetések világos tonális körvonalának hiánya pedig elmosza az egyes szakaszok kontúrjait. Ugyanakkor a biztos formaérzék, amelyre Dohnányi minden bizonnyal a Koesslerrel folytatott tanulmányai révén tett szert, szemléletesen mutatkozik meg a 2. változatban. Az exposíciót itt világosan határolják az ismétlőjelek, valamint a prima és seconda volta. A rekapitulációt drámai diminuendo és ritmikai augmentálás harangozza be (217. ü.), a kódát pedig *Poco più mosso* formájában némi tempóváltás különbözteti meg (291. ü.). Figyelemre méltó, hogy a 2. változat kialakítása során egyedül a kóda hossza maradt érintetlen.

A témák – Dohnányi kompozíciós módszerére jellemző – arányos elosztása a hangszerek között már az 1. változatban megfigyelhető. Az alaphangnemből D-dúrba moduláló főtémát az 1. brácsa mutatja be a 2. brácsa sext-kíséretével, amihez az 1. cselló szinkópás ritmusú osztinatója társul (4. *kottapélda*). Az 51. ütemben kezdődő kontrasztáló második téma ugyanakkor az 1. hegedűn szólal meg az 1. cselló alkalmankénti oktávkettőzése mellett, s G-dúr indítása után rövidesen a távoli H-dúrba tér ki (5. *kottapélda*). A téma második elemét képező párban kötött nyolcadok ugyanakkor már a témát megelőző átvezetésben megjelennek (28–29. ü.). A 84. ütemben egy harmadik, lírai dallam hangzik fel, ezúttal a cselló magas regiszterében, ami Dohnányi kedvelt fogása volt (6. *kottapélda*). Ellentétben a harmóniailag csapongó második témával, ez a téma végig a domináns F-dúrban marad, inkább

I. Allegro *

Violin I (Vlc I.) and Violin II (Vlc II.) parts. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents, marked *p*. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked *p pizz.*

* originally "Allegro molto"

4. kottapélda. 1. változat, első tétel, 1–9. ü.

Violin I (Vlc I.) and Violin II (Vlc II.) parts, measures 1–9. The Violin I part is marked *p dolce* and features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part is marked *p pizz.* and provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

5. kottapélda. 1. változat, első tétel, 51–58. ü.

betöltve ezzel egy szokványos melléktéma funkcióját. Nyitómotívumának fellépő kvartja – amely az első témához kapcsolódik – szeptimmé tágul az 1. brácsa imitált válaszainak kíséretében. Az expozíció negyedik, utolsó témáját, a szinkópás, induló-szerű zárótémáját ismét az 1. hegedű szólaltatja meg (7. kottapélda).

E témák közül egyedül a zárótéma került át lényegében érintetlenül a 2. változatba. A második és harmadik dallam átadta helyét egy új, D-dúrban megszólaló melléktémának (8. kottapélda), bár egyes elemeiket Dohnányi beépítette a 2. vál-

a tempo

VI. I.
VI. II. *pp*
Vla. I. *espressivo*
Vla. II. *pp*
Vlc. II. *pp*

6. kottapélda. 1. változat, első tétel, 84–92. ü.

Vlc. I. *p*
Vlc. II. *p*
Vla. I. *p*
Vla. II. *p*
Vlc. II. *p*
Vlc. I. tacet

Vlc. I. *sf*
Vlc. I. *sf*
Vlc. I. tacet

7. kottapélda. 1. változat, első tétel, 122–129. ü.

The musical score consists of two systems of three staves each. The top staff is Violin I, the middle is Violin II, and the bottom is Cello/Double Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'a tempo' and the mood is 'dolce'. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include 'arco dolce' for the Violin I and 'pizz.' for the Cello/Double Bass. The score shows a melodic line in the Violin I part and a more rhythmic, pizzicato line in the Cello/Double Bass part.

8. kottapéllda. 2. változat, első tétel, 49–58. ü.

tozat többi tételébe. Jóllehet hasonló maradt, a főtéma is átalakult és meghosszabbodott, lehetővé téve ezáltal, hogy kiterjedtebb szerepet töltsön be a forma kialakításában.

A tétel 1. változatát a témák rögtönzészzerű felhasználása jellemzi; a harmóniai keretek kialakításában Dohnányi nagy mértékben engedte érvényesülni improvizációra való természetes hajlamát. A főtéma ideális lehetőséget biztosított a különféle távoli hangnemekbe történő modulációkra. Míg nyitómotívuma, jellegénél fogva a legkülönbözőbb változataiban is jól fölismerhető marad (4. kottapéllda), a folytatása, váltakozó hangközeivel és szekvenciázó szerkesztésével, bármilyen irányú modulációt lehetővé tesz.

Ezzel szemben a főtéma megfogalmazásakor a 2. változatban Dohnányi sokkal találékonyabban és céltudatosabban járt el. Egyik változatából 8 ütemes bevezetőt formált a párhuzamos moll hangnemben, deklamáló unisono formájában (1. kottapéllda). Némileg lassabb, *Allegro ma tranquillo* tempójához olyan textúra társul, amely első pillantásra ritmikailag egyszerűbbnek tűnik, ám a korábbi változatnál sokkal drámaibb. Az 5. ütem második és harmadik negyedére eső merész hangszlyokat és a 6. ütem *gesz* dallami tetőpontját mintegy ellensúlyozza a 8. ütem koro-

[3]

31

36

41

decresc.

mf

decresc.

mf

decresc.

mf

decresc.

mf

1. faksimile. 2. változat, első tétel, 3. o., 31–45. ü.

nával hangsúlyozott határozott félzárlata.²⁶ A bevezetést követően újabb hangnemi bizonytalanságot teremt a váratlanul f-mollban megjelenő kidolgozásszerű szakasz. A főtémahez kötött hangpárokból álló nyolcadmozgás társul, amelyek dallama hasonlóságot mutat az 1. változat kontrasztáló második témájával (5. *kottapéllda*). Ez csak egyetlen példa arra, hogyan használta fel Dohnányi azoknak a korábbi témáknak egyes elemeit, amelyek nem kerültek át teljes egészükben a 2. változatba. A bevezetés utáni továbbmoduláló, kidolgozás jellegű szakasz b-mollon keresztül egy *gesz* dominánsseptim akkordig jut, amely enharmonikusan bővített kvintszept akkorddá értelmeződik át, végül sűrű nyolcadmozgás közepette és dinamikai tetőponttal egybekötve az alaphangnemben megjelenő főtéma torkollik (31. ü., 1. *fakszimile*). A téma tonikai hangnemben való késleltetett exponálása azonban nem egy tonikai zárlathoz, hanem egy kromatikusan leszálló menethez vezet (41–43. ü.), amelyet rövidesen a D-dúr második téma követ (8. *kottapéllda*). Ily módon tehát Dohnányi ugyanabból a dallamból alakította mind a bevezetést, mind a kidolgozás-jellegű átvezető szakaszt, amely a téma késleltetett bemutatásához vezet. Szemben az 1. változattal, a második, illetve záró témához vezető átmenetek tömörebbek, maguk a témák pedig világosan elkülönülő karaktereket képviselnek.

A 2. változat egyik legfeltűnőbb és legfontosabb újdonsága a kidolgozási részbe illesztett fúga, amelynek témája a főtéma első két ütemét idézi a távoli fisz-mollban (2. *fakszimile*). Ezt a téma második motívumának szünetekkel tagolt emelkedő szekvenciája követi. A lelépő szekundból és pontozott ritmusú lehajló hármashangzatból álló motívum (142. ü.) a kizárólag az 1. változat visszatérésében megjelenő új téma második üteméből való (3. *kottapéllda*). E téma, amely inkább korábbi tematikus anyagok kombinációjának tűnik, eredeti formájában talán nem volt elég jellegzetes, hogy a 2. változatba átkerüljön. Továbbörökített mozzanata ugyanakkor mégis elég hatásos volt, hogy erőteljesen ritmikus elemként a 2. változat fúgatémájának része legyen. Ez inverz alakban jelenik meg újra a fúga 23. ütemében (161. ü.), ahogy valamivel később a melléktéma is (170. ü.). A tétel vége felé a fő- és a melléktéma kontrapunktikusan összefonódik (191. ü.), majd a kóda elején e két téma nyitó-motívumai ötvöződnek *stretto* formájában. Egészében véve az első tétel 2. változatában a témák igen ökonomikus használatát figyelhetjük meg, s Dohnányi azon törekvését, hogy maximálisan kihasználja a témákban rejlő expresszív lehetőségeket a szonátaforma elemeinek kreatív alakításával de a szerkezet tömörségének megőrzése mellett. A fúgák beépítése a művekbe, illetve általában a kontrapunkt használatára való hajlam Dohnányi stílusának egész életművében megfigyelhető jellemzője volt, mint kézzelfogható eredménye a Koesslerrel folytatott tanulmányainak, aki az ellentét művelésére különösen nagy hangsúlyt fektetett.

²⁶ A 2. változat nyitása mind a hangnemválasztásban, mind az unisono hangszerelésben hasonlóságot mutat az 1899-es keletkezésű és ugyanabban az évben bemutatott op. 8-as zongoracsellószonátáival. Az ugyancsak 1899-ben komponált op. 6-os *esz*-moll *Passacaglia* szóló zongorára szintén unisono témával kezdődik.

129

135

140

[10]

Handwritten musical score for measures 139-145. The score is written on five staves. The first staff is the vocal line, and the other four are piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a fermata at the end of the phrase.

Handwritten musical score for measures 146-151. The score is written on five staves. The first staff is the vocal line, and the other four are piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature. The piano accompaniment is highly textured and rhythmic. The vocal line is more active, with many notes and some slurs.

Handwritten musical score for measures 152-158. The score is written on five staves. The first staff is the vocal line, and the other four are piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature. The piano accompaniment is highly textured and rhythmic. The vocal line is more active, with many notes and some slurs. Dynamic markings include *cresc.*, *mf*, and *cresc.*.

II. Scherzo. Allegretto vivace con leggierezza

VI. I.
VI. II.
Vla I.
Vla II.

p

Vlc. II.

p
pizz.

9. kottapélda. 1. változat, második tétel, 1–6. ü.

II.

Scherzo. Allegretto vivace

VI. I.
VI. II.
Vla I.
Vla II.

p

Vlc. II.

p
pizz.

10. kottapélda. 2. változat, második tétel, 1–6. ü.

Trio I. L'istesso tempo

Vln I.

poco f

Vla I.

Vlc. I.

poco f

11. kottapélda. 1. változat, második tétel, 43–50. ü.

Trio I.

VI. I. *poco f*

VI. II. *poco f*

Vla I. *poco f*

Vlc. II. *poco f*

12. kottapélda. 2. változat, második tétel, 43–50. ü.

III. Lento ma non tanto. Molto espressivo

13. kottapélda. 1. változat, harmadik tétel, 1–8. ü.

III.

Adagio quasi andante

14. kottapélda. 2. változat, harmadik tétel, 1–8. ü.

A scherzóhoz, mint formátípushoz Dohnányi fiatalkorától kezdve vonzódott, így nem meglepő, hogy már az 1. változat scherzójával és triójával elégedett volt; azok témái szinte változtatás nélkül kerültek át a mű 2. változatába, harmonizálásuk – leszámítva néhány apró változtatást a belső szólamokban – lényegében érintetlen maradt, (9–12. kottapélda). A második scherzo „B” része változott a leginkább, aminek eredményeként 48 ütemről (az 1. változatban megismételve) 35 ütemre zsugorodott (immár ismétlés nélkül). Figyelemre méltó még a 2. változat kiírt *scherzo da capo* szakasza, amely egy leszálló kromatikus basszusmenet révén megszakítás nélkül torkollik az eredetileg 23 ütemes önálló kóda 17 ütemesre rövidített változatába.

Ezzel szemben a harmadik tétel mind dallamilag, mind formailag teljesen átalakult, aminek eredményeképpen többek között a 6/8-os metrum 2/4-essé változott (13–14. kottapélda). A néhány jól felismerhető hasonlóság közé tartozik a közös Gesz-dúr hangnem és a főtéma nagyvonalakban hasonló dallamformálása. E remi-

15. kottapélda. 2. változat, harmadik tétel, 19–23. ü.

16. kottapélda. 2. változat, harmadik tétel, 38–48. ü.

niszcencia ellenére a 2. változat nyitótémájában több az új, mint a régi elem, a teljes tétel megnövekedett hossza és formai egysége pedig meggyőzően mutatja, hogy az átalakított téma megfelelőbb alapot kínált a formai fejlesztésre. Míg az 1. változat formáját monotematikus intermezzóként definiálhatjuk, az új főtéma mellett két új témával bővülő 2. változat teljesen szimmetrikus, politematikus kéttagú formát valósít meg (15–16. kottapélda). Egy rövid, záró karakterű téma közvetlenül a nyitó-téma tonikai zárlatát követi (19. ü.). Ezt a témát Dohnányi rövid moduláló szakaszá

IV. **Animato**

VI. I. II.
Vla I.
f
Vlc. I.
Vla II.
Vlc. II.

17. kottapélda. 1. változat, negyedik tétel, 1–4. ü.

IV.

Finale. Animato

VI. I. II.
Vla I.
f
Vla II.
Vlc. I. II.

18. kottapélda. 2. változat, negyedik tétel, 1–4. ü.

fejleszti, amely egy hirtelen megélenkülő ritmikai mozgás közepette váratlanul félbeszakad, hogy átadja helyét a domináns Desz-dúrban megjelenő, melléktéma-funkciót betöltő, ám bátrabb, közlékenyebb karakterű témának. E lendületesen ívelő téma nyilvánvaló rokonságban áll az 1. változat első tételének igazi melléktémájával, sőt Dohnányi a két hangszer imitatív párbeszédének ötletét is ideemelte (6. és 16. kottapélda). Ezután az 56. ütemben a domináns hangnemben ismét felhangzik a zárótéma, lekerekítve és megerősítve ezzel a Desz-dúr tonalitást, majd az első részt lezáró utolsó ütemben Desz-dúr domináns félzárattal ér véget (70. ü.). Az ugyancsak 70 ütemes második részben a témák a „megfelelő” sorrendben követik egymást: nyitó-, kontrasztáló második és frappáns zárótéma, mindegyik a Gesz-dúr alaphangnemben. A komponista szimmetriára való törekvését egyebek mellett jól mutatja a 2. változat két áthúzott üteme (a 38., illetve 107. ütemet megelőzően), amelyek mindkét helyen a második témához való átvezetés szerepét töltötték.

Az utolsó tétel 1. változatának *Animato* tempójelzése elé a 2. változatban a *Finale* meghatározás került (1. táblázat). Az eredeti rondótéma a 2. változatban is megmaradt, változtatást csak a harmóniak felrakásában, de nem magukban a harmóniakban tapasztalunk (17–18. kottapélda). Részben egyszerűsítésről van szó: a 2. változatban több szűk fekvésű harmónia szerepel, következőképpen ritkább a hangszeres szólamok kereszteződése. Az átvezető második téma szintén megtalálha-

19. kottapélda. 2. változat, negyedik tétel, 24–30. ü.

The score for Example 19 consists of three staves. The top staff is for Violin I (VI. I.), the middle for Violin II (VI. II.), and the bottom for Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). Articulations include *espr.* (espressivo) and *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

19. kottapélda. 2. változat, negyedik tétel, 24–30. ü.

20. kottapélda. 2. változat, negyedik tétel, 38–40. ü.

The score for Example 20 consists of three staves. The top staff is for Violin I (VI. I.), the middle for Violin II (VI. II.), and the bottom for Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

20. kottapélda. 2. változat, negyedik tétel, 38–40. ü.

21. kottapélda. 2. változat, negyedik tétel, 62–69. ü.

The score for Example 21 consists of three staves. The top staff is for Violin I (Vla I.), the middle for Violin II (Vla II.), and the bottom for Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Dynamics include *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

21. kottapélda. 2. változat, negyedik tétel, 62–69. ü.

tó mindkét változatban, bár megjelenése a 2. változatban valamivel korábban került (19. kottapélda). Az 1. változat felfelé irányuló arpeggio motívumból, majd szinkópás ereszkező skálamenetből álló jellegtelen második témáját a későbbi változatban két új, egymással, s a többi témával is kontrasztáló téma váltotta fel (20–21. kotta-

példa). Míg a négy különböző karakterű téma szerepeltetése a 2. változatban a finale szonáta-allegro jellegét emeli ki, a témák kontrapunktikus ötvözése a kidolgozási szakaszban az átalakított első tétellel teremt kapcsolatot. A tetőpontot képező *unisono* drámai módon zárja le a kidolgozást (142–144. ü.), egyúttal bejelenti a rövidített repríz kezdetét.

A kompozíció alakításának további figyelemreméltó jellegzetessége az egyes hangszerek, különösen a brácsa és a cselló hangterjedelmények növelése, ami e hangszerek sajátos kifejezési lehetőségeinek intenzívebb kihasználását jelenti. Paradox módon e szándékot gyakorta nem tükrözi Dohnányi kulcsválasztása, lásd például az akár négy segédvonal folyamatos alkalmazását a basszus- és a brácsakulcs mellett, ahogyan például az *1. fakszimilén* látható. Jogosan vetődik fel a kérdés, hogy a komponista miért nem tért át a violín- és tenorkulcs használatára, különösen akkor, amikor ily módon elkerülhette volna az ütközést az alacsony fekvésben mozgó 2. brácsa szólamával (34–35., illetve 41–43. ü.). A brácsa és cselló szólamában a magas regiszter gyakori használatához viszonyítva a kulcsváltás ritka, a cselló esetében Dohnányi kerüli a violínkulcs alkalmazását, jóllehet azzal alkalmanként élt az 1. változatban. Így például tenorkulcsot használ a második téma inverz alakjának megszólaltatásakor (172. ü.), holott a violínkulcs segítségével elkerülhető lett volna a segédvonalak alkalmazása.

A *Szextett* 1. és 2. változatának különbségei lényegében a mű teljes átkomponálását jelentik, s Dohnányi érett komponistává válását tükrözik. Az eredeti témák több mint fele túlélte az átalakítást, ugyanakkor hat új, elődeiknél határozottan karakteresebb téma került a kompozícióba.²⁷ A 2. változat számos formai jellegzetessége a későbbiekben Dohnányi stílusának általános vonásává lépett elő, így például a témák kontrapunktikus ötvözése, a fúgák központi szerepet betöltő alkalmazása, a tematikus anyagok arányos elosztása az egyes hangszerek között, az átvezetések összefogottsága, a témák expresszív lehetőségeinek maximális kiaknázása a dallami és harmóniai variálás révén, végül a tömörített visszatérés használata.

Visszatérve a korábban megfogalmazott hipotézishez: az 1896-os dátumot viselő partitúra a vizsgálat alapján legalább két rétegre bontható, az egyikük a milleniumi versenyre készített 2. változat, a másik pedig a későbbi – 1897 és 1899 között bekövetkezett – javítások révén kialakult, általunk véglegesnek tekintett verzió. Míg a korábbi réteg javításai és kisebb változtatásai feltehetőleg a partitúra leírásakor keletkeztek, a későbbi finomításokat a kompozíció előadásának tapasztalatai

²⁷ A témák közül soknak a vázlata megtalálható Dohnányi zeneakadémista éveiből való vázlatkönyvében, amely a „1896. május 2. (Millenium)” keltezését viseli, H-Bn Ms. mus. 3.210. A vázlatkönyvben nyomomonkövethető a folyamat, ahogyan Dohnányi a témák formálásának tökéletesítésére törekedett. Látható benne az első tétel főtémájának kialakítása, követhetők a fuga ellenszólamának, illetve a harmadik tétel új témájának megtalálására irányuló próbálkozások, a negyedik tételben található melléktema kidolgozásának alakítása stb., ezenkívül vázlatokat tartalmaz a *Zrínyi-nyitányhoz*, az *F-dúr szimfóniához* és más művekhez.

16

241

245

249

[17]

The image shows a page of handwritten musical notation for voice and piano. The page is divided into three systems of staves. The first system is almost entirely obscured by a large, dark 'X' drawn across it. The second system begins at measure 253 and the third at measure 259. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano) are used throughout. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The handwriting is in ink on aged paper.

öszönözhatték. Egyes esetekben lehetetlen a változtatások pontosabb datálása. A 2. *faksimile*, amely a fuga kezdetét mutatja az első tétel kidolgozási részéből, kilenc áthúzott ütemet tartalmaz, amelyeket a végleges változat 139–147. ütemei váltottak fel. Feltehetőleg az átírás első (vagy korábbi) szakaszában a komponista félbehagyta a 2. brácsa szólamának kiírását, majd az egész szakaszt újrírta, hogy a 2. hegedű belépését egy oktávval feljebb helyezhesse. Más módosítások ugyanakkor később keletkezettek, ilyenek például a felrakásnak és az oktávzettőzéseknek az 1. *faksimilén* látható változtatásai (a 2. brácsa szólamának átírása a 31–35. ütemben, az 1. brácsa, a 2. cselló és az 1. hegedű változtatásai a 37–38., 41., illetve a 45. ütemben). Mindenesetre az utóbbihoz hasonló kisebb revíziók szinte a 2. változat valamennyi oldalán láthatók.

Amint korábban említettük, Dohnányi revíziói gyakran jelentették az átvezető szakaszok rövidítését. A 3. *faksimile* annak az átvezetésnek a különböző kompozíciós rétegeit mutatja, amely az első tétel visszatérésének második témáját előzi meg. Az első két áthúzott ütem az expozíció 47–48. ütemeinek felel meg, amelyeket Dohnányi talán az átvétel mechanikus jellegének elkerülése érdekében hagyott ki. Az utólagos változtatások közé tartozik az 1. tétel utolsó öt szisztémájának leragasztása és újrírása, mégpedig kulcsok használata nélkül, ahogy gyakran előfordul Dohnányi vázlatai esetében. Ezenkívül a finale vége felé egy áthúzott nyolc ütemes szakasz látható a partitúra 53. oldalán, közvetlenül a zárótéma visszatérése előtt. Bár a fenti példák csak reprezentatív keresztmetszetét adják a kompozíciós változtatások típusainak, általában véve úgy látszik, hogy a revíziók sokkal inkább a forma finomításával, semmint magának a zenei tartalomnak az átalakításával függnek össze, s jelentőségük csekély az 1. és 2. változat közötti átalakítás mértékéhez viszonyítva.

Az áttekintett változtatások tehát körülbelül hat, a komponista fejlődése szempontjából fontos esztendő fognak át. A *Szextett* négykezes zongoraátíratát tartalmazó újonnan felfedezett forrásban már nem találunk további módosításra utaló jeleket, így ezt joggal tekinthetjük végérvényes változatnak; valószínűtlen, hogy a komponista átíratot készített volna egy olyan műből, amelynek alakítása nem zárult le, vagy amellyel ne lett volna teljesen elégedett. A mű négykezes átírata ily módon annak bizonyosága, hogy zenei anyaga, eredeti hangszerelésétől függetlenül, önmagában is megállja a helyét.

Források a Szlovák Nemzeti Múzeum Nemzeti Múzeumában (Hudobné múzeum Slovenského národného múzea)

Egy további értékes felfedezés a Szlovák Nemzeti Múzeum gyűjteményéhez kapcsolódik. Az intézmény Zenei Múzeuma ugyanis egy Dohnányi-dal autográf kéziratát őrzi az alábbi címmel és ajánlással: „Auf Wiederseh'n (Gedicht von B. Lutz) Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung componiert und dem



4. faksimile. *Auf Wiederseh'n*

Frl. Mártha Rigele gewidmet von Ernst v. Dohnányi 1894. III.²⁸ Ez a fekete tintával készült tisztázat 1989. április 27-i dátummal került a múzeum állományába Zdenek Ziskané zenetörténész gyűjteményéből, aki korábban a pozsonyi konzervatórium igazgatója volt. Az előzőkben tárgyalt két kéziratához hasonlóan eredetileg ez is a mű címettjének hagyatékából való.²⁹ Az egyetlen bifolióból álló harántfekvésű kézirat veszélyeztetett állapotban van, papírja több helyütt helyreállíthatatlanul megrongálódott, a jobb és alsó részén hatalmas lyukak tátonganak, s a második oldal több ütemének részletei olvashatatlanná váltak (4. faksimile).

Szerencsére a kéziratot összehasonlíthatjuk a dal egy korábbi vázlatával, amely megtalálható a British Libraryban.³⁰ Ez utóbbi kézirat bővelkedik az olyan ütemekben, amelyekben a zongorakíséretet csak akkordok körvonalazzák,

²⁸ SK-BRnm, MUS I 266 (leltári száma: H 572/89).

²⁹ Valószínűleg nem véletlen, hogy a Függelék 75-os számú levele a Rigele nevet említi, feltehetően ugyanarról a családról van szó, mint a dal ajánlásában szereplő Rigele Mártha esetében.

³⁰ „Auf Wiedersehen! Ernest von Dohnányi, [18]94. II. 21.” GB-Lbl Add., MS 50795, ff. 46v–47v.

s amelyeket Dohnányi később a tisztázatban dolgozott ki. A tisztázat legtöbb hiányzó hangja és/vagy szövegrészlete rekonstruálható a vázlatból. Bár a négykezes szonáta-hoz hasonlóan a dal tisztázatában is előfordul a módosítójel hiánya (ld. a hiányzó feloldójeleket a zongorakíséret 13. ütemének jobbkez szólamában a *h* hangok előtt), egészében véve sokkal rendezettebb, olvashatóbb, s a dinamikai és más előadási jelek tekintetében sokkal részletezőbb a korábbi vázlatnál. Ez ismét jó példája annak, hogyan egészítheti ki egymást vázlat és tisztázat a műről alkotott kép teljesebbé tétele érdekében. Emellett azonban léteznek további publikálatlan Dohnányi-kompozíciók, amelyeknek nem ismerjük kézirat forrását, vagy amelyek egyedüli fennmaradt forrását egy vázlat képviseli (ld. a *Függelék* 2. részét).

A múzeum egy eredeti Dohnányi-levelet is őriz, amely 1929. január 6-i dátummal Albrecht Sándornak íródott.³¹ Ebben Dohnányi válaszol Albrecht korábbi ajánlatára, amelyben koncertlehetőséget kínált a Budapesti Filharmonikusok számára. Dohnányi javasolta a hangverseny összekötését a zenekar többek között Nürnberget is érintő turnéjával, lehetséges időpontként március 2-át jelölve meg.

„Kedves Sanyi, Múltkori találkozásunknál említetted, hogy a pozsonyi zeneegylet esetleg hajlandó volna a pesti filharmonikusoknak egy hangversenyt rendezni Pozsonyban. Március 2-án erre jó alkalom nyílna, miután febr. 28-án Nürnbergben hangversenyezünk (kb. 75 taggal) és átutazóban kedvezőbb feltételek mellett jöhetnénk. Kérlek légy szíves nekem megírni, még pedig Londonba, ahová holnap utazom (c/o Ibbs and Tillett, 124 Wigmore Street, London W. I. címre) hogy mi volna az a maximum, amit fizetni képesek vagy hajlandók volnátok. Szívvelyes üdvözzettel hived, Dohnányi Ernő.”³²

A koncerten – amelyre végül 1929. március 3-án került sor a Vigadóban – Dohnányi a következő műveket vezényelte: Smetana: *Az eladott menyasszony* – *Nyitány*, Bartók: 1. szvit (Op. 3), Liszt: *Les Préludes*, Beethoven: 5. szimfónia. Galafrés Elza visszemlékezései szerint ráadásként Dohnányi Berlioz *Faust elkárhozása* című művét vezényelte, szakítva a zenekar turnékon megszokott gyakorlatával, amely ráadásként a Rákóczi-indulót részesítette előnyben.³³ A 25 év alatt, amíg a Budapesti Filharmonikusok élén állt, ez volt az egyetlen alkalom, amikor Dohnányi saját szülővárosában hangversenyt vezényelt.³⁴

³¹ Albrecht Sándor (1885–1958), zeneszerző, orgonista és karmester, a budapesti Zeneakadémián Koessler János, Thomán István és Bartók Béla tanítványa volt. 1908-ban Pozsonyban telepedett le, s a székesegyház orgonistájaként és karnagyaként, illetve a városi zeneiskola igazgatójaként aktív szerepet töltött be a város zeneéletében (*Magyar Életrajzi Lexicon 1000–1990*, szerk. Kenyeres Ágnes <<http://mek.niif.hu>>).

³² Dohnányi levele Albrecht Sándornak, Budapest, 1929. január 6. (SK-BRnm, MUS LVI 366).

³³ Galafrés, Elza, *Lives, Loves, Losses*. (Vancouver: Versatile, 1973), 362–364.

³⁴ A zenekar korábban két ízben is koncertezett a városban (1915-ben és 1925-ben), ezeken az alkalmakon azonban nem Dohnányi dirigált. Csuka Béla, *Kilenc Évtized a Magyar Zeneművészet Szolgálatában* (Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943).

Egy további nyomtatott forrás

A fenti kéziraton kívül egy nyomtatott forrás is előkerült a pozsonyi Egyetemi Könyvtárból, amely új fényt vet a Dohnányi családi levelezésében fölbukkanó különös utalásra. Dohnányi Frigyes *Imák és Énekek a Római Katolikus Ifjuság Számára* című énekeskönyvéről van szó, amely 107 egyházi himnuszt tartalmaz egyszerű, négyszólamú letétben.³⁵ Az előszóban Dohnányi Frigyes köszönetet mond fiának, valamint König Péternek, fia barátjának és zenekadémista társának a himnuszok megharmonizálásáért. A kötet 1896-ban jelent meg, így nyilvánvaló, hogy 1895. április 29-i levelében Dohnányi a himnuszokkal kapcsolatos munkára utal. A levélből kiderül, hogy a harmonizálás ellenőrzését és korrigálását lényegében König végezte (*Függelék*, no. 23). Hogy Dohnányi levele milyen dalokra utal, e forrás felfedezéséig a kutatás számára talány volt.

Talán még fontosabb, hogy a fenti eset apa és fia korábban nem vizsgált zenei kapcsolatára is fényt vet. Három év után Dohnányi közel járt budapesti tanulmányai példátlanul sikeres befejezéséhez. Dohnányi Frigyes, aki addig szorgalmasan egyengette fia zenei fejlődésének útját, meghatározó intellektuális és morális befolyását ezt követően is megőrizte. A jelen eset azonban a helyzet megváltozását jelzi: ezúttal ő fordult tanácsért fiához, akinek műveltsége és zenei hozzáértése már nyilvánvalóan túlszárnyalta az övét. A szándék, hogy legújabb vállalkozásába – némi büszkeséggel – fiát is bevonja, jól érzékelhető: a levélben említett revíziós munka jellege arra utal, hogy az egyértelmű köszönetnyilvánítás ellenére az énekeskönyv dalait eredetileg maga Frigyes harmonizálhatta. Látszik továbbá, hogy maga Dohnányi minimális szerepet vállalt a munkában, a feladat oroszlánrészét barátjára, Königre hagyva. Mindenesetre Dohnányi Frigyes olyannyira elégedett volt, hogy mindkét fiatal zeneszerzőt elismerésével tüntette ki.

Dohnányi Frigyes igazi reneszánsz ember volt. A pozsonyi Királyi Katolikus Gimnázium tanáraként nemcsak matematikát és fizikát oktatott, hanem kórust is vezetett, komponált s tehetséges amatőr csellista is volt, aki egy 1874-es hangversenyen Liszttel is együtt játszott. 1897-ben létrehozta a város első röntgen laboratóriumát, amelyet előszeretettel használtak a helyi orvosok és kórházak. A Leopold Arend-féle német gyorsírás alapján kifejlesztett egy magyar gyorsírási rendszert, s megalkotott egy bármely nyelven alkalmazható szisztémát is.³⁶ Sokirányú tevés-

³⁵ *Imák és Énekek a Római Katolikus Ifjuság Számára*, szerk. Krizsó T. Pelikán és Dohnányi Frigyes (Pozsony: Éder István, 1896). A kötet két részre oszlik: az első rész Krizsó T. által írt imákat és könyörgéseket tartalmaz, a Dohnányi Frigyes-től való második pedig hagyományos liturgikus himnuszokat oly módon válogatva és harmonizálva, hogy azok szűkebb ambitusuknak köszönhetően a serdülőkorba lépett fiatalok számára is könnyen énekelhetők legyenek.

³⁶ Dohnányi Frigyes, *Egyetemes, minden nyelvre való gyorsírás, Panstenographia* (Pozsony: Stampfel, Éder és társa, 1894). ld. még Dr. Kumlik Emil, *Dohnányi Frigyes, 1843–1909, Egy magyar gyorsíró élete és munkássága* (Budapest: A gyorsírásügyi M. Kir. kormánybiztossága, 1937); Horváth György–Gombos László, „A Dohnányi család története”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002) 77–102; Podhradszky

kenysége nemcsak Dohnányi számára jelentett inspiráló példaképet, hanem mindazok – többek között Bartók – számára is, akiket tanított vagy akiknek az életére valamilyen más módon hatást gyakorolt.

Összegzés

A szülővárosában fellelhető kéziratos és más források hozzájárulnak Dohnányi életének és műveinek teljesebb megismeréséhez. Megkülönböztetett helyet foglal el közöttük a többször revideált és több változatban fennmaradt *Szextett*, nemcsak műfaja okán (amelynek számára Brahms két vonósszextettje jelentette a modellt³⁷), hanem mert ez az egyetlen olyan kompozíció, amelynek keletkezéstörténete összekapcsolja Dohnányi fiatalkori, s immár érett stílusát. Az 1. változat figyelemre méltóan merész vállalkozásnak tekinthető egy 16 éves, hivatásos tanulmányai kezdetén álló fiatalember részéről. Budapestre költözése és a Koesslernél megkezdett zeneszerzői stúdiumok fontos új hatásokat jelentettek Dohnányi számára, amelyeket jól tükröz a mű 2. változata. Megközelítőleg ugyanabban az időszakban, amikor Dohnányi igyekezett befejezni a *Szextett* átalakítását, Koessler bemutatta saját f-moll vonósszextettjét; az 1897. január 15-i hangversenyen Dohnányi is fellépett.³⁸ Mindenesetre több évig tartó alakítás után, s a mű előadásához kapcsolódó többszöri kedvező sajtófogadtatás ellenére Dohnányi hagyta, hogy műve feledésbe merüljön: nem publikálta, s opusz számmal sem látta el. Hogy vajon más kompozíciós munkái és az intenzív koncertezés szorították-e a háttérbe a *Szextettet* vagy netán megmaradt elégedetlensége a végső változattal – az eddigi információ alapján nem tudhatjuk. Ugyanakkor a pozsonyi Egyetemi Könyvtárban megtalált négykezes zongoraszonáta mégis egyfajta megerősítést jelent a műnek, amelyet ezek szerint Dohnányi alkalmasnak tartott arra, hogy változtatás nélkül más médiumra is átírja. Dohnányi *Szextettje* egyébként új életre kelt a Budapest *Szextett* CD felvétele révén (Hungaroton HCD 32300, 2006), amely még abban a tudatban készült, hogy a felvett anyag talán nem a végleges változat. Mivel azonban erre vonatkozóan további forrás nem állt rendelkezésre, s az előadói repertoár amúgy sem bővelkedik vonósszextetre írt művekben, az együttes a 2. változat felvétele mellett döntött, remélve, hogy ezzel nem sérti meg a szerző akaratát. A Dohnányi szülővárosában előkerült új források fényében azonban ma már nincs okunk feltételezni, hogy a rögzített mű-

Imre, „The Works of Ernő Dohnányi; Appendix: The Works of Frigyes Dohnányi”, *Studia Musicologica* 6 (1964), 371.

³⁷ Johannes Brahms: B-dúr vonósszextett op. 18, no. 1 (1859), G-dúr vonósszextett op. 36, no. 2 (1864). Dohnányi *Szextettje* hangnemben is egyezik Brahms op. 18-as darabjával.

³⁸ Ld. „A Hubay–Popper-kvartett hangversenye”, Gombos et al., „Dohnányi sajtóreceptiója I”, 181–183.

alak nem a *Szextett* végső változata. Ahhoz, hogy a *Szextett*, a *négykezes zongora-szonáta* és Dohnányi más publikálatlan művei hozzáférhetővé váljanak az érdeklődő muzsikuskok és a szélesebb közönség számára, szükség volna forrásaik és keletkezéstörténetük ismeretén alapuló kiadásukra. A Pozsonyban felfedezett kéziratok áttekintése és elemzése ehhez kíván hozzájárulni.

Fordította Kiss Gábor

Függelék

I. Utalások a *Vonósszextetre* Dohnányi családi levelezésében (OSZK Zeneműtár, Dohnányi-hagyaték)

Az alábbiakban közöljük Dohnányi családi leveleiből azokat, amelyek kifejezett utalást tartalmaznak a *Szextettre* vagy más művére, amellyel azzal egyidőben dolgozott. A leveleket szó szerint közöljük, megtartva azok régijs, illetve Dohnányira jellemző nyelviileg kevert fordulatait, valamint a zenei terminusok nem egységes írásmódját. Ugyanakkor a nyilvánvaló helyesírási hibákat kijavítottuk, a hiányzó ékezeteket pótoltuk. Azokat a szövegrészeket, amelyekre a tanulmány főszövegében utalás történik, dőlten különböztettük meg. Mivel valamennyi levél az OSZK Zeneműtárának Dohnányi-hagyatékában található, az egyes levelekre csak gyűjteményi sorszámmal utalunk.

No. 13. Dohnányi levele édesapjának, Budapest, 1894. szeptember 14.

„Ezután meg az igazgató kérdezte, mit komponáltam, s felszólítására a Romancet eljátszottam. Az igazgató nagyon meg volt hatva, megsimogatott, s mindjárt a folyosón [...] elbeszélte, hogy milyen tehetség etc. etc. [...] *Következő nap (ma) reggel 9-kor volt a felvételi zeneszerzésből. Engem elsőnek vettek elő. Először egy pár compositiót kellett játszanom s pedig: Sextett első részének a felét, a Largót belőle, a vonósnartett Scherzóját, s egy dalt (Das verlassene Mägdlein).* Ezután Koessler (egy igen szép s még fiatal ember) a táblához ment s a következő feladatot adta: [számozott basszus példa] amelyet én egy-két fennakadással így fejtettem meg: [a fenti példa megharmonizálása].

Erre a themára a zongorán variációkat kellett rögtönözni. Miután 6-7 variációt eljátszottam, így hangzott az ítélet Koessler úr ajkáról:

Sie werden officiel in die II. aufgenommen, aber wenn ich sehe, dass Sie stark fortschreiten, werden sie die II. u. III. in **einem** Jahre absolvieren.” [Ön hivatalosan a II. évfolyamba nyert felvételt, de ha úgy látom, hogy előmenetele indokolja, a II. és III. évfolyamot egy év alatt teljesítheti.]

No. 17. Dohnányi levele édesapjának, Budapest, 1894. október 17.

„Pénteken játszottuk zongoraquartettemet a kamarazeneórában és habár mind a négyen (Pécskai. A. heg. Holstein (később Berkovits) viola Löbel Lajos cello. és Dohnányi Ernő, zongora) paczczoltunk, s egy rettenetes chaost hoztunk össze, úgy, hogy a componistának minden haja ég felé állott, Hubaynak a quartett mégis nagyon tetszett. Az első részt a leggyengébbnek s egy kicsit confúzusnak találta. A scherzo legjobban tetszett.

Sextettemet is fogjuk játszani Popper előtt, de ezt előbb tanulni fogjuk.

Arra nincs reményem, hogy akár a quartettet, akár a szextettet³⁹ a Hubay–Popper quartett játszani fogja, legalább addig nem, míg az akadémia növendéke vagyok. Különbem sem hiszem, hogy olyan mű-

³⁹ Jellemző, hogy leveleiben Dohnányi egy és ugyanazon szövegen belül is többféle – jelen esetben magyar és német – alakban is használja a *szextett* kifejezést.

vekket, melyeket nem az akadémiában Koessler alatt csináltam, az akadémia brillírozni akarna. Arra azonban törekedni fogok, hogy a szextettet, így a quartettet, az akadémiában egy nyilvános hangversenyen előadják.”

No. 23. Dohnányi levele édesapjának, Budapest, 1895. április 29.

„Hogy a dalokat csak most küldtük, annak az az oka, hogy Könignek sok dolga volt, s a dalok felét csak tegnap (vasárnap) csinálhatta. König köszöni a beléhelyezett bizalmat, s bocsánatot kér megjegyzéseierért, melyek közül egy néhány csak propositió. Egy pár komisz hibát is talált; nem értem, hogy kerülhettek azok bele. Egyáltalán azt találta, hogy a dalok nagyobb része, mint ő mondja: »unkirchlich«, s itt ott nagyon monoton. Ezt is igyekezett ő eltávolítani. Nem szép az »punktier-ter Rythmus« pl. [kotta példa] etc. Jó volna ezt a dalt e tekintetben megváltoztatni. Különben nagyon lelkiismeretesen járt el, a mit majd meg fog látni k. Papa, ha egy kicsit átnézi a dalokat.”

No. 34. Dohnányi levele hűgának, Budapest, 1896. december 4.

„*Rém sok dolgom van a pályázati munkákkal, nem is tudom, hogy a Sextett elkészül-e.* Az ouverture biztos, még csak 2/3-át kell instrumentálni.

A symphoniával valóságos scandalum, mindig materiális dolgok szegik az előadás nyakát; decz. 20. újból ki volt tűzve, de már is elhalasztották. Én már egyáltalán nem érdeklődöm, legjobb szeretném, ha végeleg elmaradna, legalább nem volnának kezeim megkötve. Játs[s]zék Magácska csak szépen azon a concerten; nem fog ártani.”

No. 35. Dohnányi levele édesanyjának, Budapest, 1896. december 12-e táján

„Papát meg fogom pumpolni, hogy mennyire, még nem tudom, mert nem tudom, mibe fog kerülni az Ouverture leírása. A Sextett, ha elkészül, csak Pozsonyban fog elkészülni, s akkor ott fogom másoltatni.”

No. 36. Dohnányi levele hűgának, Budapest, 1897. február 6.

„1. A 6. Psalmust komponálom a capella (s.p. 8 szólamú kar, 4 szólam solo)

2. Munkában van egy másik Scherzó és Walzerek 4 kézre.

3. Kész van 2 új dal.

Scherzóm roppant nagy tetszésnek örvend itt Budapesten, sőt D'Albertnek is játszottam, akihez bátor leszek nyáron elmenni.

A Sextett[et] legközelebb elküldöm copirozás végett; most nem változtatok rajta semmit, mert nagyon is sokat kell változtatnom.

Különben egy érdekes statisztika:

A beérkezett pályaművek száma [...]

2 opera

4 symphonia

12 Quartett, 1 Quintett, 1 Sextett

9 Ouverture

5 Szonáta. ?

9 Rhapsodia.

10 Mű dal

10 Nép dal.”

No. 39. Dohnányi levele édesapjának, Budapest, 1897. március 23.

„Titokban megírhatom azt is, hogy az Ouverturem valoszinűleg pályadíjat nyer, ellenben a Sextett aligha, mert itt egy ismeretlen egyéniség egy Quartettet nyújtott be, mely oly jó, hogy nem tudják, hogy ki lehet a szerzője.”

No. 41. Dohnányi levele édesapjának, Budapest, 1897. május 28.

„Téves, hogy symphoniámat Óbudavárott adni fogják; abból, hogy a berlini symph játszák még nem következik, hogy az Óbudában történik. Másrészt nem is a berlini, hanem a budap. philh. fogják játszani s pedig nem is 13.-án, hanem jóval előbb t.i. jun. 3.-án, csüt., s pedig nem csak a Symphóniámat, de az Ouverture is. Ebből azonban még nem következik, hogy azokat a pályázattól visszavontam, a mi nem is történt, mert hetfőn, esetleg még vasárnap este 2 pályadíj szerencsés nyertese leszek.

Szeretném, ha mindnyájan lejönnének jun. 3.-án. [...]

A Sextettet és a mi meg van, de még azt is a mi nincs leírva kérem nekem elküldeni. Nem várhatok tovább. Egyébiránt is a Sextett első része jun. 20.-án előadásra kerül.”

No. 42. Dohnányi levele édesapjának, Budapest, 1897. május 30.

„Amint sürgönyöztem is, a két pályadíjat egyhangulag megnyertem. Sextettem dicséretet nyert, Szabados Béla quartettje ellenében, amely a pálya díjat megnyerte. Szonátával egy vak zongorista, bizonyos Horváth Attila nyert; a többi pálya díjat egyáltalán nem adták ki, mert arra érdemes művet nem találtak.

A concert csüt. jun. 3.-án este 1/2 8 órakor lesz; talán mégis lehetséges szabadulni. Nem szeretnem, ha k. Papa itt nem volna [...].

Most egy kis pumpolás. Az Ouverture stimmjeit magamnak kellett leíratnom, s ez 30 frt kerül, továbbá lakást [...].

Holnap lesz az első próba, ezután majd bővebbet.”

No. 68. Dohnányi levele húgának, Budapest, 1899. május 11. (levelezőlap)

„Sextett kész lesz, ha talán nem 17-én, hát 18-án. Csak kérem nekem a pontos címet, melyet a *Widmunga* írják, megadni. Az originál partitúra *Fitznernél* van, elkérem tőle.”

No. 70. Dohnányi levele húgának, 1899. június 7.

„Először is a sextett elkészítése most annyira elfoglalt, hogy különféle társadalmi kötelezettségeimnek eleget nem tehettem. [...] Másodszor a quartettet még itt be szeretném végezni, hogy még hallhassam is (ez fontos.) [...] legkésőbb 20-án megint Pozsonyban leszek. Minden egyebet szóbelileg. A sextettet magammal hozom[!].”

No. 75. Dohnányi levele húgának, Budapest, 1900. január 14. (levelezőlap)

„Febr. 2.-ika nekem természetesen passzol, csak az a kérdés vajjon *Fitznerék* jöhetnek-e. [...] jó lesz telegrafálni neki, s a sextettet, mely *Rigelenél* van elküldeni.”

II. Dohnányi elveszett fiatalkori művei

1. Üdvözlő dal kórusra, vonószenekarra, zongorára és harmóniumra, 1891, D-dúr, szöveg: Jankovics Marcell, bemutató: 1891. nov. 4., Királyi Katolikus Főgimnázium, Pozsony, névnap koncert *Pirchala Imre*, az iskola igazgatója tiszteletére. Ld. Dohnányi saját jegyzékét fiatalkori műveiről (GB-Lbl Add. MS 50808); a koncert sajtókritikájáról ld. *Gombos et al.*, „D. E. sajtórecenziója I”, 159.

2. C-dúr Missa solemnis szólóhangokra, kórusra, vonószenekarra és orgonára, 1892, bemutató: 1892. jún. 8. Királyi Katolikus Főgimnázium temploma, Pozsony, a koronázás 25. évfordulója alkalmából. A mű egy hiányos, áthúzott szakaszokat tartalmazó autográf munkapéldánya megtalálható a British Libraryban (GB-Lbl Add. MS 50796, ff. 8-21v), de a tisztázat és a szölamanyag

holléte ismeretlen. Dohnányi műjegyzéke ezenkívül a mű további négy előadására utal (mindegyikre 1892-ben, Pozsonyban került sor): jún. 19., Blumenthal templom; jún. 28. Jezsuita templom; jún. 29. és szept. 4., a Főgimnázium temploma. Az előadások száma partitúra-tisztázat, és szólamanyag léteire utal.

3. Wiegenlied [Bölcsődal] énekhangra és zongorára, 1894, G-dúr, ismeretlen szövegre, bemutató: 1895. ápr. 19., a Liszt Társaság hangversenye, Budapest Vigadó. Előadók: Mitina Lola, mezzoszoprán és Kerner István, zongora (ld. Gombos et al., „D. E. sajtóreceptiója I”, 166–167).

DEBORAH KISZELY-PAPP

Ernő Dohnányi's *String Sextet* and Other Sources
in His Native Town

Several newly-discovered manuscripts of unpublished works by Ernő Dohnányi (1877–1960) and other documents in the University Library of Bratislava and the Slovak National Museum – Music Museum Bratislava refute the misconception that this city, the composer's birthplace, is lacking in sources about him. These manuscripts from the estates of two dedicatees, the Archduchess Isabella and Mártha Rigele, offer fresh insights into Dohnányi's compositional process, and particularly into the multiple revisions of his *String Sextet*, originally composed in 1893. Versions 1 and 2 of this *Sextet*, with geographically divergent manuscript locations in the British Library and at Florida State University, are compared here inasmuch as Dohnányi's development into a mature composer is clearly demonstrable. The two manuscripts from the estate of the Archduchess Isabella, a set of parts reflecting all known revisions and an autograph transcription entitled *Sonata for Piano, Four-hands after the String Sextet in B-flat Major* provide evidence to support this writer's hypothesis that the score with title page dated 1896 is probably the final version. The *Sonata* stands as confirmation that by 1899 the composition had reached its final form in the mind of the composer. Excerpts from Dohnányi's family letters cited here offer further insights into this period.

DALOS ANNA

In memoriam Zoltán Kodály

Ujfalussy József emlékének

A repertoár

1952 februárjában, a *The Score* hasábjain jelent meg Pierre Boulez *Schoenberg is Dead* című írása.¹ Az akkor 27 éves zeneszerző – a darmstadti új zenei nyári kurzusok egyik vezéralakja – kamaszos kíméletlenséggel utasította el az új bécsi iskola alapító mesterének életművét. Schoenberg művészi magatartását reakciónak minősítette, elsősorban azért, mert úgy vélte: a dodekafónia felfedezője oly mértékig a klasszika és romantika hagyományába kapaszkodott, hogy a 12 egymásra vonatkoztatott hang alkalmazásával valójában csak a 19. századi kromatikát kívánta szabályozni, s mivel tradicionális formákban gondolkodott, és klisékre támaszkodott, nem ismerte fel a zenei szerveződésnek azt a lehetőségét – a szerializmust –, amely pedig az új nyelvben eleve benne rejlik.² Fél évvel Schoenberg halála után Boulez szükségesnek érezte, hogy világgá kiáltsa, s ezáltal egyértelművé tegye: nem szabad Schoenbergre, mint Mózesre, a törvényhozóra tekinteni, életművének nincs köze a szerializmushoz.³

* A tanulmány írása idejént OTKA posztdoktori ösztöndíjban részesültem. Köszönettel tartozom a Magyar Rádió Zrt. Archívumának, ahol számos zenemű máshol fel nem lelhető felvételét meghallgathattam, továbbá Huzella Eleknének és Huzella Péternek, akik számos információval és dokumentummal segítettek kutatásomat. Hasonlóképpen köszönöm Földes Imrének, hogy felhívta a figyelmemet Huzella Elek Kodály-émlékbeszédére, illetve Itzés Mihálynak, aki elküldte nekem Durkó Zsolt kéziratban maradt előadását a két Ady-kantátáról. A kézirat szövegéből Durkó Péter engedélyével idézek – köszönet érte. A Huzella Elekről szóló fejezet 2010. február 13-án hangzott el az Ujfalussy József emlékére az MTA Zenetudományi Intézetben megtartott ülészakon, nyomtatott változatát lásd *A Magyar Kodály Társaság hírei* XXXIII/1 (2010 március): 17–19. A Durkó Zsolt II. kantátájáról szóló fejezetet 2010. június 10-én, az Erasmus Kollégium „Zenén innen és túl” című konferenciáján olvastam fel. A kottapéldákat az Editio Musica Budapest szíves engedélyével közöljük.

¹ Pierre Boulez, „Schoenberg is Dead”, in uő.: *Stocktakings. From an Apprenticeship* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 209–214.

² Uo., 212.

³ Uo., 214.

