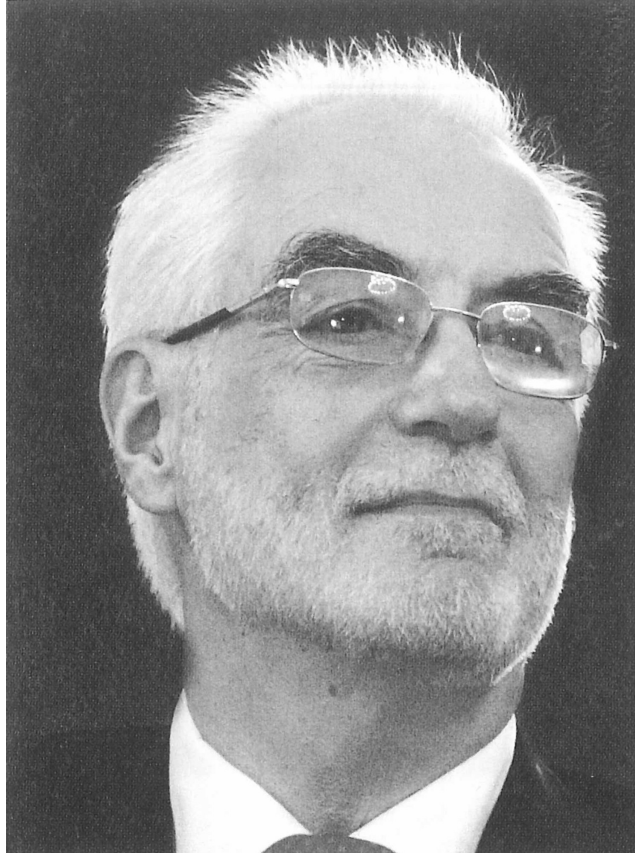


ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2017–2018



Zenatudományi Dolgozatok 2017–2018

Talián Tibor tiszteletére



BTK Zenatudományi Intézet
Budapest, 2019

Zenatudományi Dolgozatok 2017–2018
Készült a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenatudományi Intézetében a Nemzeti Kulturális
Alap Zeneművészeti Kollégiumának támogatásával (110112/00129).



Szerkesztő:
KIM KATALIN

A szerkesztő munkatársai:
BÉKÉSSY LILI, GUSZTIN RUDOLF, HORVÁTH PÁL

© Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenatudományi Intézet, 2019

A címlapon

FERENCZY BÉNI: *Erkel Ferencz géniuszának* című bronz plakett előlapja (1943),
BTK Zenatudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, ltsz. ZtM 10.470.

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

zti@btk.mta.hu

Felelős kiadó: RICHTER PÁL, a BTK Zenatudományi Intézet igazgatója

Borító- és grafikai terv: Kármán Stúdió, *www.karman.hu*

Borító: KÁRMÁN MÁRTI

Nyomdai előkészítés, nyomtatás és kötés: OOK-Press Kft., Veszprém, *www.ookpress.hu*

Felelős vezető: SZATHMÁRY ATTILA

ISSN 0139-0732

TARTALOM

KÖSZÖNTŐ.	7
-------------------	---

Kora újkori zenetörténet

RÓZSA LÁSZLÓ: Mesterkéletlen mesterkéeltség. Egy kora újkori szociológiai eszménykép lehetséges zenei interpretációja	13
FERENCZI ILONA: <i>Erravi sicut ovis. Tévelygünk, mint a juhok</i> – a közép-kelet-európai kancionálék legelőjén	25

19. század zenetörténete

RICHTER PÁL: <i>Style hongrois</i> és magyar zenei hagyomány. A népies zene és a népzene kölcsönhatásai	45
KACZMARCZYK ADRIENNE: A <i>Dante</i> -szonáta Vergiliusa	59
PAPP MÁRTA: Egy orosz basszista portréja. Fjodor Ignatyjevics Sztravinszkij (1843–1902)	83
ZSOVÁR JUDIT: Bellini félreértése. Giulia Grisi mint Norma	101
PINTÉR CSILLA MÁRIA: <i>Caritas non aemulatur</i> : Othello, Bánk	111
RISKÓ KATA: A <i>Tisza-parti jelenet</i> és az egykorú magyar népies zene	123
KIM KATALIN: <i>Pange lingua</i> . Erkel <i>Hymnus</i> ának keletkezéstörténetéhez	141
MOLNÁR SZABOLCS: Kállay Ferenc és a magyar operaesztétika kezdetei	157
SÓFALVI EMESE: A magyar nyelvű (zenés) színhátság első évtizedeinek kolozsvári forrásairól – <i>da capo</i>	177
BÉKÉSSY LILI: Az 1857-es magyarországi császárlátogatás zenei reprezentációja	199
BOZÓ PÉTER: Wagner és az Operaház műsora a századelőn, avagy Bartók egy zenetörténeti allúziója kontextusban	231

Bartók-kutatás

- SOMFAI LÁSZLÓ: „Igaz, hogy egy időben a tizenkéthangú zene egy fajtájához közeledtem”. Az Etűdök op. 18 közreadásának alternatívái a Bartók-összkiadásban 251
- VIKÁRIUS LÁSZLÓ: Bartók, *Vázlatok*. Adalékok az ötödik szám keletkezéséhez 259
- NAKAHARA YUSUKE: „Egy mikrokozmosz darabocskát szottyantottam ki”.
A *Mikrokosmos* néhány utolsó darabja Svájcból 271
- BÜKY VIRÁG: „Wuth über den unterbrochenen Besuch”.
Elrajzolt lányalakok Bartók műveiben 281
- VÁSZKA ANIKÓ: Bartók két zenekari gyászindulója.
A *Kossuth szimfóniai költemény* és a *Négy zenekari darab* zárótétele 297
- V. SZÚCS IMOLA: „Új magyar énekbeszéd”: 1936.
Egy elfelejtett magyar operafelvétel 313

20. század zenetörténete

- DALOS ANNA: A magányos hős apoteózisa. Magyar opera (1956–1989) 325
- SZABÓ FERENC JÁNOS: „A modern magyar opera – kemény dió.”
Kálmán Imre kritikái a századelő magyar operáiról (1904–1909) 337
- KUSZ VERONIKA: Zongora, háború, Bartók.
Dohnányi 2. zongoraversenyéről 351
- RÁKAI ZSUZSANNA: „Új klasszicizmus” és „új emberség”.
A magyar zenei modernizmus kérdései a két világháború között 367
- KOVÁCS ILONA: „Dirigálnom Salzburgban nem volt szabad!”
Dohnányi Ernő hangversenyei Ausztriában (1944–1947) 377
- OZSVÁRT VIKTÓRIA: Bartók-hatások Lajtha László 7. szimfóniájában 397

CONTENTS

GREETING	9
Early Music History	
LÁSZLÓ RÓZSA: Honest Pretence. Towards a Musical Interpretation of an Early-Modern Sociological Ideal	13
ILONA FERENCZI: <i>Erravi sicut ovis. We Have Erred Like Sheep</i> – on the Pastures of Central Eastern European Cantionals	25
19th Century Music	
PÁL RICHTER: <i>Style hongrois</i> and Hungarian Musical Tradition. Interrelations Between Popular Art Music and Folk Music	45
ADRIENNE KACZMARCZYK: On Vergil of the <i>Dante</i> Sonata	59
MÁRTA PAPP: Portrait of a Russian Bassist. Fyodor Ignatyevich Stravinsky (1843-1902)	83
JUDIT ZSOVÁR: Bellini's Misunderstanding: Giulia Grisi as Norma	101
CSILLA MÁRIA PINTÉR: <i>Caritas non aemulatur</i> . Othello, Bánk	111
KATA RISKÓ: The Final Act of Erkel's <i>Bánk bán</i> and Contemporary Hungarian Folk-Like Music	123
KATALIN KIM: <i>Pange lingua</i> . On the Origin and History of Erkel's <i>Hymnus</i> ..	141
SZABOLCS MOLNÁR: Ferenc Kállay and the Beginnings of Opera Aesthetics in Hungary	157
EMESE SÓFALVI: The Early Decades of the Hungarian (Musical) Stage: Revising Sources from Kolozsvár	177
LILI BÉKÉSSY: The Musical Representation of the Imperial Visit to Hungary, 1857	199
PÉTER BOZÓ: Wagner and the Programme of the Budapest Opera House at the Turn-of-the-Century, Or, a Musical-Historical Bartókian Allusion ..	231

Bartók Research

- LÁSZLÓ SOMEFAI: "I must admit, however, that there was a time when I though I was approaching a species of twelve-tone music".
Alternatives for the Edition of Etudes op. 18 in the Béla Bartók Complete
Critical Edition 251
- LÁSZLÓ VIKÁRIUS: Bartók, *Esquisses*. To the Origins of No. 5 259
- YUSUKE NAKAHARA: "Suddenly, a little Mikrokosmos piece popped out".
Some Last *Mikrokosmos* Pieces from Switzerland 271
- VIRÁG BÜKY: "Wuth über den unterbrochenen Besuch". Grottesque Portraits
of Young Women in Bartók's Works 281
- ANIKÓ VÁSZKA: Bartók's Two Funeral Marches for Orchestra. The Final
Movements of the Symphonic Poem *Kossuth* and *Four Orchestral Pieces* . . . 297
- IMOLA V. SZÜCS: "New Hungarian recitative" – 1936. A Forgotten Hungarian
Opera Recording 313

20th Century Music

- ANNA DALOS: The Apotheosis of the Lonely Hero. Hungarian Opera
(1956-1989) 325
- FERENC JÁNOS SZABÓ: "The Modern Hungarian Opera is – Hard Nut." –
Emmerich Kálmán's Reviews of Hungarian Operas of the Early Twentieth
Century (1904-1909) 337
- ZSUZSANNA RÁKAI: "New Classicism" and "New Humanity". The Issues
of Hungarian Modernity Between the Two World Wars 351
- VERONIKA KUSZ: Piano, World War, Bartók. On Dohnányi's
Piano Concerto No. 2 367
- ILONA KOVÁCS: "I was not allowed to conduct in Salzburg!" Ernst von Dohnányi's
Concerts in Austria between 1944-1947 377
- VIKTÓRIA OZSVÁRT: Allusions to Bartók's Compositions in László Lajtha's
Symphony No. 7 397

KÖSZÖNTŐ

Weöres Sándor egy vallomásában így fogalmazott: „A költőnek újra meg újra át kell törni a már megszokott és elfogadott nyelvi, szerkezeti formákat, hol egyszerűbb, hol bonyolultabb felé, hogy olyat adhasson embertársainak, ami még nincs birtokukban. Az igazi művészet: új meg új erőfeszítés...” Ahogy az igazi tudomány is, beleértve a szellemtudományokat, amelyek a legközelebb állnak a művészetekhez, hiszen tárgyük nem egyszer maga a művészet. Mindez nem jelenti azt, hogy a művészet valaha is tudománnyá válhat, és fordítva, a tudomány sem válhat művészetté, mégis, amikor a kettő közelít egymáshoz, akkor döbbenünk csak rá, hogy tudományos műnek is lehet esztétikuma, már-már katarzissal is szolgálhat, és a művészet is közvetíthet olyan ismereteket és tudást, ami a tudomány sajátja. *Köztes lét* művészet és tudomány, köztes szellem művész és tudós között.

Tallián Tibor, aki előtt 70. születésnapja alkalmából e kötettel kívánunk tisztelni, az elmúlt évtizedek egyik legmeghatározóbb magyar zenetudósa, akihez a magyar szakma minden képviselője viszonyul, vagy viszonyítja magát valamilyen formában. Igazodási pont. Tudományos prózája *újra meg újra* áttöri a műfaj megszokott és elfogadott kereteit, és esztétikai élményt adó irodalmi alkotássá nemesül, teret adva a szerző habitusának, széles körű műveltségének, egyúttal beteljesítve a nagy elődnek, a magyar zenetörténet irodalmi ihletésű elbeszélőjének, Szabolcsi Bencének rá vonatkozó és a szájhagyományban fennmaradt szavait: *Vészélyesen jól ír!*

Tudjuk, hiszen mindnyájan olvastuk, olvassuk őt, és azt is megtapasztaltuk, hogy a leírt gondolatokkal szembeni igényessége egyúttal kérlelhetetlen olvasóvá, kritikussá is teszi őt. Maximalista, aki vallja, hogy a szellemtudományokat és benne a zenetudományt, mint a várat erős falai, csak az írásművek, a *szépen* megírt tanulmányok, monográfiák és kötetek védhetik meg. Hiszen ez a vár is, mint mindegyik, csak addig tölti be hivatását, amíg megvéd a támadásoktól, amíg uralja környezetét, és nem lehet úgy tenni, mintha nem is létezne. Ma, amikor az információáramlás felgyorsulása már a teljes szavak leírását is szükségtelen időpazarlásnak láttatja, különösen fontos, hogy teret és időt adjunk az írásnak és olvasásnak, hogy gondolatainkat, tudományos felvetéseinket, eredményeinket szabatos, tiszta mondatokban rögzítsük és olvassuk.

E nemes buzgalomtól vezérelve nyújtjuk át érdemtelen utódok most e kötetet tisztelettel és szeretettel az ünnepeltnek, mesterünknek és kollégáknak. Szándékunk tisztasága mellett reméljük, hogy jól csináltuk, és az elvetett mag azért termőtalajt fogott.