A *Schoenberg is Dead* paradigmikus példája a „rituális apagyilkosságnak”. Hasonlóra sor kerülhetett volna a hatvanas évek Magyarországon is, abban a plurálissá váló, a nyugati új zene felé orientálódó szakmai közegben, amely a Kodály-iskola ötvenes évekbeli stílárís-esztétikai egyeduralmának véget vetett. 1967 márciusában bekövetkezett haláláig azonban az apafigura, Kodály Zoltán a magyar zene és zeneélet nagy öregjének számított, életművét, az abban megfogalmazott poétikai ideálokat és zeneszerzői kérdésfelvetéseket a fiatalabb nemzedékek sohasem nem kérdőjelezték meg, s a hatvanas évtizedben komponált utolsó kompozícióit – elsősorban az 1961-ben befejezett *Szimfóniát* – is csak óvatos bírálat érte.⁴ Úgy tűnik tehát, hogy Kodály oeuvre-jének történeti-kritikai értékelését – ami nem szükségszerűen azonos a vele való el- és leszámolással – érintetlenül hagyta az a stílárís és esztétikai változás, amely nemcsak a Földes Imre által harmincasoknak elnevezett generáció életművét,⁵ de a Kodály-tanítványok jelentős hányadának művészetét is közvetlenül befolyásolta. Miközben az ötvenes évek végéig Kodály példája teherként nehezedett a fiatalabb zeneszerzők vállára, a hatvanas évek közepére egyszerűen átléptek rajta, mintha korábban nem is létezett volna. Mindez látszólag kétségessé tette az életművére történő alkotói reflexió szükségességét is.

Kodály halála azonban valamiképpen mégiscsak felkeltette az életműve iránti zeneszerzői érdeklődést. Mindebben természetesen közrejátszhattak alkalmi megrendelések is, hiszen a Kodály-évfordulók – 1972, 1982, 1992 – hivatalos felkérések, előadási lehetőségek formájában emlékeztettek a zeneszerző szellemi hagyatékára. Az általam eddig összegyűjtött húsz in memoriam kompozíció közül (*I. táblázat*) nyolc készült 1972 tájékán (Gárdonyi Zoltán orgonaműve, Karai Kodálykórusa, Papp Lajos kantátája, Ránki siratóéneke, Szokolay I. vonósnégyese, Szöllősy zenekari darabja, illetve – feltehetően – Kurtág és Soproni zongoradarabja), négy tíz évvel később (Gárdonyi *Epigrammája*, Kalmár kórusműve, Ránki szimfóniája, Vermesy Péter zongoradarabja,⁶ és kettő 1992-ben (Hollós Máté és Reményi Attila darabja). Mindössze három mű keletkezett közvetlenül Kodály halála után – a legkorábbi, Szokolay Sándor kórusa rögtön halálának napján, Szőnyi Erzsébet siratója, illetve Maros Rudolf zenekari darabja valamivel később. Csupán három esetben bizonytalan, milyen inspiráció állt a zenei megemlékezés megírása háttérben: Szokolay Kodály-hommage-a 1975-ben, Vermesy Péter első zongoradarabja 1978-ban, Selmeczi György kompozíciója pedig 1987-ben keletkezett.

A kompozíciók többsége egyértelműen utal a megemlékezés műfajára, vagy magával az „in memoriam” felirattal, vagy ennek magyar nyelvű fordításával („valakinek emlékére”). Az in memoriam műfajára hivatkoznak az olyan címadások is, mint a „Kodály ravatalánál”, „Kodály emlékezete”, „Super sepulchrum”, „Kodály

⁴ Dalos Anna, „Ein symphonisches Selbstbildnis: Über Zoltán Kodály's Symphonie in C (1961)”, *Studia Musicologica* 50 (2009/3–4): 203–220, ide: 205.

⁵ Földes Imre, *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969).

⁶ Ugyanekkor dolgozta át Gárdonyi egy korábbi Kodály-emlékkompozícióját (*Meditatio in memoriam Zoltán Kodály*).

Szerző neve	Mű címe	Keletkezés dátuma	Kodály-idézet
Gárdonyi Zoltán	Meditatio in memoriam Zoltán Kodály	1972 Rev.: 1982	Nausikaa
Gárdonyi Zoltán	Epigramma Kodály Zoltán emlékére (Jób könyvéből)	1982	
Hollós Máté	A sokaságban. Kodály ravatalánál (Tóth Eszter versére)	1992	Katalinka
Kalmár László	Szivárvány havasán (In memoriam Zoltán Kodály)	1982/83	
Karai József	Kodály szavai	1970	
Karai József	Kórus Kodály emlékére (Garai Gábor verse)	1971	Páva-dallam
Kurtág György	Hommage à Kodály (Játékok/II)	c. 1973	Psalmus Hungaricus („Mikoron Dávid”)
Maros Rudolf	Gemma. In memoriam Zoltán Kodály	1968	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”)
Papp Lajos	Arezzói ének	1972	
Ránki György	Kodály emlékezete – siratóének Szabolcsi Bence búcsúztató beszédének szövegére	1971	Psalmus Hungaricus („Igaz vagy, Uram”)
Ránki György	Sinfonia II in uno movimento. In memoriam Kodály Zoltán	1981	Páva-dallam
Reményi Attila	37. zsoltár Kodály Zoltán emlékére	1992	
Selmezi György	Kodály Zoltán kalandjai	1987	
Soproni József	Hommage a Zoltán Kodály (Jegyzetlapok III/5)	c. 1972	
Szokolay Sándor	Búcsú Kodály Zoltántól	1967. március 6.	
Szokolay Sándor	I. vonósnégyes Kodály Zoltán emlékére	1972	
Szokolay Sándor	Hódolat Kodálynak (Illyés Gyula szövegére) op. 45	1975	Ének Szent István királyhoz
Szóllósy András	Musica per orchestra	1972	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”)
Szőnyi Erzsébet	Sirató	1967	
Vermesy Péter	Postludium in memoriam Kodály Zoltán	1978	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”; „Igaz vagy, Uram”)
Vermesy Péter	...Super sepulcrum Kodály Zoltán	1982	Psalmus Hungaricus („Csak sívok, rívok”; „Igaz vagy, Uram”)

1. táblázat. Kodály emlékére írott kompozíciók (1967–1992)

Zoltánt siratja”. A darabok között található három *homage* kompozíció viszont nem kapcsolódik közvetlenül a siratás rituáléjához. Az in memoriam kompozíciók ugyanis az *homage*-daraboknak csupán egyik alcsoportját képezik – valaki előtt tisztelgő kompozíciókat a megtisztelt személy életében is lehet írni. Kodály iránti nagyrabecsülésből több ilyen alkotás is keletkezett, a leghíresebb közülük az a többszerzős zenekari variációs mű, amelyet 1962-ben Kodály 80. születésnapjára komponáltak tanítványai az I. vonósnegyes 4. tételének témájára.⁷ Így a Kodály halálát követően keletkezett Kodály-*homage*-okban sem jelenik meg a siratás gesztusa, egyikük pedig – Soproni zongoradarabja – semmilyen közvetlen vagy közvetett utalást sem tartalmaz Kodály életművére.

Az életműre történő utalás ugyanakkor az in memoriam kompozícióknak általában kulcsfontosságú eleme. Az utalások szempontjából különböző típusú zeneszerzői magatartásformákat különíthetünk el egymástól. A legegyszerűbb eset az, amikor a komponista Kodályra emlékező textusokat használ fel, mint például Ránki György, aki a Kodály emlékezete című kompozíciójában Szabolcsi Bencének a sírnál elhangzott emlékbeszédét zenésíti meg, a Monteverdi-féle *stile concitato* idéző stílusban, három szólistával, kórossal és csembalókísérettel. Hasonlóképpen jár el Szokolay Sándor *Hódolat Kodálynak* című művében, amelyben Illyés Gyula híres Kodály-versét alkalmazza (Bevezetés egy Kodály-hangversenyhez), illetve ilyen Karai József kórusa, amely Garai Gábor költeményét dolgozza fel (Elindult egy ember). Mindhárom kompozíció tartalmaz egyébként Kodály-idézetet is: Ránki a *Psalmust*, Karai a Páva-dallamot, míg Szokolay az *Ének Szent István királyhoz* dallamát illeszti műve végére.

A második típusba olyan kompozíciók tartoznak, amelyek Kodály stílusából indulnak ki, illetve azzal játszanak. Karai kórusa, valamint Szőnyi Erzsébet *Siratója* – amely nagyrészt Kodály gyűjtötte népi siratókat dolgoz fel – nem lép túl a stiláris modell-lel való teljes azonosuláson. Kalmár László *Szivárvány havasán* című kórusa ugyanakkor már valóban a Kodály-stílus folytatásának lehetőségeit gondolja végig. Egyrészt, a kodályi hagyományra hivatkozva egy ideálisan szép népdalból indul ki, s abból szövi tovább a meglehetősen disszonáns kompozíció szövetét, másrészt viszont a népdal szövegét – a nem helyén lévő, s ezért ott elhervadó rozmaringszál költői képét – egyszerre vonatkoztatja Kodályra és önmagára. Selmeczi György kamaragyüttesre írt kompozíciója, amelynek címe: *Kodály Zoltán kalandjai*, több ponton is Kodály stílusára utal: hallhatunk benne kodályos dallamfordulatokat, pentaton dallamokat, az I. vonósnegyes faktúráját idéző letéteket, lírai csellószólokat, gyermekjátékok formuláit. Ezek az elemek zajos-jazzes környezetbe ékelődnek, s a piszkos hatású szórakoztató zene mellett a tisztaság jelképeként funkcionálnak.

⁷ Farkas Ferenc (szerk.), *Kodály-köszöntő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964). A résztvevő zeneszerzők: Ádám Jenő, András Béla, Bárdos Lajos, Darvas Gábor, Dávid Gyula, Doráti Antal, Farkas Ferenc, Frid Géza, Gaál Jenő, Gárdonyi Zoltán, Hajdú Mihály, Horusitzky Zoltán, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Maros Rudolf, Pongrácz Zoltán, Ránki György, Sugár Rezső, Sulyok Imre, Szabó Ferenc, Szelényi István, Tardos Béla, Vaszy Viktor.

Mintha a Hány János alakjával azonosított Kodály⁸ megjelenései a zavaros világban az értéket, a mindenkori hiteles viszonyítási pontot szimbolizálnák.

Hasonló szimbolikus viszony fűzi Papp Lajos *Arezzói énekét* Kodály, a zenepedagógus alakjához. A két tételes kantáta első része az *Ut queant laxis* szövegére épül, és a szolmizációt oktató szöveg, valamint a hozzá kapcsolódó gregorián dallam kodályosan modális dallamfordulatokat hív elő. A kóruson megszólaló modális dallamokat, az imaginárius középkor képviselőit modern zenekari textúra öleli körbe, mintha a szolmizáció alakjában megjelenő kodályi eszme a tisztaságot képviselné a külvilág káoszában. A kantáta 2. tétele ugyanakkor szöveg nélküli kórusra épül, amely a zene rituális funkcióját hivatott felidézni: siratót hallunk. Ily módon az 1. tétel a káoszban is rendet képviselő zenemester portréja, a 2. tétel pedig a saját gyászát kifejező Papp Lajos költői képe. Az *Arezzói ének* gyászzene, s ebből a szempontból példaszerűen képviseli az in memoriam műfaját. Ugyanez mondható el Ránki György II. szimfóniájáról is, amelynek egyik legfontosabb motivikai eleme a pentaton skála. Ennél azonban talán fontosabb az, hogy több ponton is a *Páva-variációk* hangszerezési megoldásaira támaszkodik, például a hárfa és fuvola együttes alkalmazásával a csúcspontok előtt, ami a Páva-dallam apoteózisához hasonló megoldásokhoz vezet a zeneszerzőt. A mű gyászdarab jellegét azonban elsősorban az teremti meg, hogy a lassú bevezetés és annak visszatérése siratódallamra épül.

Az in memoriam Kodály-kompozíciók harmadik típusa ötvözi az első két típus jellemzőit. Meghatározó szerepet játszanak benne a Kodálytól vett zenei citátumok. A komponisták a darabba beillesztett idézetekkel hivatkoznak az elhunyt mesterre, s ezekkel az idézetekkel, amelyek többnyire a kortárs zene közegébe illeszkednek, egyben kanonizációs gesztust is gyakorolnak. Számukra ugyanis a megidézett kompozíciók a kodályi életmű esszenciáját képviselik. Mint azt már az első típusba tartozó alkotásoknál is láthattuk, igen gyakran jelenik meg a kompozíciókban a *Páva-variációk* témája, a páva-dallam, illetve sokszor csak az abból absztrahált pentaton dallamváz. Úgy is mondhatjuk, hogy az utódok számára Kodály művészi alakjának legjellegzetesebb megtestesítője a pentaton skála. Ez a pentaton jelkép jelenik meg Szokolay *Búcsú Kodály Zoltántól* című darabjában, Ránki Szabolcsi-kantátájában és II. szimfóniájában, Hollós Máté Tóth Eszter költeményére írott kórusában, illetve Vermesy Péter zongoradarabjaiban. Szintén pentaton fordulatra épül Gárdonyi Zoltán orgona-meditációja, amely Kodály dalának, a *Nausikaának* a nyitódallama felett medítál (*e-a-a-g-a-e*) – a téma egyben utal Kodály feleségére, mivel hangjai, Kodály első felesége, Gruber Emma nevének betűit adják vissza.

⁸ Kodály azonosítása Hány alakjával már a bemutató előadásokat követően megjelent a magyar zenekritikai értelmiségben: Jemnitz negatív kontextusban, Szabolcsi pozitív összefüggésben hivatkozott a lehetséges párhuzamra: Jemnitz Sándor, „Rendkívüli Filharmóniai Hangverseny – Kodály és Honegger zsolttárai”, in *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*, szerk. Lampert Vera (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 142–145. Szabolcsi Bence, „Hány János. Kodály daljátékának bemutatója a budapesti Operaházban”, in *uő.: Kodályról és Bartókról*, közl. Bónis Feren (Budapest: Zeneműkiadó, 1987), 64–70.

Leggyakrabban azonban mégis a *Psalmus Hungaricus* témáira hivatkoznak az emlékező zeneszerzők, egyrészt a rondótémára („Mikoron Dávid”), másrészt az 1. köztétel „Csak sívok, rívok” szakaszára, de a *Kodály emlékezete* című Ránki-darabban például az „Igaz vagy, Uram, ítéletemben” sor jelenik meg, amelyet Vermesy két zongoradarabja is felidéz, akárcsak a rondótémát. Kurtág *Játékok*-beli Kodály-hommage-a ugyanakkor a *Psalmus* rondótémájának tíz ütemes feldolgozása. A feldolgozásmóddal Kurtág elidegeníti az idézetet. Négy sorát szétszabdálja, s a dalhangokat nemcsak különböző regiszterekbe dobálja szét, de trópusként idegen hangokat-akkordokat ékel közéjük, töredezettség érzetét keltve. A töredezetett struktúra eltávolítja a hallgatótól a Kodály-témát, s ezzel egyidejűleg nemcsak a múltba utalja, de mintha érvényen kívül is helyezné. Ugyanakkor Kurtág viszonyulása a zenei alanyához a mesterember magatartását is tükrözi: talált tárgyként kezeli, és egyben sajátjává teszi azt.

A kodályi modell, mint zeneszerzői probléma

Ez a zenei alanygyal való teljes azonosulás, a talált tárgy saját művükbe való beépítésének, alkalmazásának technikai megközelítése segíti hozzá a komponistákat ahhoz, hogy az in memoriam kompozíció megírására zeneszerzői feladatként tekinthessenek. A két legjelentősebb in memoriam Kodály-darab – Maros Rudolf és Szöllősy András zenekari alkotásai, a *Gemma* és a *Musica per orchestra* – épp azáltal emelkedik ki e repertoárból, hogy középpontjában egy-egy zeneszerzői kérdésfelvetés megoldásának szándéka áll. Mindkét kompozíció a *Psalmus hungaricus* „Csak sívok, rívok” szakaszát idézi, s azt a korszak szellemében a legkorszerűbb zenekari hangzásvilágba illeszti, miközben utalni igyekszik egyrészt Kodály életének vezérmotívumaira, másrészt szerzőjének pozíciójára az új magyar zene univerzumában.

Maros és Szöllősy a legfiatalabb Kodály-tanítvány nemzedék tagjaként az ötvenes évek közepén szembesültek azzal, hogy a korábbi, nagyrészt Kodály életművéből kiinduló, és a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus eszméjére épülő zeneszerzői gondolkodás immár nem folytatható. 1984-ben adott interjújában Szöllősy maga is úgy fogalmazott, hogy a kodályi példa igen sokáig béklyóként nehezedett a tanítványokra, s a mestertől való elszakadás megkésztettségéről is őszintén nyilatkozott:

„Kodály sugárzó hatású egyéniség volt. Megjegyzései hihetetlenül sokfelé nyitottak kaput, de olyan tökéletesen kielégített minket az ő példája, hogy – bár a zeneszerzés terén ezt sohasem kívánta – önkéntelenül is az ő útján indultunk el. Magunk raktuk magunkra a béklyókat, nem tudtunk a mester akaratlan nyomása alól szabadulni. Az idősebb tanítványok lényegében végig megmaradtak ezen az úton. A mostani fiataloknak pedig fogalmuk sincsen arról, hogy mit jelenthet egy nagy ember személyes hatása. Az én nemzedékem volt talán az első, amelyik megpróbált nagyon későn, az ötvenes években másfelé tájékozódni.”⁹

⁹ Kárpáti János (szerk.), *Szöllősy András* (Budapest: Holnap kiadó, 2005), 17.

1. kottapélda. Maros Rudolf: *Gemma*, Psalmus-idézet (III/23. ü.)

Maros és Szőllősy tehát az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején eljutott oda, hogy felismerje a kodályi példával való szakítás szükségességét, s intenzív, új zenei tanulmányokba fogtak. Amikor 1967-ben Kodály meghalt, már mindketten túljutottak zeneszerzői fordulatukon – Maros három *Eufóniájával*, Szőllősy pedig hosszú szünet után a komponáláshoz való visszatéréssel¹⁰ bizonyítva megújulását –, s így emlék-kompozíciójukban a Kodály életművére történő reflexió már nem volt kitéve a stílári visszahajlás veszélyének. Ugyanakkor a műveikben megjelenő Kodály-idézet, illetve a Kodály oeuvre-jére és alakjára tett burkolt utalás lehetőséget adott arra, hogy az új zenéhez fűződő saját viszonyukat demonstrálják.

Maros Rudolf emlékdarabja, a *Gemma* már címével is közvetlenül utal Kodály életére és alakjára. A *Gemma* szó magában rejti Kodály első feleségének, Gruber Emmának nevét, ráadásul Kodályné szerette és gyűjtötte a gemmákat, azaz olyan drágaköveket, amelyekbe jól felismerhető alakok vannak bevésvé. A gemmák jellegzetességei meghatározzák Maros zenekari művének formáját. A Maros által három nagyobb részre osztott kompozíció kisebb tematikai elemekből építkezik, Maros ezeket az elemeket rakosgatja egymás mellé, s egyesek közülük belső ismétlésekként vissza-visszatérnek. A darabban nincs fejlesztés, a tematikai csoportok egymás utáni megszólalása alakítja ki a nagyformát. Három alapképlet különíthető el egymástól: egy zörej-elem, egy dallami forma és egy kórus jellegű formula – ezek variált ismétlései teszik lehetővé, hogy a mű formáját követni lehessen. A kórus jellegű formulából bontakozik ki a kompozíció végére (III/25 előtt kettővel) a *Psalmus-idézet*, mintegy a zene domborzatába vésvé Kodály Zoltán alakját (1. kottapélda).

A *Gemma* egyik legfeltűnőbb vonása, hogy benne a kontrapunktika meghatározó szerepre tesz szert. A Palestrina-ellenpont aktív tanulmányozását dokumentálják például az olyan álló felületek, amelyekben a látszólagos mozdulatlanság érzetét a sokszólamú szövet kis belső mozgásai teremtik meg (I/16–21, III/3–23). Itt első-

¹⁰ Kárpáti János, *Szőllősy András* (Budapest: Mágus, 1999), 8–9.

sorban a komplementer mozgások idézik a reneszánsz kontrapunkt szabályait – mellesleg nemcsak a Palestrina-stílusét, de egyes szakaszokban a középkori kétszólamúságét is (I/51–52). A Palestrina-féle dallamképzési elvek köszönnek vissza a dallami-tematikai alapképletnél is, amely maga is átalakul kétszólamú ellenponttá (I/30–35), illetve amelyhez kontrapunktikus kíséret is társulhat (II/50–61), mint ahogy a korálos kórusletét jellegű vagy éppen akkordikus fanfárt idéző részeknél is felismerhető a kontrapunktikus technika alkalmazása (I/36–41, II/27–30, II/34–38). Az efféle archaikusan ellenpontozó – valójában azonban nagyon is a kodályi zeneszerzői hagyományban gyökerező – szakaszokhoz kapcsolódnak a modern zenei zajeffektusok. A *Gemma* ily módon nemcsak a Kodály iránti tiszteletadásról tanúskodik, de rávilágít arra a zeneszerzés-technikai problémára is, amellyel a Kodály-tanítványok legifjabb nemzedéke szembesült a hatvanas évek elején. A tanítványoknak fel kellett tenniük a kérdést: mi érvényes ebben az új zenei közegben abból a zeneszerzői hagyományból, amelyben ők maguk felnőttek, amely addigi zeneszerzői horizontjukat meghatározta? Maros számára, úgy tűnik, csupán a Palestrina-ellenpont technikája volt annak tekinthető, s erre támaszkodva fogott hozzá az új zenei útkereséshez.

Stockhausen *Gruppenjének* texturális sűrűségéről-áttetszőségéről szólva Ligeti György még 1958-ban is felidézte a Palestrina-stílus jellegzetességeit és Knud Jeppesen doktori disszertációját,¹¹ ami – ismerve a darmstadti új zenei nyári kurzusok képviselőinek zenetörténeti utalásait – meglehetősen meglepő, bár a Zeneakadémia zeneszerzés-oktatásában részesült Ligeti részéről teljes mértékig érthető. Maga Ligeti úgy vélte, a szeriális struktúrák áteresztőképessége (Permeabilität) – s ez alatt a különböző, egyidejűleg megszólaló zenei rétegeket és struktúrákat értette – nagyrészt a felhasznált zenei alapanyag korábbiaktól eltérő mivoltából fakad, amihez képest a Palestrina-ellenpont áttetszősége sokkal alacsonyabb fokon áll.¹² Mindez a *Gemma* kompozíciós megoldásai szempontjából azt jelenti, hogy amikor Maros a Palestrina-stílushoz nyúl saját zenei gondolkodásának megújítása érdekében, a kapaszkodóként használt reneszánsz ellenpont végeredményben a tényleges zeneszerzői megújulás gátjának bizonyul, ugyanis reá támaszkodva a komponista nem egy új zenei alapanyag természetéből, hanem egy más feltételek közt kialakult zenei gondolkodásmódból indul ki.

Szóllósy András – talán zeneszerzői válaszként is Maros kompozíciójára – épp ezt a csapdát kívánta demonstratív módon elkerülni. Kodály-émlékdarabja, a *Musica per orchestra* Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 100. évfordulójára íródott, hasonlóképpen, mint ötven évvel korábban Kodály *Psalmusa*, és épp ez a keletkezéstörténeti egybeesés teremtett módot arra, hogy Szóllósy a zenekari kompozíció első főrészében megidézze a *Psalmus Hungaricus* „Csak sívok, rívok” szakaszát (48–52). Az idézet tematikailag az a négy hangos lefelé haladó skála készíti elő,

¹¹ Ligeti György, „Wandlungen der musikalischen Form”, in uő.: *Gesammelte Schriften*. Band I., hrsg. Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott, 2007) 85–104, ide: 89–90.

¹² Uo.

a magyarság *par excellence* kifejezője, nem pedig – mint más Kodály-élméadarabok esetében – Emma asszony szerelme, a zenepedagógus vagy egy mesterember. Ezzel függhet össze az is, hogy művében Szöllősy éppen az Isten bárányáról énekelő *Agnus Dei* tételt idézi Lisztől, s ezzel fűzi össze a *Psalmus* siratómotívumát. Gondolkodásában mindkét zenei jelkép – az ártatlanság és a gyász – a magyarság szimbólumaként funkcionál.

De Szöllősy nyilatkozata elsősorban tartalmi elemekre reflektál, és a Kodály által is használt 19. századi magyarság toposzokkal él – elfeldi azonban azt a tényt, miszerint Szöllősy zeneszerzői attitűdje e műben teljes mértékben eltér a kodályi hagyománytól. A *Musica per orchestra* azt sugallja, hogy Szöllősynél a tradicionalizmus valójában csak a felszínen érvényesül. Erre utal már a címadás és egyben műfaj-meghatározás semlegessége is (*Musica*), igaz, a cím közvetve Bartók *Zenéjére* is hivatkozik. Bizonyos mértékig a forma és az egyes formarészek hangütése is zenetörténeti előképeket hív elő az emlékezetből: az *Introduzione* szakasz például a prelúdium műfaját idézi, az első főrész álló zenéje korálokra utal, a második főrész pedig az első variációjaként hat, miközben maguk az elnevezések is – *introduzione*, *tranzitione* – zenetörténeti konnotációval rendelkeznek.

E tradicionális hangütéseknél, megoldásoknál azonban sokkal fontosabb az, ahogy Szöllősy – a Liszt-idézetre támaszkodva – monotematikusan felépíti a kompozíciót. Valójában mindvégig a zene rudimentális elemeivel dolgozik, minimalizált zenei alapanyagokkal, s elsősorban az foglalkoztatja, mit lehet kezdeni a rendelkezésére álló négy hanggal. A lefelé haladó négy hangos skála siratómotívumként funkcionál – a mű folyamán a sírás típusainak különféle alakjait használja fel a könnyezéstől a zokogásig. A siratómotívum jelentését megerősíti a „Csak sívok-rívok” idézet is, amely egyben egyértelművé teszi azt is, ki az, akit a *Musica per orchestra* elsírat. A mű ily módon mintha a gyászmunka különböző fázisait mutatná be, miközben – az állandóan jelenlévő négy hangos motívum folytonos, kikökhenthetelenségében monomániás ismétlésnek ható felidézésével – a szeretett személy elvesztése feletti fájdalom kifejezhetetlenségét is demonstrálja.

A zokogás animális erejű fázisát a zene az első főrész végén éri el, mégpedig a diatonikus skála mind a tizenkét hangját felhasználó mixtúrás mottó megszólaltatásával (67–69). Ezt követi az átvezető részben a könnyezés. E könnyezést a 2. főrész rideg üressége váltja fel – itt csak hangzatokat hallunk, amelyek a négy hangos motívum elemeiből épülnek fel. A bevezető visszatérésekor újból felhangzó sírás ugyanakkor már a gyászmunka hivatalos szakaszához – a rituális harangozáshoz – vezet el, s ez oldja fel a vígasztalhatatlanul fájdalmas, megállíthatatlannak tűnő sírást. Mindebből arra következtethetünk, hogy Szöllősy András számára a *Musica per orchestra* – saját nyilatkozatának ellentmondó módon – elsősorban nem a Kodály által megfogalmazott magyarság-eszményről szól, hanem sokkal inkább a Kodály halála felett érzett fájdalom művészi kifejezésének lehetetlenségéről, s egyben a „sugárzó hatású egyéniség” példájának feldolgozhatatlanságáról egy, a mesterrel szakítani kívánó és tudó nemzedék képviselőjének művészetében.

Miser Catulle

Születhettek olyan zeneművek is, amelyek címükben nem hivatkoznak Kodályra, mégis, egyes zenei megoldásaik arról tanúskodnak, hogy rejtett módon kapcsolatban állnak az elhunyt személyével és művészetével. Huzella Elek 1967-ben, tehát éppen Kodály halála évében keletkezett kamarakantátája, a *Miser Catulle* Catullus Lesbiához írott VIII. költeményét zenésíti meg, amelyben a csalódott szerelmes férfi a szakítást követően szólítja meg hűtlen kedvesét, miközben saját magát kitartásra buzdítja. A kompozíció két, koronás szünettel elválasztott formarészből áll. Az első szakasz a carmina első 15 és fél sorát dolgozza fel, míg a zárószakasz az utolsó három sort. A kantáta latin nyelvű szövegét egy szoprán és egy tenor szólista adja elő tíz rézfúvós: négy kürt, három trombita és három harsona kíséretével. Huzella Elek műveinek ismeretében különösképpen meglepő, milyen érdes-kopár hangzást teremt a tíz rézfúvós akkordjátéka, amelyben uralkodnak a kvintpárhuzamok, illetve a szekundhalmazokból felépülő hangzatok. Más kompozícióiban ugyanis a zeneszerző – ilyen az 1955-ös zenekari *Meditation*, a B-A-C-H motívumra épülő orgonamű, az 1956-os *Epilogus*, az 1964-es *Concerto lirico* és a zongorára írott 1965-ös *Cambiate* – elsősorban finom hangszereléssel és impresszionista akkordhasználattal létrehozott széphangzásra törekedett. 1972-es emlékbeszédében Ujfalussy József Huzella francia–latin tájékozódásával magyarázta a – melleleg 1942-ben épp Debussyről doktori disszertációt író – zeneszerző stílári tájékozódását.¹⁴

A *Miser Catulle* érdekessége-kopársága csak az *Andante maestoso* 2. szakaszban kezd oldódni: a korábbi töredezett struktúra helyét – dramaturgiai csúcspontként – diatonikus fordulatokban gazdag dallamosság veszi át (3. *kottapélda*). A zene akkor forrósodik át igazán, amikor a költő önmagát szólítja meg: „At Tu, Catulle” – a szoprán dallamát kánonban követi a tenor. A hangzás fényessége, nyilvánvalóan nem függetlenül a rézfúvósok akkordjaitól, Kodály *Budavári Te Deum*-át idézi. Az allúziót több ritmikai megfelelés, a dallamformálás és a motívika is erősíti. Az *Andante maestoso* énekbeszéde a *Te Deum* elejének ritmizált recitativójával, illetve a meghosszabbított utolsó előtti szótagok hangsúlyozásával állítható párhuzamba, s a hasonlóság főként olyankor szembetűnő – mint például a „Cuius esse diceris” szavaknál –, amikor e szótagokhoz pentaton zárlat is kapcsolódik. A *Te Deum* indításának dallamformálására utalnak az egyes szövegrészek közötti rövid szünetek, illetve az ütemmutató-váltások is. Az „At tu, Catulle” felkiáltás ráadásul a Kodály-mű nyitó kórusmotívumának diatonizált változata (4. *kottapélda*). A motívum kvart-csírja az egész *Budavári Te Deum*-ban kulcsfontosságú tematikai alapelemeként funkcionál. Visszatér például a „Dignare Domine” szövegrésznel is (a 303. ütemtől), ahol – akárcsak Huzella műve esetében – éppen a szoprán- és tenorszólo éneklő a kvartból kiinduló dallamot kánonban. Mindennek fényében

¹⁴ Ujfalussy József, „Búcsú Huzella Elektől”, *Muzsika* 15 (1972/2): 24. Huzella doktori disszertációjának címe: *Debussy életműve* (Kézirat, Huzella-hagyaték).

Soprano
Ad Tu, Ca-tul - le, ad Tu, Ca - tul - le Des - ti - na-tus, ob - du - ra desti

Tenor
Ad Tu, Ca - tul - le, ad Tu, Ca - tul - le Des - ti - na-tus, ob

Piano

3. kottapélda. Huzella Elek: *Miser Catulle* (83–88. ü.)

joggal tehetjük fel a kérdést: hogyan kerül a *Budavári Te Deum* kvartos motívuma Huzella Elek kantátájába?

Huzella Elek jól ismerte az idézetek, burkolt allúziók poétikai funkcióját: 1959-ben a *Muzsikában* közölt egy rövid esszét, amelyben a *Kékszakállú herceg vára* VII. ajtójának egy rejtett Máté-passió-idézetére hívta fel a figyelmet, s az értelmezés az idézés módját és szerepét Bartók személyiségének egyik, Huzella számára legjellegzetesebb vonására, a szemérmességre vonatkoztatta.¹⁵ Huzella abból a hermeneutikai alapelvből indult ki, hogy bár a zeneszerzők szemérmesen őrzik művészi indítékaikat, néha támad a művön egy rés, amelyen keresztül bepillantathatunk a műalkotás, s ezzel egyidejűleg az alkotó titkába. E koncepciót kibontva arra a felismerésre jutott, hogy a *Kékszakállú* burkolt Bach-idézete a zeneirodalom „legszemérmesebb s egyben legetikusabban kezelt érzékeny analógiája [...]. A Kékszakállú herceg férfisorsa, a társtalanság Bach által felidézett döbbenetéhez kapcsolódik; végső magányossága pedig a csendet, a Golgotha csendjét idézi.”¹⁶ Tudjuk, az efféle zeneszerzői nyilatkozatok sokszor többet árulnak el a nyilatkozó személyéről, poétikai elveiről, mint a nyilatkozat tárgyáról. De Huzella esetében nemcsak arról lehetett szó, hogy számára a szemérmesség, az etikusság és a magányosság a művészlét alapvető lényegéhez tartozott, hanem arról is, hogy maga a zeneszerzői fogás is foglalkoztatta őt. A *Miser Catulle* Kodály-allúziójában – vagy, kölcsönvéve Huzella terminusát: analógiájában – vélhetően önmagára vonatkoztatva kívánta újra fogalmazni a bartóki megoldást.

A *Miser Catulle* minden kétséget kizáróan önvallomás. A zeneszerző a címadásban talán játékosan utal is a római költő és a saját neve közötti hasonlóságra: Hu-

¹⁵ Huzella Elek, „Bach és Bartók. Gondolatok a »Kékszakállú« egyik dallamáról”, *Muzsika* 2 (1959/6): 5–7.

¹⁶ Uo. 7.

Soprano
Te De-um Lau - da - - - - mus

Alto
Te De-um Lau - da - - - - mus

Tenor
Te De-um Lau - da - - - - mus

Bass
Te De-um Lau - da - - - - mus

4. kottapélda. Kodály Zoltán: *Budavári Te Deum*, kórus (2–4. ü.)

zella és – vocativusban – Catulle. Mindehhez hozzá kell tennünk: Huzella Elek nem Kodály, hanem Siklós Albert tanítványa volt a Zeneakadémián, és nem tartozott Kodály tanítványi köréhez, követőikhez sem. Életművében egyetlen dokumentum őrzi a Kodály-recepció nyomát, mégpedig az az emlékbeszéd, amelyet a budapesti Bartók Szakiskolában mondott el Kodály halálát követően – tehát ugyanabban az évben, amelyben a *Miser Catulle* keletkezett. Figyelemre méltó, hogy Huzella meglepően más kategóriákat emel ki Kodály személyét és művészetét értékelve, mint a jellegzetes heroikus toposzokat felvonultató Kodály-nekrológok többsége: egyfelől a kodályi életmű humánus-központúságát, másfelől a zeneszerző következetességét, önmagához való hűségét hangsúlyozza:

„Tanuljuk meg Kodály Zoltántól az állásfoglalás bátor kötelességét [...]; hogy mi is azt mondhassuk, mint ostorozó beszéde zárószavaként egyszer ő is mondotta: »dixi et salvavi animam meam« – »szóltam, s tisztáztam lelkem álláspontját«. Hiszem, hogy ma itt az az érzés tölti el mindnyájunk szívét, hogy a reáemlékezés is az ő adománya részünkre, – a meleg érzés szívünkben, – mialatt Rá gondolunk.”¹⁷

Az idézett soroknak két mozzanata különösképpen tanulságos a *Miser Catulle* Kodály-allúzióinak értelmezése szempontjából: egyfelől Huzella számára Kodály példaértékű pályájának legfőbb tanulsága az a bátorság, amellyel a zeneszerző kiállt elveiért, azaz önmagáért, másfelől, hogy a rá gondolás – ráadásul épp az elhunyt jóvoltából – nem fájdalommal, hanem „meleg érzéssel” tölti el a gyászolókat szívét. A *Miser Catulle* felforrósodott második részében az érzelmi csúcspontként megjelenő *Budavári Te Deum*-utalások tehát azt a Huzella-Catullust állítják elének, akit Kodály emléke épp a *Te Deum* – vagyis egy magasztaló-dicsőítő, allegorikus értelem-

¹⁷ Huzella Elek, „Emlékezés Kodály Zoltánra. 1967. március 5.” (Kézirat, Huzella-hagyaték).

ben a hátramaradottak Kodályhoz fűződő viszonyának, hálájának leírására jól alkalmazható textus – révén az önmagáért való kiállásra buzdít: „At tu, Catulle, destinatus, obdura” – „Te légy konok, Catullus – és szilárd szívű.”

Az Úr elviszi mind...

Durkó Zsolt – aki hangszeres kompozícióival a hatvanas évek közepén a magyar zenei megújulás vezéralakjának számított¹⁸ – az 1970-es évek elején fordult először a szöveges műfajok felé, s első két kantatájában (1971-ben, illetve 1972-ben) rögtön a Kodály számára is oly fontos Ady Endre költészetéhez nyúlt. Mindkét Ady-kantáta az 1972-ben lezárt *Halotti beszéd* előtanulmányának tekinthető, de míg a kortársak részéről az I. kantatával kapcsolatban megfogalmazódtak bíráló észrevételek,¹⁹ a II. kantáta, amely az *Illés szekegérén* című, 1908-as kötet címadó versét, *Az Úr Illésként elviszi mind...* kezdetű költeményt zenésíti meg, a „jelentős opusz” rangjára emelkedett.²⁰ A bemutatót követően az *Élet és Irodalom* hasábjain Kárpáti János egyrészt a műben megnyilatkozó poétikai tartalomról beszélt, arról, hogy Durkó műve nem a vers újra elmondása, illusztrációja, hanem transzpozíció, gazdagodás, amennyiben a zene elsősorban a kiválasztottság súlyát érzékelteti, és „a nagy és bátor élet felelősségéről, kozmikus magányáról és védtelenségéről énekel Ady szavaival”, másrészt a kantatában megnyilatkozó tradicionalizmusra hívta fel a figyelmet, amelynek „gyökere, éltető talaja a bartóki és Ady-féle hagyomány”.²¹ Kárpáti szerint a II. Ady-kantatában az új zenei idióma és egy szuverén alkotó-egyéniség világa találkozik a hagyomány szellemével.²²

Maga Durkó is tisztában lehetett azzal, hogy a költői textusra írott szövegek iránti érdeklődése fordulatot jelentett pályáján. 1992-ben, Olsvay Endrének adott interjújában úgy fogalmazott, hogy a hatvanas évek végén a magyar zeneszerzők körében általánossá vált az az életérzés, miszerint szövegeket nem lehet többé megzenésíteni, s a szöveg nélküli kórus alkalmazása az egyetlen mód, amellyel a vokalizáció bevonható a zenei eszköztárba – a szövegtelen éneklés egyben „az élet megtagadását” is szimbolizálja: „Igen – vélekedett Durkó –, ez a mi generációnk számára egyfajta alapintonáció. Megjeleníteni a társadalom széttöredezetttségét, majdhogynem reménytelen helyzetét – zenében. A pusztulás képe [...]: [hogy] mennyi érték veszett el, hogy bomlik szilánkokra egy nagy tradíció.”²³

¹⁸ Így értelmezi Durkó megjelenését Kroó György is: *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zene-műkiadó, 1975), 156.

¹⁹ Uo., 192.

²⁰ Raics István, „Koncertkrónika”, *Muzsika* 16 (1973/7): 29–30.

²¹ Kárpáti János, „A második Ady-kantáta”, *Élet és Irodalom* 17/19 (1973. május 12.): 13.

²² Uo.

²³ Gerencsér Rita (szerk.), *Durkó Zsolt. A magyar zeneszerzés mesterei* (Budapest: Holnap kiadó, 2005), 90–91.

Durkó nyilatkozata tulajdonképpen két különböző jelenséget kapcsol össze: a társadalom töredezettsége és a tradíció pusztulása között von párhuzamot. Mindkét jelenség kulcsfontosságú szerepet töltött be Durkó univerzumában, de míg utóbbi – a hagyományra történő hivatkozás – római tanulmányait követően szinte azonnal megjelent művészetében, érdeklődése a társadalom problémái, pontosabban az individuális alkotó társadalomban betöltendő szerepe iránt épp a hatvanas-hetvenes évek fordulóján ébredt fel. Ez a fordulat vezette el *Mózes* című 1975-ös operája megírásához, amelynek – Durkó saját értelmezése szerint – két főszereplője Mózes és a nép, végső konklúziója pedig az, hogy „Mózes, a prófétát – népe nem képes követni”.²⁴

2007-ben megjelent könyvében Rachel Beckles Willson hívja fel a figyelmet arra, hogy Kurtág György – a bartóki és kodályi példát követve – a hatvanas évek közepétől kezdve törekedett a nemzeti zeneszerző pozíciójának megszerzésére.²⁵ Valójában a harmincasok generációjának szinte minden tagja e pozíció elérésére vágyott, különösképpen Durkó, aki a Petrassinál folytatott zeneszerzői tanulmányokból a legmodernebb kompozíciós technika birtokában tért haza, s műveivel egy olyan nemzetközi kortárszenei diskurzushoz csatlakozott, amely magyar kollégái számára – s ezt Durkónak is tudnia kellett²⁶ – a hatvanas évek legelején elérhetetlenül korszerűnek látszott. Durkó ez idő tájt írt művei – nemcsak a szövegek, de például 1968-as zongoraversenye, a *Cantilene*, vagy az 1969-es *Concerto* is – a tudás birtokában lévő individuum és a zárt, e tudást megérteni nem képes közösség közötti áthidalhatatlan szakadékról szólnak. Ez ad magyarázatot arra is, hogy a II. kantátában miért éppen *Az Úr Illésként elviszi mind...* című Ady-verset zenésítette meg, hiszen ez minden áttétel nélkül fogalmazza meg a próféták reménytelenül fájdalmas, a földtől való elszakíttóságban szenvedve küszködő kiválasztottságát és magányát.

Durkó prófétai magatartásának modellje mindazonáltal nem Bartók – mint Kárpáti írta –, hanem Kodály lehetett, az a zeneszerző, akit tanítványai előszeretettel jellemeztek prófétaként, aki maga is gyakran zenésítette meg Ady Endre verseit, s akinek formálódásában Ady költészete mindenki másénál meghatározóbb szerepet játszott. Azonban nemcsak ez a kapcsolat teszi valószínűvé, hogy a II. Ady-kantáta rejtejes Kodály-hommage, s még csak nem is a mű keletkezésének éve, 1972, azaz Kodály halálának 5., születésének 90. évfordulója, ami – mint láttuk – számos zeneszerzőt ihletett in memoriam-kompozíció írására. Egyrészt Durkó nyilatkozatai, másrészt a műben elrejtett zenei utalások is valószínűvé teszik, hogy a II. kantáta feltehetően Kodálynak szóló tiszteletadásként született.

²⁴ Uo., 82–83.

²⁵ Rachel Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 148.

²⁶ Somfai László emlékezése szerint a Rómából hazaérkező Durkó avval büszkélkedett, hogy Maros Rudolf órákat vett tőle. A tanulmány szerzőjének e-mail-váltása Somfai Lászlóval, 2010. június 2.

A II. kantátáról beszélve Durkó többször is felhívta a figyelmet arra, hogy abban elsősorban a forma kérdései foglalkoztatták: „Ez a darab – egyetlen nagy formaív” – fogalmazott.²⁷ Emlékezése szerint a szöveg feldolgozásának módját is a forma primátusa határozta meg: „A zenemű persze szétbontja az irodalmi művet, s újraépíti önnön törvényei szerint. Semmi köze nincs tehát az illusztrációhoz. Valójában nagy formák létrehozásáról van szó, annak az ívnek a megteremtéséről, amelynek mentén a zene anyaga kibontakozhat fejlődésének öntörvénye szerint, lehetőleg a harmóniai háttér, tehát a zene mélységének kontrollja alatt.”²⁸ Durkó megfogalmazásának két mozzanata érdemel figyelmet: egyrészt hangsúlyozza, hogy az autonóm zenemű nem illusztrálja az alapjául szolgáló verset, másrészt pedig a forma mellett az azzal szoros összefüggésben álló harmóniai háttér jelentőségét emeli ki.

Sokatmondó ugyanakkor, hogy 1977-ben, a Kecskeméten rendezett Ady–Kodály-emléknapokon Durkó előadást tartott saját Ady-kantátáiról,²⁹ s a másodikkal kapcsolatban nemcsak arra törekedett, hogy részletesen bemutassa azokat a hangközmodelleket és azt a három tematikai alapképletet is, amelyekre a kantáta épül, hanem arra is felhívta a figyelmet, hogy a műben a magyar klasszikus mesterek és a magyar népzene hagyományára támaszkodott. Újdonságként határozta meg darabjában azt, ahogyan a harmóniához viszonyul, tudniillik a II. kantáta sokkal konzonzansabb, benne a zeneszerző az oktávkettség lehetőségével sűrűbben él, ötven évvel korábban írt művek hangzását idéző textúrát hozott létre. Durkó egyenesen úgy fogalmazott, hogy a harmónia „a kórusos, vokális zenélésnek fokozottabb alapja”,³⁰ mint az ellenpont, s hogy a vokális zene, minél nagyobb szólamszámot használ, annál kevésbé épülhet kizárólag a kontrapunktikus szerkesztésre.³¹ A II. kantátában Durkó sűrűn alkalmaz ellenpontozó textúrákat, e szakaszok azonban szinte álló felületekként hatnak – akárcsak Ligeti mikropolifón kompozíciói –, s ily módon a kontrapunktikus szövet harmóniai elemét emelik ki. Mindemellett Durkó valóban feltűnően gyakran él akkordikus megoldásokkal is.

A II. kantáta azonban számos olyan elemet is tartalmaz, amelyre előadásában Durkó nem hívta fel a figyelmet, illetve amely ellentmond a Durkó nyilatkozataiban megfogalmazott állításoknak. Ez leginkább a szöveges zenék illusztratív jellegével kapcsolatos megjegyzésénél tűnik szembe: a kantáta ugyanis bővelkedik a Kodály kórusstílusára oly jellemző madrigalizmusokban. A „Tüzes, gyors szíveket”

²⁷ Gerencsér, i. m., 103.

²⁸ Uo., 59.

²⁹ Durkó Zsolt, „Cantata No. 2 – kettős vegyeskarra és zenekarra”, (Kézirat, Kecskeméti Kodály Intézet). Az előadásnak két változata maradt fenn. Az első a kecskeméti Ady–Kodály-emléknapokon (1977. november 30. – december 1.) tartott előadás szerkesztetlen változata, míg a második – 1978. február 14-i datálással – ugyanennek szerkesztett, de később mégsem publikált alakja. Tanulmányomban a szerkesztett változathoz idézek.

³⁰ Uo., 3.

³¹ Előadásában – a harmónia kontrapunkt előtti elsőbbségét igazolandó – még Kodály egy apokrif mondását is felidézte, miszerint „a jó vonósnegyes az három szólamú”. Uo.

5. kottapélda. Durkó Zsolt: *II. kantáta* (30–33. ü.)

szövegrésznél például gyorsabbá válik a zene, s a szoprán 1. szólama a szív lüktetésének ritmusát adja vissza (6-tól). Az „Ég felé” szavak megszólaltatásakor az „Ég” mindig a legmagasabb hangon hangzik fel (9 előtt 2-vel), a „rohan” szóhoz tizenhatodos ugrás társul (9-től), míg a „megáll”-hoz a dallam leállása, ezen a ponton a zene egyébként is állóvá válik (11-től). A „porzik és zörög” szavaknál a vonóskar és az ütősök zörgését halljuk (13 előtt 7-tel), míg az „Ég és föld között” képénél az „Ég” magasról indul, a „Föld” alulról, s a kettő egy oktáv távolságra helyezkedik el egymástól (13 után 3-mal). A „fölkacag” szó szintén a magas regiszterben szólal meg, s utána kacagás-imitáció hallható szinkópás tizenhatodokkal (32 után 2-vel). A „távoli” szó távolságát pedig a kis nóna ugrás jelképezi (35 után 3-mal).

Nagyobb formai felületek is részt vesznek a szöveg illusztrálásában. 1977-es önelemzésében Durkó hat különböző, a kantáta felépítésében meghatározó szerepet játszó hangközmodellt sorol fel.³² Valójában e hangközmodellek úgy is leírhatók, mint olyan típusok, amelyek fokozatosan tágulnak a fél és negyedhangoktól az oktávig. A forma Durkó szerint három dallami alaptípusból építkezik: egy rövid, kifejeletlen anyagból, egy hosszabb, de kibontakozni mégsem tudó alakzatból és egy virágzáshoz hasonlóan kibomló dallamból. Ez a technikai leírás azonban elfedi a tényt, miszerint a forma kötött és szabad szakaszok váltakozására épül. *Libero, senza sincronità*, illetve *con sincronità* szakaszok váltják egymást, s ez a váltakozás egy háromrésztes formába illeszkedik: a középrész – amelyet önelemzésében Durkó „zenekari közjáték”-ként, illetve „zenekari kommentár”-ként határoz meg – egy nagyra nőtt szabad szakasz. E nagy intermezzo elsősorban azért értelmezhető kommentárként, mert közvetlenül előtte a kórus – amely az 1. formarészben végig éneklé a szöveget – épp a „hideg gyémántpor”-ról beszél, amellyel a nap az Illés szekeren száguldók útját beszórta. A *libero, senza sincronità* szakasz így módon a hideg gyémántpor festői szimbólumává válik.

A zenekari kommentárt követően a kórus újból szerepet kap, s a vers Durkó számára legfontosabb szavait, sorait idézi fel újra. Ennek részeként váratlan módon a kórus kilenc szólamának unisonóját halljuk a „Gonosz, hűvös szépséges felé” szavaknál (34 előtt 4-gyel, 5. kottapélda). Ez egyrészt azt jelenti, hogy Durkó a 3. formarészben nem tördeli szét a szöveget apróbb elemekre, hanem a textus megszólaltató kórust önálló egységként kezeli. Másrészt az unisono önmagában véve is

³² 1. Fél és negyed hangközök, 2. kis- és nagyterc, 3. kvart és kvint, az 1. sturkúrával ötvözve, 4. nagy szext, 5. Kis- és nagnóna, az 1. struktúrával ötvözve, 6. oktáv.