Richter Pál
BTK Zenetudományi Intézet
igazgató

KORA ÚJKORI ZENETÖRTÉNET

RÓZSA LÁSZLÓ

Mesterkéletlen mesterkéeltség Egy kora újkori szociológiai eszménykép lehetséges zenei interpretációja

Bevezetés

A 16. illetve kora 17. századi Itália fejedelemségeiben a különböző udvari viselkedési formákat tárgyaló írások rendkívüli népszerűségnek örvendtek. Céljuk nem csupán az volt, hogy útmutatást nyújtsanak az udvari életben való sikeres érvényesüléshez, de arra is kísérletet tettek, hogy tanácsot adjanak a személyiség tudatos kialakításához, illetve hogy morális és etikai ideálokat vitassanak meg. Az észlelés, a megfigyelés és az interakció az udvari mindennapok alapvető aspektusai voltak, és e közegekben az udvari ember mintegy retorikai előadóként vett részt, kinek cselekedetei szüntelenül a másik meggyőzésén alapultak.¹ Így tehát egyfajta folytonos előadói attitűd figyelhető meg az interperszonális kapcsolatrendszerekben, mely jelenség lehetővé tette, hogy a kor értelmisége részletesen tárgyalja az egyén különféle kifejezőmódjainak lehetőségeit. E diskurzus során nem csupán kifelé manifesztálódó elemek jelentek meg, de több mentalitásbeli, belső konstrukcióra is találunk példát. A folyamat tudatos voltából eredően a mesterkéeltség, illetve a látszat fogalmi szolgálatnak mintegy kapocsként ezek között a mentalitások között.

A 16–17. század fordulójához közeledve – szorosan egybefonódva azzal a paradigmaváltással, mely során a zene korábbi *quadrivium*-beli státuszát elhagyva, elfoglalta új helyét a *triviumban* – direkt, illetve indirekt utalások fedezhetők fel a zenei kiadványokban ezekre az úgynevezett mesterséges viselkedésformákra. A jelen tanulmány ebből a gazdag témavilágból a mesterkéletlen mesterkéeltség, avagy őszinte színlelés koncepcióját tárgyalja, és amellet kíván érvelni, hogy hasonlóan a társadalmi mintához, a rá való utalások zenei közegekben is elsősorban egyfajta mentalitást, mégpedig az előadó mentalitását hivatottak közvetíteni.

¹ Vö. Stefano LORENZETTI: *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: educazione, mentalità, immaginario* (Firenze, Olschki, 2003), 116.

Szociológiai korpép²

A négy kardinális erény – *prudentia*, *justitia*, *temperantia* és *fortitudo* – központi helyet foglalt el mind az antikvitás, mind pedig a középkor etikai rendszerében. A 16. századi Itália gondolkodói továbbra is előszeretettel hangsúlyozták ezek fontosságát, azonban írásaikból kitűnik, hogy az erények korábbi hierarchiája pluralisztikusabbá vált, és értelmezésük jóval individuálisabb színezetet kapott. A *justitia* fontossága végigkíséri a századot, azonban egyre inkább az vált a központi kérdéssé, hogyan is legyen az egyén igazságos, illetve milyen eszközökkel érheti el azt. A *temperantia* erénye az udvari társadalom számára egyfajta személyes távolságtartásban testesült meg, melynek fő célja az önmegtartóztató élet látszatának keltése volt. Ezáltal nem csupán mint magában álló erény létezett, de bizonyos mértékben a többi kardinális erény gyakorlásának feltételévé vált, és egyre világosabban jelezte az etika, illetve az etikett közti kapocs erősödését. A *fortitudo* körüli diskurzus során pedig a 16. század értelmisége egyre nagyobb érdeklődéssel fordult annak negatív ellenpárjai felé, azaz a gyengeség, illetve a gyávaság kérdéséhez. A század végéhez közeledve a *fortitudo* erénye gyakran párosul a türelem fogalmával, és több példát találunk arra is, hogy esetenként a gyengeség látszata is jelképezhet állhatatosságot. A *prudentia* a 16. század során megőrizte vezető helyét az erények között, azonban az elméleti és gyakorlati elemei közti különbségek egyre élesebben kirajzolódtak. Gyakorlati értelmezése mindjobban előtérbe került, s elsősorban az udvari ember saját érdekeinek elérését segítő eszközzé transzformálódott.

A 16. század második felétől megfigyelhető, hogy új kategóriák is kialakulnak, melyek idővel, a kardinális erényekkel egyenrangúvá válnak. Az újonnan megjelenő etikai eszmék sokféleségéből, a *simulatio* illetve *dissimulatio* erénye az, amely legsajátosabban tükrözi a kor ideológiai változásait. Fejlődési íve több mint egy évszázadot ölel fel, és nem csupán etikai töltete bír rendkívüli jelentőséggel, de esztétikai konnotációi sem hagyhatók figyelmen kívül. A tárgyalt fogalompár mintegy az érme két oldalát szimbolizálja: a *dissimulatio* segítségével elrejtethetjük bizonyos gondolatainkat, jellegzetességeinket, a *simulatio* pedig lehetővé teszi, hogy olyan tulajdonságok látszatát keltsük, melyekkel a valóságban nem rendelkezünk. Baldassare Castiglione 1528-as *Il Cortegiano* című, viselkedéstörténeti szempontból nagy fontossággal bíró értekezésében is felsejlik a színlelés ilyen formája, mégpedig Castiglione egyetlen szabályához, a *sprezzatura* fogalmához köthetően. A *sprezzatura* értelmét, a mű egyik fő társalgója, Ludovico da Canossa gróf a következőképpen foglalja össze:

² Ez a szakasz elsősorban a következő művek gondolatmenetét követi: Jon R. SNYDER: *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe* (Berkeley CA, University of California Press, 2009); VÍGH Éva: *Éthos és kratos között. Udvar és udvari ember a 16–17. századi Itáliában* (Budapest, Osiris, 1999); William J. BOUWSMA: *The Waning of the Renaissance 1550-1640* (New Haven CT, Yale University Press, 2000).

„Mivel azonban már sokszor elgondolkoztam azon, vajon honnan is születik ez a kellem [*grazia*], nem foglalkozva azokkal, akik a csillagoktól kapták, találtam egy egyetemes szabályt [*regula universalissima*], amely úgy vélem, minden emberi dologra érvényes, bármit is teszünk vagy mondunk: ez pedig abban áll, hogy – akár egy félelmetes, rendkívül veszélyes zátonyt – amennyire csak lehet, kerüljük a modorosságot [*affettazione*], és talán egy új kifejezéssel élve, mindenben egyfajta fesztelen könnyedséget [*sprezzatura*] mutassunk, amely elrejtje a mesterkedést, és olyanakká tünteti fel tetteinket és beszédünket, mintha minden fáradozás nélkül, szinte önkéntelenül vinnénk véghez azokat [...] Ezért tehát azt lehet mondani, az az igazi mesterkéltetés, ami nem látszik annak; és semmi másra nem kell jobban ügyelni, mint a modorosság elfedésére, mert ha mégis szembeötlő, teljesen elveszi mindennek a hitelét, és az embert kevésbé becsülik. Emlékszem, olvastam néhány igen kiváló ókori szónokról, akik egyéb képességeik mellett azon igyekeztek, hogy elhíttessék mindenkivel, hogy egyáltalán nincs fogalmuk az irodalomról, és tudásukat rejtve [*dissimulando*], beszédeiket nagyon keresetlennek mutatták, inkább olyanoknak, amilyeneknek a természet és az igazság megkívánta, s nem amilyenné a szorgalom és a szónoklás művészete tette; ha ugyanis a mesterkedés kiderült volna, az emberekből bizony – a rászédéstől tartva – kétségek merültek volna fel velük szemben.”³

Vagyis a *sprezzatura* a *grazia*-ra való tudatos törekvést jelzi, mely során az erőfeszítést disszimuláljuk, a természetesség látszatát pedig szimuláljuk.⁴ A *sprezzatura* ezáltal egy olyan viselkedésformává válik, mely kimondottan a reprezentáció és a szándék egymástól való elkülönítését hivatott elősegíteni.⁵ Castiglione művében a tettetés művészete előnyös színezetet kap, mi több, az udvar állandóan változó környezetében, az egyetlen mindent végigkísérő konstans szintjére emelkedik. Ezt a hozzáállást már a maga korában is sokan vitatták, s az udvari értekezésirodalomban nem egy művet találunk, mely mindenfajta színlelést elítélendőnek tart.⁶ A század végéhez közeledve a kétkedő hangok egyre inkább háttérbe szorultak, s a *prudentián* alapuló *simulatio*,

³ „Ma avendo io già piú volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo in tute le cose umane che si facciano o dicano piú che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto piú si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venur fatto senza fatica e quasi sneza pensarvi. [...] Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né piú altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado. E ricordomi io già aver letto esser stati alcuni antichi oratori eccellentissimi, i quali tra le altre loro industrie sforzavansi di far credere ad ognuno sé non aver notizia alcuna di lettere; e dissimulando il sapere mostravari le loro orazioni esser fatte semplicissimamente, e piú tosto secondo che loro porgea la natura e verità, che'l studio e l'arte; la qual se fosse stata conosciuta, aria dato dubbio negli animi del populo di non dover esser da quella ingannati.” Vö. Baldassare CASTIGLIONE: *Il libro del Cortegiano* (Venezia, Aldine, 1528), I/XXVI. Magyarul lásd Baldassare CASTIGLIONE: *Az udvari ember*, ford. VÍGH Éva (Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2008), 45.

⁴ A *grazia* fogalmát és annak jelentőségét Giovanni della Casa 1558-as, *Il Galateo* című értekezésében különösen szépen foglalja össze: „És a kellem [*grazia*] nem más, mint egyfajta fény, ami a mértéktartóan és helyesen elrendezett – egyik a másikkal és együttesen is összeillő – dolgokból nyer ragyogást: e mérték nélkül a jó sem szép és a szépség sem kellemes.” Vö. Giovanni della CASA: *Il Galateo* (Venezia, Nicolò Bevilacqua, 1558), XXVIII.

⁵ SNYDER *Dissimulation and the Culture of Secrecy*, 75.

⁶ Lodovico Domenichi különösen harsány kritikusa a színlelés művészetének, számára ugyanis az egyenlő a lélek tisztaságának és fedhetetlenségének beszennyezésével. Lásd Ludovico DOMENICHI: *Dialoghi* (Venezia, Gabriel Giolito, 1562), 276.

illetve *dissimulatio* immár az interperszonális kapcsolatrendszerek elfogadottan szerkesztésévé vált. Olyannyira, hogy a 17. század közepére megjelenhetett Torquato Accetto *Della dissimulazione honesta* című rövidke, ám annál jelentősebb műve, mely már címében is a következő, ellentmondásnak tűnő témát tárgyalja: hogyan is színleljünk őszintén. Az értekezés egyik metaforájában e fogalmat az élet természetes részeként kezeli:

„[...] mivel a természet akarata, hogy a világegyetem rendjében is legyen nappal és éjszaka, így mi sem természetesebb, mint hogy az emberi cselekedetekben is ott legyen a világosság és az árnyék: vagyis a nyilvánvaló és a rejtett cselekvésről beszélek, amely az életet és az abban végbemenő eseményeket szabályozó értelemről függ.”⁷

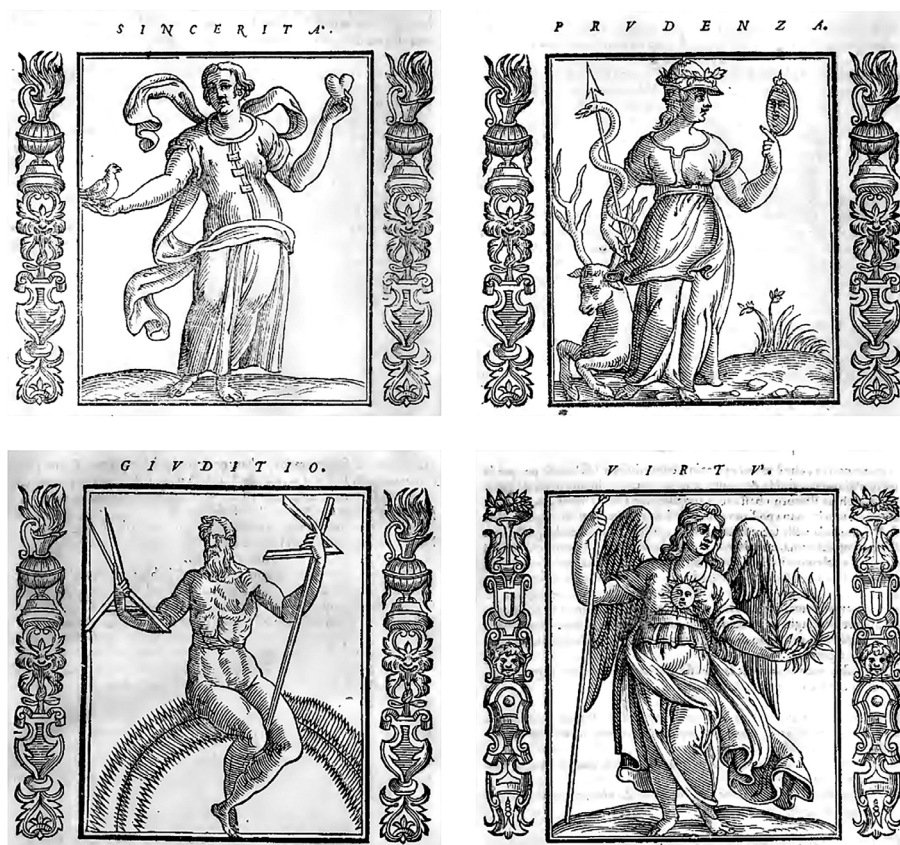
Tehát mit is jelent a viselkedéskultúra számára, ha a *dissimulatio/simulatio* erénye elfogadottá válik? A források tanulmányozása alapján egyértelmű, hogy e fogalom pár az önmegfigyelés és a mások megfigyelésén alapuló párbeszédéből fakad. Az udvaron belüli színtér, melyben ez a szemlélődés-alapú interakció lejátszódott, az úgynevezett *conversatio* fogalmának segítségével érthető meg legjobban. A *conversatio* ez esetben többet takar, mint pusztán verbális eszmecsere, a kora újkori Itália társadalmában e fogalom egy teljes szociológiai rendszert takart, mely bonyolult viselkedési formákra, retorikai fogásokra, illetve gesztusrendszerekre épült. Stefano Guazzo, a kor egyik fontos gondolkodója, a *conversatio*-t minden erény kulminációjának nevezte, ugyanis szerinte az udvaronc kompetenciáját leginkább az mutatja, milyen hatékonyan is tud alkalmazkodni egy olyan közeghez, melynek alapvetése a többértelműség.⁸ Guazzo bizonyos mértékben talán ennél egy lépéssel még tovább is megy, és a retorikát a szavak művészetétől a mindennapok művészetévé emeli. Ebben a környezetben, melyben a változás és folytonos mozgásban levés volt az uralkodó premissza, a *dissimulatio/simulatio* ideális eszközt biztosított a könnyed simulékonysághoz. Lucio Paolo Rosello az ideális udvari ember viselkedését a következő szimbólumokhoz kapcsolja:

„[...] ahogyan a polip felveszi a közelében álló dolgok színét, hogy megmeneküljön attól, aki meg akarja fogni, vagy a kaméleon, valamennyi négy lábú állat közül a legügyesebb, amely az időjárás szerint változtatja színét [...], Próteusz is különböző alakokat vesz fel.”⁹

⁷ „[...] e come la natura ha volute ch'è nell'ordine dell'universo sia il giorno e la notte, così conviene che nel giro delle opere umane sia la luce e l'ombra, dico il proceder manifesto e nascoto, conforme al corso della ragione, ch'è regola della vita e degli accidenti che in quella occorrono.” Lásd Torquato ACCETTO: *Della dissimulazione onesta* (Torino, Letteratura Italiana Einaudi, 1997), 16–17. Magyarul lásd Torquato ACCETTO: *A tisztességes színlelésről*, ford. VÍGH ÉVA (Szeged, JATEPress, 1997), 47.