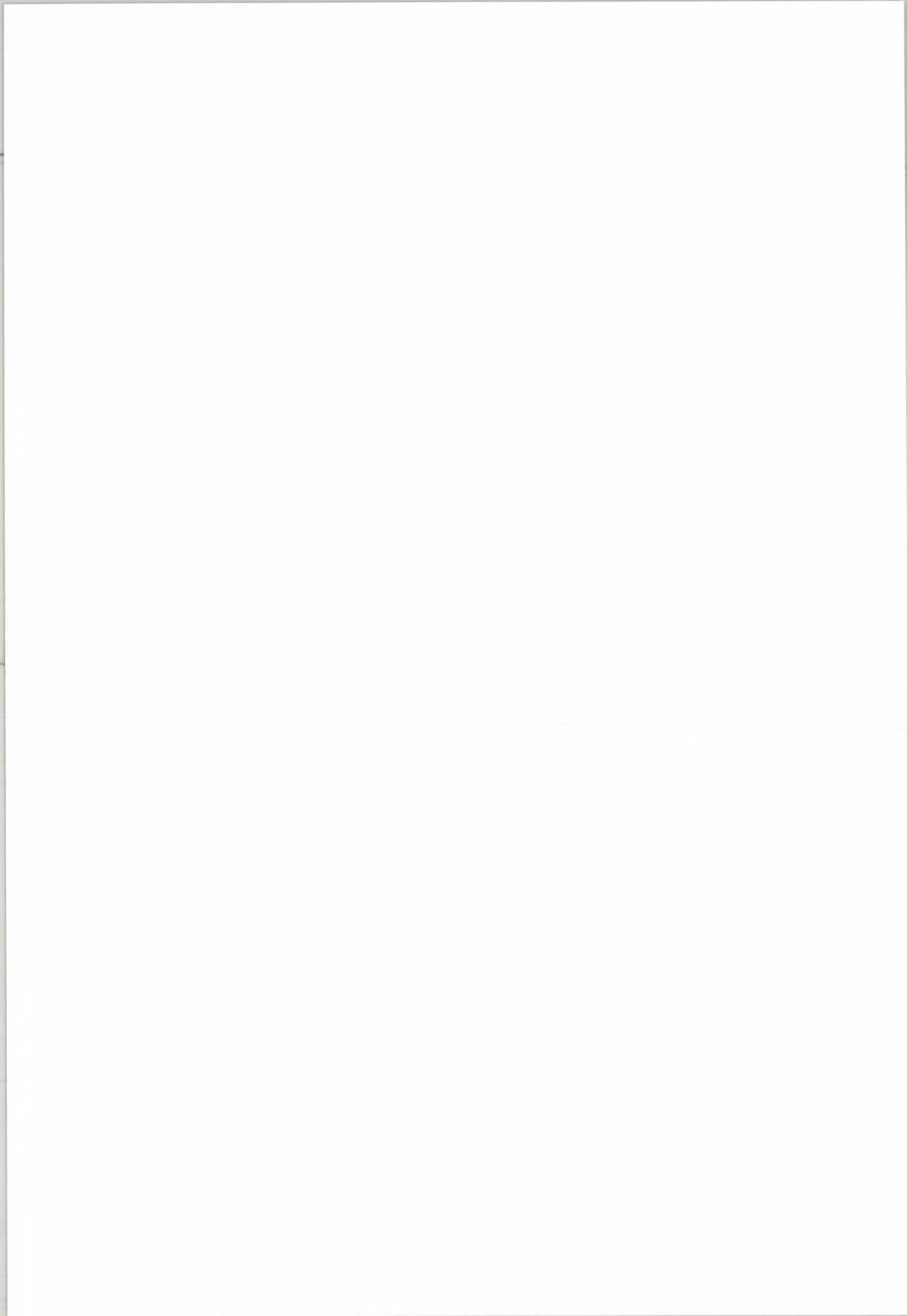
effektus-értékű egy ilyen modern hangzású zenében, mivel kiemeli a szövegrészt az eddigi töredezett zenei textúrából. Ráadásul az unisono dallammá is formálja e négy ütemet – az egész kompozícióban csak ezen a ponton hangzik fel körülhatárolható, önmagában álló dallam. Az unisono dallam tehát a gonosz és hűvös szépségek jelképeként funkcionál.

Durkó korábbi alkotásai – az 1965-ös *Rapsodia ungheresétől* kezdve – mind-mind szimbólumokra épülnek, megjelenik bennük a középkori orgánumtechnika, a 19. századi verbunkos stílus vagy éppen a népi sirató. A II. Ady-kantátában felismerhető illusztratív szimbolizmus azonban, amely összekapcsolódik a kórus hagyományos alkalmazásával és a harmóniai gondolkodás tradicionális irányba történő elmozdulásával, áttételek nélkül hivatkozik Kodály Zoltán művészetére. Mindeközben a szövegválasztás is közvetlenül utal Kodály prófétai alakjára, mégpedig oly módon, hogy e prófétai alakot Durkó egyben önmagára is vonatkoztatja. Durkó Zsolt neokonzervatív fordulata tehát nem pusztán abból fakad, hogy – az új zene kontextusából kiindulva – fel kívánta térképezni a tradíció felhasználási lehetőségeit, hanem talán abból a meggyőződésből is, hogy a zeneszerzőnek nem csupán a zene történetében, hanem az egész társadalom életében is meghatározó szerepet kell játszania. A konzervatív Kodály életműve pedig épp azért méltó a zenei tiszteltetésre, mert példát mutat abban, ahogyan modernitás és hagyomány, közösség és individuum egymás mellett élhet.

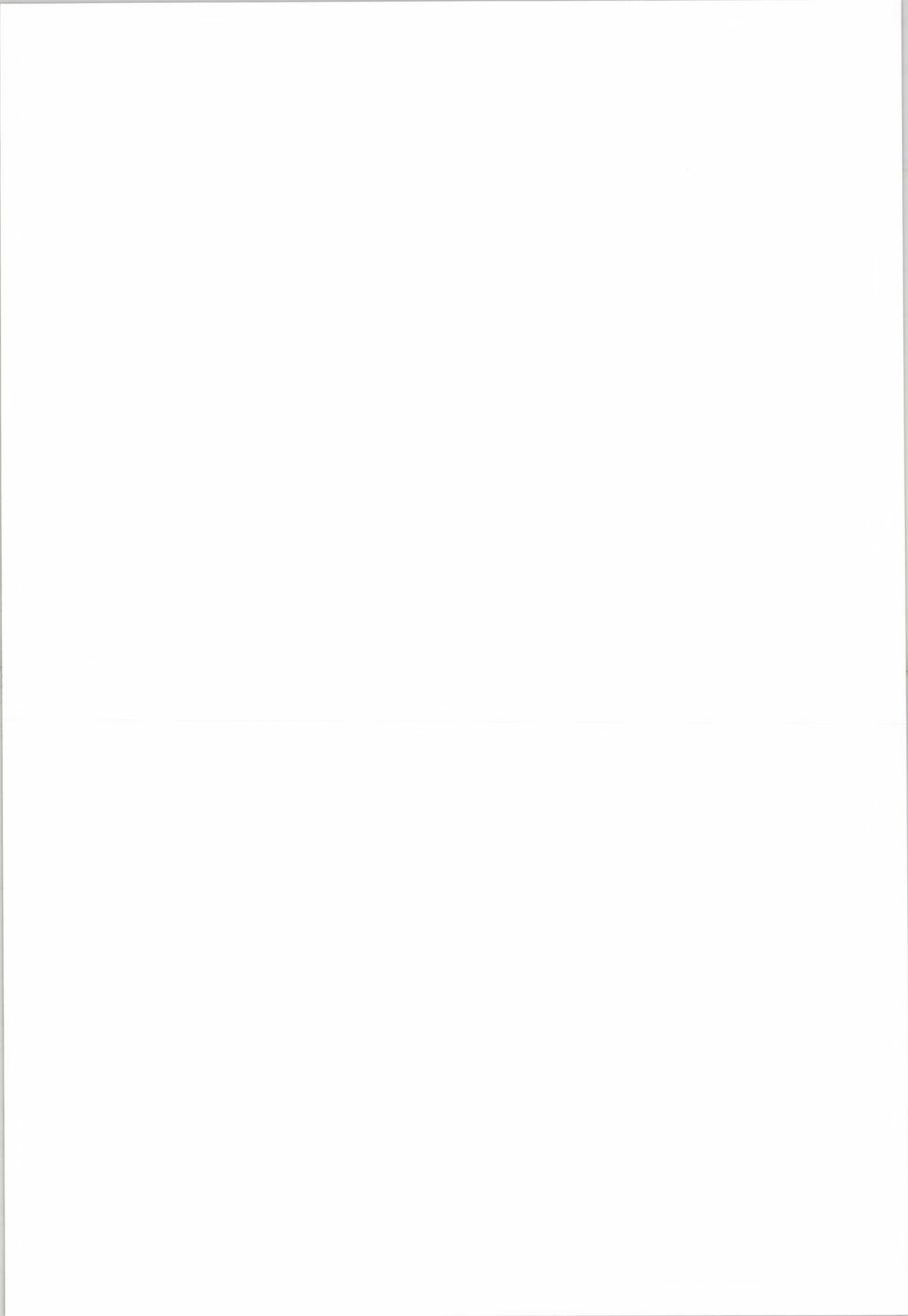
ANNA DALOS

“In memoriam Zoltán Kodály”

“In memoriam” compositions represent a subtype of homage compositions. In these pieces the composers’ aim is to express their relation to a model-composer in the form of a mourning music. Twenty compositions were written in the memory of Zoltán Kodály in Hungary between 1967 and 1992. The present paper presents different types of “in memoriam” compositions for Kodály, analyses the function of the quotations in them and examines the image of Kodály among his successors well recognizable in these works. Two orchestral pieces – Rudolf Maros’ *Gemma* (1968) and András Szöllősy’s *Musica per orchestra* (1972) – are introduced in detail. The authors who were pupils of Kodály broke completely with the Kodályian musical tradition after 1956. Their pieces clarify the compositional and poetical motives behind the break with the master’s legacy. Two other compositions – Elek Huzella’s *Miser Catulle* (1967) and Zsolt Durkó’s 2nd cantata (1972) – are interpreted as encoded homages.



NÉPZENE, NÉPTÁNC



A „Kállai kettős” dallamai a néphagyományban és a színpadon*

Kodály Zoltán *Kállai kettős* című műve a magyar zeneművészet egyik legnépszerűbb, legtöbbet játszott darabja. A zenekari kísérettel ellátott vegyeskari kompozíciót a szerző a Magyar Állami Népi Együttesnek ajánlotta, mely 1951-ben, a megalakulását követő első fellépése alkalmával mutatta be a budapesti Operaházban a moszkvai Mojszejev együttesel közös műsorban.¹ A bemutatóra a szovjet felszabadítás állami ünnepén, április 4-én került sor, a hozzá kapcsolódó tánc koreográfiáját az együttes művészeti vezetője, a Kossuth-díjas Rábai Miklós készítette (*1., 2. kép*).² A mű teljességgel megfelelt a korabeli kultúrpolitika nép-nemzeti reprezentációs igényének; a szovjet mintára megszervezett *Zeneművészek Szövetségének* plénuma a legnagyobb elismeréssel fogadta, mint amely annak követendő példája: „hogyan kell közeledni a néphez, mit és hogyan kell kiemelni belőle [...]”.³ 1952-ben Kodály másodsor kapta meg a legmagasabb állami kitüntetést, a Kossuth-díjat a *Magyar Népzene Tára* sorozat első kötetének megjelentetéséért és „a »Kállai kettős« című, a magyar népzene feldolgozásában példamutatóan művészi szerzeményéért”.⁴ Mindezek a történések, mai megítélés szerint akár árnyékként is vetülhetnének Kodály művére. Napjainkban, az államszocializmus összeomlása után szinte alig tudjuk megérteni az 1950-es évek politikai vezetésének kétszínűségét, azt, hogy „miközben a zeneszerző sorra »ellenségként« jelent meg a belső használatra szánt feljegyzésekben, addig a nyilvánosság előtt személyét és megnyilatkozásait öngazolásként igyekeztek felhasználni.”⁵ Ha Kodály

* 2007-ben, Kodály Zoltán születésének 125. évfordulójára rendezett budapesti nemzetközi konferencián elhangzott előadás írott verziója.

¹ Breuer János, *Kodály-kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 262.

² Rábai Miklós, *Kállai kettős* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959), 5–40.

³ Breuer, *Kodály-kalauz*, 269.

⁴ Akadémiai értesítő 1952, 117. Szalay Olga, *Kodály, a népzeneutató és tudományos műhelye* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), 291.

⁵ Péteri Lóránt, „Kodály az államszocializmusban”, in *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás két nemzedék életművében*, szerk. Berlász Melinda (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 102.

műve csupán egy hazug kor immár letűnt ideológiájának köszönhetette volna létét, sok más „alkotáshoz” hasonlóan régen kihullott volna a köztudatból. A *Kállai kettős* mintegy hatvan éves pályafutása azonban igazi sikertörténet bel- és külföldön. Az átütő erejű mű belső szabadságból született szuverén kompozíció, amely egyúttal mélyen gyökerezik a magyar közösségi hagyományban.

Miként alcímében jelzi, a művet Kodály „eredeti népdalok után” írta, vagyis – mint olyan sok más esetben – témáit a zenefolklórból vette. Magyarországon a zenefolklór a legalacsonyabb társadalmi rétegek műveltsége volt, amelyről a felsőbb körök évszázadokig alig vettek tudomást. A *Kállai kettős* dalai azonban nem Kodály művében kerültek először a magasabb közönség elé: dalainak történeti forrásokkal dokumentálható múltjában különféle színpadi megszólalások, színpadra állítások nyomaira bukkanunk. Tanulmányomban Kodály Zoltán kórusművének népzenei forrásait kettős nézőpontból, a színpaddal való kapcsolataikban és népzenei környezetükben együttesen vizsgálom. A feldolgozott dallamok azonosítását kollégáimmal együtt már korábban elvégeztük.⁶

A kállai kettős nevű párostánc a Szabolcs megyei Nagykállóhoz, a vármegye egykori székvárosához kötődik. Írásos források már a 17. századtól említik a nevét, tartalmáról azonban nem szólnak.⁷ Az első részletes ismertetések és kották, valamint a későbbi helyszíni gyűjtések már egy feltehetően a 19. század végén készült rekonstrukcióról tudósítanak, amely terjengőségével, a népies műtánc szellemében alkotott motívumaival és merev előadásával elüt a vidékre jellemző, gazdag táncgyománnytól.⁸ Mivel ennek kísérőzenéje kötött volt, Kodálynak a feldolgozás során nem kellett a dalokat összeválogatnia, mint például az egy-egy táj vagy egyetlen falu dalaira épülő *Mátrai képek* vagy a *Karádi nóták* című kórusművei esetében.

A zeneszerző és a kállai kettős kapcsolata 1926-ban kezdődött. Kodály november hatodikán Nyíregyházán tartott előadást a székely népzeneiről, és maga kísérte zongorán Basilides Mária operaénekesnőt, aki a *Magyar népzene* ciklusából énekelt darabokat.⁹ Programját másnap a közeli Nagykállóban folytatta, ahol a helyi lelkes, Görömbei Péter vendégeként megtekintette a híres produkciót, és beszélgetett a zenészekkel és a táncosokkal. Az előadás annyira megnyerte a tetszését, hogy kijelentette: „filmre kell venni, be kell mutatni Pesten az Urániában. Mindent meg kell tennünk, hogy a magyar kincs el ne kallódjék. Terjesszük, elevenítsük fel széles körben a kállai kettőt.”¹⁰ Ekkor tehát még nem gondolt arra, hogy a terjesztésben – művészi feldolgozás formájában – éppen ő maga teszi majd meg a döntő lépést. Kodály látogatását ugyan csoportképen is megörökítették (*3. kép*), a táncról azon-

⁶ Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga, *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 530–537.

⁷ Réthei Prikkel Marián, *A magyarság táncai* (Budapest: Studium, 1924), 101–102.

⁸ *Magyar Néprajzi Lexikon*, főszerk. Ortutay Gyula (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), vol. 2, 726.

⁹ Breuer, *Kodály-kalauz*, 263.

¹⁰ Téger Béla tudósítása a *Nyírvidék* Szabolcs megyei napilap 1926. nov. 12. számában.

ban csak jóval később, 1955-ben készült olyan mozgófilm, amellyel párhuzamosan a kísérőzenét is magnetofonszalagra rögzítették.¹¹

A dallamokat Kodály 1928. júniusában vette fonográfra Nagykállóban, Balázs Ferenc prímás és háromtagú zenekarának játékát, valamint Toka Károly és id. Torma Károly énekét.¹² A gyűjtésre alaposan felkészült: ismerte Farkas Lajosnak az *Ethnographiában* 1895-ben publikált tanulmányát a kállai kettősről,¹³ és így alkalma nyílt a 19. század végi leírás, valamint az eleven hagyomány összehasonlítására. Ezt olvashatjuk ki rendhagyó módon készített lejegyzéseiből, melyeken a 19. századi kották egyvonalas *g*-re transzponált másolataira írta rá az általa hallott változatokat, így mintegy egymásra kopírozta a 33 évnyi különbséggel rögzített dallamokat.¹⁴

Farkas Lajos, akinek kiváló tanulmányát és jó minőségű kottáit Kodály ilyen becsben tartotta, 1890 és 1895 között a nagykállói református egyház segédlelkésze és a helyi dalárda vezetője volt. Az 1926-os Kodály-látogatás házigazdjaként már említett Görömbei Péter református lelkész biztatására látott hozzá annak idején a kállai kettőssel kapcsolatos adatok összegyűjtéséhez, aminek eredményeit először a Szabolcs megyei *Nyírvidék* című napilapban, majd átdolgozott formában a tudományos rangú *Ethnographiában* jelentette meg. Farkas Lajos annak a „világhírű magyar speciesnek” megörökítését tűzte ki célul, amelyet egy megelőző nemzedék „a maga gyakori összejövetelén, két-három napig tartó lakodalmain, csaknem minden alkalommal eljárt [...]”. A hagyomány azonban halványulni kezdett, ezért megszervezték a felújítását: „[...] egypár ügybuzgó agitátor kezdeményezésére a »kállai kettős« iránt egész Kállóban csodálatos érdeklődés támadt. Őszfűrtű roskatag öregek s viruló ifjak és hajadonok seregestül tódultak a ref. főiskola helyiségébe, amazok, hogy tanítsák, emezek, hogy tanulják s azután a rendezendő »polgár-bálon« be is mutassák.” – ami 1895. március 15-én meg is történt.¹⁵ Úgy tűnik, ez az esemény fordulópont volt a kállai kettős történetében, hiszen a hagyományos alkalmakhoz, lakodalmakhoz kötött használatból kiszorulva ekkor – az 1848-as forradalom és szabadságharc nemzeti ünnepén – kapott új funkciót, s a lokálpatrióta közösségi öntudat polgári keretek közé illeszkedő kifejezése lett. A szerepváltást nagyban segítette a református egyházi vezetők támogatása és tekintélye. Az említett alkalomról szóló beszámoló szerint a táncosok közül a legszebben Toka Károly városi tanácsos járta,¹⁶ aki

¹¹ MTA Ft 260. Gyűjtők Bacskai Katalin, Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Vargyas Lajos.

¹² Kodály-F 487–493.

¹³ A kállai kettőst erre alapozva ismertette Réthei Prikkel 1924-ben. Könyvében a dalokat Herboly Géza zongorakísérettel közölte.

¹⁴ Kodály *népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*, 530, 532, 534.

¹⁵ Farkas Lajos „A kállai kettős” című cikke a *Nyírvidék* 1895. március 10-i számában. Idézi Nyárády Mihály, „A nagykállóiak »Kállai kettős« tánca”, *Szabolcs-Szatmári Szemle* 3 (1969), 24.

¹⁶ Nyárády, „A nagykállóiak »Kállai kettős« tánca”, 33. A családi hagyományt fia, Toka Menyhért is folytatta, ő a 8–9. kép egyik táncosa.

kesőbb Kodálynak fonográfba énekelte a dalokat.¹⁷ Toka köztisztelőben álló, jó-módú gazdaember volt, aki választás útján került a tanult hivatalnokok közé,¹⁸ és mintegy „népi bíróként” működött a hivatal mellett. Ő a bemutatók egyik kulcs-embere: 1922-ben a nagykállói gazdálkodó ifjak szüreti mulatságára, 1923-ban március 15-i ünnepségre tanította be a táncot.¹⁹ Az 1924. április 5-i, Pannónia vendéglőben tartott előadás főrendezője Görömbei Péter református lelkész volt, a betanító Szabó Antal, a református egyházi iskola tanítója, aki Farkas Lajoshoz hasonlóan egyfajta gyűjtői tevékenységet végzett a kállai kettős helyi hagyományával kapcsolatban.²⁰ A református harangalap céljára rendezett műsoros est programja – szavalatok, énekszámok, élőképek után – ezzel zárult. „Mikor a függöny felgördült, ott állt előttünk az öt táncospár, festők ecsetjére méltó délceg legények és a magyar föld pompás virágai, gyönyörű leányok, mind színes, hatásos magyar viseletben [...] Előbb a lassan, majd a frissen táncolt figurák következtek s a táncosok mindenike tűzzel, csinnal, lelket gyönyörködtetően táncolt.” A végén „ujjongó lelkesedés tapsa viharzott fel, a táncot többször is meg kellett újrázni [...]”.²¹ A rendezvényre néprajzi szakembereket is meghívtak a fővárosból, ott volt többek között Györffy István és Ébner [Gönyei] Sándor.

1931-től már az ország széles nyilvánossága is gyönyörködhetett a nagykállóiak híres produkciójában az augusztus 20-i budapesti ünnepségen, ahol parasztcsoportok léptek föl az úgynevezett „Gyöngyösbokréta” mozgalom szervezésében.²² A kállai kettős betanítója, Szabó Antal (majd Nagy Károly) és a mozgalom intézője, Paulini Béla újságíró tanácsai nyomot hagytak a produkción. Az első dal szövegét további négy versszakkal kiegészítették,²³ a táncot még inkább egységesítették, és az öltözéket Paulini kérésére megkísérelték hagyományosabbá, régiesebbé tenni.²⁴

¹⁷ „Hidegen fújdogál a szél” és „Kincsem, komámasszony”: *A Magyar Népzene Tára. MNT XII. Népdaltípusok 7*, szerk. Paksa Katalin (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), no. 510. és *MNT X. Népdaltípusok 5*, szerk. uő. (Budapest: Balassi Kiadó, 1997), no. 453. (variánsuk: 1., 9. kotta). A „Jó bort árul Sirjainé” kezdetű dalt Torma Károly énekelte (5. kotta).

¹⁸ Ratkó Lujza szíves közlése, amiért ezen a helyen mondok köszönetet.

¹⁹ Nyárády, „A nagykállóiak »Kállai kettős« tánca”, 30, 34.

²⁰ A *Nyírvidék* 1924. február 2-i számában jelent meg „Harminc év előtti felvilágosítások a kállai hóhérről, kállai egyesről és a kállai kettősről” című írása. Ismerteti Nyárády „A nagykállóiak »Kállai kettős« tánca”, 31–32.

²¹ N. N. „A »kállai kettős« felújítása Nagyállóban”, *Ethnographia* 34/35 (1923/24), 118. [In *Magyar táncfolklorisztikai szövegyűjtemény I*, szerk. Karácsony Zoltán (Budapest: Gondolat Kiadó–Európai Folklor Intézet, 2004), 53–54.]

²² Volly István, „A Gyöngyösbokréta indulása”, in *Tánc tudományi tanulmányok 1976–77*, szerk. Kaposi Edit–Pesovár Ernő (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1977), 343–368. A mozgalom keretében parasztcsoportok tánc, ének- és játékbemutatóit rendezték meg 1931–1944 között. A bemutatóknak jelentős szerepük volt a néphagyomány életbentartásában, de annak megmerevítésében is.

²³ „Ugyan, mondd meg...”, „Sem kötője, sem szoknyája...”, „Ne gyúnyolódj olyan hetykén...” „Megbocsátok, kedves rózsám...” (1. kotta 4., 8–10. versszak.) Nyárády, „A nagykállóiak »Kállai kettős« tánca”, 45–48; Harsányi Gézáné, *Nagykálló muzsikája* (Kézirat az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztályának kéziratárában, 2004), 25.

²⁴ Nyárády, „A nagykállóiak »Kállai kettős« tánca”, 38–39.

A nagy tetszésre való tekintettel 1931 és 1942 között szinte minden évben előadták Budapesten.²⁵ 1939-ben még egy játékfilmben, az *Ítélt a Balaton* című darab szüreti jelenetébe is bekerül.²⁶

A világháború megszakította az előadások sorát, de néhány év múlva, 1950-től Nagykovácsiban ismét felújították a híres táncot. Az idősebb táncosok Szabó Sándor (az *I. kottapéda* egyik énekes, s a *8–9. kép* egyik táncosa) vezetésével hagyományőrző csoportot alakítottak, és egy másik táncegyüttes is szerveződött Nagy Károly irányításával. Gyakran léptek fel Nagykovácsiban meg a közeli településeken, általában állami ünnepeken: április 4-én, május 1-jén, augusztus 20-án és november 7-én.²⁷ Gyermekcsoportot is létrehozta, egyik budapesti szereplésük alkalmával 1953-ban Szóts István, a magyar filmművészet kiválósága készített róluk fényképeket a Városligetben (*4–7. kép*).²⁸ (Szócs Istvánnak 1947 után politikai okokból már nem volt lehetősége játékfilmet rendezni. Ettől kezdve néprajzi filmekben működött közre, illetőleg néprajzi fényképeket készített.) A nagykovácsi *Kállai Kettős Néptáncgyűttes* vezetését később hivatásos táncpedagógusok vették át. A próbák színhelye 1972-től a helyi művelődési központ lett, ahol két évente nemzetközi néptáncfesztivált is rendeznek.²⁹ Ma a *Hagyományőrző Kállai Kettős Néptánc Egyesület* honlapja ad tájékoztatást az együttes életéről, fellépéseiről.



A továbbiakban a kállai kettős dalrepertoárját vesszük számba. 1895-ben Farkas Lajos adatközlői szerint a kállai kettős a következő öt dalt foglalta magában:³⁰ 1. „Mikor felülről fuj a szél” – *Andalgószerűleg s érzéssel*, 2. „Kincsem, komám-asszony” – *Élénken s tűzzel*, 3. „Feleségem olyan jó” – *Mérsékeltén*, 4. „Az t mondják, jól mondják” – *Vontatva*, 5. Jó bort árul Sírjainé” – *Mérsékelt gyorsasággal s minden szótagot erősen kiemelve*.³¹ A kállai kettős 20. századi élete során a dalfűzér összetétele némileg módosult. Legfontosabb pillérei állandónak bizonyultak (vö. *I., 9. kotta*), így a kezdő ének, a „lassú”, és a „Kincsem, komám-asszony” szövegű gyors. (Kodály első, énekhangra és zongorára írt 1937-es kállai kettős-

²⁵ Pálfi Csaba, „A Gyöngyösbokrét története” in *Táncudományi Tanulmányok 1969–1970*, szerk. Dienes Gedeon–Maácz László (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1970), 149.

²⁶ A főszerepeket híres színészek, Páger Antal, Megyesi Mária, Csontos Gyula játszották. Nyárády 1969, 39–40.

²⁷ Nyárády, „A nagykovácsi »Kállai kettős« tánca”, 40.

²⁸ MTA Ft 26.062–26.114. Szóts István, *Szilánkok és gyaluforgácsok* (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 434–435.

²⁹ Harsányi Gézné, *Nagykovács muzsikája*, 25.

³⁰ Adatközlői nem egészen egybehangzóan nyilatkoztak, voltak, akik szerint csak két részből (dalból?) állt, egy lassúból és egy frissből.

³¹ Valószínű, hogy a tempóra-előadásmódra vonatkozó jelzések nem a tánc valós karakterére, hanem az adatközlő pillanatnyi éneklésére vonatkoznak. Ratkó Lujza tánckutató szíves szóbeli közlése, melyért e helyen mondok köszönetet.

feldolgozása is mindössze ezt a két tételt tartalmazta.³²⁾ A 3–4. dal kimaradt, Farkas Lajos feltételezése szerint ezek eredetileg nem is tartoztak a kállai kettős-höz, mivel „melancholikus szláv melódiák”, melyek idegenek a „sírva vigadó magyar kedély”-től.³³ Valójában azonban nagyon is jól beleillettek a kállai kettős régebbi zenei világába, minthogy jellegzetes 18. századi dallamok az úgynevezett „Tyukodi” és a „Rákóczi” dallamcsalád köréből.³⁴ Valószínű azonban, hogy nem kötelező jelleggel, hanem csak alkalmi függelékként, esetleg egymás alternatívájaként kapcsolódtak a tánchoz,³⁵ miként a „Jó bort árul Sirjainé” kezdetű dudanóta is, mely utoljára Kodály 1928-as gyűjtésében szerepelt (5. *kotta*). Kodály följegyezte, hogy az ének „bizonytalan, ingadozó”, ami a gyengülő emlékezet, a hagyomány hanyatlásának jele. A „Nem vagyok én senkinek sem adósa” kezdetű dal – Kodály „Kállai kettős”-ének lendületes, hatásos záró dallama (vö. 11. *kotta*) – viszont a 19. századi leírásból hiányzik. Talán Farkas Lajos adatközlői elfelejtkeztek róla, mint Nyárády Mihály nyíregyházi néprajzkutató feltételezte, aki szerint a dallamot a helyi hagyomány ismeretében Toka Károly tanította be a fiataloknak az 1922-es bemutatóra.³⁶ Végül a Gyöngyösbokréta szereplési alkalmi három dalban rögzítették a kállai kettős kísérezőjét: „Felülről fúj az őszi szél”, „Kincsem, komámasszony” és „Nem vagyok én senkinek sem adósa”. 1931-től a helyi előadásokban és néhány környező falu cigányzenekarának gyakorlatában már ehhez tartották magukat, az eredeti ciklus vaskos, csúfoló szövegű és a helyi borissza asszonyokat kifigurázó 3–5. dala pedig – mely kevésbé illet közönség elé – feledésbe merült.

A kállai kettős dalai – közelebbi és távolabbi változatokban – általában más tájakon is részei a magyar néphagyománynak. Éppen a sajátos kezdő dalt, az egész produkció jellegét-hangulatát meghatározó „lassút” viszont csak Nagykállóban, illetve néhány közeli szabolcsi és Szatmár megyei faluban, és csak a kállai kettőssel összefüggésben ismerik (1. *kotta*).³⁷ Nem találjuk nyomát a 19. századi gyűjteményekben, és a korszak populáris színpadi műfajában, a népszínművekben sem. A dallam szűk földrajzi elterjedtsége és nagyfokú egyöntetősége arra vall, hogy minden bizonnyal helyi alakítás eredménye. Kialakulása feltehetőleg a kállai kettős 19. századi történetével függ össze, a dallam használati módja és zenei

³² „Lassú tánc” (Felülről fúj az őszi szél) és „Élénk tánc” (Kincsem, komámasszony). A *Gyöngyösbokréta* című kötetben jelent meg (szerk. Paulini Béla) más szerzők zongorakíséretes népdalfeldolgozásaival együtt.

³³ Farkas Lajos, „A »kállai kettős«, *Ethnographia* 6 (1895), 291. [In *Magyar táncfolklórisztikai szöveggyűjtemény I*, szerk. Karácsony Zoltán (Budapest: Gondolat Kiadó–Európai Folklór Intézet, 2004), 43–52.]

³⁴ Típuszámuk az MTA Zenetudományi Intézete gyűjteményében 13.036.0/2-3 és 16.084.0. A két dallamcsaládról ld. Domokos Mária–Paksa Katalin, „The Hungarian Folk Song in the 18th Century” *Studia Musicologica* 49, (2008/1–2), 111.

³⁵ Ratkó Lujza megalapozott föltételezése.

³⁶ Nyárády, „A nagykállóiak »Kállai kettős« tánca”, 30.

³⁷ Összesen 10 változatát gyűjtötték, ebből hatot magában Nagykállóban: *MNT XII*, no. 510–519.

tulajdonságai ugyanis a néphagyomány „spontán” életétől és stílusjegyeitől több tekintetben eltérnek. Mégsem tekinthetjük egészen egyedülálló, rokontalan dalnak, hiszen a strófa $A^5A_vA_vA_v$ formai felépítése, ereszkedő dallamvonala, a kadeneciarend és a dór hangsor nem ritkaság a régi magyar népdalok, különösen a dudánóták körében. A „Ki van borért, de soká jár” dudánóta típus egyik alcsoportja pedig a strófa valamennyi sorának magas indításával különösen közel áll tárgyalt dalunkhoz (2. *kotta*).³⁸ Az $A^5A_vA_vA_v$ felépítésű dalokban a strófa utótagjának már nincs önálló zenei mondanivalója. Ez lehetett az oka, hogy Balázs Ferenc cigányprímás Kodálynak mutatós verbunkos cifrázatokkal ellátva ugyan, de féldallamként játszotta. Később háromsoros formában is gyűjtötték (3. *kotta*). A hangszeres pizzicato-manír, mely refrénszerűen zárja a dallamot, megtalálható Szabolcs-Szatmár megye és Erdély hangszeres népzenejében, például annak a maroszéki cigányzenésznek az előadásában is, akinek verbunkos dallamát Bartók a *Román népi táncok* című darabjában feldolgozta.³⁹ Sőt egy – a „Felülről fúj az őszi szél”-hez hasonló – dudánótában egy furulyás is hasonló figurákat játszott (4. *kotta*). Ugyanakkor a hangszeres figura vokális megfelelője, a hozzá énekelt „hümmögés” (staccato dúdolás) nagykállói „találmány”,⁴⁰ mely a dal játékos, évődő karakterét emeli ki, és a tánc közben szokásos, ritmikus, ujjakkal való pattogtatást⁴¹ ehhez a refrénként jelentkező zenei mozzanathoz köti. A hangszerhasználat a „Felülről fúj az őszi szél” dallam esetében kötött: az instrumentális változatok mindig hegedűn, illetőleg vonószekaron szólnak meg (esetleg cimbalommal kiegészítve), míg a rokon típusú dudánótákat dudán, furulyán, klarinéton, citerán is játsszák. Bizonyára a kállai kettős produkció jellegéből fakad, hogy a dallam hangjai nem variálódnak, csupán a zenei refrén alkalmazásában és – főként emiatt – a strófát alkotó sorok számában vannak eltérések.⁴²

A dudánóták ritmusa egyenletes negyedekben mozog „minden szótagot erősen kiemelve” (mint Farkas Lajos a „Jó bort árul Sirjainé” dalnál jelzi), mely nem alkalmazkodó pontozott ritmusokkal is keveredhet. A pontozás legtöbb esetben éles ritmus. A „Felülről fúj az őszi szél” esetében viszont éppen az ellenkezője, a

³⁸ Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), I, 138; *MNT XII*, no. 279–406.

³⁹ Lampert Vera, *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog* (Budapest: Hungarian Heritage House, Helikon Kiadó, Museum of Ethnography, Institute for Musicology of HAS, 2008), 128.

⁴⁰ A 19. századi leírásban úgynevezett „pityegtetés”, melyet „hegedűn pizzicatóval, énekléskor pedig bizonyos dongókar szerű ümmögéssel s a hüvelyk s közép ujjak ritmikus csattogtatásával szoktak előadni.” Farkas, „A »kállai kettős«”, 289–290.

⁴¹ Vö. Karácsony Zoltán, „Egy régies szóalak (fittyent-pittyent) története és terjedése”, in *Tánc tudományi tanulmányok 1992–93*, szerk. Maácz László (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1993), 130–138.

⁴² Hatsoros: $A^2A_vrefr.A^2A_vrefr.$ (Farkas, „A »kállai kettős«”, 290 = *MNT XII*, no. 519j.c). Ötsoros: $A^5A_vA_vrefr.$ (*MNT XII*, no. 519), vagy $A^5A_vA_vA_vrefr.$ (1. *kotta*, *MNT XII*, no. 511–514), vagy $refr.A^5A_vA_vrefr.$ (*MNT XII*, no. 517). Négyesoros: $A^5A_vA_vA_v$ (*MNT XII*, no. 510, 516). Háromsoros: $A^5A_vA_v+refr.$ (3. *kotta*).

nyújtott ritmus jelenik meg, illetőleg a nyújtott és éles ritmus egymásutánja, vagyis a choriambus. Ezzel a ritmussal indította a dallam valamennyi sorát Kodály 1928-as felvételén Balázs Ferenc prímás, és a többi, később gyűjtött változatban is legalább két sor elején megtalálható. Sőt a vokális változatok is mindig így kezdődnek, tekintet nélkül a szöveg prozódijára (vö. *1., 3. kotta*). Ez minden valószínűség szerint 19. századi népies divat hatása, amikor a choriambust a magyaros ritmus megtestesítőjének tekintették: előszeretettel alkalmazták a népdalgyűjtemények lejegyzői-közreadói, és a nótaszerzők, városi cigányzenekarok is terjesztették.

Míg a dallamilag rokon dudanóták sorai két 4/4-es ütemből állnak, a „Felülről fúj az őszi szél” sorai (a refrént leszámítva) három 4/4-es ütemet tartalmaznak, vagyis a strófa tripodikus felépítésű. A tripódia kedvelt a magyar népzeneben, a *negyedes alapú* tripódia azonban a régi népdalokban ismeretlen, s csupán az új népdalstílusban jött szokásba. De az új stílusban nem fordul elő a 8 szótagos sorok 4+2+2 tagolása, ami viszont jellemzője egy sor régi dudanótának, háromszor 2/4-es megoldásban.⁴³ Feltevésem szerint a „Felülről fúj az őszi szél” ritmikája az efféle, *ti-ti-ti-ti / tá-tá / tá-tá* felépítésű dudanóták ritmusának augmentációjaként értelmezhető, ami további adalékkal szolgál a dal kialakulásának történetéhez). Az augmentáció ugyanis 19. századi jelenség, és annak a stílusváltásnak a következménye, amely a táncgyományban végbement. A régi stílusú táncok 2/4-es, nyolcadoló kísérezéssel szemben a verbunkos dallamok jó részét már a negyedes alapúktetés jellemzi, ami a csárdásban egyeduralmukodóvá vált.

Míg a dudanóták különféle szövegekhez kapcsolódnak, itt a dallam egyetlen meghatározott szöveggel jár együtt, bár eleinte az első sor kissé variálódott: 1895-ben a „Mikor felülről fúj a szél”, 1928-ban a „Hidegen fújdogál a szél” változat hangzott el. 1924-ben Szabó Antal nagykállói tanító *Nyírvidek*-beli cikkében jelent meg a „Felülről fúj az őszi szél” alak, amit a nagykállóiak kötelező érvényűnek fogadtak el, és amit a maga feldolgozásában Kodály is használt. A kilenc versszakos, majd a Szabó Antal által tizenegy versszakosra kiegészített, terjengős szöveg műköltői eredete nyilvánvaló, első versszakai azonban még a folklórhagyományban gyökereznek, és ezekről 19. századi források is tudósítanak. Gyűjteményében Erdélyi János a következőt publikálta: „Felülről fordított a szél, / Zörög az akácfalevél, / Édes rózsám hová lettél, / Hogy az este el nem jöttél? / Jöttem volna nem jöttem, / Szabadulást nem vehettem, / Mással estem szerelemben, / Holtig való gyötrelmembe.”⁴⁴ Színi Károly és Limbay Elemér népdalgyűjteményében egy sirató stílusú katonanóta így kezdődik: „Felülről fordított a szél, Regimentről jött a levél”.⁴⁵

⁴³ Ld. a példatárt Kodály Zoltán, *A magyar népzene* című tanumányához, szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Zeneműkiadó, 1952 – 1973), no. 248–255.

⁴⁴ Erdélyi János, *Népdalok és mondák II* (Pest: Beim József, 1847), no. 393.

⁴⁵ Színi Károly, *A magyar nép dalai és dallamai* (Pest, Heckenast Gusztáv, 1865), no. 40. Limbay Elemér, *Magyar Dal-Tár I–VI* (Győr: Henniscke Rezső, 1886–1888), no. 871. *MNT X*, no. 362j.e).

Czuczor Gergely költő, aki maga is sokat merített a néphagyományból, illetőleg akinek számos verse folklorizálódott, „Aranyhalász” című versében (1837) szintén hasonló szöveget szerepeltet: „Barna leány, hova lettél? / Talán a’ verembe estél? / Nem estem én a’ verembe, / Mással estem szerelembem.”⁴⁶ A szerelmi évdés, enyvelés, összezördülés és kibékülés további részletező megfogalmazása a népszínművek romantikus világát idézi (ld. az *I. kotta* szövegét). A magyar néphagyományban az ilyen, szerepeket megjátszó, párbeszédes éneklési mód ismeretlen, jóllehet valószínű, nagy múltú tradíció áll mögötte. Az egész jelenet nem más, mint a táncnyelven kifejezett „csalogatás” verbalizálása,⁴⁷ a beleillesztett prózai megjegyzések pedig a táncszók mintáját követik.

A „Jó bort árul Sirjainé” kezdetű dal a kállai kettős hagyományos rendjében az utolsó. Így szerepel a 19. századi leírásban, és gyűjtése alkalmával Kodály is utolsóként, egy másik énekestől, s talán pótlólag vette fel (*5. kotta*). Kodály azonban vélhetően a művészi kompozíció belső logikáját követve, illetőleg ritmikái-tempóbeli megfontolásból a „Felülről fúj az őszi szél” és a „Kincsem, komámasszony” között helyezte el. A kállai kettős kezdő dalával ellentétben ez a Kodály által feldolgozott második dallam rendkívül elterjedt dudanóta, melynek 1895-ben lejegyzett változatát a dallamtípus nagyszámú népi változata hitelesíti.⁴⁸ Kodálynak azonban 33 évvel később bizonytalan dallammal adták elő, így kórusművében azt egy másik, borsosberényi variánssal helyettesítette (*6. kotta*).⁴⁹ Kodály énekese, id. Torma Károly a dallamot – mivel nem emlékezett rá pontosan – feltehetően az ugyanakkor felvett „lassúval” – a „Hidegen fújdogál a szél” kezdetű dallal – keverte össze, ami könnyen megeshetett, hiszen mindkettő hasonló dallamjárású és azonos szótagszámú. Ugyanakkor ismert tapasztalat, hogy a gyengülő emlékezetet segíthetik a felidőzésben a hagyományos repertoár hasonló dallamai.⁵⁰ A „Hidegen fújdogál a szél”-ből származhat az első sor 5-ös végződése, szemben a dallamtípus 4-re érkező kadenciájával, ritmikában a choriambus, szemben a dallamtípus egyenletes negyedeivel, illetőleg éles ritmusaival, továbbá az összes dallamsor magas kezdete, mely a középkorú borsosberényi változatban csupán a második sor sajátja.⁵¹ A típus tel-

⁴⁶ Móser Zoltán, *Körülvesznek engem a dalok* (Zsámbék: A hét szabad művészet könyvtára, Duna-szerdahely: Gyurcsó István alapítvány, 2000), 36–37.

⁴⁷ A párok szemben táncolása, eltávolodása és közeledése, egymás kerülgetése és üldözése stb. A „csalogatás” megtalálható régi és új párostáncainkban: a botolóban, az ugrósban, a maroszléki forgatóban, és oldortabb formában a csárdásban. *Néptánc kislexikon*, szerk. Pálffy Gyula (Budapest: Planétás, 1997), 35.

⁴⁸ „Felment a kondás a fára” típus (Járdányi, *Magyar népdaltípusok* I, 148; *MNT* XII, no. 520–610). Szórványos dunántúli előfordulás mellett mintegy száz felföldi és alföldi variánsa ismert.

⁴⁹ Vö. Kodály *népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*, 532–533.

⁵⁰ Juhász Zoltán egy nőgrádi pásztor kiváló énekes és dudás-furulyás esetében figyelte meg, hogy az elfelejtett nótát „az emlékezetében élő aktív dallamok variánsaként kereste”. Juhász Zoltán, *A zene ősnyelve* (Budapest: Frig Kiadó, 2006), 46.

⁵¹ A „Felment a kondás a fára” dallamtípus hasonló, kvintről induló csoportja mintegy 30 dalt foglal magában: *MNT* XII, no. 587–610.

jes változat-állományában azonban gyakoribbak az oktávról, szeptimről ereszkedő sorok (7. *kotta*), tehát ez a lehetőség is belejátszhatott ennek az esetleges változatának létrejöttében. Ilyen dudanóták Nagykállóban is élhettek, ahol Kodály is lejegyzett egy ilyen jellegű, némileg modernizált, a népies műdal hatását is magán viselő változatot (8. *kotta*). Szövege *A falu rossza* című népszínműből való. A kvinten induló dudanóta dallamnak (6. *kotta*) is van színpadi múltja: Csokonai Vitéz Mihály *Karnyóné* című színdarabjában (1799) maga a címszereplő énekelt egy többé-kevésbé hasonló dallamot „Oh irtóztató nagy kétség, Oh más világi setétség” kezdetű szöveggel.⁵²

A *Kállai kettős* harmadik, „Kincsem, komámasszony” szövegű dallamának⁵³ legkorábbi kottás emléke szintén a 18. századból való, és szintén a színjátszással függ össze. A dal címe a Szegedi István-melodiáriumban – mely a protestáns kollégiumi diákság kézzel írt énekeskönyveinek egyike – „Más a Theatrumon mondandó”.⁵⁴ A dallam rövid soros, hat szótagos változata pedig latin nyelvű iskoladráma dalbetétje volt 1736-ban, Kácsor Keresztély *Amor patriae* című művében.⁵⁵ Az efféle sirató stílusú népi táncdalok divatja ebben az időben az írásos kultúrába is behatolt. 1813-ban Pálóczi Horváth Ádám is feljegyezte gyűjteményébe,⁵⁶ ő már a *Kállai kettős*ből ismert szöveggel: 1. versszaka: „Nem vagyok én beteteretereteteg...”, 2. versszaka: „Kincsem Kató ángyogyorogyorogyogyom...” A 19. századi nemzeti romantika méginkább emelte a dal népszerűségét. Természetesen népszínműben is szerepelt – *A vén sasban*⁵⁷ –, továbbá bekerült az 1820-as Keszthelyi-kéziratba, Almási Sámuel 1834-es népdalgűjteményébe, valamint egy sor hangszeres kiadványba.⁵⁸ Ha pedig egy jó évszázadot előre lépünk, akkor a „Kincsem, komámasszony”-t a Szegedi Szabadtéri Játékok színpadán Kodály *Háry János*ának egyik szereplőjétől, Marci kocistól hallhatta a közönség a daljáték 1938-as előadásán. De ez csak egyszeri ötlet volt, a betétdal szerepeltetése a dalműben nem állandósult.⁵⁹ Ami pedig a „Kincsem, komámasszony” népzenei életét illeti, a Dunántúlon, Felföldön és az Alföld észak-keleti felén találták meg a gyűjtők mint csárdást, „kanászos nótát” vagy lakodalmi dalt, összesen húsz változatban.⁶⁰ Egy nagykállói variánsát Vas Jánostól idézzük, aki – mint Gyöngyösbokréta-tag – gyakran énekelte-táncolta a kállai kettős színpadi előadásain (9. *kotta*). A kállai kettős dalainak belső összetartozását erősíti, illetőleg kölcsönhatását mutatja, hogy a „Kincsem, komámasszony” oktávról kvintre

⁵² Kodály-Rend 5140. Vö. még Hovánszki Mária, „Csokonai-dallamok» és forrásaik”, *Magyar zene* 3–4 (2006), 475.

⁵³ *MNT X*, no. 453.

⁵⁴ *MNT X*, no. 458j.b). Háromsoros felépítését bizonyára az alkalmi szövegnek köszönhetette.

⁵⁵ *MNT X*, no. 442j.b). Népi változatai: *MNT X*, no. 438–442.

⁵⁶ *MNT X*, no. 458j.c).

⁵⁷ Kodály-Rend 23.592.

⁵⁸ Történeti előfordulások: *MNT X*, 1029–1030.

⁵⁹ Breuer, *Kodály-kalauz*, 265.

⁶⁰ *MNT X*, CXIII. típus.

érkező első sora, sőt még a második sor eleje is a „Felülről fúj az őszi szél” elejéhez hasonlít (vö. *1. kotta*). A két dal rokonságával magyarázható, hogy a geszterédi banda a „Felülről fúj...” után a „Kincsem, komámasszony”-t az alaphangra lefutó második sorral játszotta, ami az előző dallam jellemzője. A strófák formai felépítése is hasonló, amennyiben az utótagnak már nincs új, önálló zenei tartalma (*10. kotta*).

A „Nem vagyok én senkinek sem adósa” kezdetű népdal Kodály *Kállai kettősé-*nek harmadik tételében, a „Kincsem, komámasszony” fináléjaként szólal meg. A művet lezáró dal az előző dallam közeli rokona, valószínűleg leszármazottja: a második sor közepétől végig megegyeznek, és néha még szövegük között is átjárás mutatkozik. A „Nem vagyok én senkinek sem adósa” dallamtípust⁶¹ három népzenei dialektusban találták meg a gyűjtők: a Dunántúlon, a Felföldön és az Alföldön, összesen mintegy harminc változatban. Figyelemre méltó, hogy – mint viszonylag újabb alakulat – a régiesebb hagyományú Erdélyben és Moldvában azonban nem ismert. Ezzel összhangban a dal 18. századi forrásokban sem fordul elő, viszont a 19. század közepén egyszerre seregestől áll előttünk: 1850–55 között három népszínműben, Szerdahelyi *Bányarém* (1850),⁶² Doppler *Nagyapó* (1851) és Böhm Gusztáv *Huszárcsiny* című művében (1855-ben)⁶³ is szerepelt (*11. kotta*). Helyet kapott továbbá az 1850 körül publikált *Makói csárdás* című kiadványban is.⁶⁴ Innét ismerte meg Liszt Ferenc, akinek zeneszerzői fantáziáját az egyszerű zongoraletét megragadta, és *Ungarischer Romanzero* című, máig kiadatlan művének egyik darabjaként feldolgozta.⁶⁵ Elképzelhető, hogy koncertpódiumon, közönség előtt is játszotta, s így a dallamot szélesebb, nemzetközi nyilvánosság felé is közvetíthette.

A kállai kettősnek még egy feldolgozásáról kell említést tennünk. Ligeti György, mint fiatal zeneszerző, szintén írt egy ilyen című darabot 1951-ben.⁶⁶ Az a cappella vegyeskari kompozíció alapján két dalból építkezik: indítása az emblematikus „Felülről fúj az őszi szél”, folytatása a „Nem vagyok én senkinek sem adósa”. Ez utóbbi dalba azután beillesztette még egy népies műdal első felét is (megismételve), mintegy dúr jellegű közjátékként.⁶⁷

⁶¹ Járdányi, *Magyar népdaltípusok* I, 104.

⁶² Kodály-Rend 12.853.

⁶³ Kodály-Rend 12.830, vö. *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*, 536.

⁶⁴ Limbay Elemér pedig népdalgűjteményében, a *Magyar Dal-Album*ban, illetőleg a *Magyar daltár*ban publikálta az 1870-es, 80-as években.

⁶⁵ Liszt-kézirat a bayreuthi Wagner-emléktárban, vö. Papp Géza, „Liszt ismeretlen verbunkosátiratai”, *Magyar zene* 28 (1987), 173–188. Köszönet illeti Domokos Máriát, aki erre az összefüggésre felhívta a figyelmemet.

⁶⁶ 1952-ben jelent meg a Zeneműkiadónál. Kerékfy Márton „Köznyelv és eredetiség Ligeti György vokális népzenei feldolgozásaiban (1945–56)” című előadásában tett róla említést a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” témájú VII. tudományos konferenciáján.

⁶⁷ Ld. a 62–73. ütemeket. Vö. Kerényi György, *Népies műdalok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 35.

A népdalvariánsok, valamint a szabolcs-szatmári hangszeres népzenei gyakorlat ismeretében alakította ki *Kállai kettős* című műsorszámát az 1970–80-as évek népzenei „újhulláma” kapcsán ismertté vált, a táncházmozgalom köréből indult és nemzetközi hírnévre szert tett Muzsikás együttes. Kodály és Bartók zeneszerzői életműve előtt tisztelegő előadásuk a budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémián 2003-ban már a darab 21. századi történetéhez tartozik.⁶⁸ A kis- és nagykállói néptáncgyűjtés filmfelvételeire támaszkodva pedig lehetőség nyílt újabb, néprajzilag megalapozottabb koreográfiák készítésére. Ilyent tekinthetett meg a közönség többek között egy washingtoni hangversenyen 2001-ben, amikor Kodály *Kállai kettősének* hegedű-zongora változatát adták elő egy táncos pár közreműködésével.⁶⁹ Ugyancsak Kodály művére készített koreográfiát Tímár Sándor a budapesti *Csillagszemű Táncgyűttes* 15 éves fennállásának jubileumi műsorára 2007-ben.