⁸ Stefano GUAZZO: *La civil conversazione* (Brescia, Tomaso Bozzola, 1574), 29–32.

⁹ „[...] il polipo piglia il colore de le cose, a' le quali si trova vicino, per fuggire da chi cercando di pigliarlo, il Cameleone cortissimo di tutti gli animali di quattro pie, seconda il tempo muta il colore [...] parimente Proteo si muta in varie forme.” Vö. Lucio Paolo ROSELLO: *Dialogo della vita de' cortigiani, intitolato la patientia* (Venezia, Comin da Trino, 1549), 20^v. Lásd VÍGH ÉVA: *Éthos és kratos között*, 140.



1. kép. Sincerità, Prudenza, Giuditio és Virtù megjelenítése Cesare Ripa *Iconologia*-jából
(Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1611)

Próteusznak, az állandó változás ősi istenének eszményképpé való emelése rendkívül fontos tartalommal bír a kora újkori emberideál elemzése szempontjából. Az emberi természet eszerint tehát végtelen valós vagy képzelt személyiségek megalkotására kell hogy törekedjen, nem pedig egy, autentikus önkép közvetítésére. Így tehát az őszinte színlelés és a mesterkéletlen mesterkéeltség fogalmai teljességgel elfogadottá válnak, sőt mi több bizonyos formában az emberi képzelőerő egyfajta szimbólumává emelkednek.

Zenei allúziók

Mint ismeretes, a társadalmi közeghez hasonlóan, a 16. századi Itália zenei világa is változó eszméket hozott, illetve újraértelmezett bizonyos esztétikai normákat. A század második felének diskurzusai elsősorban az antik görög, illetve latin zenei írássok interpretációját tárgyalták, és a zenei praxis, valamint elméleti tradíciók közti vélt vagy valós diszkrétenciákra reflektáltak. Éles vita alakult ki, esztétikailag merőben eltérő álláspontoktól vezérelve a velencei elméletirő Gioseffo Zarlino és a firenzei Vincenzo Galilei között. Galilei ifjúkorában Zarlino tanítványaként több évet töltött Velencében, ám szülővárosába való visszatérte után hamar elfordult korábbi mestere gondosan kidolgozott elméleti rendszerétől. 1572-ben kapcsolatba került a humanista Girolamo Meivel: elsősorban az ő befolyásának köszönhetően változott meg gyökeresen zeneesztétikai álláspontja, és vált a monódia elkötelezett szószólójává. Elméleteit az 1581-ben kiadott *Dialogo della musica antica e della moderna* című alkotásában foglalta össze, mely kiadvány – még ha kissé inkoherensen is –, de lényegében kifejezi a firenzei Camerata ideológiai állásfoglalását.¹⁰ Zarlino ezt 1588-as *Sopplimenti musicali*-jában kritizálta, amire aztán Galilei 1589-es *Discorso intorno* című munkájával vágott vissza. Polémiajuk szerteágazó volt, így zeneelméletet, hangszerelési rendszereket, proporció-elméletet, egyházi polifóniát, neoplatonikus filozófiát, arisztotelészi metafizikát, és természetesen az ókori görög és latin szövegek értelmezését is érintették.¹¹

De vajon miként is tükröződnek a viselkedési formák írásaikban és ezek miféle utalásokat sugallhatnak az előadó mentalitását illetően? Zarlino és Galilei személyében voltaképp az udvar két ellentétes archetípusával találkozunk. Zarlino, a ferences

¹⁰ Vincenzo Galilei, a *Dialogo* kiadásánál korábban, már 1578-ban összeállított egy hasonló tartalommal bíró értekezést, ez azonban nem maradt fenn az utókor számára.

¹¹ A teljesség igénye nélkül, az alábbi művek foglalkoznak részletesen az említett elméleti aspektusokkal: Claude V. PALISCA: *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Urbana IL, University of Illinois Press, 2006); Karol BERGER: *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late Sixteenth Century Italy* (Ann Arbor MI, UMI Research Press, 1980) (*Studies in Musicology* 10); Maria Rika MANIATES: *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630* (Chapel Hill NC, University of North Carolina Press, 1979); Randall E. GOLDBERG: *Where Nature and Art Adjoin: Investigations into the Zarlino-Galilei Dispute, Including an Annotated Translation of Vincenzo Galilei's Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino*. Dissertation (Indiana University, 2011).

szerzetes és klerikus művei tanulmányozása során érezhető egy fajta késő-skolasztikus mentalitás, és ahogy Aquinói Szent Tamás igyekszik bizonyítani Isten létezését a teológia, illetve arisztotelészi filozófia szintéziséként, úgy alakítja Zarlino zenei elméleteit egyidejűleg az anyagi világ természetes részeként és Isten adományaként.¹² Ugyancsak megfigyelhetjük, hogy a velencei mester mind zenei, mind etikai értelemben egyetemes igazságokra törekszik. Zenei igazsága a kozmikus rendből ered, illetve az értelmén és logikán alapul; etikai állásfoglalásában pedig önmagát, mint *prudencia*-tól vezérelt, igazságos reformerként mutatja, kinek feladata a növekvő eretnecség visszaszorítása a zenei tudományokban. Kijelenthetjük tehát, hogy Zarlino, legalábbis 16. századi értelemben véve, egy olyan személyiségtípust testesít meg, aki számára az udvari környezetben fokozatosan erősödő látszat fogalma elítélendő. Vincenzo Galilei eszmevilága ezzel merőben ellentétes, és írásai érezhetően az új, átalakuló udvari szokásokat tükrözik. Művei nem annyira szofisztikáltak, mint Zarlino tiszta elméleti rendszerei, ám ha figyelembe vesszük, hogy Galilei célközönsége magában foglal zenei műkedvelőket, patrónusait és az udvari nemességet, hangvétele mindjárt értelmet nyer, és a manipuláló udvaronc hatékony retorikai fogásaként hat. A *Dialogo* egyik kulcsfontosságú passzusa, melyben a zenei előadó szerepét a színészhöz hasonlítja, és arra ösztönzi őket, hogy előadásaik során váljanak mindig azzá, amit az adott szerep megkíván:

„[...] ha [a zenészek] meg akarják érteni ennek módját, rászánom magam, hogy megmutassam nekik hogyan és kitől tudják [ezt] megtanulni a legcsekélyebb erőfeszítéssel és a lehető legtöbb élvezettel, mégpedig így: amikor azért, hogy szórakozzanak s megnézik a színészek által előadott tragédiákat és komédiákat, időnként hagyják abba a mértéktelen kacagást, és vegyék a fáradságot, hogy megfigyeljék, miként is beszél az egyik úriember a másikkal, milyen magas vagy mély hangszínt használ, milyen hangerővel, milyen hangsúlyokkal és gesztusokkal, illetve milyen gyorsasággal vagy lassúsággal mondja el szavait. Vegyék észre, hogy milyen különbségek jelennek meg ezekben a dolgokban, amikor az egyikük a szolgájához beszél, vagy amikor az egyik a másikhoz [szól]; figyeljék meg a fejedelmet, amikor az szolgálóival és vazallusaival társalog; vagy amikor a kérelmezővel van, aki a kegyét keresi; [figyeljék meg azt is,] ahogy a férfi dühödten vagy izgatottan beszél; a házas asszonyt, a leányt, a gyermeket, a ravasz szajhát, a szeretőt, amint úrnőjéhez szól és arra próbálja csábítani, hogy vágyát teljesítse, a férfit aki sirat, aki felkiált, a félénk férfit, és azt akiben túlszordul az öröm. Mindezen sokféleségből, ha mindet élénken megfigyelik és gondosan megvizsgálják, képesek lesznek kiválasztani azt a normát, amely leginkább illik bármely koncepció kifejezéséhez, ami csak a kezük ügyébe kerülhet.”¹³

¹² Vö. GOLDBERG i. m., 91.

¹³ „[...] se di ciò vogliono intendere il modo, mi cotento mostrargli dove & da chi lo potranno senza molta fatica & noia, anzi con grandissimo gusto loro imparare, & sarà questo. Quando per lor diporto vanno alle Tragedie & Comedie, che recitano i Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa; & in lor vece osservino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa lacutezza & gravità, con che quantità di suono, con qual forte daccenti & di gesti, come profferite quanto alla velocità & tardità del moto, luno con laltro quieto gentilhuomo, attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un suo servo, ovvero luno con laltro di questi; considerino quano ciò accade al Principe discorrendo con un suo suddito & vasallo; quando al supplicante nel raccomandarsi; come ciò faccia linfurato, ò concitato;

Zarlino ezt a hozzáállást teljességgel elfogadhatatlannak tartja:

„Micsoda eszmefuttatás, valóban méltók [hozzá] – a nagy emberhez, kinek képzele magát! Úgy értelmezem szavait – már amennyire azok egyáltalán felfoghatóak – hogy célja nem más, mint a zene jó hírének és méltóságának lerombolása. Arra ösztönöz bennünket, hogy az imitáció elsajátítása érdekében tragédiák és komédiák mindenféle előadóit figyeljük meg; még pedig azért, hogy aztán kívül-belül színészekké és pojacákká váljunk. Kérem én, ugyan mi köze van a zenésznek azokhoz, kik tragédiákat és komédiákat adnak elő?”¹⁴

Az álarcokat viselő egyén-előadó képe tehát egészében abszurd Zarlino számára, hisz az lerombolja a zene magas méltóságát. Számára a tökéletes zenész elsősorban az elméletre épít, s mint előadó a zenei hang megtestesüléseként jelenik meg. Feladata, hogy kivetítse a mindenség, a szférák rezdüléseit, mindezt mintegy közvetítőként, nem pedig aktív cselekedetként megélve.¹⁵

Galilei eltávolodik ettől az eszmétől, és azzal a megállapításával, miszerint az előadó eszköztára a megfigyelésen kell hogy alapuljon, a gyakorló zenész mentalitását a látszat és valóság közti térbe irányítja. Véleménye szerint a sikeres meggyőzés alapja, hogy az előadó „maga is azt a szenvedélyt érezze, melyet a hallgatóban kelteni kíván”.¹⁶ Ezzel egy olyan mentalitást sugall, melyben egyidejűleg helyet kap egy őszinte belső konstrukció, és egyben magában hordozza az őszinte színlelés lehetőségét is.

1612-ben Galileo Galilei, Vincenzo fia, a következő levelet írta a festőművész Lodovico Cigolinak, melyben a művészi kifejezés eszközeit tárgyalja:

„Minél távolabb van az imitáció médiuma az imitált objektumtól, annál csodálatosabb az imitáció. [...] Nem csodálnánk-e sokkal jobban azt a zenészt, aki egy szerelmes érzéseit énekével reprezentálja és iránta való együttérzésünket így váltja ki, mint azt [az előadót], ki mindezt zokogással teszi? Ez épp azért van, mert az ének, mint kifejezési eszköz különbözik a szomorúságtól, de a könnyek rendkívül

come la donna maritata; come la fanciulla; come il semplice putto; come lastuta meretrice; come linnamorato nel parlarle con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie; come quelli che si lamenta; come quelli che grida; come il timoroso; e come quelli che esulta dallegrezza. Da quali diversi accidenti, essendo da essi con attentione avvertiti & con diligenza esaminati, potranno pigliar norma di quello che convenga per l'espressione di qual si voglia altro concetto che venire gli potesse tra mano.” Vö. Vincenzo GALILEI: *Dialogo della musica antica e della moderna* (Firenze, Marescotti, 1582), 89. Saját fordítás.

¹⁴ „O bel discorso veramente degno da grande Huomo, com'egli si repute; dal quale si può ben comprendere, che ei vuole in fatto ridur la Musica in gran dignità & reputatione; quando essorta che si uada ad ascoltar nelle Comedie & nelle Tragedie i Zanni, & si diventi in tutto & per tutto Histroni ò Buffoni, per poter'imitare ogn'uno; ma che hà da fare il Musico con quelli che recitano Tragedie ò Comedie?” Vö. Gioseffo ZARLINO: *Sopplimenti musicali* (Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1588), VIII/11, 317. Saját fordítás.

¹⁵ Vö. Gioseffo ZARLINO: *Le Istitutioni harmoniche* (Venezia, 1558), I/7., 11., 18.