A néphagyomány és a magaskultúra hullámzásában immár csaknem háromszáz éve hol itt, hol ott bukkannak fel a kállai kettős dallamai. Ezek a dallamok a magyar néphagyomány szerves részei, sőt sokkal mélyebben gyökereznek abban, mint amit az eddigi példáink sejtetni engedtek: előzményeik ugyanis feltehetően a zenei őstörténetbe nyúlnak vissza. Sárosi Bálint Kodály *Kállai kettősét* a 19. századot idéző darabként méltatja, ugyanakkor megállapítja, hogy a dallamok gyökerei a 19. századnál messzibb múltba vezetnek.⁷⁰ A dudanóták és a sirató stílusú dalok népzenei keleti örökségéből, annak belső továbbfejlődéséből jöttek létre.⁷¹ Dobszay László az efféle sirató stílusú táncdallamokról írja, hogy „kétségkívül nem 19. századi szerzemények, hanem egy ősi stílus újabb alakváltozásának eredményei”.⁷² Fennmaradásukat a közösség igénye biztosította, és annak változása befolyásolta. A 18–19. századi források ablakot nyitnak ennek a láthatatlan folyamatnak egy késői szakaszára, amelyet a népdalváltozatok feltérképezésével és elemző vizsgálatával érthetünk meg a maga összetettségében. A kállai kettős dalai a 18–19. századi alkalmi vagy néhány évtizedre terjedő színrelépések után Kodály Zoltán művében kaptak időtálló, nemesveretű keretet. Így a magyar zeneművészet egyik legnépszerűbb darabjaként, a nemzeti kánon részeként találták meg helyüket. A kállai kettős élete azonban még manapság is többszintű. Kodály műve nem szorította ki a nagykállóiak hagyományos produkcióját sem (8–9. kép), amelynek hatását a legújabb falusi *revival* törekvésekben és a városi táncházmozgalom repertoárjában is felismerhetjük.

⁶⁸ Vö. *Muzsikás és Sebestyén Márta a Zeneakadémián* [CD kiadvány], Muzsikás, 2003.

⁶⁹ Játszott Szabadi Vilmos és Jandó Jenő, táncolt Tóth Ildikó és a koreográfus Farkas Zoltán.

⁷⁰ Sárosi Bálint, „A 19. század Kodály zeneműveiben”, in *Kodály Zoltán és tanítványai*, szerk. Berlász Melinda (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 90–91.

⁷¹ Vargyas Lajos, „A magyar zene őstörténete”, in *Magyarország zenetörténete I*, szerk. Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 41–46, 47–50; Vargyas Lajos, „A népdal fejlődése a 16–17. században”, in *Magyarország zenetörténete II*, szerk. Bárdos Kornél (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 340–345.

⁷² Dobszay László, *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983), 278.

Példatár

$\text{♩} = 104$



Nő: 1. Fe - lül-rül fúj az ő - szi szél,
Zö - rög a fán a fa - le - vél.
Ketten: - U - gyan, ba-bám, ho - vá let - tél?
Már két es - te el nem jöt - tél!
Nő: Hm-hm-hm-hm-hm, hm-hm-hm-hm-hm.
Férfi: Ja - ti - ta - ti - tom, ja - ti - ta - ti - tom.

Nő: 2. Már két este el nem jöttél,

Talán a verembe estél.

Férfi: - Nem estem én a verembe,

Ø Véled estem szerelembem.

Jatitatitom, jatitatitom.

3. Véled estem szerelembem,

Tudod, kedves vagy szívemben.

Nő: - De te engem nem szerettél,

Férfi beszédhangon közbeszólva: *dehogy nem, nagyon is.*

Nő: Csak éppen hogy kecsgettél.

Hm-hm-hm-hm-hm, hm-hm-hm-hm-hm.

4. Ugyan, mondd meg, mit gondoltál,

Mikor vélem elindultál.

Férfi: - *d* Nem gondoltam én egyebet,

Kapok csókot, nemcsak egyet.

Jatitatitom, jatitatitom.

Nő: 5. - Tegnap este mentem lesbe,

(Ø) Valaki ült az öledbe.

Férfi: - Akárki ült az ölembem,

de Csak te voltál a szívemben.

Nő: 6. – Csalfa voltál, az is maradsz,
Csak magadra haragítasz.
Pedig könnyen vigasztalhatsz,
Ha megölelsz, megcsókolhatsz.
Hm-hm-hm-hm-hm, hm-hm-hm-hm-hm.

Férfi: 7. – Még fittyet hány nékem lelke,
Amijóta üresð zsebem.
ð Még elfordul tőlem kincsem,
Pedig ő tart a bilincsen.
Jatitatitom, jatitatitom.

8. Sem kötője, sem szoknyája,
Csak a sápadt két orcája.
de Mégis csak azt mondogatja,
Szeret is, nem is, ihajja!
Jatitatitom, *d* jatitatitom.

Nő: 9. – Ne gúnyolódj ojan hetykén,
Szeret nálad különb legény.

Férfi: – Harag szülte, nem a szívem,
s Bocsássál meg, édes kincsem!
Jatitatitom, ð jatitatitom.

Nő: 10. – Megbocsátok, kedves rózsám,
Ha hú maradsz mindég hozzám.

Férfi: – A templomban szent esküvel
Kötlek össze életemmel.
d Jatitatitom, *d* jatitatitom.

Nő: 11. – Addig, rózsám, innen nem mégy,
Míg ez a gyertya jel nem ég.

Férfi: A másik is mindjárt elég,
A szerelem mégsem elég.
d Jatitatitom, jatitatitom.

1. kotta. *Nagykálló* (Szabolcs megye), Boros Ferencné Pál Piroska (29 éves), P. Szabó Sándor (58 éves).
Gyűjtötte Paulovics Géza 1960-ban. (*MNT XII*, no. 169. „Feliülről fúj az őszi szél” típus 512.)

Poco rubato ♩ = cca 132

El - mēnt Si - mon disz - nót lop - ni,
De nem tu - dott lo - póz - kod - ni.
El - mēnt, el - mēnt há - lá - lá - rá,
Vá - sás Já - nos tá - nyá - já - rá.

2. kotta. *Csoltó* (Gömör és Kis-Hont megye), Giczei János (79 éves). Gyűjtötte Sárosi Bálint 1963-ban. *MNT XII*, no. 297. (*MNT XII*, no. 167. „*Ki van borért, de soká jár*” típus 297.)

♩ = cca 108

(hangszeres együttes)

3. kotta. *Szatmárköritő* (Szatmár megye), Varga István (53 éves) és zenekara: Horváth Árpád (45 éves) tercprímás, Varga Béla (32 éves) brácsás. Kísérőritmus: *lassú dúvó*. Gyűjtötte Bacskai Katalin, Borbély Jolán, Domokos Mária, Lányi Ágoston, Martin György, Pálffy Gyula, Pesovár Ferenc, Sztanó Pál, Vargyas Lajos, 1972. Lejegyezte Tari Lujza. Budapesti táncfilmzés során készült felvétel: MTA Ft 781. (*MNT XII*, no. 169. „*Felülről fúj az őszi szél*” típus 518.)

$\bullet = 160$

(furulya)

4. kotta. *Bükkszék* (Heves megye), Pozsik István (66 éves). Gyűjtötte Sárosi Bálint 1961-ben. A gyűjtő kérdésére, hogy előadásmódjával mit utánozott, Pozsik István a következőket válaszolta: „Hát a dudanótát. Annak az alapja az egész! Nem csak utánozzuk alsó hangon, az egész alap abba' van. Mer' verbunk.” (MNT XII, no. 167. „*Ki van borért, de soká jár*” típus 283A.)

$\bullet = 69$

Jó bort á - rúl Sir - ja - i - né, (?)
 Ott ku-co-rog a vén Dúzs - né,
 A - rany - cse - csű E - cse - di - né,
 Gö - dény - tor - kú Nagy Bé - ni - né.

5. kotta. *Nagykálló* (Szabolcs megye), id. Torma Károly (71 éves). Gyűjtötte Kodály Zoltán 1928-ban. Kodály Archívum Ms.mus. 279. (MNT XII, no. 167. „*Ki van borért, de soká jár*” típus 300.)

♩ = 138

Ke - rek az én szű - röm aly - lya,
 Pi - ros se - lem - mel ki - var - va.
 Ma-gam - ról ha lē - vet - kē - zēm,
 Szű - röm fe - jem a - lá tē - szēm.

2. Zöld a pázsit, megnyólt a fű,
 Az én rózsám kőkényszemű.
 Jaj, a szívem, fáj a szívem,
 Ugyan ki gyógyít még engem?

3. Máris, gazda, éggy icce bort,
 Frissen, akit most fölmarkolt.
 Torkomonn akadt a bánat,
 Hagy öntsem le, mert föltámadt.

6. kotta. *Borsosberény* (Nógrád megye), Kós József (49 éves). Gyűjtötte Lajtha László 1937-ben.
 (MNT XII, no. 170. „*Felment a kondás a fűre*” típus 595A.)

Poco rubato ♩ = cca 100

Ke - rék a kkö - r - tē - fa - lē - vél,
A szép asz - szon szé - pet ne - vél.
Ládd, én mi - jó - ta fel - nyöt - tem,
Min - dig a sszé - pet sze - ret - tem.

7. kotta. *Bélapátfalva* (Heves megye), Nagy Lászlóné Lőrinc Mária (60 éves).
Gyűjtötte Szendrei Janka 1964-ben. (*MNT XII*, no. 171. „*Igyunk egyet, nagyot, hosszút*” típus 570.)

Én va - gyok a fa - lu ros - z - sza,
Csak en - gem u - gat a ku - tya.
Más is van még a fa - lu - ba,
Mégsem u - gat - ja meg, haj, a ku - tya.

8. kotta. *Nagykálló* (Szabolcs megye), Torma István (45 éves). Gyűjtötte Kodály 1928-ban.
MNT XII, no. 572. (*MNT XII*, no. 170. „*Felment a kondás a fára*” típus 572.)

$\bullet = 152$

Kin - csem, ko-mám-asz - szo-szá-ro-szá rossz asz-szony,
 Adj egy ma-rok-nyi len - cse - len - cse - len - cse-csét,
 Me - jért ci-gány-asz - szo-szá-ro-szá rossz asz-szony
 Mond-jon jó sze-ren - cse-cse-re-csé - re-cse-csét.

9. kotta. *Nagykálló*, Vas János (73 éves). Gyűjtötte Alföld Boruss István 1975-ben. Lejegyezte Lázár Katalin. (MNT X, no. 113. „Kincsem, komdasszony...” típus 444.)

$\bullet = 160$

(hangszeres együttes)

10. kotta. *Geszteréd* (Szabolcs megye). Játszotta a helyi banda. Gyűjtötte Bacskai Katalin, Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Polónyi Péter, Vargyas Lajos 1955-ben. Lejegyezte Paksza Katalin. Filmfelvétel kísérőzenéje: MTA Ft 281. Közvetlenül a „Felülről fúj az őszi szél” dallam után hangzott el. (MNT XII, no. 516j.)

Doppler: Nagymű N^o 13.
Nemz. Szm. Kézirat.
Kéziratban gyant.
1851

Nem vagyok én senkinek is adósa, adósa

1) mig ennek él apja, anyja s'öregelbik apósa,

2) 3) és fél + kutyja fél mig a napam, ipam él,

1) 2) 3) " " " " " " " " " " " "

Böhm G. Hunarcsing 1855. N^o 13.

1) migd' a' én felelősem kedvesem, (desanya, megamatar) apja anyja
(sic)

2) 3)

11. kotta. Kodály-Rend 12.830.



1. kép. „Kállai kettős” a Magyar Állami Népi Együttes előadásában. A *Hagyomány és korszerűség* című könyvből. Szerk. Sebő Ferenc. (Budapest: Hagyományok Háza, 2003.)



2. kép. Táncospár a bemutató előadáson. *A Magyar Állami Népi Együttes* című könyvből. A kötet szerzői László Gulyás, Dezső Létai, László Amác, Miklós Rábai, Gyula Várady, a felvételeket készítette Péter Korniss valamint az MTI FOTO munkatársai (Budapest: Corvina Kiadó, 1974).



3. kép. A „kállai kettős” 1926-os nagykállói előadása alkalmából készített fotó, Csépany Jenő nyíregyházi fényképész felvétele. Kodály az első sorban balra a második, házigazdája, Görömbei Péter lelkész középen, hátul Balázs Ferenc primás egy zenésztársával.



4-7. kép. Nagykállói gyerekek a Városligetben. Szőcs István felvétele, 1955. MTA Ft.







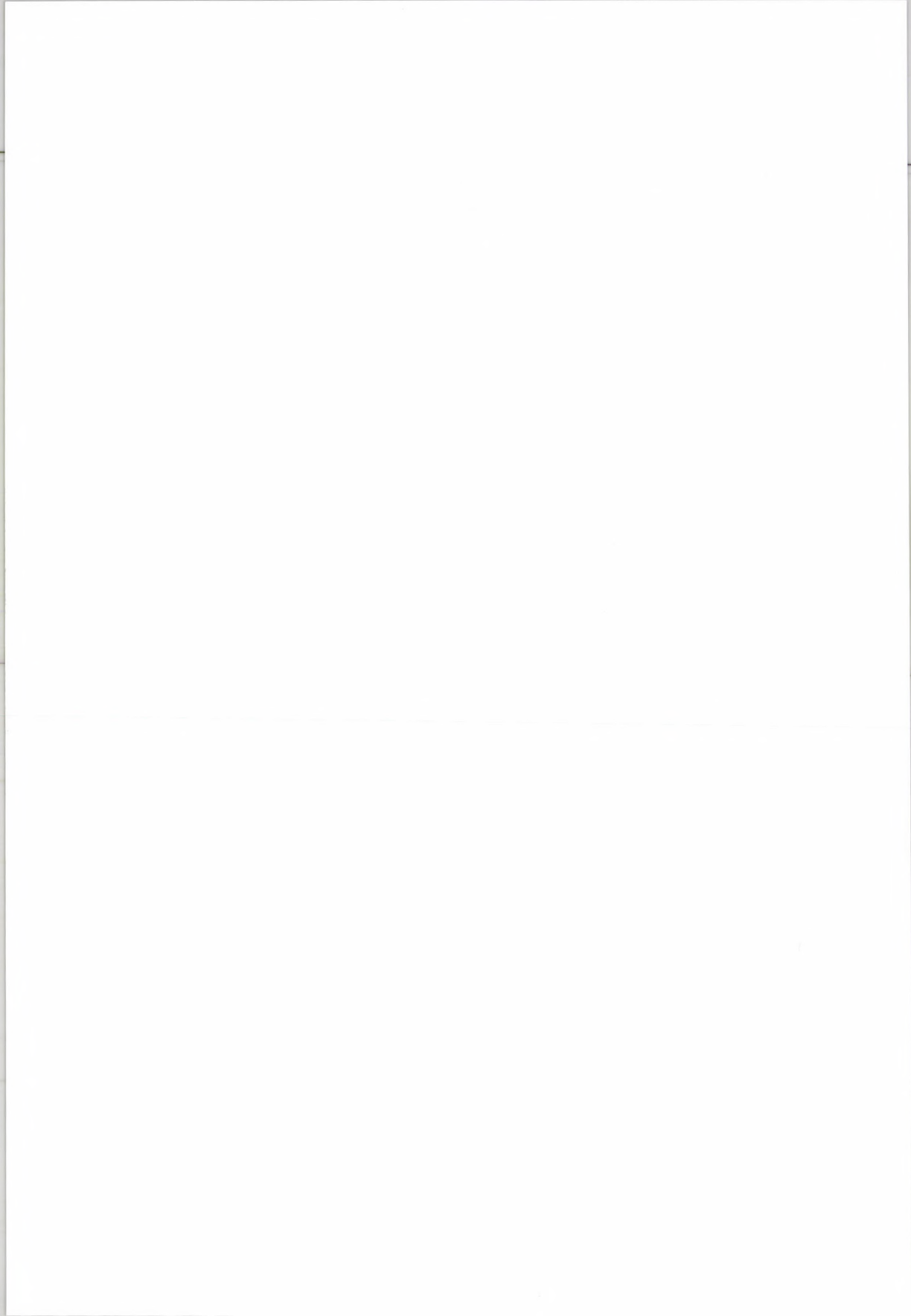
8–9. kép. Kállai kettőst táncol Toka Menyhért és felesége, valamint P. Szabó Sándor és Szűcs Erzsébet a nagykállói gimnázium udvarán. Fényképezte Martin György, 1955. MTA Ft.



KATALIN PAKSA

Stage and Folk Tradition in the History of the “Kállai kettős”
[Couple Dance of Kálló]

Zoltán Kodály's *Kállai kettős* [Couple Dance of Kálló] was premiered by the Hungarian State Folk Ensemble's groups of singers, instrumentalists and dancers in Budapest in 1951, during the Stalinist period. Kodály's work was not the first in which the folksongs arranged in it were first presented to the more cultivated public. In the peculiar fluctuation of folk tradition and high culture these songs have cropped up here and there in the past three hundred years or so. In the history of the folksongs that can be documented by historical records, traces of 18–19th century stage productions can also be found. The paper examines the folksongs of the choral work from two different angles: how they were connected to the stage and how they were embedded in the folk music tradition with their variants. The *Kállai kettős* has a double role even today: while Kodály's work is part of the national canon, it has not squeezed out the traditional productions of the revivalists of Nagykálló, the effect of which can be discerned in the light of contemporary revival endeavours as well as of the dance house movement.



TARI LUJZA

Szomjas-Schiffert György (1910–2004) népzenekutatói életútja

Az MTA Zenetudományi Intézete népzenekutatóinak többsége még közlelről ismerte, együtt dolgozott Szomjas-Schiffert György népzenekutatóval. A fiatalabb generációk tagjai leginkább arra a Szomjas-Schiffert Györgyre emlékezhetnek, aki – amíg csak fizikai ereje engedte – rendszeresen megjelent a különböző tudományos rendezvényeken. Akik csak e fórumokon látták, hallották, aligha szereztek róla más benyomást, mint hogy mondandóját nehézkesen megformált szavakkal, tagolva, hosszan adta elő. Spontán szóbeli felszólalásaihoz képest tudományos írásai feltűnően gördülékenyek, tömörségükben is olvasmányosak. Ez jellemzi a szinte élete legvégéig rejtve maradt szépirodalmi ambícióiból fakadó írásait is.¹ A jogász végzettségű Szomjas mindig a gondolataihoz legpontosabban illő kifejezés megtalálására törekedett.² Pályakezdként nem egyszer hallottam vele kapcsolatban: „száraz jogász!” Szomjas-Schiffert Györgyöt a magam részéről szemérmesen tartózkodó, rendkívül fegyelmezett, ugyanakkor jókedvvel és sajátos humorral teli embernek láttam. (Szomjas-Schiffert Györgyről a tanulmány során láthatók fényképek.)³

Keveset beszélt magáról, és hagyatékában is kevés dokumentum maradt fenn életéről. Nemcsak visszahúzódó természetéből fakadt, hogy magáról és családjának múltjáról nem szívesen nyilatkozott. A börtönévek is óvatosságra tanították. A legtöbbet a 80. születésnapja alkalmából vele készített beszélgetésből tudhattunk meg róla. A jelen tanulmányban arra törekszünk, hogy a különböző lexikonokban és más írásokban korábban megjelent életrajzi adatokat saját elbeszélése alapján pontosítsuk. Családnevét sokáig csak Schiffertként, majd az 1950-es évektől Szom-

* Az MTA Zenetudományi Intézetében Szomjas-Schiffert György születésének 100. évfordulója tiszteletére rendezett emlékülésen 2010. április 29-én elhangzott előadás írott változata.

¹ Ld. többek között Szomjas-Schiffert, *Virrasztó* (színmű Balassi Bálintról) (Budapest, Püski, 2001).

² „Szeretek pontos lenni, de most nem tudom szó szerint idézni Liszt Ferencet [...]” – mondta 80 éves korában. Ld. Borgó András, „Amikor én pályakezdk voltam ... – Szomjas-Schiffert György”, *Muzsika* 33 (1990/4), 10. (A továbbiakban: Borgó)

³ A Szomjas hagyatékából való fényképek digitalizálásáért Tamás Ildikónak mondok köszönetet.



1–2. kép. Szomjas-Schiffert György fiatalkori és időskori fényképe.

jasként, végül az 1960-as évektől Szomjas-Schiffertként használta. Családja egyik ágát Liszt Ferenc családjához vezette vissza, az erre vonatkozó dokumentumot pedig átadta a Liszt Múzeumnak. A Liszttel való rokonságnak egyetemista koráig nem volt tudatában, miközben az első nagy zenei élményt egy rádióadásnak köszönhetően véletlenül éppen Liszt-művek jelentették számára.⁴ Később tudatosan gyűjtötte a Lisztről szóló írásokat. Hagyatékában fennmaradt egy Liszttel kapcsolatos újságcikk,⁵ könyvespolcán pedig ott állt Hamburger Klára 1980-as kiadású Liszt-könyve a zeneszerző fényképével kifelé fordítva.⁶

Tanulmányok, zenei érdeklődés, pályakezdés

A Dunakeszin született Szomjas-Schiffert gyermekevei az I. világháború, majd az azt követő megrázkódtatás, politikai és erkölcsi zűrzavar, gazdasági összeomlás idejére estek. A vele készült riportból kiderül, hogy ükapja Vetzko Alajos uradalmi vadász volt, akinek Liszt Borbála, Liszt Ferenc apjának testvére volt a felesége. Vetzko felmenőiről ő nyomozta ki, hogy csehországi horvátok voltak. „[...] Vetzko ükapámnak megmaradt egy gyönyörű magyarságú, kalligrafikus, szép helyesírású

⁴ Borgó, 10.

⁵ Kúnszery Gyula, Barangolás az NDK-ban. *Magyar Hírlap* 1972. július 30.

⁶ Hamburger Klára, *Liszt Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980)

levele, amely magyar iskolázottságra utal, tehát már gyermekkorát föltétlenül Magyarországon kellett töltenie.”⁷ Szomjas-Schiffert felmenői körében otthonos volt a zene. Nagyszülei, akik az egykori Nyitra megyei Szentmihályúron (ma: Michal nad Žitavou, Szlovákia) éltek, kamarazenéltek. Nagyanyja zongorázott, így édesapja sok zenét hallott maga körül. Rá azonban nem volt különösebb hatással a zene, pedig „az Operaházban a nagy operákat mind megnézte.” Édesanyja sokkal érzékenyebb volt a zenére, fiának is sokat énekelt. Ő Pozsonyban tanítóképzőt végzett, közben pedig zongorázni tanult Bartók édesanyjánál, Voigt Paulánál. Mindezekről és Bartók pozsonyi fellépéseiről is szívesen mesélt fiának.⁸

A család Dunakesziről Kiskunhalasra költözött, így a kiváló zenei adottságú fiú ott kezdett zongorázni, majd hegedülni. Az ifjú a nyáridőben udvarukon munka közben énekelgető öreg mosónőjük különös énekei iránt is nagy érdeklődést tanúsított, így amikor gimnáziumában népdal pályázatot írtak ki, megpróbálta azokat kottába önteni. Nagy csalódást jelentett számára, hogy nem ő, hanem a divatos magyarnótákat összeíró diáktársa nyert.⁹

A zenéhez való erős kötődése ellenére fiukat a szülők nem zenei, hanem jogi pályára szánták.¹⁰ Tanulmányait ezért a Szegedi Egyetem jogi karán folytatta, ahol 1934-ben szerzett doktorátust.¹¹ Tagja lett az egyetemi énekkarnak, mellette pedig a Konzervatórium igazgatójánál, Király-Kőnig Péternél szolfézst, összhangzattant, ellenpontot és zeneszerzést tanult. „A felvételinél föltűnt neki, hogy hallás után tudok dallamot írni, s ez annyira felkeltette az érdeklődését, hogy magánövendékként zeneszerzésre kezdett tanítani. Ingyen tanított a saját lakásán négy vagy öt éven keresztül.” – emlékezett vissza később.¹² Hangját Hilbert Jankánál, Ocskay Kornél „régii pesti operanékes” feleségénél, képezte. 1936-ban Budapestre került, ahol a kéthetente megjelenő *Korunk Szava* című lap zenei rovatvezetőjeként dolgozott és cikkeket,¹³

⁷ Borgó, 9.

⁸ Borgó, 10.

⁹ Uo.

¹⁰ Szomjas-Schiffert a Borgó András által készített riportban öccséről is említést tett, de nem derül ki, hogy hányan voltak testvérek. Ld. Borgó, 12.

¹¹ „Szomjas-Schiffert György” szócikk, in *Magyar Néprajzi Lexikon V*, főszerk. Ortutay Gyula (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 80.

¹² Vizsgadarabja egy vegyeskari mise volt, melyet Török Mihály karvezető vezényletével a Szeged-Felsővárosi Minorita templomban mutattak be. Ld. Borgó, 10. A zeneszerzés iránti érdeklődése akkoriban háttérbe szorította a sakkeladványok készítése iránti vonzalmát is, amellyel már fiatal kiskunhalasi diákként nemzetközi sikereket ért el. Munkái megjelentek a *Magyar Sakkvilág* című lapban, s külföldi díjakat is nyertek. „Erkelnél függött össze zene és sakk, ő nagyon jó sakkmester is volt.” – mesélte idős korában a vele készített riportban. Ld. Borgó, 11. Hagyatékában található egy, a Holland Sakkszövetség által 1950 januárjában kiállított oklevél, melyet egy sakkeladványért kapott. („Diploma Nederlandse Bond van Probleemvrienden”). Ide kívánczik még egy személyes visszaemlékezés. Amikor e sorok írója fiatal kollégájaként egyszer szóba hozta Stefan Zweig *Sakknovelláját*, csillogó szemmel kérdezte: Olvasta? Az a kedvenc könyvem.” Szemérmes alkatát jól jellemzi, hogy egy szót sem árult el arról, miért.

¹³ Alábbi cikkéről van tudomásunk hagyatékában található bibliográfiai jegyzetéből: „Liszt Ferenc és az európai kultúra. (*Korunk szava* 1937).”

zenekritikákat írt. „Hét éven keresztül írtam ide, ami kis mellékes keresetet jelentett, de ezenkívül az égvilágon semmi munkát nem találtam az első időben.”¹⁴ 1939-ben a munkanélküli diplomásokat fölkaroló szervezet segítségével sikerült elhelyezkednie könyvtárosként a Központi Statisztikai Hivatal folyóírártárában. E munkához 1940-re könyvtárosi diplomát szerzett az Országos Széchényi Könyvtárban.¹⁵ Az ének-tanulást magánúton folytatta Székelyhidi Ferencnél és Meszlényi Nándornál.¹⁶ Bár az éneklést utóbb abbahagyta, a klasszikus zene iránti érdeklődése élete végéig megmaradt, ami főleg a zeneszerzésben – a börtönben kizárólag fejben komponálásban – nyilvánult meg. E művei (népdalfeldolgozások, versenyművek, dalok) közül néhány elhangzott a Magyar Rádióban, valamint külföldi koncerteken.¹⁷

1940-ben berendelték a Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium múzeumi osztályára, ahol egy miniszteri titkárt, később egy osztálytanácsost helyettesített. A minisztériumban 1948-ig dolgozott, a háború után már miniszteri titkárként. 1944-ben behívták katonának. A behívásra nem jelentkezett, de szerencséjére nem keresték mint katonaszökevényt. Budapest ostromát így a Medve utca 42. szám alatti lakásuk pincéjében vészelte át édesanyjával.¹⁸

Börtönévek, a népzene kutatói pálya kiteljesedése

A második világháború utáni újrakezdés Szomjas-Schiffert György számára a Kodály Zoltánnal való együttműködés kezdetét is jelentette. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban megbízták a zeneélet újjászervezésével. Neki köszönhető, hogy létrejöhett négy állami támogatású, állami alkalmazásban álló tanárokkal működtetett konzervatórium (Szeged, Debrecen, Győr, Székesfehérvár). 1945 decemberében fölkereste a Dombóváron tartózkodó Kodályt és tudatta vele, hogy minisztériumi zenei vezetőként rendelkezik bizonyos összeg fölött, melyet a népdalok kiadására, a népzene támogatására kíván fordítani. Egyúttal megmutatta neki gyűjtéseit is.¹⁹ Kodály ekkoriban már egy önálló népzene kutatói munkacsoport létrehozásán fáradozott, s a felajánlással lehetőséget látott az addig összegyűlt, Bartók által 1936 és 1940 között a Magyar Tudományos Akadémián revideált vokális népzenei anyag publikálásának megindítására. (A népzenei gyűjtemény az

¹⁴ Borgó, 12.

¹⁵ *Magyar Néprajzi Lexikon V*, szerk. Ortutay Gyula (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 80–81.

¹⁶ Ld. életrajzát a 2004. április 14-én bekövetkezett halálát követően in *Muzsika* 47 (2004/6), Búcsúzunk rovat, 49.

¹⁷ Fotóalbuma őrzi annak a japán énekesnőnek a fényképét, aki külföldi koncertjein rendszeresen énekelte dalműveit. A centenáriumi Szomjas-Schiffert emlékülésen CD felvételtől megszólalt a-moll hegedűversenye. A 90. születésnapjára e sorok írója által írt és a Magyar Rádióban elhangzott köszöntőjét (Bartók Adó: *Népzenei Napló*, [2000. április]) egy népdalfeldolgozása zárta felvételtől.

¹⁸ Borgó, 12.

¹⁹ Uo.

Akadémia épületének pincéjében szerencsésen átvészelte a háborút.) Szomjas-Schiffert a gyűjtemény kiadásához pénzügyi tervet készített, az összeg biztosítása érdekében pedig folyamatosan tárgyalt a költségvetésről saját minisztériumával és a Pénzügyminisztériummal.

Kodály vezetésével 1949-ben létrejött *A Magyar Népzene Tára Szerkesztősége*, s az év őszén már sor került az addig magánereiből végzett munka akadémiai keretekben történő, érdemi folytatására.²⁰ Szomjas-Schiffert jól indult pályája éppen ekkor tört derékba. Az 1948-as politikai fordulatot követően ugyanis a minisztériumban létszámfelettségre hivatkozva felmondtak neki. Az igazi ok azonban az lehetett, hogy nem lépett be a Kommunista Pártba (addig a Parasztpárt tagja volt). Utcára kerülését követően Kodály alkalmazta a népdalkiadványnál, ahol egy évig dolgozott.²¹ 1949. szeptember 16-án azonban letartóztatták, államellenes cselekmény indokával négy évre börtönbe zárták, s ingóságait elárverezték. Az ideológiai zűrzavar időszakában bűnei közé tartozott a népzene kutatás hivatalos felkarolása is.²² A minisztériumi működése alatti hatékony pénzügyi támogatásának köszönhetően azonban az általa kiutalt pénzből vásárolt papírral el lehetett indítani a Magyar Népzene Tára I. kötetének nyomdai munkálatait. „Kodály [...] az összeget jól fölhasználta: vett papírt a leendő népdalkiadvány céljára, és alkalmazta Rácz Ilonát, Kerényi Györgyöt – Veress Sándor akkor már kirepült – meg a kottáírókat: Nekolny Rezsőt és fiát (az öreg egy kedves bácsi, timpanista volt Pesten).”²³

A börtönévek alatt Szomjas-Schiffert György szinte semmit sem tudott a külvilágról. Kodály tartotta benne a lelket, aki a letartóztatást követő tárgyalásokon ügyvédjét is fizette. Menyasszonya hűségesen megvárta, és feleségként élete végéig szívből patronálta. 1953. szeptember 26-i szabadulása után Szomjast újból Kodály alkalmazta a Népzene kutató Csoportban azt követően, hogy ügyének kivizsgálására a Magyar Tudományos Akadémia vizsgálóbizottságot hívott össze, s Szomjas-Schiffert Györgyöt az Akadémián rehabilitálták. Így 1954. március 15-étől a kutatócsoportba kerülhetett, ahol 1976-ban történt nyugalomba vonulásáig tudományos munkatársként, csoportvezetői minőségben dolgozott. Állami rehabilitálására csak az 1960-as évek végén került sor. Megérhette azt is, hogy ítéletét 1991-ben az Antall-kormány által létrehozott Rehabilitációs Bizottság semmissé nyilvánította. Az alábbiakban közöljük az erről szóló (villanyírógéppel írt, meglehetősen kopott betűs), Andrásfalvy Bertalan aláírásával, valamint a Művelődési és Közoktatási Minisztérium pecsétjével ellátott levél szöveghű másolatát:

²⁰ Domokos Mária, „A magyar népzene összkiadása és a Magyar Tudományos Akadémia”, *Honismeret* 29 (2001/5), 34–39, ide: 37.

²¹ Borgó, 12.

²² Erről részletesen vallott Szomjas (Borgó, 12–13). A centenáriumi emlékülésen Szalay Károly (Szomjas feleségének rokona, aki pontosan ismerte a tényeket), „Szomjas-Schiffert György, a költő” címmel tartott előadásában részletesen ismertette a börtönbe zárás körülményeit. A koholt vád a rendszer ellen amerikaiakkal szövetséges összeesküvés volt.

²³ Borgó, 12.

MŰVELŐDÉSI ÉS KÖZOKTATÁSI
MINISZTER
Rehabilitációs Bizottság Titkársága

i.sz. *97210/9

Dr Szomjas-Schiffert György
Budapest

Tisztelt Szomjas-Schiffert György Úr!

A kormány által létrehozott Rehabilitációs Bizottság 1991. június 26-ai ülésén tárgyalta meg kérelmét. A testület – figyelemmel a koncepciók perben hozott bírósági ítélet semmisségét kimondó igazolásra is – mélységesen sajnálja, hogy az elmúlt évtizedekben a politikai megkülönböztetés és az előítéletek miatt munkássága nem kapott megfelelő elismerést, s még a szakmai társaságok is elzárkóztak tagsága elől. A méltánytalanságokért és igazságtalanságokért – a Kormány nevében is – megkövetjük.

A bizottság – figyelemmel magas korára és saját lehetőségeire – úgy döntött, hogy jelképes kárenyhítésként

100.000.- Ft-ot

utal ki az Ön számára. Ez egy a későbbiekben esetleg megállapításra kerülő kártérítési összegből levonásra kerül. (A pénzt postán juttatjuk el Önhöz.)

Bízunk abban, hogy az erkölcsi elégtétel nyújtása jelzi Önnek is a megváltozott társadalmi-politikai körülményeket, életünk demokratizálódását, s előbb-utóbb a politikai előítéletek feloldását.

A testület nevében kívánok Önnek jó egészséget, megbecsült alkotó éveket.

Budapest, 1991. augusztus 12.

Tisztelettel
Andrásfalvy Bertalan
miniszter

*(Az iktatószám nem jól olvasható.)

Kutatási témák, eredmények

Kiskunság

A kutatási témák között a Kiskunság népzenejének vizsgálata állt az élen, mely Szomjas-Schiffert személyes kötődésénél fogva egy életre szól. Már 1924-ben gyűjtött a Kiskunságban, s a lakóhelye iránti érdeklődése találkozott az akkoriban megindult alföldi falukutató programokkal.²⁴

²⁴ A 20. századi gyűjtések, kiadások rövid összefoglalását ld. Szomjas-Schiffert, *Hej! Cserényem előtt... Kiskunhalas népdalai*. Halasi téka 14 (Kiskunhalas: Thorma János Múzeum, 1994), 5–7. Az Alföld 1920-as, 30-as években megindult, sokirányú vizsgálatáról (tárgyi és szellemi néprajz, embertan, tanyarendszer, településtörténet, nyelvi dialektus, népzene) ld. Tari Lujza, „Bartók, Lajtha, Kodály és a szentesi tekerősök”, in *Tisztelgés Lajtha László emléke előtt* (Zenetudományi Konferencia a zeneszerző születésének 115., és halálának 45. évfordulója alkalmából. MTA Zenetudományi Intézet, 2008. február 16.), szerk. Solymosi Tari Emőke (CD-ROM, Budapest, 2009).

Egyetemista korában tagja lett a szegedi fiatalok akkoriban induló, „erősen baloldalinak számító” mozgalmának, „amely a parasztság ügyeivel foglalkozott, tanyai kiszállások során szociográfiai munkákat végzett. Csatlakoztam, s mert gyermekkoromat tanyán töltöttem [...], a benne élők sorsát jól ösmertem. Cikkeket írtam a Dél-Magyarországba. Szociográfiai volt, a paraszti élet leírása.”²⁵ Szintén egyetemi éve alatt, 1930-ban „Halasi nóták 1853-ból” címmel népdalszövegeket közölt az *Ethnographia* folyóiratban. „Beküldte Schiffert György joghallgató” – olvashatjuk a „Nagy András néhai halasi gazda 1853-ban írt verseskönyvéből” kiírt versek alatt.²⁶ Még ugyanebben az időszakban megtalálta a szegedi egyetem könyvtárában Bartók *A magyar népdal* című könyvét: „[...] az számomra biblia lett, amelynek alapján megösmertem a magyar népdalt, és láttam, hogy jól csinálom azt, amit csinálok, gyűjtöttem tehát tovább.”²⁷ Korai gyűjtését 1935-ben merész elhatározással, bár elfogódottan megmutatta a Szegeden koncertező Bartók Bélának,²⁸ aki – mint a fiatal Takács Jenő esete is mutatja – jó szívvel támogatta a népzenei és egyéb zenei kérdésekben hozzá komoly szándékkal forduló fiatal pályakezdőket (1. faksimile).²⁹ Bartók biztatása nagyon sokat jelentett Szomjas számára, bár, mint fentebb láttuk, egy év múlva egy időre kénytelen volt felfüggeszteni gyűjtőtevékenységét, mert Budapestre költözve állásproblémákkal küszködött.

A börtönévek után hivatalosan is népzenekutatóvá lett Szomjas-Schiffert Györgyöt, mint azt tudományos segédmunkatársként írt első, 1954. szeptember 1-jétől 1955. június 10-ig tartó időszakra vonatkozó munkajelentése tanúsítja, bevonták A Magyar Népzene Tára III.³⁰ és IV.³¹ köteteinek szerkesztői munkáiba. A Népzenekutató Csoportban végzett első gyűjtései főleg a Kiskunságra irányultak, összehasonlításai ugyanakkor alapul szolgáltak a később más területeken végzett gyűjtésekhez. A kiskunsági gyűjtőmunka időhatárait ő maga ekként határozta meg: első gyűjtések 1924–1934 (eredménye 150 dallam), a következő szakasz 1954–1963 (eredménye 1161 dallam)³². Mint a gyűjtések eredményeit összegző jelentésében

²⁵ Borgó, 11.

²⁶ Schiffert György, „Halasi nóták 1853-ból. Népi szövegek – Népdalok I” („Nagy András néhai halasi gazda 1853-ban írt verseskönyvéből”), *Ethnographia* 41 (1930), 200–201. Mint Szomjas utalt rá, a 20. századi modern népzenekutatók időszakában Kiskunhalasról ez volt az első zenei híradás. Ld. Szomjas-Schiffert, *Hej! Cserényem előtt...*, 5. Ugyanitt az időben következő 1932-es, ugyancsak általa kiadott dallamközléseit is megnevezte.

²⁷ Borgó, 10.

²⁸ A levelet ld. Szomjas-Schiffert, *Hej! Cserényem előtt...*, 6.

²⁹ Takács Jenő Bartókkal történt megismerkedését 1926-ban, valamint az 1935-ös, népzenei kérdéseket tartalmazó levélváltást ld. Wolfgang Suppan–Lujza Tari, *Jenő Takács. Dokumente, Analysen, Kommentare*. Burgenländische Forschungen 66 (Eisenstadt: Landesbibliothek, 1977), 21. és 34–37.

³⁰ *A Magyar Népzene Tára III/A-B: Lakodalom*, sajtó alá rendezte Kiss Lajos (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955–56).

³¹ *A Magyar Népzene Tára IV: Párosítók*, sajtó alá rendezte Kerényi György (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959).

³² Ld. Szomjas-Schiffert *Hej! Cserényem előtt...*, 5, 18.

Budapest, II. Crakan ut, 27.
1935. évr. 20.

Figyelem tisztelt Szomszédok!

Örömmel olvastam végig tanulmányait és a könyvjelzédet.

A főbb az - amiről Ön jósra nem tehet -, hogy nem ismeri az egész anyagot, illebre ^{mind} kinnak csak aránylag kis része állott rendelkezésre ömcharonkítás céljából. Ez a körülmény meglehetősen megnehezíti az ömefüggések helyes meglátását. Részlete megfogásait a kéziratába írtam be cserével.

Sok szeretettel kívánok további munkálkodásához és
maradok igaz hittel
kérdéssel

Bartók Béla

2.6. Azt az állításomat, hogy csak kétszögletes régi hets van, továbbra is fenntartom. Azt ugyan, hogy férfiak, kétségbe nem vitathóan mindip is mindent, így ~~is~~ az ilyen heterobes is, rebato érvelnek. De ez nemintan valóis, mert csak a f -es funkció-
guk körben (Tanc, malabrag) csak kétszögletes van pléneik meg
aranyok nagyszóvint így is érvelik őket máskor is.
Ha a férfi-dőlés rebato-^{on} jét leing-^{on} her tartosónak akarnék
elfogadni, akkor azt kellene kijelentnünk, hogy csak kétszögletes
dallam múltalan minis is.

írta: „A Kiskunság népzenei felderítésére irányuló programomban (sic) szept. 1. óta 10 alkalommal voltam vidéki gyűjtőúton, egy alkalommal pedig Bpsten (sic) a lakásomon egymagam vettem magnetofon-szalagra egy kiskunhalasi énekest.³³ E gyűjtéseken összesen 932 népdalt jegyeztem fel. Mindenütt leírtam a régi lakodalom menetét is a hozzávaló dallamokkal együtt, továbbá a soron következő kötetek anyagához is gyűjtöttem anyagot (párosítók, csúfolók, koldusnóták stb.).³⁴ Az MNT III/B kötete³⁵ tíz kéziratos lakodalmi szokás-leírását jelzi 1954–1956-ból, Pest és Komárom megyéből. Az érintett falvak, illetve területek: 1954: Fülöpszállás, (Pest m.), Mocsá (Komárom m.), 1955: Bócsa, Bugac, Kiskunlacháza, Kunszentmiklós, Lajosmizse, Szabadszállás, Izsák (Pest m.), 1956: Orgovány (Pest m.). Az 1954-es év során a Néprajzi Múzeum számára is végzett népszokásgyűjtést Komárom megye alábbi településein: Kocs, Szőny és az említett Mocs. E leírásokat a múzeum Etnológiai Adattárába adta be.³⁶ A kiskunsági lakodalmak hagyomány régi elemeinek és változásainak feltérképezése valamint összegzése később önálló kötetbe kívánkozott.³⁷ Ez a 2006-ban megjelent utolsó munkája is jelzi, hogy a 20. századot átívelő élete során Szomjas-Schiffert mindvégig a Kiskunság szerelmese maradt.

A népzenekutató Szomjas már az alább részletezendő 1958-as csallóközi gyűjtési beszámolójában³⁸ arra törekedett, hogy a népdalokat a társadalomban betöltött funkciójuk szerint, valódi életterükben mutassa be. 1984-ben „a történeti és társadalmi szempontok egyeztetésén kívül” tekintettel volt a dallamok földrajzi hovatarozására is, „annak ellenére, hogy a magyar népdalkultúra a néprajzi határokon belül egységesnek látszik”.³⁹ Az ugyanebben az évben megjelent, Kecelt bemutató kötet általa írt zenei fejezetében szintén hangsúlyt helyezett a zeneéletre is hatással lévő társadalmi viszonyok bemutatására.⁴⁰ 1994-ben hasonló szellemben bocsátotta közre Kiskunhalas népdalait a Kiskunságban gyűj-

³³ Ebben az időben a csoport technikai felszereltsége nem volt megfelelő, de a kutatók sem voltak kellően felkészülve arra, hogy maguk készítsenek hangfelvételeket. A csoport egyetlen hordozható magnetofonját többnyire Kertész Gyula kezelte, aki a gyűjtéseken sokszor a hangfelvételek készítőjeként volt jelen. A Népzenekutató Csoport egészének bizalmát élvezte tehát az, aki a magnetofont az intézményből saját lakására hazavihette, és azzal önállóan felvételt készíthetett.

³⁴ Ld. MTA ZTI Népzenei Osztály Kézirattár.

³⁵ *A Magyar Népzene Tára III/A-B.*

³⁶ Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattár (= EA) 11971: Szomjas-Schiffert György, *A régi lakodalom Kocs községben.* 1954. (13 oldal 3 kottával), EA 11969: uő., *A régi lakodalom Mocsán.* 1954. (8 oldal 3 kottával), EA 11968: uő., *A mai lakodalom Mocsán.* 1954. (5 oldal), valamint EA 11970: uő., *A régi lakodalom Szőnyben.* 1954. (11 oldal, 4 kotta).

³⁷ Szomjas-Schiffert György, *Régi lakodalmak a Duna-Tisza közén* (Budapest–Kiskunhalas: Balassi Kiadó, Thorma János Múzeum–Halasi Múzeum Alapítvány, 2006).

³⁸ Szomjas-Schiffert, „Csallóközi népzene gyűjtés”, in *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XIII* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958), 215–245.

³⁹ Szomjas-Schiffert György–Csenki Imre, *Népdalaink a magyar történelemben.* Néprajz mindenkinek 2 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1984), 13.

⁴⁰ Szomjas-Schiffert György, „Népdal, népzene”, in *Kecel története és néprajza*, közr. Bárh János (Kecel: Kecel Nagyközség Tanácsa, 1984), 951–1019.



3. kép. Solymár utcai (III. kerület) lakásán munka közben.

tött 1300 dallamból.⁴¹ A könyvben a dalanyag bemutatását Halas történelmének ismertetésével gazdagította,⁴² s az általános vokális dalanyagon (lírai, szerelmi dalok, párosítók, lakodalmos dalok, katonadalok, úgynevezett balladás dalok és egyéb epikus dalok, táncdalok, mulató- és ivónóták, búcsúzó dalok, dudanóták, egyházi népénekek, gyermekdalok) és a hajdan virágzó pásztorhagyomány dalain⁴³ kívül kitűnő áttekintést adott a halasi paraszzenekarokról is.⁴⁴ Hason-

⁴¹ Szomjas-Schiffert György, *Hej! Cserényem előtt... Kiskunhalas népdalai*, Halasi téka 14 (Kiskunhalas: Thorma János Múzeum, 1994). A könyv a kiskunhalasi Thorma János Múzeumnak és főleg igazgatójának, Szakál Aurélnak köszönhetően jelent meg.

⁴² „A történeti háttér felvázolása a népzene titkos csatornáinak leleplezése érdekében történik.” – írta a kunok történetét, a Kiskunság török alatti elnéptelenedését, majd a lakosság Baranya megyéből történt betelepítését, a különböző társadalmi rétegeket, szociális viszonyokat részletesen bemutató munkájában, ld. Szomjas-Schiffert, *Hej! Cserényem előtt...*, 15.

⁴³ „Gyermekkorom nagy halasi állatvásárain még érzékelhető volt, mennyire régi világot jelentett a lacikonyhában összetalálkozott pásztor-társadalom. Megmutatkozott ez a díszes öltözködésben, magatartásban, az öntudatos viselkedésben. Valami külön létezőt képviseltek ezek a pásztorok, a városlakók számára idegen valóságot, bár mindenki tudta, hogy ez valójában a régi magyar (Halason kunsági) élet maradványa, amit a puszták szűkült mezősége és a szabadság sajátos levegője éltet. Ők örökölték, megtartották és át is örököltették a régi hagyományokat, köztük a népzénet is.” *Hej! Cserényem előtt...*, 15–16.

⁴⁴ Uo. 25–28. („Paraszzenekarok Halason” című fejezet.)

ló szemléletű a Duna-Tisza köze lakodalmi zenéjét felölelő posztumusz kötete is, zenei anyagában kiegészülve a közelmúlt tágabb értelemben vett népzenei anyagával, a folklorizálódott népies műdallal és magyarnótával.⁴⁵

Szomjas-Schiffert György vokális magyar gyűjtéseiből sok dallam került, illetve kerül folyamatosan kiadásra a Magyar Népzene Tára kötetekben,⁴⁶ hangfelvételeiből azonban – gyenge hangminőségük miatt – sajnos kevés jelent meg hangzó kiadványon. Összesen 37 általa gyűjtött darab került kiadásra⁴⁷, ám 6 más-más területet és témát bemutató hanglezkiadványon, ami jelzi, hogy gyűjtései nélkülözhetetlenek egy-egy témakör teljeskörű áttekintéséhez.⁴⁸ Szomjas-Schiffert hangszeres gyűjtőtevékenysége – sajnálatos módon még szakmai körökben is – úgyszólván teljesen ismeretlen, ami azzal is összefügghet, hogy hangszeres gyűjtései közül egy sem jelent meg.⁴⁹ Kiskunhalas hangszeres népzenejére vonatkozóan nemcsak a legszorosabban vett paraszti (benne főleg a pásztor), valamint parasztpolgári hagyományokról, zenei viselkedési módokról, hangszerkészletről adott áttekintést.⁵⁰ Kutatta a rézfúvós hangszerek elterjedtségét is a parasztság körében, a vegyes vonós-fúvós zenekarok (úgynevezett „kételtű” bandák) kialakulását, az egyes zenészcsoportok, illetve az énekesként is meghatározó szerepű személyek működésének nyomait is. Hangszeres gyűjtése azonban elhomályosult egyrészt Sárosi Bálintnak az 1963-tól megkezdett és az egész ország területére kiterjedő népihangszer-gyűjtései,⁵¹ másrészt Kallós Zoltánnak Erdélyben ekkor már magnetofonnal végzett hangszeres gyűjtései mellett. Homályban maradásukhoz feltehetően az a kutatói szemlélet is hozzájárult, mely a Kiskunságban például még az 1970-es években is elsősorban a régi pásztorokhoz kötött hangszerkészletet (duda, furulya), illetve az Alföldön általában jellemző hangszereket (például tekerő, citera)

⁴⁵ Szomjas-Schiffert, *Régi lakodalmak a Duna-Tisza közén*, kottapéldák: 26–27, 48, 55, 74. szám.

⁴⁶ Egyik első Kiskunhalasról: *MNT IV Párosítók*, sajtó alá rendezte Kerényi György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1959., 312. sz. Nevét a gyűjtők névsorában ugyane kötetben „Szomjas”-ként jelzik (859.), csakúgy, mint az MNT III/B kötetben (665.)

⁴⁷ Ld. [www/zti.hu/multimedia/adatbazisok/publikalt_nepzenei_felveletek](http://zti.hu/multimedia/adatbazisok/publikalt_nepzenei_felveletek).

⁴⁸ Dobszay László–Németh István (Szerk.): *A magyar népének népzenei felvételeken*. (Budapest: Magyar Egyházzenei Társaság, 1997), Olsvai Imre–Rudasné Bajcsay Márta–Németh István (Szerk.): *„Hallgassátok meg, magyarim” Keresztmetszet a magyar népzeneiről*. (Budapest: Hungaroton Classic, HCD 18234–35), Paksa Katalin–Németh István (Szerk.): *Magyar Népzenei Antológia. IV. Alföld*. (Budapest: Hungaroton, 1994, LPX 18159–63.), Paksa Katalin: *Magyar népzenei történet*. (Budapest: Balassi Kiadó, 1999. A CD mellékletet szerk. Paksa Katalin–Németh István), Tari Lujza–Vikár László (Szerk.): *Magyar Népzenei Antológia II. Észak*. (Budapest: Hungaroton, 1986, LPX 18124–128.), Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje*. (A CD mellékletet szerk. Vargyas Lajos–Paksa Katalin). (Budapest: Fonó Records, 2002., FA 206-2.).

⁴⁹ Ezt a hiányt a *Magyar Népzenei Antológia II. Észak*. (Szerk. Tari Lujza–Vikár László, Budapest: Hungaroton, 1986, LPX 18124–128.) CD-ROM változata újrakiadásakor Sárközi Ferenc csallóközi prímás játékaának bemutatásával igyekszünk pótolni.

⁵⁰ Hangsúlyozta: „Nem tárgyalom Halas város értelmiségi rétegének zenei ügyeit (iskola, énekkar, zenekar), mert ennek alig volt kapcsolata a parasztsággal.” (Szomjas-Schiffert, *Hej! Cserényem előtt...*, 28).

⁵¹ Ld. például Sárosi Bálint, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*. In Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente I. Hg. Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, (Leipzig: VEB, 1967.).



4. kép. Az MTA Népzenekutató Csoportjában Kodály Zoltán mellett. Balról jobbra: Kiss Lajos, Lévainé Gábor Judit, Rác Ilona, Szomjas-Schiffert Gy., Kodály Z., Kerényi György.

kereste, s amelybe a kisvárosok hangszeres zenei élete és általában a városias hatásokat tükröző rezesbanda és a tamburazenekar nem illett bele. Az Alföld reprezentatív, régies szólóhangszerei (furulya, dudu, tekerő) az éledező népzenei mozgalom számára is elegendőnek mutatkoztak. (Mint köztudott, e mozgalom karolta fel az 1970-es évektől a nagyközönség számára addig meglehetősen ismeretlen erdélyi hangszeres népzene.) Bár Szomjas részletesen leírta az Alföldön tambura névvel is használt citerát, továbbá a nálunk délszláv területekről elterjedt lant típusú tamburát,⁵² tamburazenekari felvételei nem váltak közhírtté. A tamburazenekarok közül Lajtha gyűjtése révén csupán a bogyiszlói banda felvételei kerültek be a zenei köztudatba; az 1970-es évek elején működő táncházak zenekaraik annak felvételeiről tanulták meg a kísérődallamokat.

Pedig Szomjas nemcsak a hangszertípusokat, azok szociális és térbeli elterjedtségét jellemezte és adta közre, hanem aránylag szép számmal rögzített is tamburán, tamburazenekaron játszott zenéket.⁵³ A Kiskunságban minden bizonnyal azért is

⁵² Szomjas-Schiffert, *Hej! Cserényem előtt...*, 27.

⁵³ A centenáriumi emlékülésen Szomjas gyűjtéséből elhangzott a Kiskunság egyik legkedveltebb, pentaton kvintváltó pásztordallama *Elveszett a buga bárány* szöveggel (AP 1525 e), gyűjtés: 1956. június 16. Kiskunhalas, Vincze Farkas Lajos), tamburán (AP 1717 c), gyűjtés: Kecel 1956. szeptember 23.), majd tamburazenekarral (AP 1717 f₁), gyűjtés ugyanakkor. (Előadók: Hunyadi András, Pásztor Mihály, Kákonyi József, Csobor János, Dubai István, Dubai János).

fordított gondot a hangszeres hagyomány feltárására, illetve a tamburán előadott dallamok hangrögzítésére, mert felismerte, hogy ott a hangszeres zene repertoárjának jó része a területen jellemző pásztordalokból áll, melyeket sajátosan átszínez a szóban forgó hangszer. Kiskunsági tamburafelvételei ezért is egyedülállók. Kecel, Kiskunhalas tamburásai és tamburabandái repertoárjukon tartották a legrégebbi pásztordallamokat, a hangszeres, harmonizáció és az előadásmód tekintetében viszont a gyűjtés idejének megfelelő legfrissebb cigányzenei megoldásokat alkalmazták, ami az előadás szempontjából sajátos kettősséget eredményezett. Azt ugyanis, hogy a cigányzenekari felállású tamburabanda parasztszenészei a környék parlando rubato előadású legrégebbi pásztordallamait a cigányzenekaroktól megszokott hármas tagolású lassú-középgyors-gyorsként és a cigánybandák előadásában jellemző díszítményekkel, tempóingadozásokkal adták elő. Az egyik kiskunhalasi tamburabanda játékát elemezve Szomjas az alábbi megjegyzést fűzte a felvételekhez: „Minden felvételen három darabot adtak elő folytatólagosan (attacca): »Lassu«-val kezdenek »Csárdás«-sal folytatják és »Friss«-sel fejezik be, amelyhez néha kétütemes codettát is fűznek [...] A »lassú« és a »csárdás« mindig népdal volt, a »friss« pedig technika-igényes, népdalszerkezetű műdal. Amikor a gyűjtés után a felvételeket lejátszottam, Kodály Zoltán Boros Mihály játékát nagyra értékelte, s művészinak találta.”⁵⁴

Az 1963 utáni évtizedekben a Kiskunság népzenejének feltárása a gyűjtéssel szemben inkább az addig összegyűjtött anyag feldolgozására korlátozódott. Szomjas érdeklődése és tevékenysége ugyanis a továbbiakban újabb földrajzi területek és kutatási témák feldolgozására irányult.

A Csallóköz

A csallóközi gyűjtést Kodály javaslata alapján kezdte meg 1957-ben.⁵⁵ A Szlovák Tudományos Akadémia vendégként öt héten át tartózkodott Pozsonyban, és gyűjtést folytatott a Csallóközben. Ennek eredményéről az MTA I. Osztályának 1958. március 24-i felolvasó ülésén számolt be. Mint a nyomtatásban megjelent változatban írta, 16 községben 69 előadótól 446 dalt gyűjtött.⁵⁶ Beszámolójában részletes műfaji áttekintést is adott, amelyben a balladától a köszöntőig, ivónótáig, mendikáig, áruskiáltásig, gyermekjátékig bezárólag számos műfaj található. A szokásokat még viszonylagos érintetlenségükben tanulmányozhatta,

⁵⁴ Szomjas-Schiffert, *Hej! Cserényem előtt...*, 27.

⁵⁵ Borgó, 13.

⁵⁶ Szomjas-Schiffert György, „Csallóközi népzene-gyűjtés”, in *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XIII* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958), 217. Az előadás időpontját a belső cím alatt közlik (215. o.). Szomjas-Schiffert az előadókon kívül iskolás lányok csoportjának játékát, többféle martosi női viseletet és a Csallóköz egyik legrégebbi és legértékesebb műemlékét, a legkorábbi formájában 1253-ban említett egyházzgellei Szent Péter és Pál román stílusú templomot is lefényképezte. Ld. Szomjas-Schiffert, i. m., 218, 230, 235, 238.



5. kép. Az MTA Népzenekutató Csoport AP lemezgyűjteménye mellett Kodály Zoltán és egy külföldi vendég (valószínűleg Viktor Beljajev) között. Balról jobbra: vendégkutató, Szomjas-Schiffert, Kodály.

s a viseletet is élő formájában láthatta. Itt figyelt fel a középkorig visszanyúló énekes óraakiáltás szájhagyomány által fenntartott dallamaira, melyeket *Hajnal vagy on szép piros...* című könyvében mutatott be.⁵⁷ A gyűjtést e témában az 1960-as évek elején is folytatta a szlovákiai magyar falvakban: járt éjjeliőröknél, így a martosi Bokor Péternél, a Komárom megyei Tanyban Horváth Józsefnél⁵⁸ és Csicsai Viktornál, aki Bogyán és Nemesócsán működött (mindkettő szintén Komárom megyei falu).⁵⁹

A Csallóközben mindenekelőtt dudánótákat gyűjtött, melyekből „64 példány került” gyűjtőfüzetébe. Gyűjtési beszámolójában az ott még élő műfajt összevetette az e dalokban jóval szegényebb Kiskunsággal, s megállapította, hogy „nagy szükség lenne a dudu-nóták országos viszonylatban való feldolgozására. Rengeteg vitatott kérdésre fény derülne, mert ez a kategória is egyik alaprétege a népzene-

⁵⁷ Szomjas-Schiffert György, *Hajnal vagy on szép piros... Énekes várvirrasztók és óraakiáltók* (Budapest: Magvető, 1972).

⁵⁸ Hanglemezen ld. például a *Hallja meg e háznak ura* kezdetű óraakiáltást (AP 4808 a), *Magyar Népzenei Antológia II. Észak*, szerk. Tari Lujza-Vikár László (Budapest: Hungaroton, 1986), LPX 18124–128, 3.2.b.

⁵⁹ *Az Éjjel után óra kettő* óraakiáltást (AP 4806 o) közölte Szomjas-Schiffert György, ld. Szomjas-Schiffert–Csenki, *Népdalaink a magyar történelemben*, 43. sz.

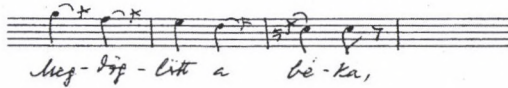
5

5 (4) 2

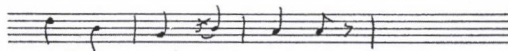
AP. 6107/t *Sánta-ka - Matná né Duda (Pezsi Gy. - n. C. 1882)*
Fejcs Kajtó (84) v. Zámánó júnok

T. g. $\text{♩} = 134^x$ 

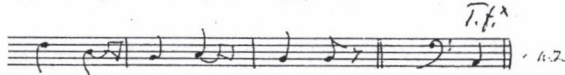
1. A ben - ke - gi tó - ba n -



Meg - dög - lött a bé - ka,



mint ap - ra - j, nagyga,



Mint nyis - tánya, kanya.

2. Megdöglött a dudka,
 Megitta je kanya;
 Nőiek aat e konyhat
 Döglje bi je dudka.

* Tép. lassabb és a t. f. alattmogat,
 mert a 6108 i, után más „a”-síp
 „f.”-nek konyhat (a konyha és
 Döl-vata anyaga egyszerre felvétel)

4.
454

Duda - nóta.

1. kottapéllda

nek. A Csallóközben sem működnek már dudások, de az emléküik még ele-
 ven.”⁶⁰ A dudánóták elterjedtségének aránytalanságát gyűjteménye, valamint a
 gyűjtéseiből kiadott dudánóták száma is jól tükrözi.⁶¹ A Csallóközben jellemző
 hatszótagos dudánóták egyikét *Csentőfai tóba / Megdöglött a béka* szöveggel mu-

⁶⁰ Szomjas-Schiffert, „Csallóközi népzene gyűjtés”, 241.

⁶¹ A *Népdalaink a magyar történelemben* VII., Dudánóta című fejezetében nyolc népdalt közölt saját csallóközi gyűjtéséből (120–122, 124, 126–127. sz.) és egyetlen népdalt kiskunhalasi (128. sz.) gyűjtéséből. További kiskunhalasi dudánóta-változat: MTA ZTI Népzenei Gyűjtemény: AP 1529 b), előadója Vince Ferenc (65 éves).

AP 6105/g₂
Dudanóta

1 ⑤ 1
Vajka (Pozsony m.)
Nagy Mihályné Pince Rozália
68 é.
gy. Szomjas-Schiffert György
1965. X. 8.
Lej. Tari Lujza
1995. nov.

♩ = 108

Hej, dudunna, dudunna

Zabot evett a csöka,

Három méret megévett,
pooh. accel.

Megse vesztendő meg.

♩ = 112

Há meg hármat megéme,

Bikas megvesztendő

2. kottapélda

tatta be első, 1958-as gyűjtéséből.⁶² Ugyane dallamot későbbi csallóközi népzene-gyűjtésekor *A benkei tóba / Megdöglött a béka* szöveggel vette hangszalagra és adta közre 1984-ben;⁶³ ezt saját kézírásában mutatjuk be (1. kottapélda). 7 szótagos, jellegzetes oktáv-kvint indítású, nyolcadmozgású dudanóta a vajkai (volt Pozsony megye) Nagy Mihályné által énekelt *Hej, dudunna, dudunna* (2. kottapélda),⁶⁴ akitől két másik dudanótát is magnetofonra vett (3–4. kottapélda).⁶⁵ Dudanótái közt 8+3-as szótagszámú a *Hová való születés vagy? Karcsára*, mely e

⁶² Szomjas-Schiffert, „Csallóközi népzene-gyűjtés”, 242.

⁶³ Szomjas-Schiffert–Csenki, *Népdalaink a magyar történelemben*, 121. Ugyanez hangfelvételen: Paksa Katalin–Németh István, *Magyar népzene-történet* (Budapest: Balassi Kiadó, 1999), CD-melléklet (BK 990–991), I. 37. A csallóközi dudanótagyűjtés illusztrálására a Szomjas-émlék-ülésem ez és az *Angyom süttöt rétest* hangzott el (AP 6105 k Vajka Pozsony m., előadó Nagy Mihályné, gyűjtés Szomjas 1965).

⁶⁴ MTA ZTI Népzenei Gyűjtemény: AP 6105 g), előadója Nagy Mihályné Pince Rozália (68 éves). Gyűjtés: 1965. október 8.

⁶⁵ *Angyom süttöt rétest*: AP 6105k), *Emént a pap szívat lopnyi*: AP 6105 h). Gyűjtés: 1965. október 8., lejegyzés: Tari Lujza.

1 (3) 2

AP 6105/K *Vajta* (Párosy m.)
Dudaróta Nagy birtalagné Róza Rózsika
 68. é!

gy. Szomjas-Schiffert György
 1965. X. 8.
 lej. Tari Lujza
 1995. nov.

$\text{♩} = 152$

Augyom aítölt rélest,

$\text{♩} = 160$

Ném adott bebjálle,

Hátra nitte kerbe,

Tatta kerkenyöbe.

3. kottapélda

szótagszámképlettel a Hont megye területén jellemző 11-es szótagszámú dudarótákhoz kapcsolódik.⁶⁶

A csallóközi gyűjtési beszámolóban a dudarótákon kívül is összemerte e földrajzi területet a Kiskunsággal. Hangsúlyozta, hogy a természeti viszonyoknál fogva az Árpád-kor óta háborítatlanul élő csallóközi magyarság minden tekintetben a régmúltat őrzi, „nemúgy, mint a Nagyalföld, amely a dúló háborúktól sokszor és annyira elpusztult, hogy a magyarságon kívül alig akad benne valami, amire rá lehet mondani, hogy régi. [...] A Kiskunságban örülhet a gyűjtő, ha a népi tudat mélyére hatolva találkozik tud a népzenei félmúlttal.” – írta.⁶⁷ Hogy a „tudat mélyére hatolás” nem volt eredménytelen, mi sem jelzi jobban, mint hogy akadtak olyanok is, akiktől a régi dalokon kívül a kun miatyánk szövegét is feljegyezhetette.⁶⁸

A Csallóköz központjában, Somorján a 77 éves Sárközi Ferenc „kiszolgált öreg cigányprímástól” rögzítette magnetofonra a területen jellemző dudautánzást, *Dudaróta* címmel.⁶⁹ A felvétel megerősíti egyrészt a Szigetköz és a Csallóköz népzenejének regionális összetartozását, másrészt a hegedűn történő dudaimitációs gyakorlat kisugárzását egész a Zoborvidékig. (Ezt később saját gyűjtéseim is igazolták.)⁷⁰

⁶⁶ MTA ZTI Népzenei Gyűjtemény: AP 6105 o), előadója Sipos Elek (53 éves). Gyűjtés: 1965.

⁶⁷ Szomjas-Schiffert, „Csallóközi népzene gyűjtés”, 245.

⁶⁸ Szomjas-Schiffert, *Hej! Cserényem előtt...*, 8–9.

⁶⁹ MTA ZTI Népzenei Gyűjtemény: AP 1931 a), előadója id. Sárközi József (75 éves). Gyűjtés: 1957 október.

⁷⁰ Tari Lujza, *Szlovákiai magyar népzene. Válogatás Tari Lujza népzene gyűjtéséből*. Gyurcsó István Alapítvány Könyvek 49 (Dunaszerdahely: Csemadok Művelődési Intézete, 2010).

5 (1) 5

AP 6105/h Vajta (Porsony m.)

Dudánóta Nagy Bihalgöd Pince Pozsánia
68. é.
gy. Szomjas-Schiffert György
1965. X. 8.
Vajtai Lujza
1995. nov.

$\text{♩} = 108$

Émeit a pap sírát lopni,
Éfeszített zsáket vinni.
Levetette a gatyáját,
Abba rakta a sírját.

2) Aki dudás akar lenni,
Annak potolba kell jéttni.
Ott is azt köll neki fűjnni,
Hogy ő dudás akar lenni.

3) Tűjd fő dudás a dudádat,
Sőt igye ki a pofádat
— Húgokod, több más.

t. p.
0

4. kottapélda

Sárközi Ferenc nyolcszótagos dudánótát játszott két húron, illetve a darab néhány pontján három húron. Játékaról Szomjas megjegyezte, hogy a zenész a dudu „jellegzetességeit hű módon igyekszik tolmácsolni, de közben saját hangszerén is jelentőset produkál” (5. kottapélda).⁷¹ Sárközitől verbunkosokat („Bertók-verbunk”, „Huszár-verbunk”, „Kóbor [Coburg] huszár verbunk”, „Közös huszár-verbunk”, „Bihari-verbunk”) (6–8. kottapélda), menyasszonytánc-dallamot (vokális alakjában: *Menyasszony, vőlegény, de szép mind a kettő*), valamint úrvédköszöntőt gyűjtött. Bécs, illetve általában a német zene közelségét jelzik gyűjtésében az itt felvett polgári társastáncok

⁷¹ Az idézett részleteket ld. Szomjas-Schiffert, „Csallóközi népzene gyűjtés”, 244. A hegedűn utánzótt „Duda-táncot” (felvételen: AP 1931a) ld. uo. 244–245.

Tempo giusto ♩ = 192

Lapát, jétek vissza:

stb. kétszer

Kisellenéssel, majd a fentebbi köziáték utáni-technikai:

Vigél Fine-g, majd Colletta:

al fine

5. kottapélda

dallamai, amelyeknek táncait a néptánc kutatás csak jóval később rögzítette ugyanezen a területen. E somorjai gyűjtésében megtalálhatók a Dunántúl nyugati részén észak-dél irányban elterjedt „Csibe-tánc” (*Hogy a csibe, hogy?*), valamint a szintén nyugat-európai eredetű *Négyes* („Kacsingatós tánc”) dallama (9. kottapélda).⁷²

Finnugor kutatás

Szomjas-Schiffert György – immár ezzel a névvel – az 1960-as évek elejétől jelentkezett finnugor témákkal. Mint nyilatkozta, érdeklődését „a finnugor zene iránt Szabolcsi, C. Nagy Béla és Vargyas” ilyen vonatkozású munkái keltették

⁷² E polgári társastáncokat Csapó Károly, Halmos István, Pálffy Gyula, Németh István, Szakáll Julianna 1984. július 21–22-én vette filmre a Pozsony megyei Jókán (MTA ZTI Ft 1172.09).

Tempo giusto $\text{♩} = 116$

poco acc. el 126

acc. al 132..

6. kottapélda

Tempo giusto $\text{♩} = 112$ acc. al 116 --- al 126

$\text{♩} = 132$ acc... al

$\text{♩} = 138$ (#)

7. kottapélda

fel,⁷³ de előtérbe kerülésében minden bizonnyal nagy szerepet játszott Kodály hatása is, aki iránt a tiszteleten túl mélységes háláját is igyekezett kifejezni.⁷⁴ Az 1950-es évek végétől indult finnugor téma iránti érdeklődése haláláig elkísérte. Kutatási eredményeiről számos magyar és idegen nyelvű tanulmányban számolt be, konferenciákon vett részt, s a külföld ekkoriban nagy érdeklődéssel fordult

⁷³ Borgó, 14. Szomjas uo. megjegyezte, hogy először *A finnugorság ősi zenéje nyomában* 1965-ös tanulmánya jelent meg. „Szabolcsi Bence nagyon gratulált hozzá.”

⁷⁴ Talán ide tartoznak a mátrai nyaralások is, amellyel Kodály tanítványai a mestériük iránti hódolattuk fejezték ki. Kodály rendszeres Mátrában nyaralása minta lett a zenészek körében.

8. kottapélda

munkái felé. Az 1960-as budapesti nemzetközi finnugor kongresszuson elhangzott előadása „Finnisch-ugrische Herkunft der ungarischen Regös-Gesänge” címmel, Kodálynak szóló ajánlással jelent meg 1963-ban,⁷⁵ s ezt további tanulmányok követték. Már egyik első finnugor témájú tanulmányában kifejtette, hogy „ősi dallam csak az lehet, amely nem ellenkezik a nyelv dallamával, hasonlít rá, vagy éppenséggel azonos vele”.⁷⁶ Írásaiban a hazai és külföldi népzene-tudo-

⁷⁵ Szomjas-Schiffert György, „Finnisch-ugrische Herkunft der ungarischen »Regös-Gesänge«”, in *Congressus Internationalis Fenno-Ugristarum Budapestini Habitus 20–24. IX. 1960* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963), 364–396. Ugyanebben az évben megjelent a tanulmány egy másik változata is: uő., „Die finnisch-ugrische Abstammung der ungarischen Regös-Gesänge und der Kalewala-Melodien”, in *Musik des Ostens: Sammelbände für historische und vergleichende Forschung 2* (Kassel, etc.: Bärenreiter, 1963), 126–156.

⁷⁶ Szomjas-Schiffert György, „Kalewala, regösének, »páva-dallam«”, *Ethnographia* 78 (1967/3), 454.

9. kottapélda

mányi munkákon kívül nagymértékben támaszkodott történeti, nyelvészeti, azon belül gyakran fonetikai, illetve általában intonációs kérdéseket taglaló munkákra, a nyelvi-dallami modellek meghatározásánál figyelembe véve az adott nép társadalmi-gazdasági feltételeit is. Egy-két szavas, dallammal leírt „Befejezett közlés” és „Befejezetlen közlés” nyelvtani példái ettől kezdve a megoldandó problémát jelzik „a nyelvében finnugor, de előtörténete során turk–mongol nomád kultúrával átítatott magyarság”⁷⁷ ősi zenei nyelvezetét vizsgáló írásaiban. Elsőként vetett fel számos kérdést. Ilyen mindenekelőtt a beszéddallam és a zenei jellemvonások összekapcsolása, mely korábban ismeretlen szempont volt a finnugor, illetve európai őstörténeti kutatásban.

1966-ban jutott el Finnországba, ahol már átalakuló formában láthatta a lappok életmódját, de még viszonylagos érintetlenségben tanulmányozhatta zenéjüket. Nunnanenben, az északi sarkkörön túl fekvő településen, ahol éppen 1965–66 fordulóján mínusz 65 °C-ot mértek, neki magának is alkalmazkodnia kellett a klímához és az ottani életmódhoz, miközben a gyűjtőmunkára mindössze két hét állt rendelkezésére. Kísérője egy 19 éves finn nyelvész szakos egyetemista, az angol is beszélő Pekka Sammalahti volt.⁷⁸ E kutatóútjáról, a lappok életéről és zenei

⁷⁷ Szomjas-Schiffert „Újabb adatok a magyar és a cseh–morva összehasonlítóhoz”, *Ethnographia* (1986/2–4), 310–333. (Idézett rész: 310.)

⁷⁸ Szomjas-Schiffert György, „Egy magyar népzenekutató lappföldi útja”, *Élet és Tudomány* 22 (1967/1), 1271.

szokásairól hazatérését követően hamar közreadott egy tudományos ismeretterjesztő írást a nagyközönség számára, továbbá rádióműsorban mutatta be a lappok sajátos énekeit.⁷⁹ A Magyar Tudományos Akadémia tágabb szakmai közönségét is tájékoztatta, igaz, írása csak két év múlva, 1969-ben jelent meg.⁸⁰

Szintén 1969-ben, *A finnugor zene vitája* című értekezésével szerzett kandidátusi fokozatot, amely 1976-ban jelent meg könyv formájában.⁸¹ A zenei hanglejtések és nyelvi dallamosság összehasonlító vizsgálatánál jól kamatoztatta énekesi tudását. Munkatársainak kitűnően utánozta a lappok cseppet sem könnyű, ugrásokból álló és különféle hangszínek alkalmazásával megszólaltatott ősi dallamait, melyekről idehaza elsőként ő írt könyvet. Mondandóját a saját gyűjtéséből készített részletes lejegyzések bőséges példatárával támasztotta alá, a külföldi olvasók számára pedig angol nyelvű összefoglalást készített.⁸² Ezzel a könyv formában megjelent értekezésével 1997-ben elnyerte az akadémiai doktori címet.⁸³ Bár a lapp jókakkal, az egyszerű melizmatikus és énekbeszéd jellegű

⁷⁹ Szomjas-Schiffert cikkének 2. része végén a közölt kották mellé az alábbi megjegyzést fűzték: „Elhangzik a szerző gyűjtéséből a Kossuth adó *Népek zenéje* műsorában 20-án 14.25-kor.” Szomjas-Schiffert, uo., 1308.

⁸⁰ Szomjas-Schiffert György, „Népzene gyűjtő utam Lappföldön”, in *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 26 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 355–373.

⁸¹ Szomjas-Schiffert György, *A finnugor zene vitája* 1–2. Korunk tudománya (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976). Megjegyzendő, hogy a kandidátusi fokozat elnyerésére Szomjasnak korábban már volt egy sikertelen kísérlete, más témával. Ezt bizonyítja az MTA ZTI Könyvtárában 1969-es évszámmal található „Énekes éjjeliőrök a falu társadalmában. Dallamtörténeti és történeti-néprajzi tanulmány (kandidátusi értekezés tézisei) 1969” című dokumentum. Úgy látszik, Szomjasnak ezt a munkáját az akadémiai Minősítő Bizottság nem fogadta el. Meglehet, hogy nem szakmai okokból, hanem mert még túl közeli voltak a korábbi politikai történések. Szomjas mindenestre megírta és kiadta munkáját magyarul, valamint lépéseket tett a témát részletesen bemutató *Hajnal nagyon szép piros...* című könyve (ld. 57. lábjegyzet) idegen nyelvű, külföldi kiadására is. Levelezésében található egy 1974. június 4-i keltezésű levél a Bärenreiter Kiadótól, melyben a kiadást anyagi okokra hivatkozva elutasították: „Herr Professor Wiora regte an, die Möglichkeiten einer deutschen Ausgabe zu überprüfen. Leider muß ich Ihnen sagen, daß das aus wirtschaftlichen Gründen nicht möglich ist.”

⁸² Szomjas-Schiffert György, *Lapp sámánok énekes hagyománya* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996). Levelezésében a német mellett angol nyelvű leveleket találunk. A Bärenreiter Kiadó levelén kívül többek között Barbara Krader 1976. július 6-i keltezésű német nyelvű levele, és egy lengyel kollégánő német, illetve angol nyelvű levelei találhatók meg hagyatékában. Az angol nyelv megtanulása jelzi, mennyire előrelátóan gondolkodott Szomjas-Schiffert György. Ez tette lehetővé számára, hogy az 1980-as évektől erőteljes angolszász túlsúlyt mutató külföldi szakirodalmat tanulmányozhassa. 1996-tól az International Council for Traditional Music Magyar Bizottsága elnökeként tapasztalhattam, hogy ő volt a bizottság egyetlen olyan tagja, aki rendszeresen érdeklődött az évkönyvek, hírlevelek és általában valamennyi nemzetközi vonatkozású szakmai információ iránt. Valamennyi Bulletin és évkönyvet tüzetesen áttanulmányozta, és nyomon követte a közelgő, illetve lezajlott konferenciákat.

⁸³ A nyilvános vitautlás az MTA Zenetudományi Intézetében zajlott le 1997. november 28-án. Kijelölt opponensek voltak: Dezső László a nyelvtudomány akadémiai doktora, Maróthy János a zenetudomány doktora, Halmos István a zenetudomány kandidátusa. A bíráló bizottság elnöke Vargyas Lajos, titkára Tari Lujza volt, tagjai voltak Kárpáti János, Kriza Ildikó, Sárosi Bálint, Szendrei Janka.

sajátos műfajjal alapanyagot adott a hazai zenei és nyelvészeti kutatások számára, munkája a gyűjtéshez képest nagy késéssel jelent meg az időközben kiszélesedett svéd, norvég és más külföldi jókkutatás eredményeinek beépítése nélkül. Munkája mindazonáltal felhívta a figyelmet a finnugor zene és nyelv archaikus elemeire és előadásmódjaira, s kiindulópontot jelentett a zene és nyelv változásainak összehasonlító vizsgálatához. Szomjas volt az is, aki Kodály 1943-as, németül megjelentetett (és a magyar szakirodalomban kellő ismertséget, hangsúlyt nem kapott) korrekcióját⁸⁴ követően felhívta a figyelmet arra, hogy Bartók azon tézise, miszerint a kanásztáncritmus a rutén kolomejkából ered, nem fogadható el, mert a ritmusképlet a finnugor és a finnugorokkal egy térségben élő török nyelvű népek zenéjének is alapvető tartozéka.⁸⁵

Finnugor népzenei tárgyú munkái – különösen *A finnugor zene vitája* – általában nagy vitákat kavartak, illetve elutasításban részesültek, anélkül azonban, hogy a felmerült kérdésekre bárki érdemi választ adott volna. Mindenesetre a finnugor zenekutatás területén működő három magyar kutatót, Vargyas Lajost, Szomjast és Vikár Lászlót e viták végérvényesen eltávolították egymástól. Bartók és Kodály után Szomjas volt az első, aki az 1960-as évektől kezdve több írásában (így a Helsinkiben megtartott második finnugor kongresszuson elhangzott előadásának magyar összefoglalásában) egyértelművé tette, mi az összehasonlító népzenei kutatás lényege és célja, s hogy e munka csak „etno-kritikai komplex-módszerrel” végezhető el. Az általa alkotott kifejezést 1965-ben ekként foglalta össze: „A népdal fogalmából következik, hogy csakis úgy létezik, ahogyan a mindenkori társadalom él vele, és az idő múlásában is csak annyi marad meg belőle, amennyit ez a társadalom átörökít. A társadalom tehát a népdal éltetője, hordozója és megtartója. Ebből következik, hogy a népdalok fennállásának jelenség-oldala és viszonylagosan maradandó belső törvényszerűségei csak úgy érthetők meg helyesen, ha a lényegét jelentő nyelvi és dallami kérdéseket az érdekelt társadalom történetével legszorosabb kapcsolatban tanulmányozzuk. Eszerint az összehasonlító zenefolklórnak szem előtt kell tartania (A) a népdal »hangszeré«-nek, a hangadó szervnek és funkcióinak ismerete mellett (B) a természeti környezetben élő embert a változó történetével együtt, továbbá (C) az életmódját meghatározó társadalmi és gazdasági tényezőket és (D) természetesen magát a folklór-termékeket: a szöveges dallamokat. Ez a négyes szempont komplex kutatási módszert jelent, mert nyelvi-dallami, történet-földrajzi és társadalmi-gazdasági folyamatok sodrában, tehát párhuzamosan élő jelenségek által meghatározott és állandóan befolyásolt fejlődésben és változásban vizsgálja a népi dallamosság termékeit. Az ilyen szemléletű összehasonlító eljárást *etno-kritikai komplex módszernek* nevezhetjük, mert a felmerülő konkrét eseteket a népélettel kapcsolatos kritikai szűrőkkel veszi körül, hogy legalábbis relatív bizton-

⁸⁴ Zoltán Kodály–Dénes Bartha, *Die ungarische Musik* (Budapest, etc.: Danubia Verlag, 1943), 72.

⁸⁵ György Szomjas-Schiffert, „Les traditions communes des peuples finno-ougriens dans leurs mélodies de danse”, *Études finno-ougriennes* 3 (1966), 111–112.

ságot kapjon a végső következtetések helyessége tekintetében.”⁸⁶ *A finnugor zene vitája* egyik fejezetében kritikai észrevételekkel kiegészítve részletesen bemutatta a finnugor összehasonlító népzenei kutatás történetét is.⁸⁷ (Megjegyzendő, hogy a módszertani kérdések kutatástörténettel történő összekapcsolását Szomjas-Schiffert általában is fontosnak tartotta munkáiban.⁸⁸)

Cseh–morva–magyar dallam-összehasonlítás

A cseh–morva kutatás a megjelent munkák tekintetében mindössze egy száz évtizedre korlátozódik. A cseh–morva–szlovák jövevény dallamok iránti érdeklődése azonban minden bizonnyal korábbi keletű, mint maguk a velük kapcsolatos megfogalmazások. 1957-ben, a csallóközi gyűjtések idején kutatóúton járt a pozsonyi népzenekutató társintézetben, s eljutott a morva fővárosba, Brnóba is, mint azt a hagyatékában fennmaradt, brnói operalátogatások emlékét őrző prospektusok tanúsítják. A szlovák szakirodalmat eredetiben olvasta, de értette a cseh és morva nyelvet is.⁸⁹ Elképzelhető, hogy a cseh–morva–szlovák népzene iránti vonzalmában közrejátszott családja egyik ágának eredete, de nyilvánvalóan ösztönözte az ilyen irányú vizsgálatok folytatására Bartók és Kodály példája is. Több éves előtanulmányok után az 1970-es évek végén jelentkezett először a magyar népzene jövevény dallamai és a cseh–morva eredetű dallamosság összefüggésének bemutatásával.⁹⁰ E tárgyú utolsó munkája 1986-ban jelent meg. Ebben tovább bővítette a magyar és cseh–morva dallampárhuzamok számát, az összehasonlításban pedig mindhárom nép dallamai esetében történeti forrásokra támaszkodott. Hasonló módon, különböző korú kottás feljegyzések alapján vizsgálta a lehetséges német eredetet és a dallamvándorlást, valamint a különféle zenei és verbális nyelvhez

⁸⁶ Szomjas-Schiffert György, *A finnugorság ősi zenéje nyomában. Összehasonlító módszertan* (Budapest: Magvető, 1965). Az etno-kritikai komplex módszerről ld. 12–14 (idézett rész: 14).

⁸⁷ Szomjas-Schiffert, *A finnugor zene vitája*, 1: 11–35; „Az összehasonlító zenefolklór módszertana” című fejezet uo. 36–48, melyet „Az etnokritikai komplex módszer” bemutatása követ uo. 49–56. Nem túlzás azt állítanunk, hogy az összehasonlító népzene tudományról Szomjas munkái óta csak most, évtizedekkel később készült részletes hazai tanulmány. Vö. Dobszay László, „Az összehasonlító népzene tudomány tündöklése és hanyatlása”, *Magyar Zene* 48 (2010), 7–19.

⁸⁸ A magyar–cseh–morva dallamanyag rokonságához kapcsolódva ld. többek között Szomjas-Schiffert György, „Rokondallamok a magyar, a cseh és a morva népdalkincsben”, *Ethnographia* 92 (1981/1), 27–58 (a módszertani kérdésekről ld.: 28–32).

⁸⁹ 1972-től fiatal kollégájaként az egykori Népzenekutató Csoportban rendszeresen láthattam, amint Sušil, František *Moravské Národní Písne* (Brünn 1859) és Bartoš, František *Národní Písne Moravské* (Brünn 1882) kötetét tanulmányozza. A szakmai értekezleteken adott témákkal kapcsolatban gyakran idézett is e munkákból.

⁹⁰ Szomjas-Schiffert György, „Az új stílus (rondó-forma) kifejlődése a magyar és a cseh–morva népzeneben”, *Ethnographia* 89 (1978), 23–93; uő., 1979 „Wiederkehrende Liedform in der ungarischen und in der tschechisch-mährischen Volksmusik (»Neuer Stil«)”, *Studia Musicologica* 21 (1979), 113–150; uő., 1981 „Rokondallamok a magyar, a cseh és a morva népdalkincsben”, *Ethnographia* 92 (1981/1), 27–58 (ld. fentebb ugyanez); uő., „Újabb adatok a magyar és a cseh–morva összehasonlításához”, *Ethnographia* 97 (1986/2–4), 310–333.

igazodás következtében végbement dallamváltozást.⁹¹ Összességében elsősorban Bartók ilyen irányú kutatásait vitte tovább, aki „A tót népzene hatása a magyarokéra régebbi időben” témában többek közt ezt írta: „[...] a C I. b) és II. alosztályba sorozott magyar anyag jórésze valószínűleg átvétel a tót anyagból, vagy tót hatás alatt keletkezhetett. Ideszámíthatók különben azok a fentebb említett németes dallamok is, amelyek nyilván tót és morva közvetítéssel kerültek az elnémetesedett cseh anyagból hozzánk. [...] Sok jel arra mutat, hogy a magyar úriosztálynak nagy szerepe van az idegen zenei elemek behurcolásában.”⁹² Szomjas a cseh–morva népzene alapján e két nép zenéjének Haydnra, Mozarra gyakorolt hatását, e népzeneeknek a bécsi klasszikus műzenébe felszívódását is bemutatta.⁹³

A cseh–morva összehasonlító vizsgálatok az új magyar népdalstílus létrejöttével kapcsolatos kérdések vizsgálatához vezettek. Az új stílus létrejöttét három nép (cseh, morva, magyar) zenéjében vizsgáló tanulmánya kutatástörténeti összegzésében magyar kutatóként először tekintett ki részletesen a cseh és a morva népzene gyűjtésének történetére. Emellett a dallamszerkezet változásaival kapcsolatban bevonta az összehasonlítás körébe a 19. századi hazai gyűjtemények dallamait is.

Bár az új magyar népdalstílus létrejöttének és 20. századi alakulásának vizsgálata Bartók Béla és Kodály Zoltán alapvetéseit⁹⁴ követően lényegében folyamatos volt,⁹⁵ annak erőteljesebb vizsgálata csak Szomjas tanulmányának megjelenése után kezdődött meg.⁹⁶ E későbbi vizsgálatok számos ponton alátámaszthatják

⁹¹ Szomjas-Schiffert, „Újabb adatok a magyar és a cseh–morva összehasonlításához. Német dallam elterjedtségére ld. *Surrexit Christus hodie*, uo., 325–326.

⁹² Bartók Béla, *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje*. Népszerű Zenefüzetek 3. (Budapest: Somló Béla Könyvkiadó), 1934, 9–10.

⁹³ Szomjas-Schiffert György, „Mozart és Haydn kapcsolata a cseh–morva népzenevel”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1987*, szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária (Budapest: Zenatudományi Intézet, 1987), 143–149.

⁹⁴ Bartók Béla: *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924), Kodály Zoltán: *A magyar népzene* (Budapest: Zeneműkiadó, 1937). Jelen tanulmányunkhoz az alábbi újrakiadásokat használtuk: Bartók Béla: *Bartók Összegyűjtött Írásai I*, szerk. Szöllősy András (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 101–350, új stílus: 137–149. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*, a példatárat szerkesztette Vargyas Lajos (Budapest: Zeneműkiadó, 1952, ³1960), 24–28.

⁹⁵ E tárgyú első tanulmánya megjelenéséig (1974) ld. Szabolcsi Bence: „Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez”, in *Népzene és történelem. Tanulmányok*, szerk. uő. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954), 26–58, uő. „Megjegyzések Vargyas Lajos bírálatára”, *Ethnographia* 66 (1955), 519–521, Vargyas Lajos, „Észrevételek Szabolcsi új tanulmánykötetére”, *Ethnographia* 66 (1955/1–4.), 514–519, Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok II*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), Rajeczky Benjamin, „Középkori magyar zenei emlékek és az új stílusú népdal”, in *Rajeczky Benjamin írásai*, szerk. Ferenczi Ilona (Budapest: Zeneműkiadó, 1962), 59–64. (= „Mittelalterliche ungarische Musikdenkmäler und das neue Volkslied”, *Studia Musicologica* 2 (1962/1–4), 263–269).

⁹⁶ Jagamas János, „A magyar népdal régi és új stílusának kapcsolatairól”, in *Zenatudományi Írások*, szerk. Szabó Csaba (Bukarest: Kriterion, 1977), 52–88, Borsai Ilona, „Régi stílusú elemek megjelenése az új magyar népdalstílusban”, *Ethnographia* 88 (1977), 136–146., Pávai István, „Egy kvintváltó dallam átalakulása”, *Ethnographia* 93 (1982/4), 554–560, Almási István, „Időbeli és táji eltérések az új stílusú népdalok erdélyi térhódítása során”, *Erdélyi Múzeum* 64. (2002/3–4.), 152–155, Bereczky János, „A korai és a kifejtett új stílus”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1992–1994*, szerk. Felföldi László–Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1994), 217–242.

Szomjas megfigyeléseit. Így ha a rondóforma kialakulásával kapcsolatos vélekedése sok vitára is ad okot, ma már nem kérdés, hogy az új stílusra hatással lévő, a magyar népzében addig szokatlan formaképletű idegen dallamok „megjelenésükkel, létükkel és használatukkal közvetlenül vagy áttételesen, de hatottak a magyar falu népére. Döntő befolyásukat az »új stílus« kivirágoztatására még akkor is tudomásul kell vennünk, ha a dalpéldányok maguk a magyarság zenei tudatából már kiestek, és szerepüket újabb, csiszoltabb, a régebbi magyar népdalkultúrához jobban idomuló dallamtípusok vették át.”⁹⁷

Összegzés

Szomjas-Schiffert György kutatása tárgyához mindig alázattal, kollégáihoz pedig tisztelettel és udvariasan közeledett. Feladatát csendben és pontosan elvégezte, közvetlen munkatársai azonban nem sok elismerésben részesítették. Kollégáival építő jellegű tudományos vitát folytatni is ritkán volt módja, vagy a vitapartner megfelelő anyagismerete híján, vagy felkészületlensége miatt, vagy személyes okból. Szakmai megerősítést sokszor csak külföldi kollégáitól, illetve más társadalomtudományi területeken működő kutatóktól kapott, akiket egyben ő maga is inspirált: „Ez a dolgozat nem született volna meg a Szomjas-Schiffert Györggyel történt, nyaranként megújuló és továbblépő mátrai beszélgetéseink nélkül.” – írta Dezső László nyelvész a kilencvenéves Szomjas-Schiffert György tiszteletére készített tanulmányában.⁹⁸ A szakmai beszélgetéseket, megerősítést Szomjas-Schiffert idős korában is igényelte, többek között ezért igyekezett nyugdíjasként is eljutni külföldi konferenciákra, kongresszusokra, anyagi támogatás hiányában a saját költségén. Így utazott el 1989-ben Schladmingba (Ausztria) az International Council for Traditional Music kongresszusára, ahol a cseh–morva–magyar dallam-összehasonlításról tartott előadást, vagy 1995-ben a finnországi Jyväskylä-i Egyetemen megrendezett Finnugor Kongresszusra, amelynek programjában szintén előadással szerepelt. Ez volt utolsó külföldi szereplése.

90 éves korában a zenei szakma tudományos ülészakkal ünnepelte,⁹⁹ e sorok írója a Magyar Rádióban köszöntötte,¹⁰⁰ s állami kitüntetést is kapott. Az a tény azonban, hogy életében nemcsak a sors viharai tépázták meg, de aktív korában sem kapta meg az őt megillető elismertséget, rendkívül önérzetessé, nehézkesé tették.

⁹⁷ Szomjas-Schiffert, „Az új stílus (rondó-forma) kifejlődése ...,” 62.

⁹⁸ Dezső László, „Nyelvi és metrikai típusok a régi magyar népdal verselésének és dallamának jellemzésében”, *Magyar Nyelvőr* 125 (2001/2), 203–225.

⁹⁹ A Magyar Kodály Társaság konferenciáját Bónis Ferenc szervezte.

¹⁰⁰ Tari Lujza, Szomjas-Schiffert György köszöntése 90. születésnapján, in *Népzenei Napló* (Magyar Rádió Bartók Adó: Szerk. Máder László) [2000 április]. Újból köszöntöttem 93. születésnapján: „Tavasszal majd kihajtáskor...” – Szent György-napi köszöntő Szomjas-Schiffert György 93. születésnapján. (Magyar Rádió Bartók Adó: *Hagyományra hangolva*, szerk. Máder László [2003. április 24.]).

Az egyes munkáival szemben megnyilvánuló kritikák némelyike jogos volt. Más művei, vagy azok részletei azonban időtállóan bizonyultak, bennük sok kiválóan hasznosítható, előremutató információ rejlik, s egyúttal az adott kutatói korszaknak hű lenyomatát is jelentik. Eredményeit – az általa gyűjtött dallamok gyakorlati felhasználását is ideértve – az oktatás is jól hasznosíthatja. Munkássága Szomjas-Schiffert Györgyöt mindenképpen a magyar népzene kutatás jeles személyiségeinek pantheonjába emeli.

Szomjas-Schiffert György írásai

(Schiffert György)

„Halasi nóták 1853-ból. Népi szövegek – Népdalok I” („Nagy András néhai halasi gazda 1853-ban írt verseskönyvéből”). *Ethnographia* 41 (1930), 200–201.

(Szomjas-Schiffert György)

„Csallóközi népzene gyűjtés.” In *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XIII*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958, 215–245.

„Finnisch-ugrische Herkunft der ungarischen »Regös-Gesänge«.” In *Congressus Internationalis Fenno-Ugristarum Budapestini Habitus 20–24. IX. 1960*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, 364–396.

„Die finnisch-ugrische Abstammung der ungarischen Regös-Gesänge und der Kalevala-Melodien.” In *Musik des Ostens: Sammelbände für historische und vergleichende Forschung* 2. Kassel, etc.: Bärenreiter, 1963, 126–156.

„Der Kalevala-Typ in den gemeinsamen Melodien der finno-ugrischen Völker.” In *Congressus Secundus Internationalis Fenno-Ugristarum Helsinki 23–28. VIII. 1965*. Pars II, ed. P. Ravila. Helsinki: Societas Fenno-Ugrica, 1965, 310–321.

A finnugorság ősi zenéje nyomában. Összehasonlító módszertan. Budapest: Magvető, 1965.

„Les traditions communes des peuples finno-ougriens dans leurs mélodies de danse.” *Études finno-ougriennes* 3 (1966), 105–123.

„Kalevala, regösének, »páva-dallam«.” *Ethnographia* 78 (1967/3), 452–465.

„Egy magyar népzene kutató lappföldi útja.” *Élet és Tudomány* 22 (1967/1), 1270–1276.

„Énekes éjjeliőrök a falu társadalmában. Dallamtörténeti és történeti-néprajzi tanulmány” (kandidátusi értekezés tézisei, 1969). Budapest, MTA Zenetudományi Intézet Könyvtára.

„Népzene gyűjtő utam Lappföldön.” In *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 26. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969, 355–373.

Hajnal vagyon szép piros... Énekes várvirrasztók és órakialtók. Budapest: Magvető, 1972.

1973 „Traditional Singing Style of the Lapps.” *Yearbook of the International Folk Music Council* 5 (1973), 51–61.

„Verwandte Melodien im ungarischen und im Tschschisch-Märischen Volksliedschatz.” *Acta Ethnographica* 23 (1974/2–4), 163–208.

A finnugor zene vitája 1–2. Korunk tudománya. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.

„Az új stílus (rondó-forma) kifejlődése a magyar és a cseh–morva népzeneben.” *Ethnographia* 89 (1978), 23–93.

„A mester több, mint az ezermester. Egy ismeretlen Bartók-levelé története.” *Tiszatáj* 32 (1978/5), 63–68.

„Wiederkehrende Liedform in der ungarischen und in der tschechisch-märischen Volksmusik (»Neuer Stil«.)” *Studia Musicologica* 21 (1979), 113–150.

- „Rokondallamok a magyar, a cseh és a morva népdalkincsben.” *Ethnographia* 92 (1981/1), 27–58.
Szomjas-Schiffert György–Csenki Imre, *Népdalaink a magyar történelemben*. Néprajz mindenkinek 2. Budapest: Tankönyvkiadó, 1984).
- „Népdal, népzene.” In *Kecel története és néprajza*, közr. Bárth János. Kecel: Kecel Nagyközség Tanácsa, 1984, 951–1019.
- „Újabb adatok a magyar és a cseh–morva összehasonlításhoz.” *Ethnographia* (1986/2–4), 310–333.
- „Mozart és Haydn kapcsolata a cseh–morva népzenevel.” In *Zenatudományi Dolgozatok 1987*, szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária. Budapest: Zenatudományi Intézet, 1987, 143–149.
- Hej! Cserényem előtt... Kiskunhalas népdalai*. Halasi téka 14. Kiskunhalas: Thorma János Múzeum, 1994, 5–7.
- Lapp sámánok énekes hagyománya*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996.
- Virrasztó* (színmű Balassi Bálintról). Budapest: Püski, 2001.
- Régi lakodalmak a Duna-Tisza közén*. Budapest–Kiskunhalas: Balassi Kiadó, Thorma János Múzeum–Halasi Múzeum Alapítvány, 2006.

LUJZA TARI

György Szomjas-Schiffert's (1910–2004)
ethnomusicological career

The Hungarian ethnomusicologist, whose great-grandfather's wife was Borbála Liszt, the aunt of Franz Liszt, spent his childhood in the Kiskunság, a part of the Great Hungarian Plain. This is the geographical area where the young Szomjas-Schiffert began his ethnomusicological research, and it also remained the main target of his research throughout his life.

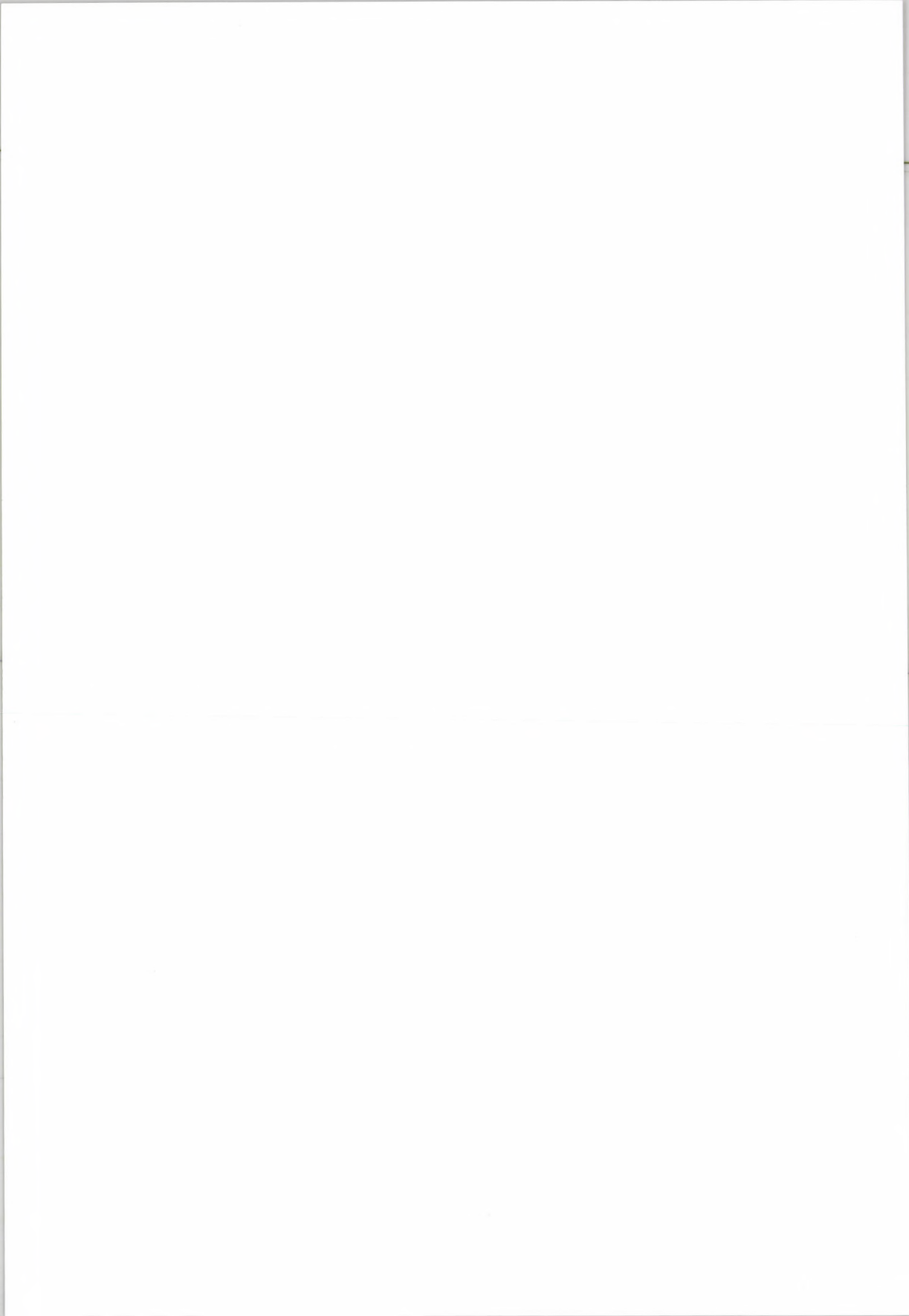
His parents had planned a law career for him, but simultaneously with his studies in the university he also continued his musical education. He obtained the doctorate in Law at the University of Szeged in 1933, and graduated in composition and singing from the Szeged Conservatory in 1935. (His compositions include two masses, a violin concerto and many songs.) In 1940 he also qualified as a librarian.