¹⁶ „[...] di quella il co durre altrui per quel mezzo nella medesima affettione di se stesso.” Vö. GALILEI *Dialogo*, 89.

hasonlóak hozzá. És nem csodálnánk-e azt a zenészt még jobban, aki ugyanezt hangszerével éri el – ugyanis a lélektelen húrok még nehezebben ébresztik fel a lélek titkos rezdüléseit [affektjeit], mint az énekhang, mely direkter tud azoknak parancsolni?”¹⁷

Vagyis Galileo számára a hatásos kifejezés nem feltétlenül függ attól, hogy a zenész önmaga is pontosan azt érezze, amit épp ki kíván fejezni. Sőt, már-már úgy tűnik, Galileo a természetességtől való eltávolodást javasolja, és azt hangsúlyozza, hogy e mesterséges reprezentáció (mely a megfigyelésen és imitáción alapul) hatékonyabban képes megérinteni a lélek titkos szenvedélyeit. Azaz, felmerül annak lehetősége, hogy soraiban az őszinte színlelés művészete jelenik meg, ahol – mint azt már korábban említettem – a mesterkéltesség az emberi képzelőerő kiterjesztésén alapul és az önreprezentáció végtelen lehetőségét nyitja meg. Fontos utalnunk még Galileo a hangszerek használatára vonatkozó megjegyzésére: számára a hangszer csodálatra méltó eszköz, melynek kifejezőereje még földöntúlabb az énekhangnál, mégpedig azért, mert mint mesterséges képződmény, újabb lépéssel kerül távolabb a természettől. Ha tehát a hangszereket a mesterkéltesség szemszögéből nézzük, akkor azok voltaképpen egy olyan mentalitás anyagi megtestesüléseivé válnak, melyben az igazság, avagy a természetes nem áll a leleményes megtévesztés lehetősége felett. Ezt a gondolatmenetet folytatva – és a hangszereket a képzelőerő hajtóműjeként látva – felmerül az a hipotézis, mely szerint pontosan ez az az esztétikai állapot, melynek hatására a 17. század első felében soha nem látott mértékben nőtt meg a hangszeres kompozíciók száma.¹⁸ Az előadó belső állapotát tekintve pedig érezhetően elmozdulunk a *dissimulatio/simulatio* elfogadása felé, mégpedig nem csupán Vincenzo Galilei teátrális önképe értelmében, de egyfajta tudatosan elképzelt belső fikció értelmében is. A reprezentáció, bármily őszinte, elfogadja annak mesterséges voltát és elveszi a negatív előjelet az immár elismerten fiktív jellegétől. Ez végül egy kettős játékban teljesedik ki, ahol az előadó egyidejűleg tapasztalja a külső és belső ént, ezáltal egyenlő mértékben reflektálva és reagálva látszatra és valóságra.

¹⁷ „È a loro imperfezione, e cosa che scema grandissimamente il pregio alla scultura: perciocché quanto più i mezzi, co'quali si imita, son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è maravigliosa. [...] Non ammireremmo noi un musico, il quale cantando e rappresentandoci le querele e le passioni d'un amante ci muovesse a compassionarlo, molto più che se piangendo ciò facesse? e questo, per essere il canto un mezzo non solo diverso, ma contrario ad esprimere i dolori, e le lagrime et il pianto similissimo. E molto più l'ammireremmo, se tacendo, col solo strumento, con crudezze et accenti patetici musicali, ciò facesse, per esser le inanimate corde meno atte a risvegliare gli affetti occulti dell'anima nostra, che la voce raccontandole.” Vö. Galileo Galilei levele Lodovico Cigolinak, 1612. június 26-i dátummal ellátva. Lásd Antonio FAVARO (ed.): *Le opere di Galileo Galilei* (Firenze, Barbera, 1901), XI, 341–342. Saját fordítás.

¹⁸ Vö. Jonathan SAWDAY: *Engines of Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine* (London, Routledge, 2007); Rebecca CYPRESS: *Curious & Modern Inventions. Instrumental Music as Discovery in Galileo's Italy* (Chicago, IL, University of Chicago Press, 2016).

Zenei sprezzatura

Minthogy a *sprezzatura* fogalmát a kora 17. század köznyelve is átvette – Giulio Caccininál például négy alkalommal is előfordul¹⁹ – figyelmünket feltétlenül e fogalomra kell fordítanunk néhány gondolat erejéig. Mégpedig azért, mert ugyan a modern zenetudomány e fogalmat sokféleképpen magyarázza: leginkább mint beszédszerű ritmikai szabadságot említik, néhol díszítéstípusként szerepel, és némely elemzőknél mint előadói mentalitás is szóba kerül.²⁰ A társadalomtörténeti vonatkozások azonban gyakran elkerülik napjaink kutatóinak figyelmét, pedig véleményem szerint elsősorban a mesterkéletlen mesterkéeltség szemszögéből érthetjük meg valódi jelentését. Mint korábban említettem, Castiglione számára a *sprezzatura* a *grazia* kitartó, tudatos tanulmányozásán alapul, és mintegy előadói eszközként szolgál a fáradozás elrejtésére. Számos zenei forrásban a *grazia* fogalma is igen fontos szerepet kap. Lodovico Zacconi 1592-es *Prattica musica*-jának első könyvében egy különösen szép párhuzamot találunk a *grazia* és *musica* között:

„Minden emberi tettben, akármilyen formát is öltön az, a *grazia*-nak kell azt vezérelnie. A *grazia* alatt pedig nem az uralkodó által adományozott kegyet értem, hanem azt a kellemet, mely során az ember minden tettének kivitelezése könnyedséget mutat, változékonysággal, szépséggel és bájjal kiegészülve. [...] Így tehát, a zenei előadó [énekes] is, bármilyen helyzetben is találja magát, mindenhol a *grazia* kell hogy vezérelje; és ennek nem csupán a küllemben kell megjelennie, hanem arra is törekedni kell, hogy magát a cselekedetet is szépség és báj hassa át.”²¹

¹⁹ Az első említést az 1600-ban megjelent *L'Euridice* (Firenze, Marescotti, 1600) előszavában találjuk. A következő két utalás a *Le nuove musiche* (Firenze, Marescotti, 1602) előszavában szerepel. Utoljára pedig a *Le nuove musiche* 1614-es átdolgozott, illetve bővített kiadásának előszavában, a *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle*-ben (Firenze, Marescotti, 1614) tárgyalja a fogalmat. Mindhárom előszót lásd Angelo SOLERTI: *Le origini del melodramma* (Torino, Fratelli Bocca, 1903), 51., 57., 68.

²⁰ Vö. Karsten LÜDTKE: *Con la sudetta sprezzatura. Tempomodifikationen in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Kassel, Gustav Bosse Verlag, 2006), 75–89.; Timothy J. MCGEE: „Vocal performance in the Renaissance”, in Colin LAWSON – Robin STOWELL (eds.): *The Cambridge History of Musical Performance* (Cambridge, Cambridge University Press, 2012), 326.; Anthony ROOLEY: *Performance. Revealing the Orpheus Within* (Longmead, Element Books Limited, 1990), 10–11.; Susan McCLARY: *Modal Subjectivities. Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (Berkeley, CA, University of California Press, 2004), 38–40.

²¹ „In tutte le operationi humane, sieno di qual si voglia forte che si vogliano, ò da che chisi sieno fatte, si ricerca gratia, & attitudine; non dico gratia, per intendere di qualla gratia ch'hanno i sudditi particolari sotto i Re & gl'Imperatori; ma ben per quella ch'hanno gli huomini quando in fare un attione dimostrano di farla senza fatica; & all'agilità, aggiungano le vaghezze e'l garbo [...] Non è dunque fuori di proposito, havendo il Cantore a ritrovarsi all volte tra diversa gente, & fare una publica attione di mostrarli come le si facciano con gratia: perche non basta l'esser corretto & moderato in tutti quei atti che lo possano far difforme; ma se ricerca, che gli atti & le attioni con garbo & legiadria accompagnati sieno.” Vö. Lodovico ZACCONI: *Prattica di musica* (Venezia, Bartolomeo Carampello, 1592), 1/63, 55°. Saját fordítás.

Caccini számára ugyancsak megkerülhetetlen a *grazia* fogalma – a *Le nuove musiche* előszavában, a zenei *intera* [teljes] *grazia* fontosságát hangsúlyozza.²² A viselkedési formákat tárgyaló írások logikáját követve és azt a zenei közegre vetítve, a *sprezzatura* fogalmában tehát egy tudatosan irányítható előadói eszközt kapunk, mely a meggyőző retorikai előadás elkerülhetetlen része. Így hát a zenében is a mentalitás alapvetésévé válik, ahol ugyan a cél a *grazia* állapotának elérése, de annak elérése a színlelésen keresztül vezet, és a természetes tudatosan elválasztódik a mesterkélttől. Marco da Gagliano 1608-as *La Dafne* című operájának előszava is ezt támasztja alá, sőt egy lépéssel talán tovább is megy:

„[...] az előadó [énekes] óvatosan induljon el az utolsóelőtti szótag tenutóján, és kezdje énekét ott, ahova elért a következő [belépés] idejére. Mozdulataival adott esetben össze is köthet két *stanzát*, mégpedig annak érdekében, hogy egy fajta *sprezzaturát* mutasson.”²³

Ez esetben, a *sprezzatura* már a gesztusok szintjét is áthatja, általa egy komplex élményt sugall, melyben nem csupán az attitűdöt, de a mozdulatot is mesterien kontrollált elokvencia vezérli.

Kitekintés

A 16–17. század fordulóján megjelenő mentalitások nem csupán az udvari élet mindennapjait, de a zenei nyelvezet alakulását is nagyban befolyásolták. Azáltal, hogy bizonyos zenei gondolkodók is átvettek olyan viselkedésméleti fogalmakat, mint *simulatio/dissimulatio*, *sprezzatura*, illetve mesterkéletlen mesterkélttség, a megfigyelés, az önreprezentáció, illetve az interakció, a zenei kifejezés elkerülhetetlen aspektusaivá váltak. E folyamat eredményeként maga az előadó szerepe is jóval hangsúlyosabbá vált, és nagyobb jelentőséget kapott annak a kérdése is, hogy az hogyan kommunikálja (prezentálja) a kívánt affektust. A 17. század első felének itáliai zenéje ezáltal nem csupán retorikai színezetet kap, de *conversatív* jelleget is ölt. Ennek hangsúlyozása meglátásom szerint nem csak művelődéstörténeti jelentőséggel bír, hanem korunk előadói praxisában is helyet érdemel. Ugyanakkor segítséget nyújthat abban is miként is, közelítsük meg, illetve fogadjuk be a kora újkori Itália zenéjét.

²² Giulio CACCINI: *Nuove musiche*, valamint SOLERTI *Origini del melodramma*, 56.

²³ „[...] avvertisca di cominciare il passeggio su la tenuta della penultima sillaba; ricominci nel luogo dove si trova. Puossi tal volta congiungere due quadernarii per mostrare una certa sprezzatura.”
Vö. Marco da GAGLIANO: *La Dafne* (Firenze, Marescotti, 1608), idézi SOLERTI i. m., 84.

LÁSZLÓ RÓZSA

Honest Pretence

Towards a Musical Interpretation of an Early-Modern Sociological Ideal

Throughout the sixteenth and early seventeenth centuries, courtesy books gained enormous popularity in Italy. Examining this literary genre provides an intriguing insight into how behavioural codes have been shaped and reshaped, and how human self-perception and self-representation have undergone fundamental shifts throughout this era. Furthermore, these evolving outlooks, particularly the conscious and thorough inspection of one's actions, sparked a heightened interest in discussing the balance between newly forming dichotomies such as 'semblance' and 'substance', or 'artificial' and 'natural'. From the web of discourse surrounding these complex notions emerged the idea of 'honest pretence' – a behavioural ideal designed to resolve the moral and ethical tensions inherently embedded in the subject matter. Concepts closely relating to 'honest pretence' include Baldassare Castiglione's famously influential *sprezzatura*, and the broadly debated behavioural principles *simulatio* and *dissimulatio*.

Such semblance-related dialogues pervaded beyond the social landscape; several of these aforementioned ideas also directly or indirectly seeped into the musical language of the time. Notable examples which demonstrate this include prefaces to musical works or theoretical writings by Giulio Caccini, Marco da Gagliano, Vincenzo Galilei and Galileo Galilei (amongst others). This relationship forms the focus of the present study. Through unravelling the intertwined aspects found in the social and the musical, this investigation aims to explore the hypothesis that the notion of 'honest pretence' contributed significantly to the emerging late-sixteenth-century paradigm shift in the communicative aims and ideals of music. Furthermore, I argue that this idea also manifested itself in novel musical approaches corresponding with the repositioning of music within the seven liberal arts.

FERENCZI ILONA

Erravi sicut ovis

Tévelygünk, mint a juhok – a közép-kelet-európai kancionálék legelőjén

I. A Besztercebányai kancionále (1623)

Amikor először kezembe vettem a *Besztercebányai kancionált*, kissé csalódott voltam: a címlap nélküli kézirat a 277. oldalon kezdődik (1. fakszimile), és csak tizenhatot lapozva, a 308. oldal után éri el az „első” oldalt. Azután tovább böngészve ismerős tételekre bukkantam: latin és német nyelvű középkori eredetű liturgikus tételekre, a reformáció korából származó német és latin nyelvű többszólamú kanciókra, olyanokra is, amelyek zenéjét már korábban is ismertem a magyar nyelvű *Eperjesi graduálból*. Majd az is világossá vált, hogy evangélikus egyházi használatra készült gyűjteményt tartok kezemben: az egyik középkori Mária-ének, a *Salve regina* szövegének kontrafaktuma, a 233–235. oldalakon lejegyzett *Salve rex Christe misericordiae* és annak német változata, *Sei gelobet Herr Jesu Christ, du König* egyértelműen protestáns rendeltetésre utal. A két tétel kétféleképpen: a latin nyelvű kontrafaktum gregorián írásmóddal, a német nyelvű kontrafaktum pedig menzurális gregoriánnal van lejegyezve (2. fakszimile).¹ A latin kontrafaktumhoz feltehetően valamelyik középkori kódex írásmódját vették mintául, míg német nyelvű változatát modernebb notációval, a 16. században nemcsak többszólamú művek, hanem egyszólamú gregorián nyomtatására is alkalmazott menzurális hangjegyekkel örökítették meg.

A *Besztercebányai kancionált* 2015-ben vásárolta meg a Magyarországi Evangélikus Egyház, azóta az Evangélikus Országos Könyvtár őrzi, jelzete: R 1644. Az „ex libris” bejegyzés szerint a kézirat a besztercebányai Pribiczer Márton és barátai

* A MTA BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2017. május 18-án elhangzott előadás szerkesztett változata.

¹ Vagyis a kancionáleban helyet kapott az az ismert Mária-antifóna dallam, amelyet a középkorban pünkösdtől az egyházi esztendő végéig az imaórák végén énekeltek *Salve regina* szöveggel. Már a reformáció első évtizedében átalakították és Jézus Krisztusra vonatkoztatták ennek a Mária-antifónának a szövegét, így lett belőle németül *Sei gelobet Herr Jesu Christ, du König*.



1. faksimile. Besztercebányai kancionále, 276–277. o.

2. faksimile. Besztercebányai kancionále, 233–235. o.

könyvtárából került valamikor magánkézbe.² A kancionále mérete: 160x208 mm, jelen állapotában összesen 318 számozott oldallal.³ A kancionále 1-től 276-ig számozott oldalait a hibás kötés következtében megelőzi a kötet élére helyezett rész a 277. oldaltól a 308. oldalig. A 276. számozott oldal után kétféle tartalomjegyzék következik nyolc oldalon keresztül, majd további zavart okozva, a két index után még két oldalon folytatódik a kötet tartalma (285–286. o.). Ily módon a kancionále tíz oldala a 277. oldaltól a 286. oldalig a kötet elején és végén duplán van számozva. Az első terjedelmes index (277–282. o.) az alap, a második (282–284. o.) kiegészítés, pótlás. Bár az index beosztása az alfabetikus rendet követi, az egyes betűk csoportjaiban nem törekedtek sorrendre.⁴

A 175. és a 261. oldal bejegyzése szerint a gyűjtemény törzsanyaga 1623-ban készült, majd további tételekkel egészítették ki (3–4. *faksimile*). A későbbiekben fából készült tokban őrizték, amelynek gerincén a „CANTIONALE O. V.” felirat olvasható. A két utolsó betű, ill. római szám talán az egykori könyvtári helyre utal.

Mint általában az énekeskönyv jellegű kancionálék, a *Besztercebányai kancionále* is elsősorban hangjegyekkel ellátott darabokat tartalmaz, egy- és többszólamúakat, valamint csak szöveges tételeket egyesesen. A több mint háromszáz oldalas kézirat valószínűleg egy iskolai oktató, egy kántor kézikönyve lehetett, amelyből tanította a gyermekeket az egy- és többszólamú tételek előadására, azokra, amelyekre a következő istentiszteletre való felkészítéshez éppen szükség volt. Nem az egyházi esztendő rendje volt a legfontosabb szempont a lejegyzésben, az összeírásban, hanem a mindennapos gyakorlat. A többszólamú darabokat valószínűleg német nyomtatványokból vagy kéziratos kancionálékból másolta a kántor a gyűjteménybe. Annak ellenére, hogy a gazdag gyűjtemény nemcsak német, hanem latin nyelvű középkori eredetű liturgikus tételeket is magában foglal, nem kérdőjelezhető meg, hogy azt lutheránus környezetben állították össze. A reformáció első évszázadában és különösen német nyelpterületen, Luther nyomán ugyanis több lényeges elem megmaradt a középkori egyház istentiszteletéből és gyakorlatából: a liturgikus tételek nagy része, az iskolában és a liturgiában a latin nyelv használata, néhány kiemelt jelentőségű szent és az apostolok tisztelete. Ily módon a kancionálékban is találunk gregorián eredetű

² Pribiczter Márton iskolai jegyzetei az MTA Könyvtárában maradtak fenn, lásd CSAPODI Csaba: *A »Magyar Codexek« elnevezésű gyűjtemény (K 31 – K 114)* (Budapest, MTA Könyvtára, 1973) (*Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárának Katalógusai. Catalogi Collectionis Manuscriptorum Bibliothecae Academiae Scientiarum Hungaricae* 5), 46–47. („Pribiczter” alakkal). Lásd továbbá STOLL Béla: *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest, Balassi Kiadó, 2005⁴), Nr. 20: Pribiczterus-kódex (1606–1612). <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/html/stoll.html> (utolsó letöltés: 2019. augusztus 8.).

³ Az utólag beragasztott hiányos fóliókat itt nem vettük figyelembe.

⁴ A kancionále tartalmának egybevetése az *indexszel* részünkről csak szűrőpróbaszerűen történt meg. Eszerint van olyan tételcím, amely mindkét indexben szerepel, és van, amelyik egyikben sem. Két szláv szövegkezdet az alapindexbe is bekerült, a magyar Miatyánk-parafrázis kezdete csak a másodikba.



3–4. fakszimile. Besztercebányai kancionále, 175. és 261. o.

német nyelvű misetételeket, az esti istentisztelethez, a vesperához recitált német és latin zsoltárokat, egy- és többszólamú himnuszokat.

Mindössze egyetlenegy többszólamú darabhoz írták be a zeneszerző nevét, mégpedig a szászországi Mansfeldből származó David Thusius művéhez, amelyben a Mária-ének, a Magnificat öt verse van ötödik tónusban ötszólamúan megkomponálva.⁵ Eitner lexikonja alapján a 17. század elejéről néhány Thusius-műről van tudomásunk: mise, esküvői zene, énekek gyűjteményes kötetekben,⁶ de a Magnificat hiányzik a leírásból.⁷ – A *Besztercebányai kancionálé*ban a zeneszerzők neve tehát az egy Thusius kivételével nincs megjelölve, mert a gyakorlat szempontjából feltehetően nem tartották

⁵ 22–31. oldal: *A 5. Voc. Toni 5. Authore Davide Thusio. Den[n] er hatt die nidrigkeit.*

⁶ Lásd „Thusius, David” in Robert EITNER: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 2. verbesserte Auflage, Band 9 (Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959²), 404. – A RISM nem tartalmaz Thusius-műveket.

⁷ Az egyik lőcsei tabulatúrából Thusiusnak 8. tónusú Magnificat-kompozíciójáról is tudomásunk van, amely még egy gdański kéziratban is megtalálható. Vö. Marta HULKOVÁ: „Central European Connections of Six Manuscript Organ Tablature Books of the Reformation Era from the Region Zips (Szepes, Spiš)”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 56/1 (2015), 18–19. A Bártfai gyűjtemény Thusius-Magnificatjairól lásd MURÁNYI Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)* (Bonn, Gudrun Schröder Verlag, [1991]) (*Deutsche Musik im Osten* 2), 215–216., 354. Mivel a besztercebányai Magnificat a *Denn er hat die Niedrigkeit* tétellel kezdődik, Murányi katalógusa pedig az *Et exultavit* tétel incipitjét adja meg, a két 5. tónusú Magnificatot nem tudtuk összehasonlítani.

fontosnak.⁸ Az is elképzelhető, hogy a gyűjtemény a száz Thusius környezetéből került a Felvidékre, a besztercebányai Pribiczer Mártonhoz. A kancionále szövegeit gyakrabban látták el szerzői névvel, és nemcsak a reformáció korának szerzőit jelölték meg (így pl. Luthert D. M. L. rövidítéssel vagy a Melanchton-tanítvány Stigelt), hanem a középkori egyház nagyjait is (Ambrosius, Sedulius, Gregorius, Fortunatus, Aquinói Szent Tamás). A legtöbb tétel német vagy latin nyelvű, ezenkívül négy esetben a szláv fordítást is beírták a többszólamú tétel egyik szólamához, és mindössze egyetlen tételt, a Miatyánk egyik parafrázisának szövegét jegyezték le magyarul.

A *Besztercebányai kancionále* több mint 300 tételét vagy hangjegyekkel, vagy csak szöveggel jegyezték le. Néhány műfaj mindkét változatban előfordul. A szöveges tételek olykor *ad notam* jelzéssel vannak ellátva, amely jelzés általában a kötetben valahol előforduló dallamra vagy többszólamú tételre utal.⁹

Kottával lejegyzett egy- és többszólamú tételek

Egyszólamú:

- 1) gregorián himnusz
- 2) gyülekezeti ének, kanció
- 3) introitus, szekvencia (próza), invitatorium
- 4) zsoltár, kantikum: Magnificat, Nunc dimittis
- 5) responzórium, verzikulus, responzórium breve
- 6) benedicamus, antifóna
- 7) mise ordinárium-tételek: Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei

Többszólamú:

- 1) invokáció, zsoltározás, Magnificat
- 2) gyülekezeti énekek és kanciók, Miatyánk-parafrázis
- 3) latin és német nyelvű himnuszok
- 4) responzumok (a mise dialógus részei: üdvözlések, a prefáció bevezetése)

⁸ A többszólamú tételek azonosítása csak részben történt meg Michael Praetorius, Gesius és Calvisius műveivel.

⁹ A kancionále tételenkénti leírását lásd FERENCZI Ilona: „A besztercebányai kancionále (1623)”, *BIVIO. Tanulmányok az Evangélikus Országos Könyvtár műhelyéből 2018*, szerk. MÁNYOKI János – PINTÉR GÁBOR (Budapest, Evangélikus Országos Gyűjtemény, 2018), 20–47.

Szöveges műfajok hangjegyek nélkül

- 1) zsoltár¹⁰
- 2) gyülekezeti ének, kanció, himnusz
- 3) invokáció, verzikulus, Magnificat
- 4) Hiszekegy, Athanasius-hitvallás, Miatyánk-parafrázis

A kancionále tételei elsősorban a lutheránus „mise”, valamint a vespera istentisztelet rendjébe tartoznak. Az ünnep jellegét itt is az introitus határozza meg, amely a szekvenciához hasonlóan a középkori latin minta nyomán készült.¹¹ A mise állandó (= ordinárium) tételei közül a Kyrie a német nyelvű tropusokkal ugyancsak az ünnep tartalmához kapcsolódik.¹² A vespera zsoltáraihoz egy- és többszólamú recitáló formulák állnak rendelkezésre, amelyeket – alkalmanként díszített zárlatokkal bővítve – a Magnificat éneklésére is alkalmazni lehet. A zsoltárok keretversére, az antifónára ellenben csak néhány példa akad.¹³ A himnuszok egy része németül és latinul is szerepel a gyűjteményben,¹⁴ esetenként kétféle német fordítással, illetve értelmezéssel.¹⁵ A gyűjteményt továbbá a teremtésről szóló teljes himnusz-sorozat, napszakokról szóló középkori eredetű költemények, valamint a bibliai történethez fűződő Mária-ünnepi himnuszok gazdagítják.¹⁶ A vespera szertartása szerint a himnuszokhoz közvetlenül kapcsolódó verzikulusok az ünnepek és a speciális alkalmak széles skáláját kínálják latin és német nyelven.¹⁷ A verzikulus mellett a másik párbeszédese forma, a mise dialógus-részeinek többszólamú megzenésítése is gyakran – olykor egy-egy oldal kiegészítéseként, utólagos beírásként – fordul elő a gyűjteményben, ami arra

¹⁰ A zsoltárok olykor kétféle számozása abból adódik, hogy a latin nyelvű Vulgatát és Luther német bibliafordítását egyaránt felhasználták; pl. a 112. zsoltár: *Laudate pueri Dominum* (58. o.), ugyanaz a zsoltár 113. számmal: *Lobet ihr Knechte den Herren* (40. o.).

¹¹ *Introitus de Ascensione. Ihr Menner von Galilaea* (232. o.) a *Viri Galilaei* introitus mintájára; *Prosa de Resurrectione Dn. N. I. C. Das Victime Paschali, Deutsch: Singen wir fröhlich alle samt* (125. o.).

¹² Például a karácsonyi Kyriék: *Das Kyrie, Fons bonitatis, auf den Christ tag: O Vatter, der barmherzigkeit, brun aller güttigkeit* (128. o.), *Ein ander Kyrie, Magne Deus. Auf den Christ tag: O Vatter almechtiger Gott* (130. o.).

¹³ Lásd *Dominica ad vespas Psal. CX. Sez dich zu meiner rechten* (39. o.); *Benedictus Dominus Deus meus* (60. o.); *Antiphona ad psalmos in Vigilia mat: Servite Domino / Dienet dem Herren mit Furcht / mit Demütigkeit* (248. o.); *Antiphona auf das Magnificat. Seelig bist du die du geglaubt hast; Ein Anderer. Christum unsern Heiland ewigen Gott; Antiphona ad Psalmos. Trachtet am ersten nach dem reich Gottes; Antiphona de S. Trinitate. Ehre sey dir Dreyfaltigkeit; Antiphona ad Magnificat. Das ist das ewige leben* (308. o.).

¹⁴ Vö. a pünkösdi himnusz két alakját: a latin változat (83. o.) az eredeti formálást követi, ezzel szemben a német fordításban (79. o.) a harmadik sor zárlata ugyanolyan rossz szöveg–zene kapcsolatot mutat, mint sok magyar fordítás.

¹⁵ Lásd a *Conditor alme* kétféle „fordítását” (66. és 69. o.).

¹⁶ Lásd 114. o.: *Hymnus in Festo Visitationis B. Mariae Virginis: Adsunt festa solennia – a tétel cantus firmusa magyarul az Új világosság jelenék szöveggel ismert.*

¹⁷ Például *purificatio, in die Natalitio Johannis Baptista, in die Omnium sanctorum, in die Annunciationis Mariae, pro pace, pro pluvia, contra ecclesiae adversantes, pro castitate, pro caritate, in die Philippi et Jacobi, in die S. Michaelis, in die Apostolorum.*

utal, hogy a lelkész és a kórus váltakozó éneke az istentisztelet konstans elemének tekinthető.¹⁸

Jelentős csoportot alkot a kancionále hat Miatyánk-parafrázisa, amelyek közül egy latin, egy magyar nyelvű, a négy német nyelvű parafrázis egyikéhez pedig szláv szöveg társul.¹⁹ Szláv szöveget további három többszólamú darabhoz is beírtak, olyanokhoz, amelyeknek latin nyelvű változata a szlávétól eltérő tartalmat hordoz.²⁰ S végül ebből a gyűjteményből sem hiányzik Luther éneke, az *Ein feste Burg* zsoltár (196–198. o.), amelynek négyszólamú feldolgozásában a tenor szólam viszi az alapdallamot.