Between 1945 and 1948 Szomjas-Schiffert was the head of the Music Department of the Ministry of Culture. This role allowed him to assist in getting the *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* released to the public. In 1949 he became a victim of political prosecution and spent four years in prison. During his years behind bars he helped Kodály, who later rewarded Szomjas-Schiffert by employing him in the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences.

From this time on he worked on three major research topics: study of Hungarian folk music (he collected folk songs primarily in the Great Plain and Hungarians living in Czechoslovakia), research of Finnish and Lapp folk music (as part of the research of Finno-Ugrian affinity), and comparative study of Czech, Moravian and Hungarian folk tunes (from the 70's). Apart from giving an overall picture of Szomjas-Schiffert's life the paper aims at providing a deeper insight into his musical achievements as well.

SZEMLE, KRITIKA

6
7
8
9
10
11
12



Spišský antifonár (Antiphonale Scephusiense)

Közreadók: Rastislav Adamko, Eva Veselovská, Juraj Šedivý
(Katólicka Univerzita Ružomberok, 2008)

A 2006-ban megjelentetett Szepesi Graduále után most a Szepesi Antifonále faksimile kiadását készítette elő egy háromtagú szerzői team, melynek egyik, vélhetően vezető tagja, Rastislav Adamko az előző kódex közreadásában is főszerepet vállalt. A kiadó mindkét publikáció esetében a ružomberoki (rózsahegyi) katolikus egyetem pedagógiai kara.

A faksimile

Míg a graduále faksimile kiadása, ha nem is kiváló, de elfogadható minőségű volt, az antifonále közreadásában erős színvonalcsökkenést tapasztalhatunk. A fóliók reprodukciói homályosak, egyes oldalak igen nehezen, a lapszéli bejegyzések alig olvashatók. Mivel a kiadáshoz CD-ROM is tartozik, mely a képanyagot digitális formában is közrebocsátja, fölmerül a kérdés, vajon mindenképpen szükség volt-e a kódex hagyományos, papír alapú publikációjára.

A kiadás előkészítésében a szerzők láthatólag ugyanazokat a célokat követték, mint a Szepesi Graduále közreadásában. A faksimile oldalak alján találjuk a kódex szövegének pontos átíratát, mely a hangjelzett tételek mellett a rubrikák teljes szövegét is magában foglalja. Az előző kiadásban tapasztalt túlzott akkurátusság itt is szembeűnő: a közreadók nem tesznek különbséget szöveghiány és rövidítés között: mind az előbbieket, mind az utóbbiakat szögletes zárójelek közbeiktatásával oldják fel. Míg a szöveg valódi hiányosságai valóban kiegészítésre szorulnak, s indokoltá teszik a megfelelő kritikai apparátus használatát, addig a középkori liturgikus kódexekben használt szokványos rövidítések feloldása nem igényel ilyen eljárást.¹ Ugyan-

¹ Különösen zavaró „feloldások”: N[octurn]o, Lau[des], Do[mini], reg[navit], ex[ultet]. A közreadók hibának vélik a kódexmásoló által alkalmazott szokványos rövidítést: a „sufficit” szót a szkriptor a középkori gyakorlatnak megfelelően „suffic” – ként jegyezte le, így az nem szorul korrekcióra. f. 64r; Spišský antifonár (a továbbiakban SA), 263.

csak fölösleges feltüntetni a versiculusok responsumát, hacsak maga a másoló nem rubrikázta végig azokat.

A kiadvány koncepcióját, alapvető módszertani elgondolását illető kérdéseinket, kifogásainkat az alábbiakban az egyes fejezetek szerint haladva fogalmazzuk meg. Az ezek mellett fölmerülő számos apró tévedést, pontatlanságot, olvasási hibát nem áll módunkban felsorolni, így csupán néhányat emelünk ki közülük.

A faksimile-oldalak sorrendjébe több ponton hiba csúszott, s ennek következtében az egyazon oldalon található faksimile és az átirat nem mindig fedik egymást:

Az antifonále 86 versója mind a könyvben, mind a digitális változatban kétszer szerepel, a 87v viszont egyszer sem, csupán átíratát olvashatjuk a hozzá nem illő f. 86v alatt.²

A 93v faksimiléje ugyancsak megismétlődik, kizorítva helyéről a lap rectóját, amely az előzőhöz hasonlóan csupán átíratban hozzáférhető.³ Különös módon a CD-ROM-on épp fordított a helyzet: a 93r a helyén van, a 93v viszont hiányzik.

Mivel a 156v és 157r a kiadásban kétszer szerepel, a 157 versótól a faksimilek rendje az átíratokhoz képest újfent elcsúszik. A 158r kizorol a faksimilek sorából, a 158v–159r oldalak viszont fordított sorrendben jelennek meg. A 159v ismét hiányzik. A meglehetősen kaotikus helyzet csak a 160. fólió rectójánál áll helyre.⁴

A közreadók „olvashatatlanak” minősítik a Péter- és Pál-zsolozsma utólag a lap alá írt lejegyzett *Solve iubente Deo* antifonáját. A félreolvasott szöveg („Selix iubex terrarium porra ... patrem Ecclesia... beatis”) valójában a következő: *Solve iubente Deo terrarum Petre catenas, qui facis ut pateant celestia regna beatis.*⁵

A kommentár

Hasonlóan a graduáléhoz, a szerzőcsapat összetétele az antifonále esetében is meghatározta a kiadáshoz társuló kommentár tudományos arculatát, fejezeteinek tematikus fókuszpontjait.

Rastislav Adamko, mint liturgiátörténeti szakember, az antifonáléban fennmaradt zsolozsmákat tekintette át és foglalta rendszerbe, hogy ebből kiindulva adhasson számot a kódex liturgikus beágyazottságáról, egyedi és általános vonásairól, regionális kapcsolatairól. Az általa írt *Klasifikácia liturgickej tradície oficit*⁶ a kommentár legterjedelmesebb, ugyanakkor módszertanilag leginkább vitatható szakasza, mely mellett mind méretükben, mind mondanivalójuk súlyában eltörpülnek Adamko további, a kézirat tartalmát, illetve kalendáriumát bemutató fejezetei.

A két másik szerző az antifonále paleográfiai elemzését végezte el: Juraj Šedivý a betűírás, Eva Veselovská pedig a kottaírás vizsgálatának eredményeit foglalta össze.

² SA, 206, 208.

³ SA, 219–220.

⁴ SA, 342–346.

⁵ f. 58v; SA, 252.

⁶ SA, 39–91.

Liturgikus tartalom (Rastislav Adamko)⁷

Adamko azzal a céllal tekinti át a Szepesi Antifonále liturgikus repertoárját, hogy meghatározza annak rétegeit, elkülönítse egymástól a korai karoling zsolozsmaanyagot a későbbi, regionális ráakódásoktól. Szándéka, hogy a nagyszámú forrás bevonásával elvégzett összehasonlító vizsgálattal feltárja az antifonále rokonsági kapcsolatait, előzményeit-mintapéldányait, s elhelyezze azt az európai zsolozsmahagyományok közt.

A kódex tartalmi elemzését Adamko az európai zsolozsmahagyomány legmélyebb gyökereihez visszanyúlva kezdi. Ennek megfelelően összehasonlító forrásapparátusának élére a 9. századi (869 előtt összeállított) karoling metzi tonáriust⁸ és az ezredforduló táján kibontakozó reichenai forráskört helyezi. Lipphardt, Karnowka és Möller kutatásaira alapozva úgy véli, a Szepesi Antifonále repertoárjában – a Szentháromság utáni tempus per annum tételei között – is megtalálhatók a Lipphardt által meghatározott jellegzetes metzi antifonák, számuk azonban jóval kisebb, mint a metzi hagyományt képviselő forrásokban. Ebből arra következtet, hogy az antifonále inkább a reichenai, s nem a metzi hagyományvonalhoz áll közel. Véleménye szerint e feltételezést az is erősíti, hogy míg a nyugat-frank (metzi) források sokkal több antifonát adnak meg egy-egy évközi vasárnapra, addig a reichenai körbe tartozó német kódexek a Szepesi Antifonáléhoz hasonlóan kevesebbet. Nem veszi figyelembe azt a tényt, hogy ez a jelenség a források korával magyarázható: a korai nyugat-európai források a hosszú antifona-sorozatokat nagyrészt differenciálatlanul, pontos liturgikus megjelölés nélkül tartalmazzák. A későbbi kódexek ezzel szemben adott időszakhoz, naphoz, órához kötik a tételeket, s számukat is ennek megfelelően csökkentik.

Bár a Metz–Reichenau bipólus mindvégig központi helyet foglal el Adamko értekezésében, a sanctorale és commune sanctorum officiumainak tárgyalásánál egyre inkább az újabb, közép-európai források és zsolozsmahagyományok kerülnek összehasonlító vizsgálatának előterébe. Ennek megfelelően a felhasznált forrásanyag második rétege túlnyomórészt későbbi, a Szepesi antifonáléhoz immár térben és időben közelebb álló kéziratokkal és hagyományokkal bővül.⁹ Hesbert CAO-jának 12 antifonáléja¹⁰ és a Quedlinburgi antifonále¹¹ mellett a tekintélyes listán a CAO-ECE sorozat első öt kötetének válogatott forrásanyaga szerepel,¹² kiegészítve a CANTUS index könyv alakban is kiadott forrásjegyzé-

⁷ SA, 39–93.

⁸ Walther Lipphardt (ed.), *Der karolingische Tonar von Metz* (Münster: Aschendorff, 1965).

⁹ SA, 40–42.

¹⁰ René-Jean Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii I–VI*. (Roma: Herder, 1963–1968).

¹¹ Hartmut Möller, *Das Quedlinburger Antiphonar*. (Berlin: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Mus. ms. 40047) (Tutzing: H. Schneider, 1990).

¹² *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae. A Preliminary Report* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1988); *I/A Salzburg (Pars Temporalis)* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1990); *II/A Bamberg (Pars Temporalis)* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1994); *III/A*

keivel,¹³ Karnowka passauai, illetve tágabb délnémet anyagával,¹⁴ valamint a mainzi nyomtatott breviáriummal. A szerző szemlátomást azokat a kódexeket részesítette előnyben, amelyek nyomtatott formában is a rendelkezésére álltak, akár faksimile kiadásban, akár a bennük foglalt tartalom jegyzékszerű közrebocsátásában. Kivételt csupán a tizenegy lengyel (wroclawi, krakkói és plocki) antifonále és breviárium jelentette, amelyet Adamko – a lábjegyzetek tanúsága szerint – mikrofilm másolatban tanulmányozott. A gyors és nehézségektől mentes hozzáférés szempontja természetesen méltányolható és elfogadható, amennyiben a szerző az ily módon kézhez kapott anyagot helyesen használja és értelmezi. Adamko vizsgált fejezete azonban több ponton ennek ellenkezőjéről tanúskodik.

A CAO-ECE-kötetek alapján meghatározott középkori közép-európai zsolozsmahagyományok (Esztergom, Salzburg, Bamberg, Prága) felsorolásában meglepő módon Bécs és Budapest is fölbukkan. Előbbit Adamko szerint a bécsi Diözesanarchiv C-10 jelzetű, a CANTUS-indexben is földolgozott antifonáléja képviseli.¹⁵ Valójában a kirnbergi St. Pancratius-társaskáptalan kódexéről van szó, amely passauai rítusú, s helye így az Adamko által vizsgált többi passauai forrás mellett volna.

Nem kisebb mehökkenéssel olvassuk a „középkori budapesti zsolozsmahagyomány” reprezentáló kódexek leírását: a budapesti Egyetemi Könyvtár négy ferences antifonáléjáról van szó,¹⁶ amelyek nemcsak a magyarországi tradíciótól különülnek el, de a tágabb közép-európai hagyománykörbe sem illeszthetők.

A legnagyobb megütközést a forráslista utolsó helyén álló „Erdély” megjelölés s a hozzá tartozó forrás kelti, amely Adamko szerint nem más, mint az Isztambuli Antifonále.¹⁷ Sajnálatos módon nem derül ki, miből gondolja, hogy ez a 2002 óta faksimile díszkiadásban is hozzáférhető kódex¹⁸ az erdélyi zsolozsmarítust képviseli, mivel a forrásleíráshoz – az előzőktől eltérően – egyetlen lábjegyzet és bibliográfiai adat sem tartozik.¹⁹

Tartalmi szempontból kevésbé jelentős, inkább megmosolyogtató az esztergomi hagyománykörbe tartozó pozsonyi források leírása.²⁰ A CAO-ECE Preliminary Report megjelenésének idején (1988-ban) a pozsonyi antifonálék a magyarországi kutatás számára hozzáférhetetlenek voltak, sőt, olykor lelőhelyüket és jelzetüket sem lehetett teljes biztonsággal megállapítani. Mivel a hazai kutatásban (és csak ott!) Knauz 4- és Knauz 5-ként ismert két pozsonyi antifonále ugyanazon könyvtári jelzet alatt szerepelt (Archív mesta EC Lad. 4.), a

Praha (Temporale) (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1996); *III/B (Praha, Sanctorale, Commune Sanctorum)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002).

¹³ Klosterneuburg, Bamberg-25, Wien-C-10, St. Florian, Utrecht-406.

¹⁴ Georg-Hubertus Karnowka, *Breviarium Passaviense. Das Passauer Brevier im Mittelalter und die Breviere der altbayerischen Kirchenprovinz* (St. Ottilien: EOS, 1983).

¹⁵ SA, 41.

¹⁶ BU 118, 119, 121, 122. A 118-as antifonále azonban kimaradt a felsorolásból. SA, 42.

¹⁷ SA, 42.

¹⁸ Janka Szendrei (ed.), *The Istanbul Antiphonal (about 1360)*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999).

¹⁹ E hiányosságra nehezen találunk magyarázatot, annál is inkább, mert az Isztambuli Antifonále – a megfelelő provenienciameghatározással és hiánytalan bibliográfiai adatokkal – Eva Veselovská paleográfiai fejezetében is szerepel. SA, 21. o., 24. lj.

²⁰ SA, 40–41.

kötet szerzői felkiáltójellel figyelmeztettek erre az anomáliára.²¹ Mind a Knauz-számok, mind a – ma már jócskán frissítésre szoruló – könyvtármeghatározások és jelzetek²² Adamko fejezetében is szerepelnek, mi több, a felkiáltójel is ugyanott áll, továbbbörökítve a 20 évvel ezelőtti állapotot.²³

A talán túlzottan messziről induló, ám kétségkívül igényes történeti alapozást nem követi hasonlóan körültekintő, az összehasonlító vizsgálat olykor egymásnak ellentmondó eredményeit mérlegre tevő értékelés. Ellenkezőleg: a tárgyalás egyre inkább gépiessé válik. Adamko egyenként táblázatba foglalja a kódex valamennyi officiumát, egymás mellé állítva a ciklusok különböző, hagyományonként és forrásonként eltérő megjelenésformáit. Ennek az aprólékos munkának természetesen akkor van értelme, ha a további, elemző-értékelő vizsgálat kiindulópontjául szolgál. Adamko kommentárja azonban megreked az alapszinten. A táblázatokhoz fűzött kísérőszöveg az esetek túlnyomó részében nem több az adatok pusztá deskripciójánál, a táblázatban foglaltak verbális megjelenítésénél.

Adamko egyenrangúként kezel eltérő típusú és fontosságú jelenségeket, amelyekből aztán – értelemszerűen hamis – következtetéseket von le. A matutinum és laudes között megjelenő *versiculus sacerdotalis* megléte vagy hiánya a forrásokban nyilvánvalóan nem azonos súllyal esik a latba, mint egy meghatározott rezponzóriumé vagy antifonáé.

A kis órák és a második vesperás antifonái rendszerint a laudesből származnak, de erre a források – kiváltképp a szűkszavúan rubrikázott antifonálék – nem mindig figyelmeztetnek.

Az első vesperásban énekelt rezponzórium igen gyakran megegyezik a matutinum utolsó rezponzóriumával. A források – köztük a Szepesi Antifonále is – azonban rendszerint csupán egyszer, első előfordulásakor jegyzik, üresen hagyva helyét a matutinumban. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az adott zsolozsma noktornusaiban csupán nyolc rezponzóriumot énekeltek volna.

Hasonlóan nem érdemes messzemenő következtetéseket levonni abból, hogy egyes források a matutinum utolsó noktornusában nem három, hanem négy rezponzóriumot sorolnak föl. Adamko állításával ellentétben e jelenség nem tanúskodik közvetlen monasztikus befolyásról, csupán arról, hogy a zsolozsma bizonyos pontjain a későbbi hagyományok megőrizték a korai források bővebb tételválasztékát. A számfölötti tételek, melyek hórámegjelölés nélkül állnak a ciklus végén, valójában valamely másik óra (első vagy második vesperás) rendjébe tartoztak, vagy az oktávéban kerültek sorra.

Adamko tárgyalásának alapvető buktatója azonban nem is annyira az egyes részjelenségek pontatlan-helytelen értelmezésében, hanem a kutatási célok összemosásában rejlik. Amikor különválasztja a metzi és reichenauai hagyományvonalat és az európai zsolozsma legmélyebb rétegeihez nyúl vissza, hogy azok továbbélését,

²¹ CAO-ECE A Preliminary Report, 345.

²² A Knauz 2 és Knauz 4 antifonálék őrzőhelye nem az Archív mesta, hanem a Slovenský národný archív (sign. 2, illetve 4). A Knauz 3 antifonále az Archív mesta EC Lad. 4 (és nem EC Lad. 3) jelzete alatt található.

²³ Adamko passzív, gépies módszerét végül a CAO-ECE kötetben hibás szlovák ortográfiával megadott könyvtárnevek átvétele is bizonyítja: Archív Mesta (helyesen: Archív mesta), Kapitulská knižnica (helyesen: Kapitulská knižnica). SzA, 40, 41. old.

arányát vizsgálja a Szepesi Antifonáléban, nem vesz tudomást arról, hogy ezen a szinten lehetetlen és értelmetlen közvetlen genealógiai kapcsolatot feltételezni egy késői antifonále és valamely korai (metzi vagy reichenauai) hagyomány között. E kapcsolatok kutatása csupán a második szinten válik lehetségessé: a közép-európai források egymás mellé állításával az officiumok regionális változataival szembesülünk, s azok alapján állapíthatunk meg rokonsági kapcsolatokat. Adamko gondolatmenetének két szála sem módszertanilag, sem célkitűzésében nem válik el plasztikusan egymástól; nem vesz tudomást arról, hogy a zsolozsma karoling-kori rétege másként viselkedik, más kutatási-módszertani megközelítést igényel, mint a 13–15. századi közép-európai forrásokból élénk táruló regionális zsolozsmaformák. Főlegesen nyúl vissza az európai zsolozsma nyugat-frank gyökereihez, hiszen a kiolvasott adatokat nem hasznosítja, gondolatmenetét nem viszi végig, nem érkezik el kutatása aktuális tárgyához. Tárgyalásmódja nem elég plasztikus és céltudatos: nem látja át, melyek a vizsgált kódexre nézve elsőrendűen fontos, s melyek a csupán másodlagos vagy járulékos értékű információk, gondolatmenete zátonyra fut a fölhalmozott adatok útvesztőjében.

Tartalmi elemzésében Adamko nem tulajdonít kellő jelentőséget a kódex utólagos lapszéli bejegyzéseinek. Ezek nemcsak kiegészítik a főszöveg esetleges hiányosságait, hanem olykor módosítják a zsolozsmák összetételét, tételeinek sorrendjét.

Nem esik szó többek között az *A diebus antiquis* antifonáról, amely tudomásunk szerint külföldön ismeretlen, kizárólag esztergomi forrásokban fordul elő, s az antifonáléba is utólag került.²⁴ Nem kerül szóba a *Quem virginalis uterus* invitatorium sem,²⁵ amely külföldön igen ritka, a nyomtatott esztergomi breviárium viszont a *Visitatio BMV* zsolozsma alternatív tételeként tartja számon.

Nem kap kellő hangsúlyt az a tény, hogy az antifonáléban egyetlen hazai patrónus zsolozsmája sem a saját helyén szerepel. Szent István officiuma túl korán, az Anna-zsolozsma után, Demeter *Perennis patriae regis* históriája Mindenszentek után, László király *Fons eterne pietatis* officiuma pedig a sanctorale végén jelenik meg. Csaknem minden esetben utólagos lapszéli bejegyzések figyelmeztetnek az ünnepek-zsolozsmák kalendáriumi helyére. Adamko rögzíti ugyan az eltérések egy részét, a belőlük fakadó kézenfekvő következtetéseket azonban nem vonja le.

A főszöveg és a hozzá fűzött bejegyzések eltéréseiből kirajzolódó kép fontos információkkal szolgálhatna a Szepesi Antifonále mintapéldányáról és használati helyéről. A különbözőség arra utal, hogy az antifonále korpusza idegen forrás alapján készült, amely a hazai használat során módosításra, kiegészítésre szorult. A kiegészítések egyértelműen az antifonále esztergomi hovatartozását erősítették.

Fejezetének végén Adamko igen szűkszavúan összegzi kutatási tapasztalatait.²⁶ Nem tér ki az egyes táblázatokból kiolvasható látszólagos ellentmondásokra, nélkü-

²⁴ f. 197v alja: SA, 414.

²⁵ f. 122r alja: SA, 271.

²⁶ SA, 90–91.

lözi a részeredmények, a zsolozsmák közti strukturális és tartalmi eltérések differenciált mérlegelését. Fejezete így nem több hasznos kutatási nyersanyagnál, egyfajta kezdeménynél, amelynek gondolati kiteljesítése, következetes kibontása, azaz, a valódi tudományos munka elvégzése továbbra is várat magára.

A kalendárium (Rastislav Adamko)²⁷

Bár mai csonka állapotában a Szepesi Antifonále nem tartalmaz kalendáriumot, Adamko úgy véli, a sanctorale fennmaradt anyaga lehetővé teszi annak rekonstrukcióját, s általa közelebb kerülünk a kódex mintapéldányához, a benne foglalt liturgikus hagyomány gyökereinek feltáráshoz. Gondolatmenete – csakúgy, mint a korábban közreadott Szepesi Graduále tartalmi elemzése – ugyanarra a hamis feltételezésre, a kalendárium és sanctorale fogalmainak azonosságára, felcserélhetőségére épül. A kódex 46 szent-zsolozsmájának liturgikus rendbe állítása azonban nem egyenértékű a kalendáriummal. Az egyes tételek, énekiklusok liturgikus asszignációjából csupán a naptár egy része rekonstruálható: nem következethetünk belőle azokra az ünnepekre, amelyek a kalendáriumban szerepeltek, saját énekanyag híján azonban a sanctoraléba nem kerültek be. S mivel műfajánál fogva az antifonále sem a zsolozsma szöveges részeit (olvasmányokat, capitulumokat, orációkat), sem az ünnepeket bevezető-megnevező rubrikákat nem tartalmazza, a saját énekanyaggal nem rendelkező ünnepek meglétéhez vagy hiányához sem ad semmilyen támpontot.

Mindezek alapján azt kell mondanunk, hogy a nagyszámú európai kalendárium bevonásával elvégzett látványos kvantitatív elemzés nem vezetett el a kívánt célhoz. A törzsek (ez esetben kalendáriumok) közötti genetikai távolság kimutatására szolgáló úgynevezett *dendrogram* láttán továbbra is csak azt tudjuk (bár kétségtelen, hogy ezt immár természettudományos módszerrel is igazolhatjuk),²⁸ hogy a Szepesi Antifonále a közép-európai kódexek sorába tartozik, s az esztergomi rítushoz áll közel.

A kottaírás (Eva Veselovská)²⁹

A kommentár zenetörténeti fejezetei közül mind célirányos felépítésével, mind mondanivalójának súlyával kiemelkedik Eva Veselovská zenei-paleográfiai elemzése. A hármas tagolású fejezet első szakasza tömör áttekintést nyújt a mai Szlovákia területén használt középkori hangjegyrészekről, elhelyezve azokat Solange Corbin euró-

²⁷ SA, 30–37.

²⁸ A fejezet súlyos hiányossága, hogy sem a dendrogramhoz, sem az annak alapjául szolgáló kalendárium-táblázathoz nem ad útmutatót. A természettudományos módszerekben járatlan olvasónak fogalma sincs, mit jelentenek a 35 × 35-ös négyzetrács ismétlődő számsorai, s ezek miként tükrözik a vizsgált kódexek rokonsági fokozatait. Vö. SA, 36–37.

²⁹ SA, 17–28.

pai és Szendrei Janka közép-európai notációs térképén. A második alfejezet szűkíti a vizsgálat körét, s a metzigót hangjegyírást, valamint annak hazai megjelenésformáit mutatja be. Veselovská a Szendrei-féle terminológiát használva tárja elénk saját, a közelmúltban (elsősorban a közép- és kelet-szlovákiai könyvtárak középkori töredékanyagán) végzett forráskutatásának rendkívül érdekes eredményeit,³⁰ melyek tovább árnyalják a térség notációs gyakorlatáról eddig kialakított képünket. A fejtegetés logikus végpontja a Szepesi Antifonále hangjegyírását áttekintő zárószakasz, melyben a szerző meggyőzően azonosítja a kódex három notációs rétegét, megfelelő (de sehol sem túlzó) aprólékossággal állapítja meg az egyes jelrendszerek közti különbségeket, s veti föl azok hazai és külföldi (lengyel) párhuzamainak lehetőségét.

Eva Veselovská nyilvánvalóan Szendrei Janka nyomában jár. Az ő kutatási eredményeit átvéve és – új források bevonásával – finomítva azonban egyúttal ahhoz is hozzájárul, hogy a közép-európai forrásanyag zenei-paleográfiai kutatása magasabb szintre emelkedjen.

Czagány Zsuzsa

³⁰ Eva Veselovská, *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*. (Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum – Musikmuseum, 2002); uő., *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava II* (Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2006); uő., *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*. Tomus I (Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2008.).

Spišský antifonár
(Antiphonale Scepusiense)

Rastislav Adamko, Eva Veselovská, Juraj Šedivý
(Katólicka Univerzita Ružomberok, 2008)

ZSUZSA CZAGÁNY

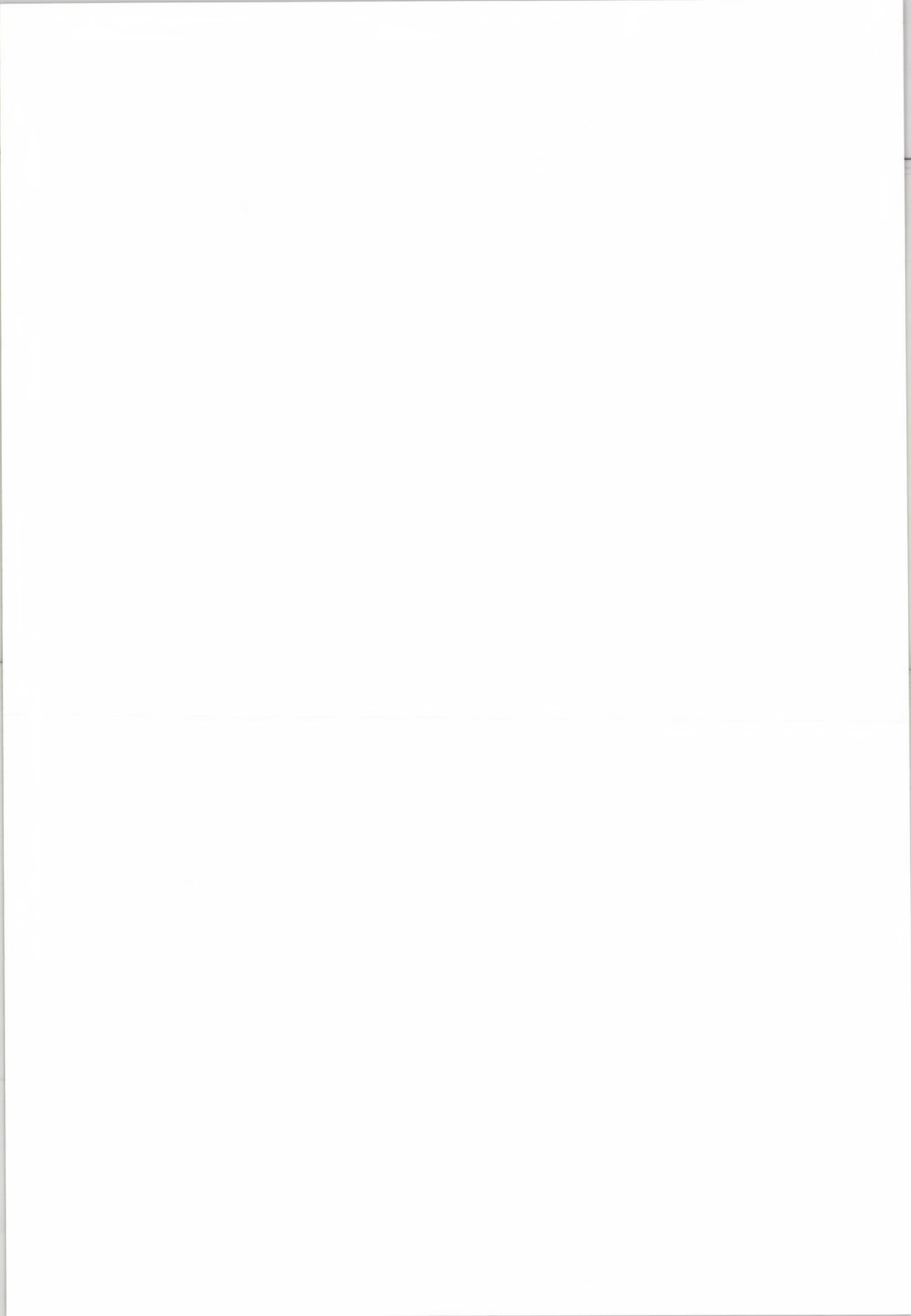
Die Publikation des dreiköpfigen Autorenteams bietet eine Facsimile-Ausgabe des sgn. *Antiphonale Scepusiense* mit ausführlichem Kommentar. Die Handschrift – der Sommerteil des ursprünglich zweibändigen Antiphonars – wurde im späten 15. Jahrhundert für das Zipser Kapitel in der heutigen Nordslowakei verfasst.

Rastislav Adamko berichtet über das liturgische Repertoire der Handschrift, und versucht, durch Analyse der Heiligenoffizien den fehlenden Kalender zu rekonstruieren. Sein Hauptziel ist, die einzelnen Ebenen des überlieferten Repertoires zu bestimmen, die frühe karolingische sowie spätere regional bedingte Offiziumsschicht voneinander zu trennen. Durch vergleichende Untersuchung ist er bestrebt, Verbindungszweige, Beziehungen und Vorlagen des Antiphonars zu erschliessen um dadurch seine Stellung im Umkreis der europäischen Offiziumsüberlieferung zu definieren.

Dieser anspruchsvollen historischen Grundlegung folgt aber keine eingehende Auswertung der mancherorts kontroversen Ergebnisse. Die Schilderung verläuft eher mechanisch: sämtliche Offizien der Handschrift werden tabellarisch aufgelistet, ihre nach Gebieten und Überlieferungskreisen wechselnde Erscheinungsformen zusammengefasst. Die Kommentare bleiben bei einfacher Deskription und führen zu keiner diskursanalytischen Untersuchung der Angaben. Die Behandlungsweise ist nicht plastisch genug, um klarzustellen, welche Informationen hinsichtlich der behandelten Handschrift von höchster und welche von sekundärer Bedeutung sind.

Der Abschnitt über den Kalender gründet sich auf der Prämisse, die Begriffe *Kalender* und *Sanctorale* seien vertauschbar. Die von Adamko vorgenommene liturgische Aneinanderreihung der 46 Heiligenoffizien der Handschrift bedeutet aber keineswegs die Rekonstruktion des Kalenders. Aus der liturgischen Zuordnung der einzelnen Gesänge und Gesangszyklen kann lediglich ein Teil des Kalenders aufgestellt werden. Diejenigen Feste, die im Kalender zwar einen festen Platz hatten, jedoch über keine Eigengesänge verfügten, sucht man im Sanctorale vergebens.

Mit ihrer zielgerichteten Struktur sowie starkem Aussagegewicht ragt von den Kapiteln des Kommentars die musikpaläographische Analyse von Eva Veselovská hervor. Nach der Übersicht der auf dem Gebiet der mittelalterlichen Slowakei verwendeten Notationsarten wird im Schlussteil die Notenschrift des Antiphonars eingehend untersucht. Dabei werden drei Notationsschichten definiert und auf deren mögliche heimische und ausländische (polnische) Parallelen hingewiesen.



Szagrális vagy aktuális – újabb megközelítések a liturgikus egyszólamúság kutatásában

A középkori liturgikus egyszólamúságot a közhasznú vélekedés olyan funkcionális zenei repertoárnak tartja, amelyben az állandóság dominál, s a változásnak viszonylag kis szerep jut. Vagy ha mégis, az a repertoár jól körülhatárolható helyeire, meghatározott jelenségeire korlátozódik, s a változást jelző különbségek típusai is világosan körvonalazhatók. Bár a római (órómai) liturgikus szisztéma és énekkészlet frank átvételének mikéntjéről, sikeréről vagy kudarcáról, benne a változások-változtatások nagyságáról és horderejéről a mai napig viták és kutatások folynak, a folyamatot mégis összefoglalóan általában karoling *reformként* aposztrofáljuk. Az ennek nyomán kialakuló és elterjedt dallamkészlet egységes liturgikus szisztémához alkalmazkodik, s nagyobb hányadát és lényegét tekintve változatlanul hagyományozódott a középkor folyamán. Ez a „változatlanosság” azonban értelmezést kíván. A látszólagos egység ugyanis a kutató számára mégis sokféleségként jelenik meg, elsősorban a mögötte feltáruló változatok bősége következtében. A több okra (a szájhagyományos vagy írásos továbbadás tökéletlenségére, a hallásmód vagy az ízlés különbségére, a liturgikus keretek eltérő kívánalmaira stb.) visszavezethető változatképződés eredményeképpen szinte nem találunk két olyan forrást, amelyek az azonos dallamokat azonos alakban rögzítenék, bár a helyi kultúrák és intézményrendszerek ugyanakkor reguláló, azaz bizonyos változatokat, változat-típusokat kikristályosító és általános érvennyel rögzítő szerepet is betöltöttek. A változatok mellett maguk a dallamkészletek sem mindig azonosak, mert a liturgia művelői, ha nem is túl gyakran és változó mértékben szükségét érezték a repertoár bővítésének. Az új produktumok a létező kulturális csatornákon keresztül hozzáférhetőkké váltak, s alternatív készletként jelenhettek meg a színen. A bővítés és a válogatás lehetősége azonban elsősorban bizonyos műfajokra korlátozódott (alleluiák, szekvenciák, a szentek misetételei és zsoltosmái stb.). Sőt, részben a tapasztalat, részben az erre épülő, ám bizonyos mértékig leegyszerűsítő kép alapján az új produktumok „újdonsága” is erősen korlátozott volt. Az alkotók mind szövegileg, mind dallamilag toposzokból építkeztek; olykor ugyanazt a dallamot használták új szövegekkel, illetve régi szöveghez „kom-

ponáltak” tipikus elemekből, formulákból összeállított új dallamot, azaz szinte minden esetben korábban létező alapanyagból (*res prius facta*) indultak ki.

Szándékosan és némileg provokatívan használjuk az ebből a kontextusból kilógó „komponálás” kifejezést. Természetesen a középkorban is használták a terminust, mégpedig többféle értelemben – a hangzökre vonatkozóan éppúgy, mint egy dallam racionális létrehozására; Arezzói Guido például a kifejezést kimondottan a dallam dallamrészletekből, hangcsoportokból való összeállításra vonatkoztatta. A középkorkutatásban mégis az a vélemény vert gyökeret s maradt hosszú időn át meghatározó, hogy a középkori monódiára nemigen vonatkoztathatjuk az „alkotás” szó modern értelmét, amelynek konnotációja olyasmiket foglal magába, mint a kompozíciós ambíció, a kompozíciós eredetiség vagy az alkotói autonómia. Márpedig ebben a repertoárban az általános megítélés szerint a dallam csak vehikulum, amelynek struktúráját a szöveg szabja meg, eredetiségről pedig a fentiek fényében kevésbé beszélhetünk, hiszen a produktumok többsége preexistens anyagra épülő adaptáció, s a frankok által átvett római repertoárhoz csatlakozó újabb zenei énekformák is (amelyeket a régebbi szakirodalom összefoglaló néven tropusnak nevez) legfeljebb a korábbi és „hivatalos” hagyomány művészetlen, önállóság nélküli mellékágát képviselik.

Az általa tropus hipotézisnek (troping hypothesis) elkeresztelt vélekedéssel szállt szembe még a 60-as években Richard Crocker, kifejtve, hogy a gyűjtőfogalom nagyon sokféle zenei jelenséget igyekszik maga alá terelni, amelyek egyáltalán nem mindig tekinthetők jelentéktelen kísérőjelenségnek (betoldásnak, megszövegezésnek), hanem olykor autonóm zenei alakulatok.² Ilyen többek között a szekvencia, amely a korábbi nézettel szemben Crocker szerint nem az Alleluia származéka, hanem önálló produktum, a római előzmények tudatos ellenképeként a frankok saját alkotása (ezt egyébként már nem az említett írásban, hanem a szekvenciáról szóló önálló monográfiában fejtette ki³).

A kompozíciós autonómia hangsúlyozása tekintetében túlmegy ezen a véleményen az immár a közelmúlt irodalmához tartozó tanulmány, amelyben Andreas Haug (jelenleg a würzburgi egyetem professzora) a szekvencia-repertoár egy részéhez kimondottan a kompozíciós elemzés – mondhatjuk modern – módszereivel közelít.⁴ Erre részben új források ismertté váltása nyújtott alkalmat. Míg az Alleluiatól való függetlenség mellett Crocker egyik argumentuma a szekvenciaszöveg és -dallam egyidejű keletkezésére vonatkozott, az újabb, David Hiley által leírt források azt jelzik: egyes szekvenciadallamok (illetve azok csoportjai) önállóan, szöveg nélkül jöhettek létre.⁵ A Haug vizsgálódásának középpontjában álló dallamok Szt. Gallen-

² Richard L. Crocker, „The Troping Hypothesis”, *Musical Quarterly* 52 (1966), 183–203.

³ Uő., *The Early Medieval Sequence* (Berkeley: University of California Press, 1977).

⁴ Andreas Haug, „Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantom-bild”, *Die Musikforschung* 58 (2005), 225–241.

⁵ David Hiley, „The Sequence Melodies Sung at Cluny and Elsewhere”, in *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper*, Helmut Hucke zum 60. Geburtstag, hrsg. von Peter Cahn–Ann-Katrin Heimer (Hildesheim–New York: G. Olms, 1993), 131–155.

1. kottapélda

ben keletkeztek, s ezeket a későbbiekben (9. sz.) a jól ismert Notker formálta szöveges alakulatokká. Amennyiben tehát elemezni kívánjuk őket, azt a szöveg nélkül kell tennünk: a dallam funkciója ez esetben nem lehet a szöveg artikulálása vagy a szöveg által kijelölt forma megerősítése. Haug analízise arra irányul, hogy a szekvencia-melizmát mint komponálás eredményét mutassa be, amely megfelel a kompozícióval szemben támasztott követelményeknek: (azzaz) tervszerűen alakított zenei alakzat, maradandó egyszerűség és potenciális újdonság együttese (Eggebrecht), véglegesen rögzített, esztétikailag meggyőző egész. Mindennek bizonyítására a szerző az alábbi jellemzőket próbálja meg a zenei alakulatban tetten érni: koherencia, folyamatosság, expanzió és fokozás, variálódás és kontraszt, zártság, ökonómia.

Az alábbiakban az elemzés módszerét próbáljuk meg érzékeltetni, kiemelve egyes mozzanatait, s a szerző néhány fontosabb észrevételét, részben olyanokat, amelyekkel szemben az olvasónak kételyei támadhatnak. A kvázi sorszerkezetű dallam sorai különböző hosszúak és hangterjedelműek, s mint bizonyos keretek között többkevesebb szabadsággal alakított sorok a dallami struktúra alapvető alkotóelemét képezik. Ez lehetővé teszi nagyszámú egyedi (és szöveg nélküli) forma létrejöttét, s világos keretét jelenti a sorokon belüli melodikus történéseknek (1. kottapélda). Joggal merülhet fel az ellenvetés, hogy a leírtak nem inkább az archaikus, kottairás nélküli, improvizatív és spontán zenéléssel hozhatók-e összefüggésbe, amelynek ismérvei ellentétesek mindazzal, amit a komponálás nyugat-európai fogalmába az

eddigiekben beleértettünk. A visszatérő sorzáratok által keltett refrénszerű hatást, a variatív ismétlés technikáját több oldalról is vizsgálja a szerző, s kiemeli, hogy az új mozzanatok rendre a sorok elején, a változatok a közepén, míg a visszatérő mozzanatok a végén jelennek meg. A más műfajokban járatos elemző azonban úgy vélheti, itt egy ismert dallamalkotó technikáról van szó, amely különösen gyakori az archaikus melizmatikus dallamoknál, s amelynek etnomuzikológiai párhuzamai is akadnak. Haug más megfigyelései több joggal keltik fel az organikus komponáltság benyomását. Ilyen például az, hogy a kvázi rögtönzések variatív technika mellett az első és utolsó sor eleje és vége eltér a többiétől, s e két sor zárása mintegy keretbe foglalja a teljes melizmát (lásd az *1. kottapélda* körrel jelzett záratait). A másik „kompozíciós” tulajdonság, hogy a melodikus folyamatnak iránya van, fokozatosan bomlik ki, amit a tetőpontok és az ambitus növekedése artikulál. Végül olyan észrevételeket is megfogalmaz, amelyek tematikusan illeszkednek ugyan a kompozíciós hipotézishez, ám a differenciáltság, differenciálás olyan fokát tulajdonítják az írás nélküli dallamalkotásnak, ami attól a recenzens véleménye szerint nem várható el, s olyan formafofogalommal operálnak a 9–10. századot illetően, amely legalábbis a 19. századból származik (az *1. kottapéldán* látható kapcsok a motívumokon belüli vélt tükörfordításokat jelzik). A sarkított elemzés ellentmondásai azonban a szerző szerint feloldhatók, ha a kompozíciót nem struktúraként, hanem processzusként fogjuk fel, a zenei folyamatot pedig időben kibomló narratívaként (ezzel a megközelítéssel többen foglalkoznak, például Fritz Reckow vagy Leo Treitler⁶). Ebben a gondolatmenetben azt tartjuk a leginkább figyelemre méltónak, hogy részben ellentétes a középkori monódiáról kialakított elnagyolt klisével. Annak úgymond anonim, közösségi, alapvetően hagyományőrző és nem újító jellegével szemben a zene létrehozásának kontrollján keresztül az individuális produktumra irányítja a figyelmet, s ezzel az időtlen vagy kevésbé változékony hagyomány képét oly módon differenciálja, hogy annak a konkrét időben, személyekhez és társadalmi közegekhez kötődő létezmódját, aktuális dimenzióját is hangsúlyozza.

Ebben az értelemben kapcsolódik ehhez az az utóbbi években divatossá vált megközelítés, amely – némileg leegyszerűsítve – arra a kérdésre irányul: mennyiben tekinthetők a liturgikus egyszólamúság dallamai és szövegei, különösen a késő középkorban, a mindenkori történeti-politikai közeg kulturális lenyomatának. Nemcsak többé-kevésbé datálható forrásaik, korhoz köthető könyvészeti stílusuk, zenei variánsaik tekintetében, hanem ennél konkrétabban: mint kommunikációs rendszer részei, amelyek az abban járatosak számára konkrét üzeneteket, tartalmakat közvetíthettek. Mégpedig nemcsak általános tartalmakat, hanem olyanokat, amelyekben átjárták egymást a szakrális toposzok és a világi közegből származó, ha úgy tetszik: politikai impulzusok.

⁶ Fritz Reckow, „processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter”, *Musiktheorie* 1 (1986), 5–29; Leo Treitler, *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it was Made* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

Természetesen a gregorián ének keletkezésének, alakulásának történeti, ha úgy tetszik politikai háttere, illetve annak vizsgálata mindig is része volt a vele foglalkozó kutatásoknak. A zenetörténeti munkák korábban is hangsúlyozták, hogy például a frank egységesítés milyen aktuálpolitikai szempontokkal függött össze. A későbbi repertoárok kialakulásának, illetve esetenként megreformálásnak vizsgálata ugyancsak elválaszthatatlan volt a politikai-egyházpolitikai háttér szerepének vizsgálatától. Ezek a vizsgálatok azonban többnyire nem léptek túl az általános összefüggések felvázolásának igényén, s ritkán próbáltak lehatolni a konkrét zenei jelenségek elemzésének a szintjére.

Az új megközelítés abból indul ki, hogy a középkori liturgikus egyszólamúság a vallási eszmék működési területénél szélesebb kontextusba illeszkedik, amely magába foglal számos olyan dolgot, amelyet mai gondolkodásunk szerint politikai természetűnek gondolnánk, azaz például a világi és egyházi hierarchia vagy uralkodás kérdéseit, a hatalomgyakorlás vagy a kormányzás stratégiáját, a kereskedelmet, háborút vagy a jogi természetű kérdéseket. Ennek a zenetörténeti megközelítésnek az alapját egy széles, s tulajdonképpen több évtizedes, elsősorban német történeti, vallástörténeti és szociológiai irodalom képezi. Az ide tartozó munkák részben a középkor társadalmának működését elemzik a vallási és világi szféra interakcióját illetően, illetve azt vizsgálják, hogyan működtek a vallási, illetve az attól elválaszthatatlan reprezentatív állami kultuszok különböző formái társadalmi kommunikációként a kultusz keretein belül. Bár ebben a kommunikációs térben (az új irányzat képviselői szerint) nyilvánvalóan szerepe kellett, hogy legyen a liturgikus éneknek és szövegnek, azoknak a fenti munkákban általában marginális szerep jut.

A bevezetőben elmondottak alapján természetesennek tűnik, hogy elsődleges tárgyát az új zenetörténeti megközelítés a késő középkorban gyarapodó szentek (gyakran uralkodóból lett szentek) kultuszában, az ahhoz kapcsolódó újonnan komponált vagy kompilált officiumokban találta meg. Nagy lökést adhatott ennek a késő középkori officiumok kutatására és kiadására irányuló nemzetközi *Historiae* sorozat, amely a hagyományos gregorián kutatás módszertanát követve adja közre az egyes zsolozsmákat, jár utána azok forrásainak, elemzi azok szövegeit és dallamait. A szóban forgó irányzatban azonban többről van szó. Arról az ambícióról, hogy a liturgikus éneket a más nyilvános vagy liturgikus mozzanatokhoz és szimbólumokhoz hasonlóan potenciális kommunikációs (akár politikai tartalmakat is közvetítő) eszközként értelmezze, s ennek jeleit a konkrét elemzés szintjén is megpróbálja tetten érni. Magával az egyes liturgikus hagyományok és az azokat befolyásoló politikai háttér összefüggéseivel több kutató is foglalkozik, a fenti értelemben vett analitikus megközelítés legfőbb képviselője azonban talán Roman Hankeln (jelenleg a trondheimi egyetem professzora, tanszékvezetője, s a Nemzetközi Zenetudományi Társaság Cantus Planus munkacsoportjának vezetője).

A szemléletmód kifejtésének lehetőségéhez nyilván az is hozzájárult, hogy a késő középkorban, különösen német területen számos új stílusú officium keletkezett. Hankeln először módszert dolgozott ki az officiumok stíluselemzésére, amely egyes

zenei karakterisztikumok statisztikai áttekintése révén többé-kevésbé egzaktan mutatja meg egyes zsolozsmák kronológiai és stilisztikai hovatartozását.⁷ Ennél fontosabb azonban, hogy ennek révén olyan zenei modell- és toposzkészletet különített el, amellyel például a korábbiaknál pontosabban azonosítható különböző területeken keletkezett szent-offíciumok között a zenei kapcsolatokat, s ezzel közvetve az átvételek mögött meghúzódó politikai motívumokat. Hogy módszeret érzékeltessük, az előző példához hasonló kivonatos formában mutatjuk be az egyik, talán legrészletesebb zenei elemzését.⁸

A vizsgálat tárgya a szentté avatott regensburgi püspök, Wolfgang tiszteletére készült historia magnificat-antifonája. A história szerzője nem más, mint a híres reichenauai bencés szerzetes, a történetíró, komponista, költő, zeneelméletíró, asztromónus stb. Hermannus Contractus. Mint konkrét szerzőtől származó kompozíció, az eset összekapcsolható a kompozícióként elemzett előző példával. Hankeln elemzése abból indul ki, hogy a szöveg természetesen nem a szent vitéjének megisméltése, hanem olyan átalakítása, amelynek révén az hozzáilleszhető a hagyományos zenei formákhoz. Ez nemcsak rövidítést jelent, hanem egyúttal tartalmi koncentrációt is. Ennél is fontosabb azonban, hogy ennek a koncentrált tartalomnak az elemeit – az interpretáció szerint – a zene a maga eszközeivel komplex módon közvetíti, kiemeli, hangsúlyozza. Tehát nem egyszerűen arról van szó, hogy egy adott szöveghez a hagyomány és az adott szabályok szerint, a formulák és a tipikus fordulatok ügyes összeállításával dallamot illesztettek, hanem a tartalom flexibilis zenei eszközökkel történő, kontrollált kommunikációjáról (2. kottapélda⁹).