A *Besztercebányai kancionále* törzsanyaga egyféle kézírással készült, ugyanakkor helyenként – részben pótlólag – attól eltérő írásfajta is előfordul. Az írás folyamatából egyértelműen megállapítható, hogy az oldalak üresen maradt alsó felét a későbbiek során újabb darabokkal, leggyakrabban többszólamú tételekkel egészítették ki; a kottaszisztémát utólag vonalazták, a tételeket pedig a törzsanyagétól eltérő színű tintával írták. A többszólamú darabok egyes szólamai alá minden esetben egymást követő versszakokat vagy más nyelvű verziót írtak, vagyis az egyes szólamok alá más és más szöveg került. Ez is a diktálás és nem a közvetlen megszólaltatás, az előadásra szánt rendeltetés tényét erősíti. A szöveg írása, a helyesírás nem egységes, alkalmanként még egy oldalon belül, sőt egymást követő sorokban sem következetes.²¹ A zenei lejegyzés általában pontos; az egy- és többszólamú tételekben a kulcsok, az előjegyzés, a menzúra, a hangjegyek magassága és értéke, a szünetjelek, az összekötött hangok (ligatúrák), az őrhangok (a *custos*), a tagolási jelek, a cezúrák és az ismétlődőjelek értelmezése nem jelent gondot. A hangjegyeket eredetileg ritkán javították, ez esetben a kottafejet megfelelő irányban – lefele vagy fölfelé irányítva – húzták.

Habár az a mintapéldány, amelyből a gregorián eredetű énekeket vagy a többszólamú darabokat másolták, pontosan nem azonosítható, az biztosra vehető, hogy a *Besztercebányai kancionále* német területen keletkezett. Néhány többszólamú tétele felső-magyarországi gyűjteményekben is fellelhető, így például az 1635-ben lejegyzett *Eperjesi graduál*ban magyar nyelven, a *Leibiczi énekeskönyv*-ben pedig a *Besztercebányai kancionálé*hoz hasonlóan német és latin szöveggel.

¹⁸ A lelkész és a tanulókból álló kórus párbeszédés közreműködésére utal a 198. oldalon található beírás: „Finita concione taliter canitur missa a pastore, cum responsione chori”.

¹⁹ Miatyánk-parafrázisok: *Herre Gott Vatter, In des Himmels thron* (88. o., a 89. oldalon folytatódik, körbe ölelve a két további Miatyánkot); *Vater im Himmel, Almechtiger Gott* (88^b o.); *Oratio Dominica. Pater in coelis Deus omnium* (89. o.); *Ach vatter unser der du bist im himmelreich* (138–140. o.); *Attyánk mennyekben felseges Isten* (186–187. o.); *Himlischer Vatter lobesam / Nebeski Otcze bud chwalen* (192–193. o.). – A magyar nyelvű Miatyánk-parafrázis valószínűleg diktálás után készült, minthogy nagyon sok benne az értelemzavaró hiba, a zöngés és zöngétlen mássalhangzók felcserélése.

²⁰ A három többszólamú tétel szláv szövegváltozattal: *Erravi sicut ovis / Nach dir steht mein Verlangen / Skladam wte swe dufani* (46. o.); *O Herre Jesu Christ schüz uns für unsern feind / O Jesu Christe bran nas od nepriatela / O Jesu Christe fons miserationis* (178. o.); *O Herre Gott straf mich nicht nach deinen Zorn / Ne straffag mne Pane Boze* (182. o.).

²¹ A változékony német és latin írásmód jelentősen megnehezítette a kancionále tartalmának tételek szerinti leírását.

Sőt, akad benne olyan darab – így az írásunk címében szereplő *Erravi sicut ovis* is –, amely a nemrég faksimilében, valamint átírásokkal és tanulmányokkal közreadott *Brassói kancionáléban* is megtalálható (5. faksimile).



5. faksimile. Besztercebányai kancionále, 46–47. o.

II. A Brassói kancionále és a felső-nagy-magyarországi kancionálék (17. század)

A brassói Fekete templom archívumában őrzött 17. századi kancionáléről Szócs Tamás készített monográfiát.²² A szerző a kancionále ismertetéséhez,²³ a szövegek és a zenei tételek azonosításához alap kutatásokat végzett a 16–17. századi agendák, énekeskönyvek és kancionálék területén. Több száz kéziratos és nyomtatott forrást vett számba; egyrészt olyanokat, amelyeket Erdélyben, elsősorban Brassóban írtak

²² Lásd Szócs Tamás németül megjelent doktori disszertációját: *Kirchenlied zwischen Pest und Stadtbrand. Das Kronstädter Kantional I.F. 78 aus dem 17. Jahrhundert* (Köln–Weimar–Wien, Böhlau Verlag, 2009) (*Studia Transylvanica* 38). A kötethez CD tartozik a teljes kancionále faksimile mellékletével és átírásával. – Szócs Tamás ma Westfáliában egyházzenei téren tevékenykedik. Annak idején a brassói magyar gimnáziumban tanult, majd a brassói Transilvania Egyetem zenetanár-szakán végzett. Ezzel párhuzamosan a főtí kántorképzőt is látogatta, majd a herfordi evangélikus egyházzenei főiskolán folytatta tanulmányait, ahol egyházzenesz képzést nyert. A 2000-es évek elején ösztöndíjként vett részt a mainzi liturgikai és egyházzenei szemináriumokon, majd a mainzi egyetemen doktorált a fenti munkával.

²³ Amint az a kiadvány CD-mellékletéből is látható, a kancionále mint forrás rendkívül nehezen értelmezhető, a különböző – olykor igen hanyag, rendezetlen – kézírásokat nem könnyű meghatározni és csoportosítani, mivel a tételek lejegyzése, a forrás használata is több fázisban, különböző időben történt.

vagy nyomtattak, illetve Erdélyben használhattak, a *Brassói kancionále* tételeinek azonosításához pedig németországi források tucatjait vizsgálta meg.²⁴

A *Brassói kancionále* két egymástól jól elkülönülő részből áll:²⁵

agenda – 46 levél

kancionále – 220 levél, ebből 1–36., 43–47. levél hiányzik.

A kancionále első részében, az agendában az istentiszteleti rendek, cselekmények, imádságok és a perikópa-rend szövegét német nyelven írták, viszont a cselekményeket, az istentiszteleti rendeket, valamint az imádságokat bevezető címeket és feliratokat latinul.²⁶ A második rész, a tulajdonképpeni kancionále egyházi énekeket tartalmaz: 16–17. századi énekszövegeket dallammal vagy anélkül, részben többszólamú megzenésítésben, továbbá liturgikus tételeket és néhány nagyobb terjedelmű motettát. A több mint másfélszáz 2–6 szólamú kancionális tételben a *cantus firmus* vagy a tenor vagy a legfelső szólamban található. Az énekek felirata általában az éneklés alkalmára vagy az ünnepre utal, olykor a szövegszerzőt említi, néhány német nyelvű éneknél a latin mintára hivatkozik, vagy arra a bibliai helyre vonatkozik, amelyre a szöveg épül, a többszólamú műveknél pedig a szólamszámot jelzi. A *Besztercebányai kancionáléhoz* hasonlóan a *Brassói kancionálé*ban mindössze egy zeneszerző neve van bejegyezve: a 195^v–196^r fóliókon annak a Ludwig Dasernek a neve, aki a müncheni udvarban Orlando di Lasso elődje volt.²⁷ Daser miután protestáns lett, el kellett hagynia a müncheni udvart és Stuttgartban helyezkedett el.²⁸ A *Brassói kancionálé*ban előforduló további nevek kizárólag a szövegszerzőket jelölik.²⁹

Annak ellenére, hogy az énekeskönyvek összeállításánál általában az egyházi esztendő rendjét vették figyelembe, a *Brassói kancionále* kialakításánál nem ez volt az

²⁴ Amikor Szöcs Tamás a 2000-es évek elején disszertációjához a hazai kancionálékat tanulmányozni akarta, neki is megadott az a keserű élmény, hogy nem mindenhol engedték az eredeti forrásokhoz. Így az eredeti ismerete nélkül és csak a korábbi leírások alapján tudta megállapítani, hogy a *Brassói kancionále* számára az egyik fontos – ha nem a legfontosabb – forrás lehet az ún. *Senndorfi kancionále* (1649), amelyet Nagyszébenben őriznek. – Senndorf a Beszterce-Naszód megyei település, Kiszsolna német neve, románul Jelna. A forrásról lásd Szöcs *Kirchenlied*, 14.

²⁵ Szöcs Tamás leírásában nem találunk utalást arra nézve, hogy a két részt mikor kötötték egybe. Az agenda fóliószámozása római, a kancionáléé arab számokkal történt.

²⁶ Szöcs Tamás a *Brassói agendát* a 17. század végétől és a 18. század elejétől (1692, 1695, 1702) származó három agendával hasonlította össze: tartalmuk nagyrészt azonos. Lásd Szöcs *Kirchenlied*, 38., 79–84.

²⁷ A Daser-tétel címe: *Cum mortis hora me vocat / Wenn mein Stündlein vorhanden ist*.

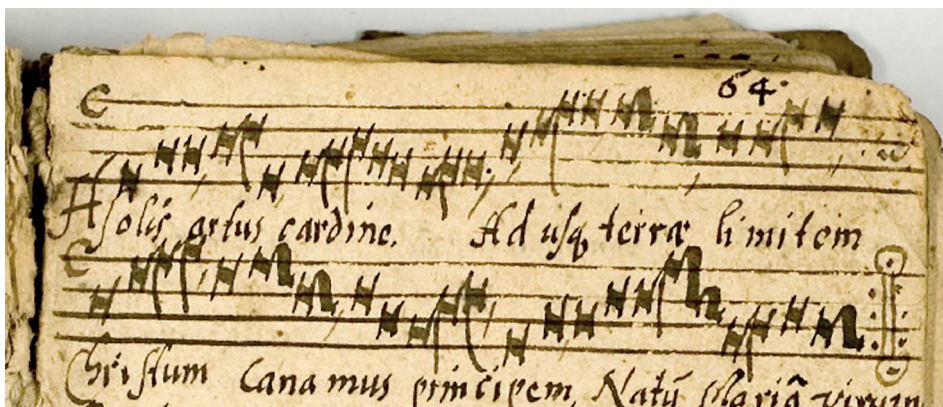
²⁸ Lásd „Daser (Taser), Ludwig”, in EITNER *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, 147–149.; továbbá Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 7 (Oxford, Oxford University Press, 2001), 30. – Dasernek a Bártfai gyűjteményben található *Dominus regit me* kompozíciójáról lásd MURÁNYI *Thematisches Verzeichnis Bartfeld*, 188., 357. A RISM egy Daser-művet említi: D-1080 (*Patrocinium musices*, München, 1578).

²⁹ Például Luther, Selnecker, Nikolaus Herman. – Az összehasonlító munka eredményeként a *Brassói kancionále* zenei tételeit Szöcs Tamás többek között Walter, Goudimel, Hassler, Gesius, Vulpius műveivel azonosította.

elsődleges szempont. Mindössze f. 112^v-tól a 149^v-ig, tehát 37 levélen át követi az egyházi esztendő rendjét: karácsonyi énekekkel indul – többféle variánsban, latinul és németül – egészen Szentháromság vasárnapig. A f. 150^v-tól megszűnik a rendezési elv: Becker-zsoltárok, egyéb zsoltárénekek, János-ünnep, Jézus megkeresztelése, történelmi énekek (királyról, Dorottyról), úrvacsorai énekek, vigasztaló énekek, halottas és temetési énekek, könyörgés békéért, Péter-Pál-ének, speciális alkalmakra írt tételekkel kiegészítve. Néhány ének tartalma szétszórva található az énekeskönyvben.³⁰ Valószínűleg nem azzal az igénnyel írták le a tételeket, hogy közvetlenül a kéziratból énekeljenek.

A *Brassói kancionále*-kézirat általános filológiai ismertetése után Szöcs Tamás az egyes többszólamú tételek incipitjeit a szövegre és a zenére vonatkozó megjegyzésekkel együtt adja meg, a CD-mellékletben pedig átírásban közli a teljes kancionálét, amit a faksimilével is egybevetethetünk. Az eredeti átírása és értelmezése azonban sokféle problémát vet fel.


1. A gregorián eredetű egyszólamú melizmatikus tételekben a hangok összekötésénél nemcsak a konkrét hangokat, hanem az azokat összekötő vonalak tetőpontját is hangoknak értelmezte a szerző, aminek következtében az eredeti gregorián dallamtól teljesen elütő, idegen „fordulatok” keletkeztek (6. faksimile és 1. kottapélda).



6. faksimile. Brassói kancionále, f. 64^r

³⁰ Például egy latin himnusz páratlan strófái egyszólamúan, a páros strófák többszólamúan egymástól távol helyezkednek el, ami a kézirat használatát nagymértékben megnehezíti. Lásd Szöcs *Kirchenlied*, 76.