Az elemzés először bemutatja, hogyan értelmezi Hermannus a szöveg formai és tartalmi felépítését, s hogyan adja azt vissza a dallamformálás eszközeivel, elsősorban az ambitus tervszerű alakításával s a megfelelő kadenciák, illetve nyitófordulatok elhelyezésével. Eszerint a három részből álló forma egyes részei önmagukon belül is ívformájúak, s a középső rész hangsúlyozottan nagy hangterjedelmének és dallami tetőpontjainak következtében a teljes forma is ívszerű. A középső szakasz kiemelkedését nemcsak a dallami kibontakozás természetes igénye, hanem a szöveg tartalmi fejleményei is indokolják, amennyiben az ilyen szövegekben szokásos általános örvendezésre való felhívás címzettjeit (Svábia – Sueuia, valamint Regensburg – Ratispona) itt konkretizálja. A kadenciák és iníciумok általában a szöveg szintaktikai szerkezetét hangsúlyozzák (2. kottapélda: eccle-sia, Vuolf-gangi, iocun-data, fecun-data, Ratis-pona, patroci-niis, glo-riosa, trans-itum, deum nostrum, suffra-

⁷ Roman Hankeln, „Antiphonen süddeutscher Heiligen-Offizien des Hochmittelalters”, in Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting Esztergom & Visegrád, 1998, ed. László Dobszay (Budapest: Institute for Musicology of the HAS, 2001), 151–172.

⁸ Uő., „Exulta civitas Ratisbona!...»: Reflexe politisch-sozialer Identität in den Offiziumgesängen zur Ehre der Regensburger Stadtpatrone und ihr mittelalterlicher europäischer Kontext”, in Städtische Kulte im Mittelalter, hrsg. von Susanne Ehrich–Jörg Oberste (Regensburg: Schnell & Steiner, 2010), 217–235.

⁹ A kottapéldát saját átirásunkban közöljük.



1 Gaude - at to- ta virgo mater eccle- si- a



2a e-gre- gi- i presulis Vuolf-gan- gi,



2b meri- tis in- signi-bus io- -cun-da- ta.



3 Le-te-tur fælix Sueui- a, tam su-a- ui prole fe-cunda-ta.



4 Exulta pre-ci-pu- -e, ciui- tas Ra-tis-po- na,



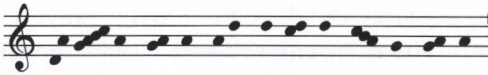
5a tan- ti ponti- fi- cis tu- -i doctri- -na patro- ci- ni- is



5b et corpo-re sacro glo- -ri- osa.



6 Cu- -ius sacratissimum vo- -tis omnibus reco- len-tes trans- -i- tum,



7 e- -ius pi-um, apud dominum, de- um nostrum,



8 iu- -gi-ter senti-re me-re- a- mur suf-fra- -gi- um.

2. kottapélda

gium), olykor azonban nem közvetlenül a grammatikai adottságokból fakadnak, hanem láthatólag a szerző szándékai szerint magasabb rendű kompozíciós célokat szolgálnak; a cuius vonatkozó névmás például nem feltétlenül indokol határozott cezúrát, Hermannus mégis új formaszakasz kezdeteként értelmezi azt (6. frázis).

Míndez nem lépné túl egy átlagos, bár igényes elemzés kereteit, ha a szerző nem vizsgálná azt is, vannak-e jelei az egyes szavak, szócsoporthoz zenei hangsúlyozásának, s ha igen, felimerhető-e emögött valamilyen logika. Azaz a vizsgálódás most már arra irányul, hogy a komponálás általános kontrollálása kiterjed-e egyfajta szemantikai kontrollra is. Itt elsősorban az olyan dallami mozzanatokat érdemes vizsgálni, amelyek valamilyen módon kiemelkednek környezetükből.

Az egyikük éppen az említett, Regensburgot is említő dallamrészlet. Az ambitus változása alapján a *precipue* (nagyon, különösen), s a *Ratispona* (Regensburg) kap kiemelt hangsúlyt (4. frázis), a szerző szerint logikusan és – érzékletes magyarázata szerint – mintegy követve a mondat értelmes kimondásának hanglejtését, ami egyúttal azt is magyarázza, miért kap az utóbbi kisebb hangsúlyt kap ez előbbinél. A plauzibilis értelmezések mellett ugyanakkor zavarónak tűnik, hogy a dallamépítkezés törvényei, vagy hagyományos stratégiái teljesen kimaradnak az interpretáció lehetséges szempontjainak köréből. Éppen a szóban forgó helyen például a számkra más dallamokból (nem utolsó sorban etnomuzikológiai példák) is jól ismert tektonikus dallamépítkezést láthatjuk, amelyből a szöveg figyelembe vétele nélkül is logikusan következhet a quasi harmadik sor tetőpontoszerű megformálása (lásd a 3–4. frázisok megjelölt részeit). A szerző másik retorikai megfigyelése a szokatlanul hosszú zárómelizmára vonatkozik, amely a *suffragium* szóhoz kapcsolódik. Hankeln szerint nemcsak a melizma hossza és a benne található finomítatlan szextugrás kelt feltűnést, maga a melizmával ellátott szó is szokatlan helyre került nyelvtanilag (az *eius pium* közelében volna logikus helye), amire részben talán a szöveg rímszerkezete adhat magyarázatot. Ugyanakkor azonban a szerző szerint Hermannus számára a szó (mint a közbenjárásra utaló, a históriák egyik fő topozáshoz, s a tétel központi mondandójához tartozó kifejezés), szokatlan elhelyezésétől függetlenül is fontossággal bírhatott. Talán ezért dönthetett úgy, hogy azt a rezponzóriumok stílusában megszokott, ám a klasszikus antifonáktól idegen zárómelizmával hangsúlyozza.

Az első elemzés vagy megközelítés annak bemutatására irányult, hogy a modern kompozíciós fogalommal leírható jelenségek nem korlátozódnak a középkor utánra vagy általában az artisztikus többszólamúság területére, sőt már a Karoling-korban kimutathatók. A bemutatott tanulmány szerzője egyébként az ilyen szöveg nélküli kompozíciós jelenségek szélesebb körét is tanulmányozta, amiből számára az derült ki, hogy itt egy korai, akkor zsákutcának bizonyuló kísérletről lehetett szó, amelynek kudarcát követően a kompozíciós kontroll lehetősége áthelyeződhetett a szöveg-dallam együttesére épülő produktumok terepére. A másik megközelítés a késői liturgikus egyszólamúságban azt próbálta tetten érni, a szakrális tartalmak rituális felidézésén túl az mennyiben tekinthető a szövegtartalmakkal kapcsolatos aktuális és intenzív kommunikációnak. Ami pedig közös bennük, az az, hogy történeti jelenségek aktuális létezés módját kísérlik megkonstruálni. Mindkét példában, illetve elemzésben egyaránt találhatunk meggyőző és vitatható momentumokat. Ugyanakkor általánosságban kijelenthető,

hogyan az esztétikai alakulatokban nemigen vannak olyan részmozzanatok, amelyek ilyen vagy olyan értelmezése, valamilyen kontextustól, értelmezési kerettől függetlenül egyértelműen igazolható vagy cáfolható volna. Valamely jelenségcsoportra általában vonatkozó hipotézis érvényességét a részmegfigyelések egymást erősítő szerves összefüggése, rendszerbe illeszthetősége teremti meg, ugyanakkor az egyes mozzanatokra irányuló vizsgálódásnak irányt szab, s azok eredményeit hitelesítheti valamely – előzetes tapasztalatokra épülő – átfogó szemléletmód vagy hipotézis. A kettő érzékeny összjátékán alapuló egyensúlyt főként a preconcepciózus analízisek veszélyeztetik. A konkrét elemzésekkel kapcsolatos kételyek ellenére, a bemutatott megközelítéseknek véleményünk szerint figyelemre méltó lehet a heurisztikus értéke; a jelenségek olyan rétegeit kísérhetjük meg segítségükkel értelmezni, amelyek korábban kívül rekedtek az analizálhatóság keretein.

Kiss Gábor

Sacred or Actual? New Approaches in Chant Research

GÁBOR KISS

Plainchant is generally regarded as a fixed functional musical repertory in which change plays a relatively modest role. Moreover, if we come across changes, they are generally limited in number and restricted to special parts of the repertory. According to the general view, in this repertory “composing” is limited to the compilation of new pieces from preexistent texts and melodies, based on formulas, typical and transferable textual and musical elements. At the same time, we have no reason to believe that individual control and individual reflections to the actual social and political environments played no part in the formation and reception of this repertory. Recent approaches are directed more and more frequently to the question of the extent to which plainchant sources can be regarded as cultural imprints of the actual historical conditions. The present review introduces two of the newer approaches in detail. In his essay Andreas Haug emphasizes compositional autonomy when examining some sequence melismas that were notated without text in a 10th century St. Gallen source (Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 484). The author analyses one of them as a result of compositional awareness and control, and regards it as a real work in which “beständige Einmaligkeit und potentielle Neuheit” are combined. Haug is trying to demonstrate how the musical structure betrays compositional characteristics such as coherence, continuity, expansion and intensification, variation and contrast. As opposed to the general cliché of the anonymous, communal and traditional character of chant he emphasizes the individuality and actual dimension of medieval music making. In this respect it can be connected to another recent approach, which regards liturgical chant as a potential communication tool and seeks to discover the signs of the latter in the actual musical products. The chief representative of this approach is Roman Hankeln, who has devoted a series of articles to the question of how it is possible to discover the imprints of the actual political and social conditions on chant using the tools of meticulous musical and rhetorical analysis. From among his numerous analyses the case of the Magnificat antiphon *Gaudeat tota virgo* is introduced and evaluated in this review.

ITO Nobuhiro: Népdalgyűjtés, népzene kutatás és -feldolgozás Bartók életművében

Osaka University, 2009

Egy írott szöveg jelentősége olykor túlmutathat konkrét tartalmán. Különösen akkor, ha az írás egy adott témakörben úttörő szerepet játszik, ahogyan például Ito Nobuhiro Bartók témájú doktori disszertációja esetében. Az oszakai egyetem professzorának munkája a kevés japán nyelven írott Bartókról szóló összefoglaló mű egyike, s mint ilyen, fontos szerepet játszhat az ottani recepciótörténeti diskurzusban, s az utókor Bartók-képének alakításában. A szerző a 90-es években Budapesten járt, s részben itteni kutatásai alapján született Bartókról szóló munkája.¹ Mivel nyelvi korlátai miatt a disszertáció az idegen nyelvű olvasó számára nem megközelíthető (fordítása egyelőre nem készült), ugyanakkor véleményünk szerint tartalma alapján a Bartók-kutatás és a Bartók iránt érdeklődők számára fontos lehet, az alábbiakban megkíséreljük röviden ismertetni legfontosabb megállapításait, értékelni tartalmi jelentőségét.

A szerző szemléletében Bartók több okból is megkülönböztetett helyet foglal el a 20. század zeneszerzői között. Amint a disszertáció első bekezdésében írja: „[...] Bartók alkotóművészete – egyrészt örököelve Bach szigorát és Beethoven fenségességét, másrészt átszűrve Schoenberg dodekafóniáján és Stravinsky neoklasszicizmusán – csodálatos módon egyaránt magában foglalja a vadállat barbárságát és az ősnövény gyengédségét. Pusztán a 20. századi művészet-esztétikában kialakult paradigmák alapján az ő zenéje nehezen volna érthető, hiszen nem illeszkedik semmilyen irányzatba, semmilyen izmusba sem. [...]”² Ito szerint Bartók azért is illeszthető nehezen a kortárs nagyzeneszerzők sorába, mert munkásságában a pedagógiai művek és a népzenei feldolgozások – mind mennyiségi, mind minőségi szempontból – jelentősebb helyet foglalnak el, mint bármely más zeneszerző esetében. Sőt, itt nem egyszerűen Bartók sokoldalúságáról van szó: a számos zongoramű

¹ Ito Nobuhiro, *Népdalgyűjtés, népzene kutatás és -feldolgozás Bartók életművében* (PhD diss., Osaka University, 2009). A kiadvány egy példánya a budapesti Bartók Archívumban tanulmányozható. Az eredeti japán cím latin átírásban: *Barutooku ni yoru minzokuongaku chousa, kenkyuu, henkyoku*. A címlapon is megtalálható angol fordítása: *Research and Arrangements of Folk Songs by Bartók*.

² Ito, *Népdalgyűjtés ...*, 1.

közreadása, a pedagógiai művek és a népzene kutatás szorosan összefüggtek zeneszerzői munkájával, a különböző területek kölcsönösen hatást gyakoroltak egymásra.³ A disszertáció elsősorban népzenevel kapcsolatos munkásságára koncentráva közelíti meg a sokoldalú zeneszerzőt. Ito szerint Bartók számára a zeneszerzés és a népzene kutatása és feldolgozása egymástól elválaszthatatlan, folyamatos tevékenységek voltak. A népzenei feldolgozások elején rendre közli a mű alapjául szolgáló eredeti népzenei lejegyzést is. A *Román kolindadallamok* ciklusa lényegében nem különbözik a népzeneről szóló tudományos munkáktól, amennyiben a szerző által gyűjtött népzenei anyagokat és az azokhoz kapcsolódó kutatási eredményeit is közzéteszi.⁴

A disszertáció három részből áll, az első a népzene kutatás felől közelítve tekinti át Bartók életét és munkásságát. Ez a rész nagy mértékben támaszkodik a szerző 1997-ben megjelent monográfiájára, melynek címe: *Bartók: A népzene felfedező periférikus zeneszerző*.⁵ Megjelenése idején e könyv elsődleges célja az volt, hogy újraértékelje Bartók és a népzene kapcsolatát érintő, szinte klisévé alakult véleményeket azáltal, hogy részletesebben igyekszik feltárni és bemutatni Bartók népzene kutatói tevékenységét.⁶ Ez különösen sokat jelentett abban az országban, amelyben Bartók zeneszerzési technikája (különös tekintettel annak a Lendvai-féle elemzések által hangsúlyozott rejtett tartalmaira) hagyományosan az érdeklődés középpontjában állt.⁷ Az életrajz felvázolásánál a szerző elsősorban Tallián Tibor Bartók-monográfiájára támaszkodott.⁸ Egyes megállapításai önmagukban talán nem hoznak újdonságot, kiemelései, hangsúlyai és az életrajz összesűritésének módja mégis egészen sajátos Bartók-képet eredményeznek. Emellett a szerző figyelemreméltó egyéni megfigyeléseket is szolgál, például a Bartók és a nacionalizmus viszonyával foglalkozó részben. Ito szembeállítja Bartók fiatalkori nacionalista hajlamát a későbbi munkáiban tükröződő humanista eszmékkel, mint amilyen a népek testvérré válása.⁹ Bartók eszmei fejlődésének történetét illetően a szerzőt elsősorban az foglalkoztatja, miképp alakulhattak át Bartók fiatalkori nézetei egy olyan korszakban, amely sokkal inkább kedvezett a nacionalista, mint az azon túllépő humanista felfogásnak.¹⁰ Ito szerint a válasz Bartók népzene kutatói tevékenységében rejlik.

³ Uo., 3, 5–6.

⁴ Uo., 64.

⁵ Az eredeti cím latin átírásban: *Barutoku: Minyou o 'hakken' sita henkyou no sakkyoukuka*. Miközben általában a *New Grove 2* a bibliográfiájában nem világnyelven adott címetek lefordítja angolra, ott található angol címe jelentősen eltér az eredetitől (*Bartók's activities as a folk-music researcher*).

⁶ Ito, *Népdalgyűjtés ...*, 7.

⁷ Miközben Lendvai elméletét már a 60-as években ismertették, és a tanulmányainak válogatása kétszer is megjelent japán fordításban, az egyéb jelentősebb munkák közül csak a Kárpáti Bartók-monográfiája (*Bartók kamarazenéje*) jelent meg 1998-ban, Ehara Nozomu és Ito közös fordításában.

⁸ Tallián Tibor, *Bartók Béla* (Budapest: Gondolat, 1981). A szerző a disszertációban az angol nyelvű változatra hivatkozik, ld. *Béla Bartók: The Man and His Work* (Budapest: Corvina, 1988).

⁹ Ito, *Népdalgyűjtés ...*, 13ff, különösen 15–16, valamint 51–52.

¹⁰ Uo., 62.

A húszas évek elejéig tartó népzene gyűjtő tevékenység ideológiai célja Ito szerint a sajátosan magyar zenei vonások megragadása lehetett. Az 1924-ben kiadásra került *A magyar népdalban* a kialakított csoportosítás három kategóriája (A: régi stílus; B: új stílus; C: vegyes stílus), illetve az A csoport alatt található alcsoportok elrendezése a dallamok magyarságának tisztasági fokát követik.¹¹ Bartók rendszerezése nyilvánvalóvá teszi, hogy a zenei magyarságot lehetőleg objektív, tudományos módszerek segítségével próbálta meg megragadni. Ito szerint ez volt az, ami Bartókot felszabadította a nacionalizmus vonzereje alól, ebben különbözött az öt kritizálóktól, attól a felfogástól, amely szerint a magyarság magja verbalizálhatatlan és analizálhatatlan.¹² Ennek a felfogásnak a veszélye Ito szerint abban rejlett, hogy az magában foglalhatott bármilyen jelentést, és bármilyen szándéknak megfelelő eszközzé válhatott.¹³

A második rész átfogó képet ad Bartók népzene feldolgozásairól a Lampert Vera által szerkesztett legújabb forrásjegyzéket használva kiindulópontként.¹⁴ A 31 mű elemzésén keresztül (három kiadatlan műtől eltekintve) Ito bemutatja, hogyan változott meg Bartók népzene kutatói szemlélete, s ezzel párhuzamosan a népzenei anyagok feldolgozási módja. Elsősorban azt vizsgálja, hogyan történik a művekben a dallamok felhasználása, s hogy a feldolgozások miképpen válnak autonóm művekké.

A korai népdalfeldolgozások Ito szerint azt a felfogást tükrözik, amely a *Magyar népdalok* Kodály által fogalmazott előszavában olvasható. Eszerint a népdalt meg kell ismertetni a nagyközönséggel, de „válogatni kell a javából és valamilyen zenei földolgozással közelebb vinni a közönség ízléséhez. Kell rá a ruha, ha már behozzuk a mezőről a városba”.¹⁵ Bartókék elsődleges célja ekkor elsősorban a népdalok megismertetése és terjesztése volt, a népdalra épülő, de önálló mű létrehozásának igénye még nem kapott hangsúlyt.¹⁶

Ahogy más Bartók-elemzők, úgy Ito is szembeállítja ezzel a megközelítéssel a későbbi népdalfeldolgozásokat, amelyekben a többé-kevésbé változatlan formában megmaradó eredeti dallamot Bartók sajátosan egyéni zenei kísérettel veszi körül. Ito a következőképpen írja le ennek lényegét: „[...]noha a feldolgozás] tonális keretben marad, többről van szó, mint kíséretképpen egy-egy harmónia vagy ellen-

¹¹ Uo., 56–60.

¹² A Bartók-féle szemlélet ellenpéldájaként Ito a náci német művészetet hozza fel, amely nem az összegyűjtött adatok tudományos elemzéséből és leszűréséből származott, hanem a Hitler egyéni ízlését tükrözte (uo., 75).

¹³ Uo., 60.

¹⁴ Lampert Vera. *Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies* (Budapest: Helikon Kiadó, 2008). Ito maga is hozzájárult a katalógushoz azzal, hogy megfejtette a 44 hegedűduó egyik dallamának eredetét, ld. Ito Nobuhiro, „Az utolsó hiányzó láncszemek: Bartók: Negyvennégy duó, 8. sz. – a »Tót nóta« eredeti népzenei forrása”, *Parlando* 50 (2008/6), 7–10.

¹⁵ Bartók Béla – Kodály Zoltán, *Magyar népdalok* (Budapest: EMB, 1906), 2.

¹⁶ Ito, *Népdalgyűjtés ...*, 44, 86–87.

szólam alkalmazásáról: a népi dallam teljesen új, szabadon alakított hangzás közegebe kerül, a kétfajta idióma közötti átjárás pedig a befogadói élmény fontos részévé válik.¹⁷ A népdalfeldolgozás koncepciójának változását Ito két dallam más-más időszakból származó feldolgozásain keresztül mutatja be. Az egyik az *Elindultam szép hazámbul* (első feldolgozása a *Magyar népdalok*ban, későbbi az azokból kiválasztott dalok újrarendelésében, az *Öt magyar népdal*ban található), a másik a *V tej bystricej bráne* kezdetű népdal feldolgozása (először a *Négy szlovák népdal énekhangra és zongorára* első dalaként, majd a *Gyermekeknek* II. kötetének 11. darabjaként jelent meg).¹⁸ Ito külön kiemeli a *Gyermekeknek*-beli feldolgozás „extrém mértékben egyszerűsített”¹⁹ harmonizálását. Bár az egyszerű harmonizálás kétségkívül összefüggött a pedagógiai célt szolgáló album kivánalmaival, az a későbbiekben a Bartók-stílus egyik fontos összetevőjévé válik, s olyan művekben lesz meghatározó, mint a *44 duó* és a *Mikrokozmosz* (bár ez utóbbiban eredeti népi dallamok alig szerepelnek).²⁰

Az időrendben haladó elemzések áttekintése túllépné egy recenzió kereteit, érdemes rámutatni azonban két pontra, amelynek tárgyalásánál Ito eredeti megfigyelést fogalmaz meg. Az egyik a *Hús magyar népdal*, amelynek mindegyik darabja a *Magyar népdal*ban (1924) közreadott dallamot vesz alapul.²¹ A szokásos felfogás szerint az I. és II. kötet a gyűjteményben található *A* csoportnak (régi dalok), a III. kötet a *C* csoportnak (vegyes dalok), a IV. kötet pedig a *B* csoportnak (új dalok) felel meg. A disszertáció szerzője ezzel szemben úgy véli, hogy e csoportosítás nem annyira az 1924-es tervvel, mint inkább a későbbi, Bartók életben kiadatlanul maradt *Magyar népdalok: egyetemes gyűjteményével* hozható összefüggésbe, amellyel Bartók a Magyar Tudományos Akadémián foglalkozott 1934 óta. Ito azt feltételezi, hogy ezúttal nem a kiadott tanulmányokban olvasható tudományos koncepció befolyásolta a zeneszerzői munkát. A tudományos rendszerezés felülvizsgálatának gondolata akkor fogant meg benne, amikor ezeknek a népdaloknak a feldolgozásával foglalkozott.²²

A másik egyéni meglátás a *Falun* című kompozícióhoz kapcsolódik. Ezt a ciklust Ito a korábbi szlovák népzenei feldolgozások közvetlen utódjának tekinti, különösen az akkordok használatát illetően: Bartók a szlovák népzeneire jellemző bővített kvart hangközből indul ki, s annak szabad felhasználásával hoz létre különféle akkordokat. Ito feltételezi, hogy az 1928-as tanulmány („Magyar nép-

¹⁷ Uo., 108.

¹⁸ Uo., 88–90, 94–95, 102–105.

¹⁹ „reduced to the extreme limit of simplification”, ld. Béla Bartók, „Harvard Lectures”, in *Béla Bartók Essays*, ed. B. Suchoff (London: Faber & Faber, 1976), 374.

²⁰ Ito, *Népdalgyűjtés ...*, 105.

²¹ Uo., 139–142.

²² Uo., 140–141. Attól függetlenül, hogy konkrétan mikor kezdődött el a rendszerezés revíziója, Ito azon értelmezése meggyőzőnek tűnik, hogy a feldolgozás tükrözi Bartók aktuális felfogását a népzeneről. Hasonló ehhez a *Román kolindadallamok* esete, az énekek elnevezése a román népzene jellemző kategóriáit tükrözi, ld. uo., 111–113.

zene és új magyar zene”) egyes részei a komponálás tapasztalatai alapján fogalmazódtak meg.²³ A kompozíció és a tudományos írás közötti kapcsolatról később lesz másik példa is.

Bartók népdalra épülő kompozíciós módszerének igazán részletes bemutatására Ito a disszertáció harmadik részében vállalkozik, amely egyetlen művel, a *44 hegedűduó*val foglalkozik. Választása helyénvalónak tűnik, hiszen lényegében ez az életmű legutolsó nagyszabású népzenei feldolgozása, amely tehát ezen a területen Bartók munkásságának összefoglalásaként fogható fel.²⁴ A szerző részletesen tárgyalja a mű keletkezéstörténetét, különös tekintettel a népzenei források felhasználására, azonban a megelőző részekből eltérően itt nagy mértékben épít saját forráskutatásaira. A hegedűduók fogalmazványának a budapesti Bartók Archívumban hozzáférhető kópiája alapján részletesen tárgyalja a ciklus megrendelőjének, a német hegedűművész és hegedűtanár Erich Dofleinnek és Bartóknak az együttműködéséről. A fogalmazvány elemzése révén rekonstruálja az eredeti papírszerkezetet,²⁵ majd Doflein javaslatait összeveti a fogalmazványban, illetve a tisztázatban található különböző műalakokkal. Az együttműködés jelei világosan megmutatkoznak az eredeti számozás szerint a 17. számtól kezdődően. Miközben az első 16 tételt Bartók láthatóan saját elképzelése szerint komponálta, a későbbi számoknál érzékelhetően arra törekedett, hogy megfeleljen a Doflein április 15-én kelt levelében kifejtett, részletes pedagógiai elveknek, amelyek szerint a hangszertechnikai és a zenei feladatokban a párhuzamosság és fokozatosság elvének kell érvényesülnie; a kezdőknek szánt részekben a regiszternek kvinten vagy oktávon belül kell maradnia, az apróbb ritmusértékeket pedig kerülni kell.²⁶

A változás nemcsak a feldolgozásmódot érintette, hanem a népzenei anyag kiválasztásában is megfigyelhető. Míg az első 16 darabban Bartók főként az általa jól ismert dallamokat használta, amelyek vagy már megjelentek, vagy elő voltak készítve a kiadásra, a későbbiekben a válogatásba saját gyűjtőfüzeteit, illetve a mások által gyűjtött forrásokat is bevonta.²⁷ Ez részben összefüggött Doflein elvárásaival, részben azonban azt a szándékot tükrözi, hogy a gyűjteménybe minél sokfélebb népzenei anyag kerüljön bele, alkalmat kínálva a feldolgozásmód változatosságára is.²⁸

²³ Ito, *Népdalgyűjtés ...*, 124–127.

²⁴ Uo., 143–145.

²⁵ Uo., 156–161. Itónak sikerült azonosítania azokat a darabokat, amelyek a Somfai-féle műjegyzék szerint a fogalmazványból hiányoznak: a 2. és a 30. számú tétel anyaga megtalálható a 10., illetve a 25–26. oldalon; a 26-os tétel pedig hiányzik ugyan, a benne felhasznált népdal kezdetét azonban Bartók feljegyezte a 20. oldalon.

²⁶ Uo., 172–176.

²⁷ Uo., 180–184.

²⁸ Bartók gyakran nem a tipikus dallamalakokat, hanem inkább a különlegeseket választotta ki a feldolgozás céljára. A kiadás szerinti 7. szám alapjául szolgáló forrásdallam például különleges skálára épül, amelynek adottságait Bartók a feldolgozás során igyekezett kiaknázni. Ld. uo., 184–186. A skáláról ld. Bartók Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (München: Drei Masken Verlag 1923), XVIII.

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy a sorozat végén található két darabot Bartók saját dallamra írta (az eredeti számozás szerint 41. és 43. szám). Ito véleménye szerint ennek oka nem a megfelelőnek ítélt népzenei dallam hiánya volt, hanem az a határozott szándék, hogy a valódi népzenei dallamok közé a népzenei tapasztalatok alapján kitalált saját dallamot is beilleszsen. Ito ezt összefüggésbe hozza az *A parasztzene hatása az újabb műzenére* című 1931-ben – tehát a hegedűduó komponálásával egyidőben – megjelent cikkel,²⁹ amelyben Bartók a parasztzene felhasználási módját illetően három kategóriát állít fel. Miközben a hegedűduók többsége az elsőbe, az eredeti dallamot felhasználók csoportjába tartozik, amelyet Bartók Bach korálfeldolgozásaihoz hasonlít, a két fent említett tétel a cikk második kategóriájába, a parasztdallam-imitációk közé sorolható. Bár Ito ezt nem említi, figyelemre méltó, hogy Bartók szerint a két kategória, az eredeti parasztdallam felhasználása és a parasztdallam-imitálása között, lényegi különbség nincsen, sőt „teljesen mellékes, vajon a zeneszerző saját kitalálású témákat vagy idegen témákat használ-e fel műveiben”.³⁰

Ezt követően Ito a 28. számú tételből kiindulva elemzi Bartók feldolgozási módszerét. Összeveti azt az alapjául szolgáló dallamnak Bartóktól származó különböző időpontokban készült lejegyzéseivel, s az ugyancsak ebből a dallamból építkező *Kis szvit* zongoradarabbal. Az elemzések alapján Ito arra a következtetésre jut, hogy a népzene kompozíciós felhasználása során Bartók igyekezett megkülönböztetni a véletlenszerű és a lényegi elemeket. Míg lejegyzéseiben az apró, esetlegesnek tűnő fordulatokat is minden részletre kiterjedően rögzítette, a feldolgozaskor már a lényeg megragadására törekedett, és az eredeti dallamtól valamelyest elszakadva annak stilizált formájából indult ki. Saját népzenei feldolgozásainak interpretácójakor pedig Bartók nem követi, reprodukálja az eredeti paraszti előadást, hanem inkább maga válik autonóm paraszti előadóvá.³¹ Ito szerint ez *44 hegedűduó* valamennyi darabjára áll, sőt – a recenzens véleménye szerint – akár a többi népzenei feldolgozásra is kiterjeszhető.

A Bartók-féle népzenei feldolgozásmód lényegét Ito a következőképpen összegzi: Bartók számára döntő volt, hogy a feldolgozandó anyagban milyen kompozíciós lehetőségeket látott. Ennek megértéséhez Ito szerint a kulcsot a Harvard-előadásokban megfogalmazott „creative imagination” jelenti:³² olyan textúra létrehozása, amely az eredeti dallamtól független elemekből építkezik, ám ugyanakkor megőrzi annak karakterét és bizonyos zenei jellegzetességeit.³³ Amelyben a felhasznált zenei anyag és a „kíséret” úgy alkot organikus egységet, hogy az eredetitől független esztétikai jelenség jön létre. Ebben az értelemben volt Bartók számára a népzenei feldolgozás igazi alkotómunka.

²⁹ Uo., 183–184.

³⁰ Tallián Tibor (szerk.), *Bartók Béla írásai* I (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 141–144.

³¹ Ito, *Népdalgyűjtés* ..., 186–191.

³² „Harvard Lectures”, 375.

³³ Ito, *Népdalgyűjtés* ..., 206–208.

A függelék érzékeny témáról, a magyar népzene és a cigányzene kapcsolatáról szól. A két hegedűrapszódia keletkezését illetően Ito Szigeti feltételezéséből indul ki, aki szerint ezeket Bartók Ravel *Tzigane*-ja elleni zenei tiltakozásoknak szánta.³⁴ Ravel műve látszólag a Liszt-féle magyar rapszódia közvetlen leszármazottja, s ahogy Lisztnek voltak közvetlen élményei a cigányzenéről, Ravel is meríthetett Arányi Jelly előadásából, aki az 1922 júniusában tartott zártkörű hangverseny után – Ravel kérésére – cigányos dallamokat rögtönzött másnap reggel 5-ig.³⁵ Ravel célja azonban Ito szerint nem annyira egy idióma megtermékenyítő felhasználása volt, mint inkább egy modor elvont imitációja. Az imitációnak Ravel esztétikájában játszott szerepét a szerző Helene Jourdan-Morhange visszaemlékezése alapján fejtegeti.³⁶ Ebben a megközelítésben a cigányzene, amelyet Bartók a magyar népzene imitációjának tekintett, kiváltképp vonzó alapanyag lehetett Ravel számára, a felhasználásával készült kompozíció pedig nem más, mint az imitáció imitációja.³⁷

Mindenesetre Ravel *Tzigane*-ja akarva akaratlanul annak a kérdésnek a megválaszolására készítette Bartókot: hogyan függ össze egymással a tudományos kutatásból leszűrt igazság, s a művészi esztétika igazsága.³⁸ Hogyan lehetséges, hogy ha a cigányzene nem valódi népzene, megtermékenyítőleg hathat a zeneszerzői produktumra, s befolyásolhatja egy adott mű esztétikai minőségét? A hipotetikus kérdésekre Bartók válasza a két *Hegedűrapszódia* volt. Ezekben – Ravellal szemben – Bartók nem parodizálja a cigány muzsikus dallamát, hanem eredeti kontextusával együtt próbálja meg újrateremteni. Ebben az értelemben Bartók nem a liszti rapszódiahhoz közelít, hanem – különösen a 2. rapszódiában – a népzene felhasználásával teljesen új, eredeti művet hoz létre. Ito a két megközelítés között nem állít fel rangsort, az említett műveket inkább két jelentős 20. századi zeneszerzőnek ugyanarra a kérdésre adott eltérő válaszaiként, látens párbeszédeként fogja föl.³⁹

Ito Nobuhiro doktori disszertációjának elsődleges jelentősége, hogy Bartókot mint zeneszerzőt, tudóst, pedagógust igyekszik ismertté tenni egy eltérő nyelvi-kulturális közegben. Ennek érdekében a szerző igyekezett behelyezkedni a nemzetközi Bartók-kutatás kontextusába, s összefoglalni és közvetíteni annak legfonto-

³⁴ Uo., 132–133.

³⁵ Uo., 225–226.

³⁶ Hélène Jourdan-Morhange (1892–1961), hegedűművész, aki 1917-től állt kapcsolatban Ravellel. A zeneszerző neki dedikálta hegedű-zongoraszonátáját. Hélène Jourdan-Morhange memoárja 1945-ben jelent meg *Ravel et nous* címmel.

³⁷ Ito utal néhány olyan körülményre, amelyek alapján feltételezhető, hogy Ravel ismerhette Bartók írásait: 1913-ban kelt levelében Bartók arról ír, hogy a Bihari-gyűjteményt elküldi Ravelnek; a magyar népzeneről szóló francia nyelvű Bartók-tanulmány („La musique populaire hongroise”) megjelent a *La revue musicale* című folyóiratban. A folyóirat főszerkesztőjének lakásában Bartók és Ravel személyesen is találkozott. Ld. Ito, *Népdalgyűjtés ...*, 226–227.

³⁸ Ito, *Népdalgyűjtés ...*, 229.

³⁹ Uo., 232.

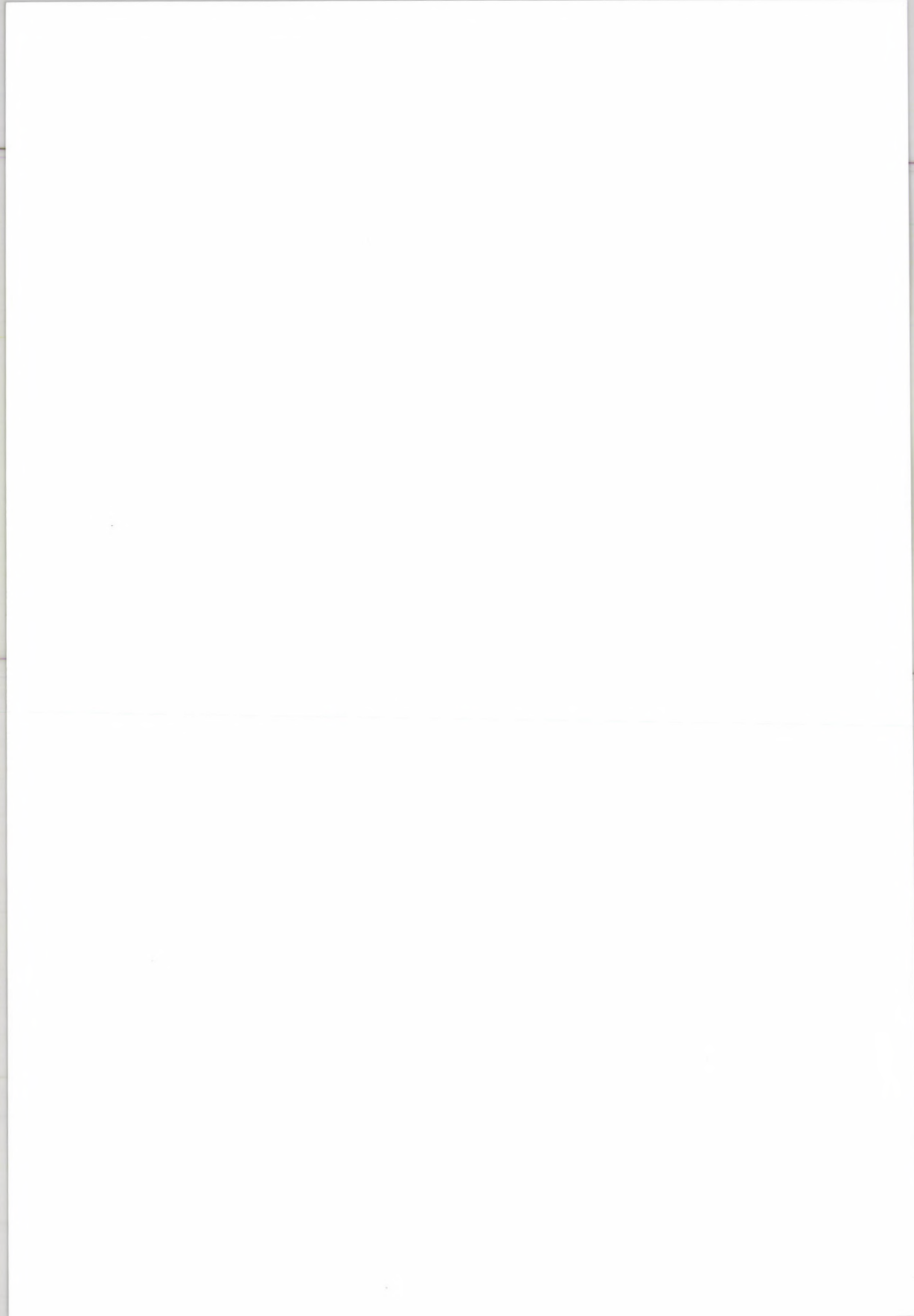
sabb eredményeit a Japán közönség számára. A rövid ismertetőből azonban talán az is kitűnik, hogy a disszertáció a szakirodalom ismeretén túl eredeti megfigyelésekkel és véleményekkel is szolgál, amelyek talán nemcsak a hazai közönség számára lehetnek fontosak, de a nemzetközi Bartók-kutatást is gazdagíthatják. Ennek feltétele, hogy a disszertáció a jövőben valamely világnyelven is hozzáférhetővé váljon.

Nakahara Yusuke

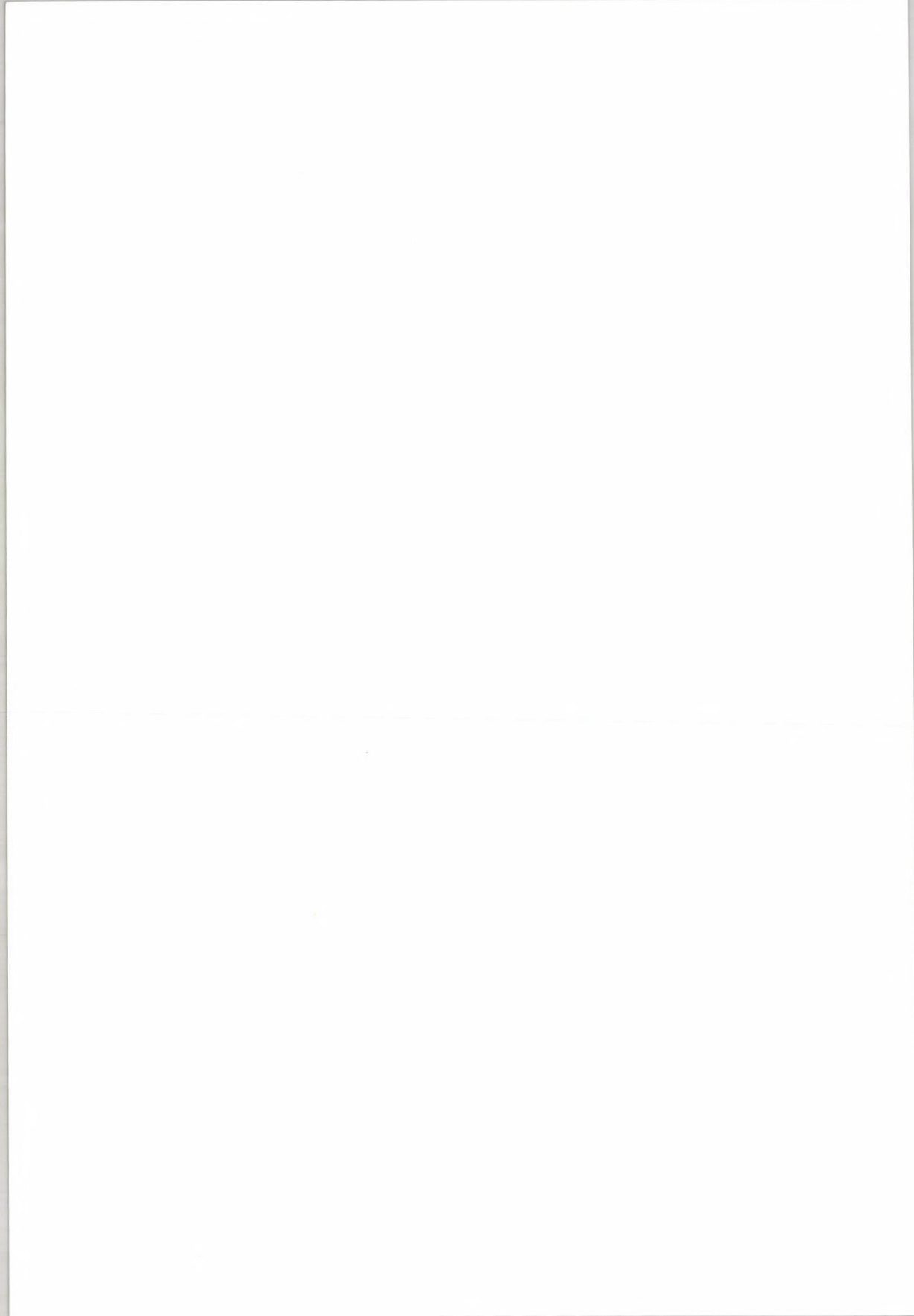
Nobuhiro Ito:
Research and Arrangements of Folk songs by Bartók
Osaka University, 2009

YUSUKE NAKAHARA

Research and Arrangements of Folk Songs by Bartók is the published form of a doctoral dissertation by Nobuhiro Ito, professor of the Osaka-University. Written in Japanese and published without an English summary, the work was obviously intended for a Japanese audience for which the influence of folk music on Bartók's compositions is less known. Not only does the author review and summarize the Bartók literature in Hungarian, English and German, but also comments and makes new and individual observations on it. For example, in the first part, he interprets how Bartók "the nationalist" became a humanist, moreover, a protagonist of the idea of the "brotherhood of people". In the second part, he examines two pairs of arrangements of folk music, in which the same melodies are used, and highlights the significant changes that happened at the early stage of Bartók's career, namely before *For Children* was composed. The connection and simultaneity between Bartók's scholarly articles and musical compositions are also examined by the author. He hypothesizes that these works have their roots in the same motive – to publish folk-music and to make comments on it – and suggests that the folksong arrangements of Bartók reflect his latest views on folk music. With the third part, the author contributes to Bartók-scholarship by studying in detail the sources of *44 Violin Duos*. By examining this work containing various folk melodies from various regions, he discusses the question why Bartók chose the certain melodies – according to the author it was the "creative imagination" which inspired Bartók to exploit latent compositional possibilities of the melodies, and to produce the autonomous composition. Ito concludes his dissertation with the appendix, which deals with the possible connection between Ravel's *Tzigane* and Bartók's two violin rhapsodies. According to him the compositions of the two authors represent different answers to the same question: how the aesthetic value of art and the truth of scientific research may relate to each other.



BIBLIOGRÁFIA



A magyar zenetudomány bibliográfiája 2009

Összeállította

LOCH GERGELY

MTA BTK Zenetudományi Intézet

A válogatás szempontjai

A bibliográfia felsorolja

1. a zenetudomány tárgykörében megjelent magyar nyelvű publikációkat, beleértve a tudományos igényű ismeretterjesztő írásokat is,
2. a Magyarországon tevékenykedő zenetörténészek bármely nyelven megjelent írásait,
3. azokat a zenetudományi írásműveket, amelyekről a tárgyévben magyar nyelvű recenzió jelent meg,
4. a Magyarországon megrendezett zenetudományi vonatkozású rendezvényekről írt beszámolókat.

A válogatás köre szűkült a *Zenetudományi dolgozatok* megelőző köteteiben közölt bibliográfiákhoz képest: nem tartalmaz zenekritikákat és nekrológokat. A magyar zenetörténettel vagy magyar zeneszerzőkkel kapcsolatos azon publikációkat, amelyek a fenti kritériumoknak nem felelnek meg, függelékben közöljük, visszatérve a *Zenetudományi dolgozatok* 1978 és 1991 közötti köteteinek gyakorlatához. A függelékben tüntetjük föl a külföldön aktív magyar zenetörténészek idegen nyelvű munkáit is. A törzsanyag összeállításakor a gyűjtőkör teljes áttekintésére törekedtünk, a függelék esetében azonban ez nem állt módunkban. A tárgyévet megelőző év bibliográfiájából kimaradt tételeket a korábbiakkal szemben nem külön fejezetben, hanem témájuk betűrendjébe sorolva közöljük.

Fejezetcímek:

Reference művek

Gyűjteményes kötetek

Egyetemes zenetörténet

Magyar zenetörténet
 Bartók
 Liszt
 Egyházi zene
 Zeneelmélet
 Zeneesztétika
 Hangszerek
 Népzene
 Néptánc
 Zenetudományi rendezvények
 Zenei könyvtárak

Függelék:

Egyetemes zenetörténet
 Magyar zenetörténet
 Bartók
 Liszt
 Egyházi zene
 Zeneesztétika
 Népzene

Átnézett időszaki kiadványok jegyzéke:

Acta Ethnographica Hungarica	The Hungarian Quarterly
Acta Musicologica	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
Archiv für Musikwissenschaft	Irodalomtörténet
Ars Organi	Irodalomtörténeti Közlemények
Bulletin of the International Kodály Society	Jahrbuch des österreichischen Volks- liedwerkes
Early Music	Jahrbuch für Liturgik und Hymno- logie
Eighteenth-century music	Jahrbuch des Deutschen Volkslied- archivs
Ethnographia	Jelenkor
Ethnomusicology	Journal of Music Theory
Études Tsiganes	Journal of Musicology
Filológiai Közlöny	Journal of the American Liszt Society
Fontes Artis Musicae	Journal of the American Musicological Society
Forrás	Journal of the Royal Musical Society
The Galpin Society Journal	
Gramofon	
Helikon. Irodalomtudományi Szemle	
Hudební Veda	

- Könyv, könyvtár, könyvtáros
 Magyar Egyházzene
 Magyar Könyvszemle
 Magyar Nemzeti Bibliográfia Időszaki
 Kiadványok Repertóriumuma
 Magyar Nemzeti Bibliográfia Könyvek
 Bibliográfiája
 Magyar Nyelv
 Magyar Nyelvőr
 Magyar Tudomány
 Magyar Zene
 Music and Letters
 The Musical Quarterly
 Die Musikforschung
 MusikTexte
 Musiktheorie
 Muzikološki Zbornik
 Muzyka
- Muzsika
 Naronda Umjetnost
 Neue Zeitschrift für Musik
 19th Century Music
 Nineteenth-Century Music Review
 Notes
 Österreichische Musikzeitschrift
 Perspectives of New Music
 Plainsong and Medieval Music
 Revista Musical Chilena
 Revue de Musicologie
 Revue Musicale de Suisse Romande
 Richard Strauss-Blätter
 Studia Musicologica
 Táncművészet
 Tempo
 Tiszatáj
 Yearbook for Traditional Music

Bartók

1. BÜKY Virág – KERÉKFI Márton – PINTÉR Csilla – VIKÁRIUS László
 Műhelytanulmányok a Bartók Archívumból.
 Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet
 Bartók Archívum. 83 p.

2. MIKUSI Balázs
 Bartók and Scarlatti: A Study of Motives and
 Influence. = Studia Musicologica. 50. 2009.
 1–2. 3–27.

3. SOMFAI László
 Az utolsó Bartók-partitúrák és a „klasszikus” stílus
 értelmezései. = Magyar Zene. 67. 2009. 1. 3–13.

4. VIKÁRIUS László
 A „Bartók”-pizzicatóról, egy különös akkordról
 és A csodálatos mandarin kéziratáról [1]. Som-
 fái Lászlónak, 75. születésnapjára. = Muzsika.
 52. 2009. 8. 8–11.

5. VIKÁRIUS László
 A „Bartók”-pizzicatóról, egy különös akkordról
 és A csodálatos mandarin kéziratáról (2). Som-
 fái Lászlónak, 75. születésnapjára. = Muzsika.
 52. 2009. 9. 31–35.

Egyetemes zenetörténet

6. BOYDEN, Matthew
 Az opera kézikönyve. Budapest, 2009, Park.
 743 p.
 ISBN 978-963-530-854-5

7. CAIRNS, David
 Mozart és operái. Budapest, 2008, Park. 396 p.
 ISBN 978-963-530-810-1
 Ism. Malina János: Képtelen könyv a Mo-
 zart-operákról = Muzsika. 52. 2009. 3. 30–31.

8. CARPENTER, Alexander
Schoenberg és Haydn. = Magyar Zene. 67. 2009. 4. 459–467.
9. DOBÁK Pál
A romantikus zene története. 2. kiad., utánn. Budapest, 2009, Nemzeti Tankönyvkiadó. 255 p. ISBN 978-963-18-8926-0
10. ECKHARDT Mária
Edvard Grieg műveinek megjelenése a magyar zenei életben (1877–1907). = Magyar Zene. 67. 2009. 3. 239–260.
11. EGGBRECHT, Hans Heinrich
A nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig. Budapest, 2009, Typotex. 781 p. (Claves ad musicam, ISSN 1788-828X) ISBN 978-963-9664-80-7
12. FARKAS Zoltán
Haydn és az apo koinou. A Tempora mutatur szimfónia (Hob. I:64) Largo tétele új megvilágításban. = Magyar Zene. 67. 2009. 4. 431–444.
13. FAZEKAS Gergely
Inventio vs. dispositio. A bachi fúga és a zenei forma. = Magyar Zene. 67. 2009. 2. 147–161.
14. FAZEKAS Gergely
Improvizatív és tervezett zenei forma. Szabályok és stratégiák Vivaldi és J. S. Bach concertóiban. = Magyar Zene 67. 2009. 3. 223–238.
15. FLEMING, Renée
A belső hang. Egy énekes születik. Budapest 2009, Semmelweis 220 p. ISBN 978-963-9879-53-9
16. FRIESENHAGEN, Andreas
Haydn szimfóniai: hangszerelési problémák és előadási hagyományok. = Magyar Zene. 67. 2009. 4. 445–458.
17. GOLDHILL, Simon
Ki ölte meg Gluckot? = 2000. 2009. 2.
A 18–19. századi opera társadalomtörténeti összefüggéseiről
18. GÖNCZ Zoltán
Bach Testamentuma. Budapest, 2009, Klasszikus és Jazz. 147 p. + 1 CD
ISBN 978-963-86157-5-6
Ism. Sári József: Rejtvény – vagy rejtély? = Muzsika. 52. 2009. 10. 38–39.
19. IGNÁCZ Ádám
A megtalált idő. Idő-szemlélet Alekszandr Szkrjabin op. 74 no. 1-es Prelűdjében. = Magyar Zene. 67. 2009. 3. 297–310.
20. JONES, David Wyn
A tökéletes karmesterré válás. Haydn és Mattheson könyve: Der vollkommene Capellmeister. = Magyar Zene. 67. 2009. 4. 395–406.
21. Joseph Haydn és Magyarország. Az Országos Széchényi Könyvtár és a Magyar Tudományos Akadémia emlékkiállítás a Magyar Tudományos Akadémia Zenetörténeti Múzeumában. 2009. május 26. – 2010. március 31. (Szerk. Baranyi Anna.) Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 60 p.
ISBN 978-963-7074-99-8
A kiállítás katalógusa
22. KOMLÓS Katalin
Haydn-Gellert: „Betrachtung des Todes”: tradíció és újítás találkozása. = Magyar Zene. 67. 2009. 4. 387–393.
23. KOMLÓS Katalin
Haydn Salve Reginája a korabeli Bécs egyházzenei kontextusában. = Muzsika. 52. 2009. 6. 6–8.
24. LÁNG György
Joseph Haydn. Új kiad. Budapest, 2009, Glória. 205 p.
ISBN 978-963-9587-57-1
25. LÁSZLÓ Ferenc
Szubdomináns főtémák Mozart reprízeiben. Három elemzésvázlat. = Magyar Zene. 67. 2009. 2. 163–170.
26. LENGYEL Réka
Francesco Petrarca a zene élvezetéről. = Magyar Zene. 67. 2009. 3. 321–334.

27. MALINA János
Eszterházi tündérország. = Gramofon. 14. 2009. 1. 6–10.
28. MIKUSI Balázs
Hagyomány, újítás vagy utópia? Haydn több-
szólamú énekei. = Magyar Zene. 67. 2009. 4.
373–386.
29. MIKUSI Balázs
A lustaság dicsérete. Egy Haydn-dal (kud)arcai.
= Muzsika. 52. 2009. 6. 13–16.
30. „Mozart árnyékában”. Beszélgetés Haydn-
ról, Komlós Katalinnal. = Muzsika. 52. 2009.
6. 9–12.
31. PÉTERI Lóránt
„Isteni kockavetések”. Mahler 2. szimfóniája
scherzójának formájáról. = Magyar Zene. 67.
2009. 3. 283–295.
32. PÉTERI Lóránt
Form, Meaning and Genre in the Scherzo of
Mahler's Second Symphony. = *Studia Musicolo-*
gica. 50. 2009. 3–4. 221–299.
33. Regesten der Esterházyischen Acta musi-
calia und Acta theatraia in Budapest. (Heraus-
gegeben von Dr. Josef Pratl und Heribert
Scheck.) Tutzing, 2004, Schneider. 306 p.
ISBN 3-7952-1162-X
Ism. Malina János: Haydn-könyvek Kis-
martonból. = Magyar Zene. 67. 2009. 4. 469–
473.
34. SIEGERT, Christine
Papír-újrahasznosítás a 18. században. Az Ester-
házy-operazem előadási anyagaiban található
egyes töredékekről. = Magyar Zene. 67. 2009.
4. 417–429.
35. SOMFAI László
Két zeneszerzés-esszé Haydn op. 76-os Erdődy-
kvartett sorozatából. = Magyar Zene. 67. 2009.
4. 407–416.
36. SOMFAI László
Ötven év a Haydn-kutatásban. Visszaemlékezés
kritikával. = Magyar Zene 67. 2009. 4. 345–355.
37. SOMFAI László
Szonáta hölgyeknek, kvartett uraknak. Haydn
világa és a ma realitása. = Muzsika. 52. 2009. 6.
3–5.
38. SZIGETI Máté Csaba
A forma fogalom átalakulása Anton Webern
művészetében. = Magyar Zene. 67. 2009. 2.
123–146.
39. SZIGETI Máté Csaba
Hangrendszer és idősíkok kapcsolata Anton
Webern op. 28-as vonósnégyesében. = Magyar
Zene. 67. 2009. 3. 311–320.
40. VIKÁRIUS László
A zenetörténet antológiája vagy régi zenetörté-
net-írás? Megjegyzések Bartha Dénes munkájá-
nak eredeti kiadásához. = Magyar Zene. 67.
2009. 1. 33–54.
41. VOGEL, Harald
A barokk orgonarepertoár. Megjegyzések az
artikuláció és az ujjrend kapcsolatáról. = Ma-
gyar Egyházzene. 16. 2009. 3. 363–368.
42. WEBSTER, James
Haydn érzelmessége. = Magyar Zene. 67. 2009.
4. 357–372.
43. WEBSTER, James
Haydn jelleme és személyisége. = Muzsika. 52.
2009. 4. 10–13.
44. WEBSTER, James – FEDER, Georg
Haydn élete és művei. Új Grove-monográfia.
Budapest, 2009, Rózsavölgyi és Társa. 182 p.
ISBN 978-963-87764-6-4
Bibliogr.: 157–177. p.; műjegyzék: 83–
155. p.
Ism. Somfai László: Haydn-kismonográfia
muzsikusoknak. = Muzsika. 52. 2009. 10. 40–41.

Egyházi zene

45. BARTA Gergely

Szólamkeresztezés – a cantus planus binatim tételkészletének kompozíciós kulcsa. = Magyar Egyházzene. 16. 2008; 2009. 1. 83–88.

46. CZAGÁNY Zsuzsa

Das Kirchweihoffizium in den mittelalterlichen Graner liturgischen Handschriften. = Studia Musicologica. 50. 2009. 1–2. 87–97.

47. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv – XI. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 1. 75–82.

48. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv – XII. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 2. 201–218.

49. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv – XIII. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 3. 289–326.

50. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv – XIV. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 4. 483–486.

51. DÁVID István

Éneklőszék és orgona – a liturgikus tér zenei egysége. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 1. 51–56.

52. DOBSZAY László

The research programme CAO-ECE. The dichotomy between Defining a Rite and Analysing an Antiphonale. = Antiphonaria: Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums. Tutzing, 2009, Schneider. 53–59.

ISBN 978-3-7952-1291-9

53. DRASKÓCZY László

Hogyan történik a genfi zsoltár sorainak tagolása? = Magyar Egyházzene. 16. 2009. 4. 469–482.

54. ECSEDI Zsuzsa

Liturgikus év és kórusrepertoár. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 3. 359–362.

55. FEKETE Csaba

Az 1817-es öszvér énekeskönyv. = Magyar Könyvszemle. 125. 2009. 2. 229–238.

56. FEKETE Csaba

Graduálmásolás vagy graduálszerkesztés? = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 4. 461–468.

57. FERENCZI Ilona

Az Eperjesi graduál verses és „próza” zsoltárai. Genfi zsoltárok Szenci Molnár fordításában, magyarországi dallamokra. = Magyar Egyházzene. 16. 2009. 3. 259–270.

58. FERENCZI Ilona

Középkori liturgikus szövegek továbbélése Magyarországon a reformáció első századában. Zsoltár- és evangéliumi antifonák, új kompozíciók levélbéli szövegekre. = Szentírás, hagyomány, reformáció. Budapest, 2009, Gondolat 232–240.

ISBN 978-963-693-090-5

59. FÖLDVÁRY Miklós István

A magyarországi zsolozsma-lekcionárium temporáljának jellegzetességei I. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 2. 143–154.

60. GILÁNYI Gabriella

The Reception of Post-Tridentine Cantus Romanus in 17th- and 18th-Century Hungary. = Studia Musicologica. 50. 2009. 3–4. 301–314.

61. HILEY, David

Hangközjelekkel rögzített énekek a Clm 14965a jelzetű kéziratban. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 2. 223–234.

62. KISS Gábor

De tonorum cognitione. Tonális változatok a késő középkori miserepertoárban. = Magyar Zene. 67. 2009. 1. 61–72.

63. KLINE, Frank M.
A zene szerepe a korai metodizmusban. = Magyar Egyházzene 16. 2008–2009. 1. 67–74.
64. KOVÁCS Andrea
A Pray-kódex magyar szentek ünnepeire írt orációi és azok utóélete. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 2. 155–170.
65. KOVÁCS Andrea
Középkori hangjelzett töredékek Zágrábban. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 3. 271–276.
66. LAUF Judit
Bécs és Sopron középkori liturgikus gyakorlatának összefüggései a soproni kódextöredékek alapján. Kíséret a 15. századi Bécs környéki misszálé néhány specifikus vonásának meghatározására. = Magyar Könyvszemle. 125. 2009. 3. 273–304.
67. PAP Ferenc
Kántor és pulpitus a reformáció korától. = Magyar Egyházzene 16. 2008–2009. 4. 441–460.
68. SNOJ, Jurij
Dallamváltozatok a kamniki graduáléban. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 3. 327–336.
69. Spišský graduál Juraja z Kezmarku z roku 1426. Graduale scopusiense Georgii de Kesmark anni 1426. Ružomberok, 2006, Katolícka Univerzita. 605 p. + 1 CD
ISBN 80-8084-053-9
Ism. Czagány Zsuzsa = Studia Musicologica. 50. 2009. 3–4. 353–361.
Kovács Andrea = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 2. 235–242.
70. TÁBORSZKY Györgyi
Soproni korálkönyvek a XVIII–XIX. századból. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 2. 169–200.
71. WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta
Észrevételek késő középkori közép-európai traktátusok hangjelzett zenei példáihoz. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 4. 487–496.
72. WULF, Herbert
Philipp Nicolai (1556–1608). = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 1. 57–62.

Gyűjteményes kötetek

73. Folklor és zene. (Szerk. Szemerkényi Ágnes.) Budapest, 2009, Akadémiai kiadó. 517 p. (Folklor a magyar művelődéstörténetben, ISSN 1787-8241)
ISBN 978-963-05-8822-5
Részletezése külön. Bibliogr. a tanulmányok végén

Hangszerek

74. KOVÁCS Emil
Akusztikai- és számarányok a gitárok formatervezésében. Budapest, 2009, Magánkiadás. 93 p.
ISBN 978-963-88351-0-9
75. PONGRÁCZ Pál
A hegedűről ma. Hagyományok, tévelygések, távlatok. Tanulmányok. Budapest, 2009, Ad Librum. 240 p.
ISBN 978-963-9934-18-4
Bibliogr.: 227–230. p.
76. VÉGH Antal
A hazai orgonaépítés jelene és jövője. = Magyar Egyházzene. 16. 2008–2009. 4. 497–500.

Liszt

77. BOZÓ Péter
„Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung”.
Szélszöveg Liszt Beethoven-recepciójához. =
Magyar Zene. 67. 2009. 3. 261–282.

78. Franz Liszt: Un saltimbanque en province. (Éd. par Nicolas Dufetel et Malou Hainé.) Lyon, 2007, Symétrie. 224 p.

Ism. Hamburger Klára = Studia Musicologica. 50. 2009. 2–3. 363–368.

Rossana Dalmonte = Revue de musicologie. 95. 2009. 2. 564–567.

79. GRACZA Lajos
Liszt és az 1848/49-es magyar szabadságharc menekültjei. = Muzsika. 52. 2009. 10. 13–22.

80. GUT, Serge
Franz Liszt: Les éléments du langage musical.
Paris, 2008, Zurfluh. 376 p.
ISBN 978-2877501149

Édition revue et augmentée.
Ism. Hamburger Klára: Serge Gut újra
Liszt zenéjéről. = Magyar Zene. 67. 2009. 3.
335–341.

81. HAMBURGER Klára
Liszt és Victor Hugo. = Muzsika. 52. 2009. 1.
12–15.

82. MERRICK, Paul
Revolution and Religion in the Music of Liszt.
Cambridge, 2008, Cambridge University Press.
352 p.

ISBN 978-05-21083-51-5

Az 1987-ben megjelent mű újrainyomása

83. Ő volt Weimar napja. Liszt-olvasókönyv
kezdőknek és haladóknak. (Vál., ford. és jegyzetekkel ell. Gracza Lajos) Budapest; Göppingen,
2008, Balassi; Liszt Ferenc Archívum. 206 p.

ISBN 978-963-506-762-6

Magyar zenetörténet

84. BAROSS Gábor
Kedves Barátom! In memoriam Baross Gábor.
Budapest, 2009, Magyar Közlöny Lap- és
Könyvkiadó. 198 p.

ISBN 978-963-9722-65-1

Baross Gábor karmesterről

85. Bartha Dénes Emlékkönyv. (Szerk. Gádor
Ágnes, Szirányi Gábor.) Budapest, 2008, Liszt
Ferenc Zeneművészeti Egyetem. 389 p. (A Liszt
Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tudományos
Közleményei)

ISBN 978-963-7181-42-9

Ism. Csengery Kristóf: Az Építő. = Magyar
Zene. 67. 2009. 2. 211–215.

Dalos Anna: Egy népművelő tudányszervező
portréja. = Muzsika. 52. 2009. 3. 32–34.

86. BENEDEK Katalin
Szöveges és zenei vonatkozások a Csengery
Antal szerkesztette Budapesti Szemlében. =
Folklor és zene, 2009. 237–266.

87. BÓNIS Ferenc
Erkel alakja Kodály írásaiban. = Forrás. 41.
2009. 5. 117–122.

88. DALOS Anna
Ein symphonisches Selbstbildnis: Über Zoltán
Kodály's Symphonie in C (1961). = Studia
Musicologica. 50. 2009. 3–4. 203–220.

89. Dankó Pista emlékkönyv születésének
150. évfordulójára. Szeged, 2008, Bába. 186 p.
ISBN 978-963-9881-16-7

90. FARKAS Zoltán
Nápoly–Kismarton–Győr. Nicolò Conforto
áriáinak kontrafaktumai Istvánffy Benedek kéz-
írásában. = Magyar Zene. 67. 2009. 1. 85–109.

91. FARMATI Anna
Más régi ének. A XVII. századi katolikus nép-
énekköltészet szövegtípusai és motívumrendsze-
re. Kolozsvár, 2009, Verbum. 260 p.

ISBN 978-973-88891-9-4

Bibliogr.: 237–256. p.

92. FERENCZI Ilona

„Kicsoda hengeríti el nekünk a követ?” Ami egy huszonöt évvel ezelőtti előadásból kimaradt. = Magyar Zene. 67. 2009. 1. 55–60.

A szlovák–magyar zenetörténeti kutatás nehézségeiről

93. GÁTAS Erzsébet Judit

Fúvószenekarok Pilisszentivánon. Pilisszentiván, 2009, Német Nemzetiségi Önkormányzat. 64 p. (Őrizek kérő tenyerekkel..., ISSN 2060-8160)

ISBN 978-963-87521-5-4

94. GÖBLYÖS Péter

Hubay Jenő eddig ismeretlen levele a Mátyás templom archívumában. = Magyar Egyházzene 16. 2008–2009. 1. 64–66.

95. György Ligeti: Gesammelte Schriften. (Hrsg. von Monika Lichtenfeld.) Mainz, 2007, Schott Music. Band 1–2. (Veröffentlichungen de Paul Sacher Stiftung)

Ism. Stefan Drees = Die Musikforschung. 62. 2009. 1. 97–100.

Manfred Stahnke: „Halb tiefernst” und „konservativ-postmodern”. György Ligeti's Schriften bei der Sacher-Stiftung. = Musik-Texte. 2009. 121. 90–91.

Dalos Anna: Professor Doktor Bruno Karlheinz Jaja renitens barátja. = Muzsika. 52. 2009. 10. 42–44.

96. HERKE Mihály

Dankó Pista, 1858–1903. Hasonmás kiad. Szeged, 2009, Bába. 64 p.

ISBN 978-963-9881-12-9

Eredeti kiadása: Szeged, 1933, Ablaka Gy.

97. HOVÁNSZKI Mária, D.

A kétszeres verselés kialakulása az énekelt dal-költészet jegyében. Irodalomtörténeti Közlemények. 113. 2009. 1. 67–95.

98. ITT ZÉS Mihály

Bárdos Lajos. Budapest, 2009, Mágus. 43 p. (Magyar zeneszerzők 36., ISSN 1418-0952)

ISBN 978-963-9433-46-5

Bibliogr.: 42–[44]. p.; műjegyzék: 22–42. p.

99. KIRÁLY Péter

Egykorú beszámolók Hunyadi Mátyás és Aragóniai Beatrix esküvőjéről. Forráskapcsolatok és ezekből adódó zenetudományi következmények. = Magyar Zene. 67. 2009. 1. 73–83.

100. KISGERGELY József

Az ország kedvence volt. Gencsy Sári. Elfogult portré beszélősokkal. Budapest, 2009, Classica Hungarica. 181 p.

ISBN 978-963-06-4882-0

101. KISZELY-PAPP Deborah

Ernő Dohnányi's String Sextet and Other Sources in His Native Town. = Studia Musicologica. 50. 2009. 3–4. 315–352.

102. KOCISIS Katalin

Nagykanizsa 100 zenei emlékhelye. Nagykanizsa, 2009, Czupi. 345 p.

ISBN 978-963-9782-09-9

Bibliogr.: 327–333. p.

103. KODÁLY Zoltán

Visszatekintés. Budapest, 2007, Argumentum. Vol. 1–3.

ISBN 978-963-446-470-9

Ism. Irtész Mihály: Egy előrenéző Visszatekintései. Kodály Zoltán írásai új kiadásban. = Forrás. 41. 2009. 5. 123–126.

104. KOMOR Ágnes

Apám, Komor Vilmos. 2. jav., bőv. kiad. Budapest, 2009, Balassi. 234 p.

ISBN 978-963-506-795-4

A függelékben Komor Vilmos a karmesterségről szóló könyvtervezetével és az elkészült fejezetekkel

105. KOVÁCS Ilona

Egy hibrid forma: Dohnányi A-dúr vonósnégyesének (op. 7) II. tétele. = Magyar Zene. 67. 2009. 2. 171–180.

106. KOVÁCS Ilona

A Hybrid Form: The Second Movement of Ernst von Dohnányi's String Quartet in A major (op. 7). = *Studia Musicologica*. 50. 2009. 1–2. 75–86.

107. Kurtág György. (Összeáll. és az interjúkat kész. Varga Bálint András.) Budapest, 2009, Holnap. 252 p. (A magyar zeneszerzés mesterei, ISSN 1787-1956)

ISBN 978-963-346-854-8

Bibliogr.: 223–231. p.; diszkográfia: 232–235. p.; filmográfia: 237–238. p.; műjegyzék: 165–221. p.

Ism. Balázs István: Keresem a hangot, és talán majd megtalálom. = *Muzsika*. 52. 2009. 11. 38–40.

108. LÁNG István

A magyar zeneszerzés helyzetéről – Aczél Györgynek. = *Muzsika*. 52. 2009. 9. 47–48.

Egy 1981-ben írt szöveg közreadása

109. LÁSZLÓ Ferenc

Néhai Eisikovits Herman Ligeti-kéziratai. Avagy: svájci Dille kerestetik. = *Magyar Zene*. 67. 2009. 1. 111–120.

110. LERCHNÉ EGRI Zsuzsa

Komlói szvit. Tóth Ferenc életútja több tételben. Komló, 2008, Rotari Nyip. Kft. 211 p.

ISBN 978-963-88196-0-4

Tóth Ferenc kóruskarnagyról

111. A Maestro. Lukács Ervin emlékezik. (Lejegyezte Várkonyi Judit.) Budapest, 2009, Európa. 191 p.

ISBN 978-963-07-8752-9

Diszkogr.: 151–[169]. p.

112. NAGY Alpár

Volt egyszer egy Haydn Kórus. 2. jav. kiad. Fertőd, 2009, Esterházy Pál Alapítvány. 151 p.

ISBN 978-963-06-6808-8

113. NAGY András, D.

Az Erkel család krónikája. Budapest, 2009, Balassi; Erkel Ferenc Társaság. 116 p.

114. 50 éves a veszprémi Liszt Ferenc Kórustársaság. (Szerk. Csarmasz Helga, Csizmadia Sándor.) Veszprém, 2008, Liszt Ferenc Kórustársaság. 24 p.

115. SOLYMOSI TARI Emőke

Lajtha és a menüett. = *Magyar Zene*. 67. 2009. 2. 181–192.

116. Strém Kálmán. A hangversenyrendezés művésze. (Szerk. Gerő Katalin és Várkonyi Tamás.) Budapest, 2009, Klasszikus és Jazz. 256 p. (Gramofon könyvek)

ISBN 978-963-86157-6-3

117. SZABÓ Miklós

Zoltán Kodály: Tantum ergo V? Pange lingua. = *Bulletin of the International Kodály Society*. 34. 2009. 2. 3–8.

118. Szegedi muzsikuskok. Írások a város szimfonikusainak évtizedeiből. 1919, 1969, 2009. (Szerk. Tandi Lajos.) Szeged, 2009, Szegedi Szimfonikus Zenekar; Bába. 203 p. + 1 CD

ISBN 978-963-9881-78-5

119. SZIRÁNYI Gábor

Egy nagyváradi muzsikusk: Szalay Elemér. = *Magyar Egyházzene*. 16. 2008–2009. 3. 277–288.

120. SZOMORY Dezső

Zene és ének hangjainál. Zenei írások. = Budapest, 2009, Múlt és Jövő. 491 p.

ISBN 978-963-9512-47-4

121. TARCAI Zoltán

Emlékeim. Fél évszázad a zene szolgálatában. Nyíregyháza, 2008, Városvédő Egyesület. 228 p. + 1 CD

ISBN 978-963-88105-0-2

Tarcai Zoltán kóruskarnagy memoárja

122. TARI Lujza

Bartha Dénes, a 18–19. század magyar zenéjének kutatója. = *Magyar Zene*, 67. 2009. 2. 193–210.

123. WINKLER Gábor

Egy élet az operaszínpadon. Portré Melis Györgyről. Budapest, 2009, Tudomány. 215 p.

ISBN 978-963-8194-65-7

Bibliogr.: 204–207. p.

Néptánc

124. BALÁZS Gusztáv

Az erdélyi cigány tánc. = Ethnographia. 120. 2009. 1. 63–101.

125. KOVÁCS László, K.

Keszi-Kovács mozgóképek. Digitális mozgóképtár Keszi-Kovács Lászlótól/ról 100. születésnapjára. Budapest 2008, Néprajzi Múzeum; Magyar Néprajzi Társaság. 1 DVD-ROM

ISBN 978-963-06-4440-2

Népzene

128. ÁG Tibor

Csillagoknak teremtője. Mátyusföldi népdalok. Dunaszerdahely, 2009, Csemadok Művelődési Intézete. 329 p. (Gyurcsó István Alapítvány könyvek)

ISBN 978-80-89001-45-3

129. Ahogy tudok, dalolgotok. Lív dalok és közmondások. (Vál. és ford. Pusztay János.) Szombathely, 2009, Nyugat-magyarországi Egyetem Savaria Egyetemi Központ. 68 p.

ISBN 978-963-9871-25-0

130. Az alföldi vőfélyek hagyományai. (Összeáll. Gyönyörű Zsigmond.) Földes, 2009, Karácsony Sándor Általános Művelődési Központ. 301 p. + 1 CD

ISBN 978-963-06-7371-6

131. ALMÁSI István

Szöveg és dallam egysége. = Folklor és zene. 2009. 13–24.

132. ALMÁSI István

A népzene jegyében. Válogatott írások. Kolozsvár, 2009, Európai Tanulmányok Alapítvány Kiadója. 333 p.

126. NÁDAY Gyula

Romák. Cigányok táncai és konyhaművészetük. Budapest, 2009, Magyarországi Cigányok Demokratikus Szövetsége. 51 p.

ISBN 978-963-88067-0-3

127. VOIGT Vilmos

A tánc strukturális kutatásának kézikönyve. = Ethnographia. 120. 2009. 3. 307–312.

ISBN 978-606-526-019-1

Eredeti cím: In zodia folclorului muzical.

A szerző munkáinak jegyzéke: 307–323. p.

133. BALOGH Sándor – BOLYA Mátyás

Magyar citerazene. Tananyag, példatár és adattár az alap-, közép- és felsőfokú tanulmányokhoz. Budapest, 2008, Flaccus. 446 p. (Az Óbudai Népzeneiskola kiadványsorozata, ISSN 1587-7264)

ISBN 978-963-9412-61-3

134. BARSÍ Ernő

A „hallott szó nyomában”. Győr, 2009, Magyar Kultúra. 194 p.

ISBN 978-963-88075-2-6

135. BARTÓK Béla

Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire? Législation du folklore musical (1936) = Mémoire vive. Hommages a Constantin Brăiloiu. Genève, 2009, Musée d'ethnographie de Genève. 197–225. (Tabou 6.)

978-2-88474-232-0

Cet article, publié pour la première fois a Budapest en 1936, a fait l'objet d'une première

réédition publiée a Genève en 1948 par les Archives internationales de musique populaire sous forme d'une plaquette de 21 pages (imprimerie Albert Kundig), traduite du hongrois par E. Lajti.

136. BODOR Anikó

Szöveg-dallam cserebere (dallam- és szöveg-vándorlások). = *Folklór és zene*. 2009. 75–92.

137. CSEH Béla

A Sükösdői Népdalkör 35 évéről. Kalocsa, 2008, Kalocsapress. 183 p.

ISBN 978-963-06-6213-0

138. CSÖRSZ RUMEN István

Ritka kertben. Egy közép-európai dallamcsalád. = *Folklór és zene*. 2009. 105–139.

139. CZÖVEK Judit

A Zoborvidék népköltészetének bekerülése a néprajzi köztudatba. = *Folklór és zene*. 2009. 190–236.

140. Daloló Rábaköz. 3., bőv. kiad. (Szerk. Barsi Ernő.) Győr, 2009, Magyar Kultúra. 436 p.

141. DOMOKOS Mária

Dallam-szöveg összefüggések gyimesi keservegekben. = *Folklór és zene*. 2009. 44–74.

142. ERDŐS Jenő

Népzene Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében. Nyíregyháza, 2008, A Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Önkormányzat Megyei Pedagógiai, Közművelődési és Képzési Intézete. 216 p.

ISBN 978-963-9277-11-3

143. GULYÁS Judit

Mese és zene. = *Folklór és zene*. 2009. 277–296.

144. Hagyományok éltetői. Tanárportrék az Óbudai Népzenei Iskolából. (Szerk. Gyarmathy Dóra.) Budapest, 2008, Jel. 195 p.

ISBN 978-963-9670-59-4

145. HERMANN Zoltán

„Salon-pórköltészet?” Kisfaludy Károly népdalairól. = *Folklór és zene*. 2009. 95–104.

146. HOPPÁL Mihály

A zene és a sámánság kapcsolata. = *Folklór és zene*. 2009. 369–378.

147. IANCU Laura

Télközépi dramatikus játékok, énekes szokások Magyarfaluban. = *Folklór és zene*. 2009. 429–444.

148. JÁNOSI András

A magyar hangszeres népzenei hagyomány 18. századi öröksége. = *Folklór és zene*. 2009. 327–343.

149. JUHÁSZ Katalin – SZABÓ Zoltán

Az aradi vértanúk nótája a tököli rácok hagyományában és szokásaiban. = *Folklór és zene*. 2009. 299–311.

150. KÁRPÁTI János

Performansz-típusok a sintó vallás szertartásaiban. = *Magyar Zene*. 67. 2009. 1. 15–32.

151. Kivirágzott a csornai erdő. Népzenei hagyományok Csornán. (Szerk. Barsi Ernő.) Győr, 2009, Magyar Kultúra. 112 p.

ISBN 978-963-88075-0-2

152. KOVALCSIK Katalin

„A nótában benne van az igazság”. Dal, beszéd, kultúra és érzelmek két falu idős lakói körében. = *Folklór és zene*. 2009. 312–323.

153. KÓKA Rozália

Hadikfalvi betlehemes. 2. kiad. Budapest, 2008, Fekete Sas. 72 p. + 1 CD

ISBN 978-963-9680-29-6

Bibliogr.: 39–40. p.

154. KŐVÁRI RÉKA

Végig énekelt történeti és népi betlehemesek. = *Folklór és zene*. 2009. 416–428.

155. Medve-vendég jött a házba. Obi-ugor énekek. (Vál., ford., az utószót és a jegyzeteket írta Péli Árpád.) Szentendre, 2009, Péli Árpád. 60 p.

ISBN 978-963-06-7396-9

156. MIKOS Éva
„Elegy tárgyú dalok”. A dalműfaj térnyerése és fogalmi problémái a reformkor magyar nyelvű kalendáriumában. = *Folklór és zene*. 2009. 140–173.
157. NEVELŐS Béla – BREDÁCS László
20 éves a Felsőzsolcai Férfi Népdalkör. Felsőzsolca, 2008, Felsőzsolca Város Általános Művelődési Központ. 173 p.
ISBN 978-963-06-5185-1
158. Nyitra vidéki népballadák. Arany A. László hagyatékából. Somorja, 2009, Fórum Kiadványkutató Intézet. 199 p. (Jelek a térben)
ISBN 978-80-89249-29-9
Bibliogr.: 161–168. p.
159. OLOSZ Katalin
19. századi adatok a dallamok terjedésének módjáról. = *Folklór és zene*. 2009. 174–189.
160. PAKSA Katalin
Egy énekes népszokás képe a folklorisztikában és a népzeneatudományban. = *Folklór és zene*. 2009. 399–415.
161. PÁLÓCZY Krisztina
Hagyomány és divat a falusi rézfúvós zenekarok működésében. = *Folklór és zene*. 2009. 344–365.
162. PETRÓCZI Éva
Nem betyár, nem szépasszony – prédikátor. A „Czeglédi István históriája” című balladáról. = *Folklór és zene*. 2009. 269–276.
163. PÓCS Éva
Zene, tánc és megszállottság a dél-kelet-európai tündérhiedelmekben és -ritusokban. = *Folklór és zene*. 2009. 379–398.
164. RICHTER Pál
La collection complete des chansons populaires hongroises de Béla Bartók. = *Mémoire vive. Hommages a Constantin Brăiloiu*. Genève, 2009, Musée d'ethnographie. 227–240. Tabou
ISBN 978-2-88474-232-0
165. RUDASNÉ BAJCSAY Márta
Egy kötetlen műfaj kötöttségei. = *Ethnographia*, 120. 2009. 4. 155–373.
Egy 2004-es gyimesi siratófelvétel elemzése
166. RUDASNÉ BAJCSAY Márta
A dallam és szöveg kapcsolatának vizsgálata Vargyas Lajos munkásságában. = *Folklór és zene*. 2009. 35–43.
167. SÁNTHA István
Zenegyűjtés, mint kommunikációs stratégia. = *Folklór és zene*. 2009. 508–516.
168. SÁROSI Bálint
A hangszeres magyar népzenei hagyomány. Budapest, 2008, Balassi. 204 p.
ISBN 978-963-506-778-7
Ism. Paksa Katalin: Zenészek, zenék, tradíció. = *Magyar Zene*. 67. 2009. 2. 217–219.
Dobszay László: Hiteles összegzés. = *Muzsika*. 52. 2009. 6. 30–31.
169. SIPOS János
A zene szerepe egy törökországi misztikus rend életében. = *Folklór és zene*. 2009. 471–486.
170. SIPOS János
Azerbajdzsáni népzene. A zene forrásainál. = Budapest, 2009, Európai Folklór Intézet. 475 p. + 1 CD
ISBN 978-963-87755-8-0
Bibliogr.: 469–[473]. p.
171. SIPOS János
Anadolu'da Bartók'un Izinde. Istanbul, 2009, Pan. 220 p.
ISBN 978-9944-396-50-9
Angol nyelvű cím: In the wake of Bartók in Anatolia
Bibliogr.: 215–220. p.
172. SIPOS János – CSÁKI Éva
The psalm and folk songs of a mystic Turkish order. The music of Bektrashis in Thrace. Budapest, 2009, Akadémiai kiadó. 662 p.
ISBN 978-963-05-8821-8
Bibliogr.: 627–637. p.

173. „Sípval, dobval, didzseridival...” – népek hangszerei a Néprajzi Múzeumból. (Szerk. Pálóczy Krisztina.) Budapest, 2008, Néprajzi Múzeum. 1 CD-ROM

A Néprajzi Múzeum 2006. március 17. és 2008. augusztus 3. közötti kiállításának multimédiás katalógusa

174. SOMFAI KARA Dávid

A népzene szerepe a közép-ázsiai nomád társadalmakban. = *Folklór és zene*. 2009. 500–507.

175. SUDÁR Balázs

Az ismétlések művészete. Szöveg és dallam az ásíkköltészetben. = *Folklór és zene*. 2009. 487–499.

176. SZALAY Olga

Zur Sammlung der Soldatenlieder von Bartók und Kodály, erstellt 1918 im Auftrag des k. u. k. Kriegsministeriums. = *Studia Musicologica*. 50. 2009. 1–2. 99–134.

Reference

180. Fodor Géza munkái. (Összeállította Váradi Éva.) = *Holmi*. 21. 2009. 3. 421–439.

Zeneesztétika

181. CSENGERY Kristóf

Oresztész és Alfonzó világszínháza. = *Holmi*. 21. 2009. 3. 366–370.

Emlékezés Fodor Gézára

182. DALOS Anna

Recenzió helyett. = *Holmi*. 21. 2009. 3. 362–365.

Emlékezés Fodor Gézára

183. FODOR Géza

Mozart Don Juanja. = Budapest, 2009, Typotex. 161 p. (Claves ad musicam, ISSN 1788-828X)

ISBN 978-963-279-072-5

A mű A Mozart-opera vilásképe c. könyvben megjelent, Don Juan című fejezet újra-kozlése

177. TÁTRAI Zsuzsanna

Kalendáriumi szokások Kodály Zoltán munkásságában. = *Folklór és zene*. 2009. 445–467.

178. VIKÁRIUS László

Les documents originaux de la collection algérienne de Béla Bartók Anthropologie et musicales. Colloque international 15, 16 et 17 Juillet 2007 a Alger. Alger, 2009, Centre National de Recherches Préhistoriques Anthropologies et Historiques. 175–198. (Travaux du Centre National de Recherches Préhistoriques Anthropologies et Historiques, Nouvelle série)

ISBN 978-9961-716-25-0

179. VOIGT Vilmos

A magyar népdal a 19. század második felében. = *Folklór és zene*. 2009. 25–31.

184. FODOR Géza

Magánszínház. Budapest, 2009, Magvető. 281 p.

ISBN 978-963-14-2723-3

185. HELLER Ágnes

A reménytelenség mesterműve. = *Holmi*. 21. 2009. 3. 385–390.

Emlékezés Fodor Gézára

186. KERTÉSZ Iván

Fodor Géza és közös szerelmünk, az opera. = *Holmi*. 21. 2009. 3. 377–379.

Emlékezés Fodor Gézára

187. KOCSIS Zoltán

Levél a túlvilágra. = *Holmi*. 21. 2009. 3. 343–348.

Gondolatok Debussy Pelléasáról Fodor Géza azonos számban közölt kritikája (342–343.) kapcsán

188. LUDASSY Mária

Két Sarastro, avagy a felvilágosodás despotizmusától a felvilágosult despotáig. = Holmi. 21. 2009. 3. 380–385.

Fodor Géza Varázsfuvola-értelmezéseiről

189. PAPP Márta

Egy rádiós zenei szerkesztő esete Fodor Gézával. = Holmi. 21. 2009. 3. 405–415.

Közli Fodor Géza Puskin és Csajkovszkij Anyeginjéről tartott 1987-es rádióelőadásának szövegét

190. PESKÓ Zoltán

Zenéről, színházról, zenés színházról. Budapest, 2009, Rózsavölgyi és Társa. 216 p.

ISBN 978-963-88317-9-8

Zenei könyvtárak

195. GÓCZA Julianna

National Reports – Hungary. = Fontes Artis Musicae. 56. 2009. 4. 390–391.

Zenei rendezvények

196. HILEY, David

Adatbázisok a középkorról. A Nemzetközi Zenetudományi Társaság „Cantus Planus” tanulmányi csoportjának tizenötödik találkozója [Dobogókő, 2009. augusztus 23–29.] = Muzsika. 52. 2009. 10. 6–8.

191. SURÁNYI László

Megszólít vagy elvarázsol? A zene szelleméről. Budapest, 2008, Typotex. 319 p.

ISBN 978-963-279-009-1

Bibliogr.: 301–312. p.

192. VAJDA Mihály

Mozart a változó világban. = Holmi. 21. 2009. 3. 390–397.

Emlékezés Fodor Gézára. Mozart-értelmezéseiről

193. WILHEIM András

F. G. Holmi 21. 2009. 3. 348–359.

Emlékezés Fodor Gézára

194. ZOLTAI Dénes

Zenében gondolkodni. Budapest, 2008, Argumentum. 292 p.

ISBN 978-963-446-469-3

Ism. Balázs István: A Nagy Elmélet szorításában. = Muzsika. 52. 2009. 9. 44–46.

197. ITTÉZS Mihály

Népzene és zenetörténet. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság VII. tudományos konferenciája [Budapest, 2009. október 8–9.] = Muzsika 52. 2009. 12. 10–11.

198. VOZKOVÁ, Jana

„...scientia, quae est in diebus his per nos pertacanda”, Cantus planus, Dobogókő, 23.–29. szeptember 2009. = Hudební věda. 46. 2009. 4. 431–433.

Függelék

Bartók

199. SCHNEIDER, David E.
Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality. = Berkeley, 2006, University of California Press. 308 p.

ISBN 978-0-520-24503-7

Ism. John Schuster-Craig = *Fontes Artis Musicae*. 56. 2009. 1. 88–90.

Malcolm Gillies: *New Bartók Studies*. = *Journal of the American Musicological Society*. 62. 2009. 2. 488–497.

Egyetemes zenetörténet

200. MÓRICZ Klára

Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music. Berkeley; Los Angeles, 2008, University of California Press. 436 p.

ISBN 978-0-520-25088-8

Ism. Jehoash Hirshberg = *Studia Musicologica*. 50. 2009. 1–2. 183–191.

Egyházi zene

201. SZŐCS Tamás

Kirchenlied zwischen Pest und Stadtbrand. Das Kronstädter Kantional I. F. 78 aus dem 17. Jahrhundert. Köln, 2009, Böhlau. 487 p. + 1 CD-ROM (*Studia Transylvanica* 38.)

Liszt

202. BOMBERGER, E. Douglas

Putting Words in the Master's Mouth: Anton Strelezki's Personal Recollections of Chats with Liszt. = *Nineteenth-Century Music Review*. 6. 2009. 2. 71–89.

203. *Correspondence of Wagner and Liszt*. (Edited by Francis Hueffer.) Cambridge, 2009, Cambridge University Press. 2 vol.

ISBN 978-11-08004-86-2

Az 1889-ben megjelent mű újrányomása

204. CZERNIN, Martin

Franz Liszt und das Wiener Schottenstift. = *Österreichische Musikzeitschrift*. 64. 2009. 2. 18–24.

205. DUFETEL, Nicolas

La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche. = *Revue de musicologie*. 95. 2009. 2. 359–398.

206. GIMM, Martin

Eine Episode im Leben von Franz Liszt: Die Familie Hans Conon von der Gabelentz in Altenburg. = *Archiv für Musikwissenschaft*. 66. 2009. 4. 321–342.

207. GOOLEY, Dana

The Virtuoso Liszt. Cambridge, 2009, Cambridge University Press. 300 p.

ISBN 978-05-21108-72-0

A 2004-ben megjelent könyv újrányomása

208. GUT, Serge

Franz Liszt. Sinzig, 2009, Studiopunkt. 918 p. (*Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert* 14.)

209. JOUBERT, Muriel

Le chant de Saint François et la parole des oiseaux. Une écoute comparée de la Légende de Liszt et du 6e tableau de l'opéra Saint François s'Assise de Messiaen. = *Revue Musicale de Suisse Romande*. 62. 2009. 3. 52–70.

210. *Liszt und Europa*. (Hrsg. von Detlef Altenburg und Harriet Oelers.) Laaber, 2008, Laaber. 411 p.

211. TRIPPETT, David

Après une Lecture Liszt: Virtuosity and Werk-treue in the „Dante” sonata. = *19th Century Music*. 32. 2008–2009. 1. 52–93.

Népzene

212. LANGE, Barbara Rose

Holy Brotherhood: Romani Music in a Hungarian Pentecostal Church. = Oxford, 2009, Oxford University Press. 205 p.

Ism. Iren Kertesz-Wilkinson = *Ethnomusicology*, 53. 2009. 2. 332–336.

213. STOICHIȚĂ, Victor Alexandre
De solides vérités. Ordre et approximation dans la pratique des musiciens tziganes de Roumanie. = *Études Tziganes* 2009. 38. 158–170.

214. VILLELA, Damien
Tzigane et musicien en Transilvanie, une forme de reconnaissance. = *Études Tziganes*. 2009. 38. 144–157.

Magyar zenetörténet

215. DAUPHIN, Claude
Les sources de la solmisation kodályenne dans le Dictionnaire de musiques de Jean-Jacques Rousseau. = *Bulletin of the International Kodály Society*. 34. 2009. 1. 3–8.

216. KUNKEL, Michael
„...dire cela, sans savoir quoi...” Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger. = Saarbrücken, 2008, Pfau. 290 p.

217. LEVY, Benjamin
Shades of the Studio: Electronic Influences on Ligeti's Apparitions. = *Perspectives of New Music*. 47. 2009. 2. 59–87.

218. MAYES, Catherine
Reconsidering an Early Exoticism: Viennese Adaptations of Hungarian-Gypsy Music around 1800. = *Eighteenth-Century Music*. 6. 2009. 2. 161–181.

Névmutató

ACZÉL György 108
ALMÁSI István 131–132
ALTENBURG, Detlef 210
Aragóniai Beatrix 99
ARANY A. László 158
ÁG Tibor 128
BACH, Johann Sebastian 13–14, 18
BALÁZS Gusztáv 124
BALÁZS István 107, 194
BALOGH Sándor 133
BARANYI Anna 21
BAROSS Gábor 84
BARSZ Ernő 134, 140, 151

219. METZ, Franz
Musikkulturen Südosteuropas nach dem Ende der Doppelmonarchie. = *Glasba v dvajsetih letih 20 stoletja. Koncerti, mednarodni muzikoloski simpozij*. (Music in the twenties of the twentieth century. Concerts, international musicological symposium; szerk. Primož Kuret.) Ljubljana, 2009, Festival. 96–103.

220. NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang
Sonate und Sonatina für Violoncello und Klavier von Kodály im gattungsgeschichtlichen Zusammenhang. = *Studia Musicologica* 50. 2009. 1–2. 49–74.

221. SCHIRLBAUER, Anna
Das Testament Nicolaus Zmeskalls und seine Bedeutung für die Musikgeschichte. = *Studia Musicologica*. 50. 2009. 1–2. 135–181.

222. SVOBODOVÁ, Darina
Julius Fučík – životopisný nástin a přehled díla. = *Hudební věda*. 46. 2009. 1–2. 117–148.

Fučík a 20. század első évtizedében Budapestén tevékenykedett, mint katonakarmester

Zeneesztétika

223. GRABÓCZ Márta
Musique, narrativité, signification. Paris, 2009, L'Harmattan. 380 p.
ISBN 978-2-296-09387-4
Bibliogr. a jegyzeteken

BARTA Gergely 45
BARTHA Dénes 40, 85, 122
BARTÓK Béla 1–5, 135, 164, 171, 176, 178, 199
BÁRDOS Lajos 98
BECKETT, Samuel 216
BEETHOVEN, Ludwig van 77
BENEDEK Katalin 86
BARSZ Ernő 140, 151
BODOR Anikó 136
BOLYA Mátyás 133
BOMBERGER, E. Douglas 202
BOYDEN, Matthew 6

- BOZÓ Péter 77
 BÓNIS Ferenc 87
 BREDÁCS László 157
 BÜKY Virág 1
 CAIRNS, David 7
 CARPENTER, Alexander 8
 CONFORTO, Nicolo 90
 CSAJKOVSKIJ, Pjotr Iljics 189
 CSARMASZ Helga 114
 CSÁKI Éva 172
 CSEH Béla 137
 CSENGERY Antal 86
 CSENGERY Kristóf 85, 181
 CSIZMADIA Sándor 114
 CSÖRSZ RUMEN István 138
 CZAGÁNY Zsuzsa 46, 69
 CZERNIN, Martin 204
 CZÖVEK Judit 139
 DALMONTE, Rossana 78
 DALOS Anna 85, 88, 95, 182
 DANKÓ Pista 89, 96
 DAUPHIN, Claude 215
 DÁVID István 51
 DEBUSSY, Claude 187
 DÉRI Balázs 48–50
 DOBÁK Pál 9
 DOBSZAY László 52, 168
 DOHNÁNYI Ernő 101, 105–106
 DOMOKOS Mária 141
 DRASKÓCZY László 53
 DREES, Stefan 95
 DUFETEL, Nicholas 78, 205
 ECKHARDT Mária 10
 ECSEDI Zsuzsa 54
 EGGBRECHT, Hans Heinrich 11
 EISIKOVITS Herman 109
 ERDŐS Jenő 142
 ERKEL Ferenc 87, 113
 FARKAS Zoltán 12, 90
 FARMATI Anna 91
 FAZEKAS Gergely 13–14
 FEDER, Georg 44
 FEKETE Csaba 55–56
 FERENCZI Ilona 57–58, 92
 FLEMING, Renée 15
 FODOR Géza 180–182, 183–184, 185–189,
 192–193
 FÖLDVÁRY Miklós István 59
 FRIESHAGEN, Andreas 16
 FUČIK, Julius 222
 GABELENTZ, Hans Conon von der 206
 GÁDOR Ágnes 85
 GÁTAS Erzsébet Judit 93
 GELLERT, Christian Fürchtegott 22
 GENCSY Sári 100
 GERŐ Katalin 116
 GILÁNYI Gabriella 60
 GILLIES, Malcolm 199
 GIMM, Martin 206
 GLUCK, Christoph Willibald 17
 GOLDHILL, Simon 17
 GOOLEY, Dana 207
 GÓCZA Julianna 195
 GÖBLYÖS Péter 94
 GÖNCZ Zoltán 18
 GRABÓCZ Márta 223
 GRACZA Lajos 79, 83
 GRIEG, Edvard 10
 GULYÁS Judit 143
 GUT, Serge 80, 208
 GYARMATHY Dóra 144
 GYÖNYÖRŰ Zsigmond 130
 HAINE, Malou 78
 HAMBURGER Klára 78, 80–81
 HAYDN, Joseph 8, 12, 16, 20–24, 27–30, 33,
 35–37, 42–44
 HELLER Ágnes 185
 HERKE Mihály 96
 HERMANN Zoltán 145
 HILEY, David 61, 196
 HIRSCHBERG, Jehoash 200
 HOLLIGER, Heinz 216
 HOPPÁL Mihály 146
 HOVÁNSZKI Mária, D. 97
 HUBAY Jenő 94
 HUEFFER, Francis 203
 HUGO, Victor 81
 HUNYADI Mátyás 99
 IANCU Laura 147
 IGNÁCZ Ádám 19
 ISTVÁNFFY Benedek 90
 ITTZÉS Mihály 98, 103, 197
 JÁNOSI András 148
 JONES, David Wyn 20
 JOUBERT, Muriel 209
 JUHÁSZ Katalin 149
 KÁRPÁTI János 150
 KERÉKFY Márton 1

- KERTESZ-WILKINSON, Iren 212
 KERTÉSZ Iván 186
 KIRÁLY Péter 99
 KISFALUDY Károly 145
 KISGERGELY József 100
 KISS Gábor 62
 KISZELY-PAPP Deborah 101
 KLINE, Frank M. 63
 KOCSIS Katalin 102
 KOCSIS Zoltán 187
 KODÁLY Zoltán 87–88, 103, 117, 176–177,
 215, 220
 KOMLÓS Katalin 22–23, 30
 KOMOR Ágnes 104
 KOMOR Vilmos 104
 KOVALCSIK Katalin 152
 KOVÁCS Adrea 64–65, 69
 KOVÁCS Emil 74
 KOVÁCS Ilona 105–106
 KOVÁCS László, K. 125
 KÓKA Rozália 153
 KŐVÁRI Réka 154
 KUNKEL, Michael 216
 KURTÁG György 107, 216
 LAJTHA László 115
 LANGE, Barbara Rose 212
 LAUF Judit 66
 LÁNG György 24
 LÁNG István 108
 LÁSZLÓ Ferenc 25, 109
 LEVY, Benjamin 217
 LENGYEL Réka 26
 LERCHNÉ EGRI Zsuzsa 110
 LICHTENFELD, Monika 95
 LIGETI György 95, 109, 217
 LISZT Ferenc 77–83, 202–211
 LUDASSY Mária 188
 LUKÁCS Ervin 111
 MAHLER, Gustav 31–32
 MALINA János 7, 27, 33
 MATTHESON, Johann 20
 MAYES, Catherine 218
 MELIS György 123
 MERRICK, Paul 82
 MESSIAEN, Olivier 209
 METZ, Franz 219
 MIKOS Éva 156
 MIKUSI Balázs 2, 28–29
 MOZART, Wolfgang Amadeus 7, 25, 30, 183,
 188, 192
 MÓRICZ Klára 200
 NAGY Alpár 112
 NAGY András, D. 113
 NÁDAY Gyula 126
 NEVELŐS Béla 157
 NICOLAI, Philipp 72
 NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang 220
 OELERS, Harriet 210
 OLOSZ Katalin 159
 PAKSA Katalin 160, 168
 PAP Ferenc 67
 PAPP Márta 189
 PÁLÓCZY Krisztina 161, 173
 PESKÓ Zoltán 190
 PETRARCA, Francesco 26
 PETRÓCZI Éva 162
 PÉLI Árpád 155
 PÉTERI Lóránt 31–32
 PINTÉR Csilla 1
 PONGRÁCZ Pál 75
 PÓCS Éva 163
 PRATL, Josef 33
 PUSKIN, Alexandr Szergejevics 189
 PUSZTAY János 129
 RICHTER Pál 164
 ROUSSEAU, Jean-Jacques 215
 RUDASNÉ Bajcsay Márta 165–166
 SÁNTHA István 167
 SÁRI József 18
 SÁROSI Bálint 168
 SCARLATTI, Domenico 2
 SCHECK, Heribert 33
 SCHIRLBAUER, Anna 221
 SCHNEIDER, David E. 199
 SCHOENBERG, Arnold 8
 SCHUSTER-CRAIG, John 199
 SIEGERT, Christine 34
 SIPOS János 169–172
 SNOJ, Jurij 68
 SOLYMOSI TARI Emőke 115
 SOMFAI KARA Dávid 174
 SOMFAI László 3, 4–5, 35–37, 44
 STAHNKE, Manfred 95
 STOICHIȚĂ, Victor Alexandre 213
 STRELEZKI, Anton 202
 STRÉM Kálmán 116
 SUDÁR Balázs 175
 SURÁNYI László 191

- SVOBODOVÁ, Darina 222
SZABÓ Miklós 117
SZABÓ Zoltán 149
SZALAY Elemér 119
SZALAY Olga 176
SZEMERKÉNYI Ágnes 73
SZIGETI Máté Csaba 38–39
SZIRÁNYI Gábor 85, 119
SZKRJABIN, Alekszandr 19
SZOMORY Dezső 120
SZÓCS Tamás 201
TANDI Lajos 118
TARCAI Zoltán 121
TARI Lujza 122
TÁBORSZKY Györgyi 70
TÁTRAI Zsuzsanna 177
TÓTH Ferenc 110
TRIPPET, David 211
VAJDA Mihály 192
VARGA Bálint András 107
VARGYAS Lajos 166
VÁRADI Éva 180
VÁRKONYI Judit 111
VÁRKONYI Tamás 116
VÉGH Antal 76
VIKÁRIUS László 1, 4–5, 40, 178
VILLELA, Damien 214
VIVALDI, Antonio 14
VOGEL, Harald 41
VOIGT Vilmos 127, 179
VOZKOVÁ, Jana 198
WAGNER, Richard 203
WEBERN, Anton 38–39
WEBSTER, James 42–44
WILHEIM András 193
WINKLER Gábor 123
WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta 71
WULF, Herbert 72
ZMESKALL, Nikolaus 221
ZOLTAI Dénes 194