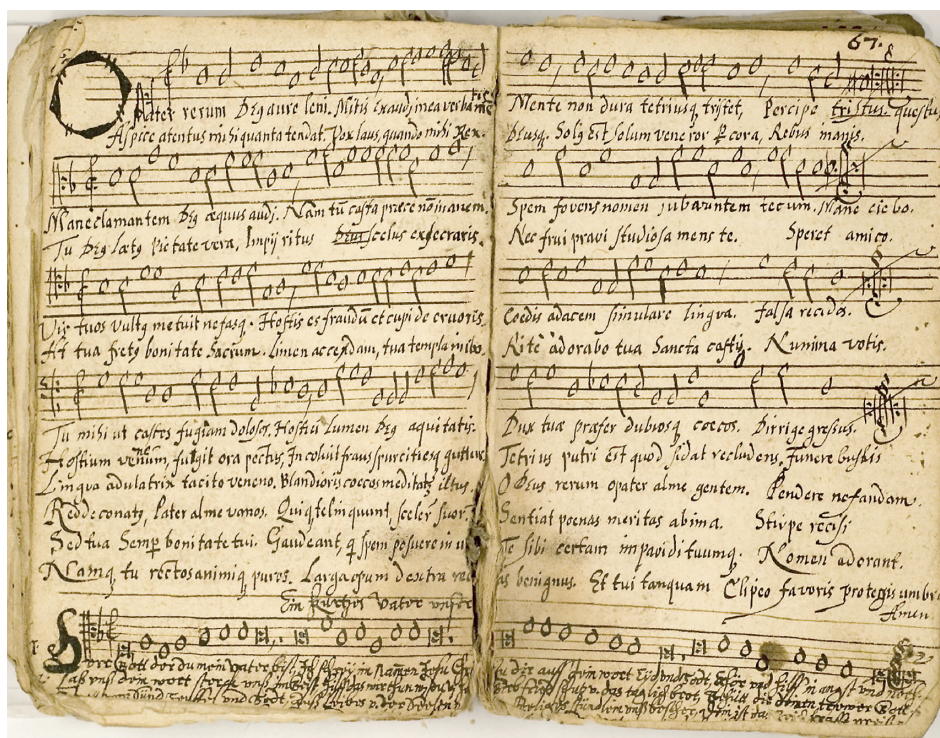
A solis ortus cardine, f. 64



A so - lis or - tus car - di - ne Ad us - que ter - rae li - mi - tem
Chri - stum ca - na - mus prin - ci - pem Na - tum Ma - ri - a vir - gi - ne.

1. kottapélda. Szöcs Tamás átírásának javítása a fölösleges hangok üresen hagyásával
(az eredeti kottát lásd *Notenedition*, in Szöcs *Kirchenlied*, CD-melléklet, 56.)

2. A humanista metrikus ódák mintájára készült többszólamú tételek átírásában Szöcs Tamás a zenei anyagot folyamatosan páros metrumba erőltette, ezáltal az ütemvonalak elmosásuk a metrikus ének lényegét, a különböző metrumok váltakozását (7. faksimile és 2. kottapélda).



Pater rerum Deo auctori. Nihil exaudi me vel lame
Aspice auctus mihi quanta tendat. Pax laus quanda mihi Rex.
Manclelaman tem Deo equus audi. Nam tu castra proteindiamem.
Tu Deo lato piteate vera. Impij ritus ~~hinc~~ celus execraris.
Vip tuos vultu metuit nefasq. Hostis es fraudu et cupi de cruoris.
At tua pietate bonitate sacrum. Lumen accedam, tua templamibo.
Tu mihi ut castra fugiam doler. Hostis Lumen Deo aquitatu.
In offium vatum fugit ora pechy. In coluit frans puritatem guttur.
Lingua adulatrix tacito veneno. Blandior coceras mediatu illy.
Redde conat, later alme vomos. Quiq selm quunt, sceler suor.
Sed tua Semp bonitate tui. Gaudcant, q spem posuerem u.
Namq tu rectos animiq puris. Laxa opum dextra reo.
Em ~~facit~~ vatre unpa

Mente non dura tetinusq, iijiet. Percipe ~~tristis~~ quqstus.
Blasq. Solq est solum venere cor & cora. Rebus manis.
Spen fovens nomen subarantem tecum. Mane cis bo.
Nec frui pravi studio sa mens te. Speret amica.
Cedus adacem simulare lingua. falsa ricas.
Rite adorabo tua Sancta castij. Numina votis.
Dux tua prafer dubiosq coceros. Dirrige gregius.
Totius patri est quod fidat recludens. Tumore blyhis
Obris rerum opater alme gentem. Pondere nefandam.
Sentiat poenas meritas abima. Stivpe rasi.
Te sibi certam impandi tuumq. Nomen adorant.
as benignus. Et tui tanquam Clispe favoris protegis umbra.
Amen

7. faksimile. Brassói kancionále, f. 66^r–67^r

O pater rerum; helyesen: O potens rerum –
Buchanan metrizálása az 5. zsoltár alapján

S. O pot-ens re-rum De-us, au-re le-

A. O pot-ens re-rum De-us, au-re le-

T. O pot-ens re-rum De-us, au-re le-

B. O pot-ens re-rum De-us, au-re le-

5 ni Mi-tis ex-au-di me-a ver-ba, men-tis Men-te non-

ni Mi-tis ex-au-di me-a ver-ba, men-tis Men-te non-

ni Mi-tis ex-au-di me-a ver-ba, men-tis Men-te non-

ni Mi-tis ex-au-di me-a ver-ba, men-tis Men-te non-

11 - du-ra te-tri-cus - que tri-stes Per-ci-pe que-stus.

- du-ra te-tri-cus - que tri-stes Per-ci-pe que-stus.

- du-ra te-tri-cus - que tri-stes Per-ci-pe que-stus.

- du-ra te-tri-cus - que tri-stes Per-ci-pe que-stus.

2. kottapélda. Szöcs Tamás átírása, melyben a metrikus értelmezést szaggatott vonalakkal jelöltük (az eredeti kottát lásd *Notenedition*, in *Szöcs Kirchenlied*, CD-melléklet, 58–59.)

3. Néhány tétellel kapcsolatban a szerző – mint később látni fogjuk, helytelenül – megjegyzi, hogy azok csak erdélyi forrásokban fordulnak elő, sőt szövegükről egyenesen azt feltételezi, hogy azok eredeti erdélyi költemények.³¹ A tévesen meghatározott tételek közé tartozik a *Besztercebányai kancionáléval* kapcsolatban már említett *Erravi sicut ovis* négyyszólamú kompozíció is. – A papír és a vízjelek további vizsgálata nyomán valószínűleg bebizonyosodik, hogy a *Brassói kancionále* egy része – a *Besztercebányai kancionáléhoz* hasonlóan – ugyancsak németországi területről származik.³² A felvidéki forrásokból azonosított tételek, így az *Erravi sicut ovis* is, megerősítik ezt a hipotézist.³³

A *Brassói kancionáléról* megjelent monográfia, valamint a közelmúltban előkerült *Besztercebányai kancionále* és az eddig megismert további felvidéki források alapján az *Erravi sicut ovis* tétel zenéjét a következő forrásokból regisztráljuk (e források alapján készült közreadásunkat lásd a 3. kottapéldában). A források kronológiai sorrendjében:

1. *Besztercebányai kancionále* (1623), 46–47. o. – *Erravi sicut ovis* / *Nach dir steht mein Verlangen* / *Skladam wte swe dufani* (48–49. o. további versszak)
2. *Eperjesi graduál* (1635), f. 348^v–349^r – *Tévelygünk, mint a juhok, a tétel felirata: Erravi sicut ovis*
3. *Senndorfi kancionále* (1649), 48. o. – „mit dem deutschen Text”³⁴
4. *Leibiczi énekeskönyv* (17. század), f. 174^v–175^r – *Erravi sicut ovis* / *Nach dir steht mein Verlangen* / *Zerreisset eure Herzen*³⁵
5. *Kruczay énekeskönyv* (17. század második fele), 272–273. o. – *Nach dir steht mein Verlangen*³⁶

³¹ Szöcs *Kirchenlied*, 87.: „Der Kantionalteil enthält zahlreiche Lieder, die ich nur in siebenbürgischen Quellen, und solche, die ich überhaupt keinen weiteren Quellen nachweisen konnte. Diese Tatsache lässt vermuten, dass es sich bei diesen um siebenbürgische Dichtungen handelt.”

³² Ami természetesen nem mond ellent annak a ténynek, hogy a kancionálét Brassóban is használták. Erre egyébként nemcsak a későbbi bejegyzések vagy a fóliók alsó felére írt, az agendával hasonló írással készült tételek utalnak, hanem azok a fóliók is, amelyek a kancionále anyagától teljesen eltérnek, ilyen pl. a 83^v–85^r fóliókon lejegyzett énekszöveg (*Es nahet sich die letzte Zeit*). Lásd Szöcs *Kirchenlied*, 43–47. – Mivel az eredeti forrást nem tanulmányozhattuk, csak a CD-felvételt, nyilván óvatosan kell fogalmaznunk.

³³ A mellékletben közölt „Tévelygünk, mint a juhok”-tétel rekonstruálásához elsősorban az *Eperjesi graduált*, de a többi forrást is felhasználtuk.

³⁴ Szöcs *Kirchenlied*, 162. Szöcs megjegyzése alapján nem tudható, hogy a senndorfi tételt melyik német szöveggel társították, vagy esetleg kétfélével, mint a *Brassói kancionále* négyyszólamú letétjét.

³⁵ Lásd FERENCZI Iлона – MARTA HULKOVÁ: „Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus Lubicza (17. Jh.)”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22 (1980), 391–392. – A két német szövegezés bár nem fordítása a latinra, tartalmában ahhoz hasonlóan bőjtí vonatkozású.

³⁶ Ua.

Té - vely-günk, mint a ju - hok, té - vely-günk, mint a ju - hok, ke -
Mu - tass jó ked-vet hoz - zánk, mu - tass jó ked-vet hoz - zánk, te -

ress fel, Úr - is - ten! Ne em-lé-kez - zél rút vét-ke-ink - nek sok -
kints ránk ke - gye - sen!

- sá - gá - ról, sőt meg - i - ga-zí-tá - sod, mu - tass ir -

gal-mas-sá - god, fo - gad-jad szol-gá-dat a - tya - i ked - ved - be.

3. kottapélda. *Tévelygünk, mint a juhok* – A hét felvidéki és erdélyi forrás alapján készült közreadás

6. *Bártfai gyűjtemény*, Ms. mus. 16, Koll. 2 (17. század első fele), f. 7^v (csak tenor szólam) – Nach dir steht mein Verlangen³⁷
7. *Brassói kancionále* (17. század második fele), f. 97^v–98^r – Erravi sicut ovis / Nach dir steht mein Verlangen / Zerreisset eure Herzen³⁸
8. *Simonides énekeskönyve* Poprádfelkáról³⁹ (1685), f. 230^v–231^r – Nach dir steht mein Verlangen⁴⁰
9. *Öreg graduál* (Gyulafehérvár, 1636), 2. rész függeléke, 268. o., csak szöveggel – Tévelygünk, mint a juhok

A *Besztercebányai* és a *Brassói kancionále*, valamint a 16–17. századi kancionále-repertoár megismerése után három fontos tanulságot vonhatunk le. Az első az egyik jelentős felvidéki forrást, az *Eperjesi graduált* érinti. A 17. századi kéziratos protestáns graduálok közül ez az egyetlen, amely evangélikus környezetben, evangélikus egyházi és iskolai használatra készült. A további másfél tucat graduál – a kis terjedelmű unitárius graduálok kivételével – református rendeltetésű. Az 1636-ra kinyomtatott *Öreg graduál* pedig egyenesen a református egyház liturgiájának egységesítését tűzte ki célul, bár visszatekintve megállapítható, hogy hosszútávú eredmény nélkül.⁴¹ Mindeztidáig – a címét is figyelembe véve – az eperjesi kézirat graduál-jellegét, vagyis énekes liturgikus könyv funkcióját helyeztük előtérbe. Holott egyrészt olyan 16. századi népénekeket is tartalmaz, amelyek dallamát csak ebből a forrásból ismerjük. Sőt, a graduálba több mint félszáz többszólamú tételt is lejegyeztek: magyarra fordított német kanciákat, genfi zsoltárokat, a magyar Szent László-ének feldolgozását, és két passiót, melyek turbái Johann Walter passióira utalnak vissza.⁴² Ez utóbbi többszólamú csoport mindenképpen azt erősíti, hogy az eperjesi kézirat egy kancionále típusú graduál. Igaz ugyan, hogy az *Eperjesi graduál* a liturgikus énekeskönyvi részében sokkal rendezettebb, mint egy német kancionále, és a népénekek, valamint a többszólamú tételek egy része is a liturgiába beágyazva jelenik meg.

³⁷ Lásd ua., továbbá MURÁNYI *Thematisches Verzeichnis Bartfeld*, 49.

³⁸ *Szűcs Kirchenlied*, 162–163.

³⁹ A nemrég talált kancionáléről lásd Peter RUŠČIN: „Duchovné piesne rukopisného kancionálu *Himmlischer Engel-Schall* z Velkej (1685)”, in Janka PETŐCZOVÁ (ed.): *Ad honorem Richard Rybarič: zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica 1, venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930–1989)* (Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV, 2011), 102–123.

⁴⁰ RUŠČIN i. m., 119.

⁴¹ Erről lásd FERENCZI Ilona: „A 17. századi kéziratos graduálok és az Öreg graduál kapcsolatai”, *Református Szemle* 104 (2011), 458–464.

⁴² Nem tudjuk, hogy még mit tartalmazhatott az *Eperjesi graduál*. Az eredeti pagina-számozásból kiderül, hogy legalább másfél száz fóliót távolítottak el a graduálból; valószínűleg egy- és többszólamú tételek egyaránt áldozatul estek a csonkításnak.

A másik tanulság morális problémát vet fel és a *Brassói kancionáléról* készült munkát illeti. Szócs Tamás könyvének bevezetőjében köszönetet mond a témavezetőjének, majd több mint félszáz kollégának és intézménynek, magyarországinak is.⁴³ Közülük csak egy nevet emelek ki, a témavezető Axel Beert, aki jelenleg a mainzi Johannes Gutenberg Universität Zenetudományi tanszakának professzora és elsősorban a 19. század kutatója, s aki doktorandusának munkáját „a lényegre törő éles látásával” követte.⁴⁴ – Felvetődik a kérdés: hogyan tekintenek minket, kelet-közép-európaiakat a régi zene kutatásában? A középkorral kapcsolatban nem lehetnek kétségeink, hiszen az elmúlt évtizedek eredményei alapján nemzetközileg kiemelkedett a magyar kutatók teljesítménye.⁴⁵ A kora újkori vizsgálódás azonban, úgy látszik, megmaradt a provinciális megközelítés síkján. És ebben a nyugati kutatók is partnernek mutatkoznak. Vagy talán ők sem állnak a helyzet magaslatán? A kiadott munka mindenesetre több olyan kérdést vet fel, amelyekre idővel választ kell majd adni.

A *Brassói kancionále* himnusz-dallamainak és agenda-énekeinek Szócs Tamás által kiadott helytelen értelmezése igazolja azt a tapasztalatunkat, hogy a 16–17. századi kancionálék tanulmányozásához elengedhetetlen a középkori dallamkincs átlagos szintű ismerete.⁴⁶ Szócs Tamásnak továbbá fel kellett volna használnia a Konrad Ameln és kollégái közreadásában megjelent kézikönyv két kötetét, amelyekben a német nyelvű egyszólamú gregorián és a többszólamú kancionál-tételek egyaránt helyet kaptak.⁴⁷ Ugyanakkor az *Eperjesi graduál* három évtizeddel ezelőtt megjelent forráskiadására is lehetett volna utalni,⁴⁸ vagy a még korábbi, a *Studia Musicologica*-ban megjelent tanulmányra, amelyben a felvidéki kancionálék közös zenei anyaga is szerepel.⁴⁹ S végül, de nem utolsó sorban nagy haszonnal lehetett és kellett volna forgatnia a szerzőnek Murányi Róbert Árpád – a *Besztercebányai* és a *Brassói kancionále* egy-egy szerzőjének műveivel kapcsolatban már – említett munkáját a Bártfai gyűjteményről.

A harmadik tanulság a 16–17. századi magyarországi zenetörténeti kutatásokra és az azokról készült összefoglaló munkákra vonatkozik. Szabolcsi Bence kézikönyvében a magyar nyelvű graduálokat épp hogy említi,⁵⁰ a többszólamú kancionált, mint könyvműfajt nem is veszi be vizsgálódásai körébe. Az *Erravi sicut ovis* tétellel

⁴³ Szócs *Kirchenlied*, XI.

⁴⁴ Ua.: „mit seinem scharfen Blick für das Wesentliche.”

⁴⁵ Az újabb kutatások alapján a jövőbe is reménységgel tekintünk.

⁴⁶ A *Brassói kancionále* esetében a gregorián alaprepertoárról van szó.

⁴⁷ Vö. *Der Altargesang, 1. Teil. Die einstimmigen Weisen. Der Altargesang, 2. Teil. Die mehrstimmigen Sätze. Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*. Nach den Quellen herausgegeben von Konrad AMELN – Christhard MAHRENHOLZ – Wilhelm THOMAS unter Mitarbeit von Carl GERHARDT. I. Band (Göttingen, Verlag von Vandenhoeck & Ruprecht, 1941, 1942).

⁴⁸ *Graduale Ecclesiae Hungaricae Eperjensis 1635*, ed. and intr. by Ilona FERENCZI (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1988) (*Musicalia Danubiana* 9), I–II.

⁴⁹ FERENCZI–HULKOVÁ *Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke*.

⁵⁰ SZABOLCSI Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Sajtó alá rendezte BÓNIS Ferenc (Budapest, Zeneműkiadó, 1979), 36–45. (A 17. század virginál-irodalma. Egyházi műzene – Kájoni *Organo Missaljának* és Esterházy *Harmonia caelestis* gyűjteményének tárgyalásával.)

kapcsolatban felsorolt kancionálék többsége egyébként sem volt hozzáférhető az ő korában.⁵¹ A 17. századi felvidéki vagy a Felvidéken és Erdélyben használt kancionálék ismeretében mostantól kezdve egy új könyvműfajjal gazdagíthatjuk a magyarországi zenetörténetet. A következő összefoglaló munkából már nem hiányozhat egy összefoglaló tanulmány a 17. századi magyar–német–cseh–latin nyelvű kancionálékról.

⁵¹ A kancionále műfaj a legújabb magyar zenetörténeti összefoglalásban sem jelenik meg. Vö. DOBSZAY László: *Magyar zenetörténet*. Második, bővített kiadás (Budapest, Planétás, 1998²). A szlovák zenetörténeti összefoglalásban sem szentelnek a kancionálénak különös figyelmet. Lásd *A History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present*, ed. by Oskár ELSČEK (Bratislava, VEDA Publisher of the Slovak Academy of Sciences, 2003), 109–111. (a kancionále típusú könyvek a „hymn-book” könyvműfaji megjelöléssel).

ILONA FERENCZI*Erravi sicut ovis***We Have Erred Like Sheep –
on the Pastures of Central Eastern European Cantionals**

This study addresses two related Cantionals originating from former Greater Hungary. The initial discussion focuses on a 1623 source from Besztercebánya (today's Banská Bystrica, Slovakia): a collection containing both Gregorian chant (with text also provided in German) and polyphonic pieces, alongside non-musical parts. A single work bears the name of a composer: the *Magnificat* by David Thusius of Mansfeld, Saxony.

The second Cantional, titled the *Kronstädter Kantional* (in Hungarian, Kronstadt is named Brassó: today's Braşov, Romania), dates from the 17th century. Tamás Szócs explored this manuscript in his dissertation published in 2009, which includes a facsimile edition and a complete transcription. This resource, however, is problematic. Firstly, when transcribing the Gregorian chants, Szócs interprets not only the written pitches, but also the top of the bows as notes. As a result, this source contains phrases unusual in this genre. Secondly, the transcriptions do not follow the pattern of Humanist metrical odes. Consequently, the musical material is constantly forced into even numbers of bars, compromising the rhythmic variation found in metrical song. Thirdly, Szócs claims that certain pieces originate exclusively from Transylvanian sources. This study even suggests that some pieces derive from original Transylvanian poetry: the four-part composition *Erravi sicut ovis* is identified as one such source. However, this piece is also preserved in the Cantional of Besztercebánya as well as in other Northern Hungarian sources.

**19. SZÁZAD
ZENETÖRTÉNETE**

RICHTER PÁL

Style hongrois és magyar zenei hagyomány

A népies zene és a népzene kölcsönhatásai

Népies műdal, magyar nóta, magyar nemzeti zene, cigányzene, népzene, parasztzene, tánczene, verbunkos, csárdás, Liszt, Erkel, Bartók és Kodály. Hívó- és címszavak, amelyek rendre felbukkannak a magyaros, vagy magyar zenei stílust tárgyaló, a 19–20. század magyar zenetörténetéről szóló értekezésekben. Stílust és megközelítésmódot, identitásképet, identitástartalmat jelentő zeneszerzőink nevét leszámítva vegyes tartalmú és nem mindig kellően tisztázott szakkifejezések sorjáznak, amelyeket ráadásul a nemzetközi zenetudományi szakma és szakirodalom sokszor más értelemben vagy tévesen használ. Ez utóbbi nem meglepő, mert a magyar zenei önazonosság megjelenítésének története folyamán egyrészt változott az egyes kifejezések jelentése vagy annak tartalma, amit egy idegennek, a magyar kultúrát, történelmet csak olvasmányokból úgy-ahogy ismerők számára követni szinte lehetetlen. Másrészt a folyamat egyes időszakaira, jelenségeire főként utólagos értékszemléletből adódó terhek rakódtak rá, amelyek éles ellentétként, fehér-fekete, eredeti-művi jelennek meg: az értékes és értéktelen küzdelmeként sajátos hályoggal takarják el a tisztánlátás lehetőségét még magyarok számára is. Külföldi vonatkozásban pedig a 20. század 30-as éveibe képest a helyzet nem sokat változott, az értetlenség, ha talán nem is azonos mértékben, de a század végéig megmaradt. Jól ismerjük Bartók recenziójából (*Cigányzene? Magyar zene?*) a *Das Lied der Völker* sorozatának 12. kötetét, amely *Ungarische Volkslieder* címmel jelent meg Dr. Heinrich Möller szerkesztésében.¹ Ebben az 1929-ben, Mainzban kiadott gyűjteményben Möller doktor az alábbi véleményt fogalmazta meg Bartók és Kodály magyar népzenevel, parasztzenevel kapcsolatos felfedezéséről:

„Liszt, Brahms, Hubay, Chován és mások Magyar Rapszódiaikban és hasonló műveikben a cigányzenét és az újabb műdalokat hangsúlyozták ki túlságosan; a mai népdalkutatók viszont a cigányszerűség lebecsülésére mutatnak hajlandóságot; a cigányoktól befolyásolt dallamokat és népies műdallamokat nem akarják népdaloknak elfogadni. [...] Csak amit a parasztok énekelnek

¹ BARTÓK Béla: „Cigányzene? Magyar zene? (Magyar népdalok a német zeneműpiacon)”, *Ethnographia* 42/2 (1931), 49–62. Itt a kritikai kiadásból: *Írások a népzeneről és a népzene kutatásról* I, vál., kiad., jegyz. LAMPERT Vera (Budapest, Editio Musica, 1999) (*Bartók Béla Írásai* 3), 345–364.

és bizonyos módozatok szerint magukból ki- és átdolgoztak, csak azt szabadna e teória szerint »igazi« magyar népdalnak elfogadni. [...] a parasztdal fogalma történelmi, társadalmi és stílusbeli szempontból éppoly relatív és meghatározhatatlan, mint általában véve a népdal fogalma.”²

Tudjuk, hogy Bartók válasza mi volt, a maga kutatói ismereteivel, gyűjtési tapasztalataival:

„[...] ez a kötet tudományos és művészi szempontból egyaránt teljesen értéktelen; senki ebből sem a magyar parasztdalról, sem a népies műdalról helyes képet nem kaphat.”³

Ugyanakkor az *Ethnográfia*ban magyarul, az *Ungarische Jahrbücher* 1931. júliusi számában németül, majd rövidítve a *Zeitschrift für Musikwissenschaft*ban leközölt recenzió nyilván nem jutott el a német olvasóközönség oly széles köréhez, mint maga a kiadványsorozat.

Francia nyelvterületen még a 20. század végén is hasonló tájékozatlanságot tapasztalt Sárosi Bálint egy 1994-es, az *Études Tsiganes* tudományos folyóiratban megjelent tanulmányban, és egy a magyarországi cigányokról, valamint zenéjükéről szóló, szintén francia kiadású, 1996-ban kiadott könyvben.⁴ Pedig Sárosi angolul és németül is napvilágot látott *Cigányzene* című könyve volt az első, és szakmai körökben sokat idézett monográfia, amely igyekezett tisztázni a fogalmakat, és feltárni egymáshoz való viszonyukat, történeti–zenei tényekkel, elemzésekkel alátámasztva.⁵ Kodály és Bartók nemzetközileg is nagyra tartott és ismert munkássága ellenére Liszt tévedései mind a mai napig hatnak, és még ma sem magától értődő, hogy a cigányzene nem egyenlő a cigány zenével, hanem az magyar zene cigányzenészek előadásában.⁶ Még ingoványosabb, általános ismerethiányt tükröző terület a magyaros stílus, a *style hongrois* kérdésköre, elegendő csak a nemzetközi zenetudományosságban leginkább elterjedt és ismert Bellmann-könyvre gondolnunk.⁷ Mindezért azonban nem lehet pusztán a nyelvi elkülönülést, a külföldiek felületességét okolni, nyilván

² Heinrich MÖLLER: *Ungarische Volkslieder* (Mainz, B. Schott's Söhne, 1929) (*Das Lied der Völker* 12). A kötet előszavából magyar fordításban idézve in BARTÓK *Cigányzene? Magyar zene?*, 354.

³ Uo., 356.

⁴ A hivatkozott tanulmány Alain Antonietto cikksorozata, a könyv pedig Patrick WILLIAMS: *Les Tziganes de Hongrie et leur musique* (Paris, Cité de la Musique, 1996) (*Musiques du Monde*). Idézet Sárosi könyvéből (visszaemlékezéseiből), lásd SÁROSI Bálint: *Bejárt utak. Önéletrajzi jegyzetek* (Budapest, Nap Kiadó, 2017), 235., valamint uő: *Népzenei tájakon* (Budapest, Nap Kiadó, 2015), 84–93., ide: 90.

⁵ SÁROSI Bálint: *Cigányzene...* (Budapest, Gondolat, 1971). A kötet angol kiadása: *Gypsy Music...* (Budapest, Corvina, 1978).

⁶ Franz LISZT: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (Paris, Librairie Nouvelle – A. Bourdilliat, 1859). Magyar fordításban lásd LISZT Ferenc: *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* (Pest, Heckenast Gusztáv, 1861).

⁷ Jonathan BELLMAN: *The Style Hongrois in the Music of Western Europe* (Boston, Northeastern University Press, 1993). A könyv recenzióját lásd RICHTER Pál: „Egzotikum és depresszió – értelmezések és félértelmezések a magyaros stílus kapcsán”, *Magyar Zene* 48/1 (2010), 33–47.

közre játszik, játszott benne az a már fentebb említett értékszemlélet, amelynek leegyszerűsítő, egyoldalú értelmezése a magyar zene- és kultúrafogyasztó társadalmon belül is még mind a mai napig érezteti pro és kontra hatását. A nyugat számára nagyjából osztatlan folklór, ezen belül a népdal, népzene fogalmának városi és paraszti szintű magyar megkülönböztetése – ráadásul abban a kontextusban, hogy értéktelen, vagy legalábbis kevésbé értékes *versus* igazi érték, illetve idegen *versus* ősi magyar – zavart és bizonytalanságot okozott.⁸

Ha megnézzük, hogy a 19. században a magyaros stílus képviselői műfaji szempontból milyen forrásokból merítettek, akkor időrendben a verbunkost, a csárdást és a népies műdalt említhetjük, hozzátevé, hogy elvértve találunk mai értelmezésünk szerinti népdalt is. E műfajok zenei jellemzői, dallami és ritmikai fordulatai alapján született kompozíciók teljességgel elnyerték a kortársak tetszését, és a magát magyarnak valló közösség számára az önazonosságtudat egyik meghatározó tényezőjévé váltak. A népies műdalokról, a 19. századi daltermésről Kodály is így nyilatkozott: „Kétségtelen: ez az első tömeges megjelenése egy közérthetően magyar, népszerű zenének, amit még ma is mindenki annak érez.”⁹ Ideológiai háttérként, érzelmi táptalajként pedig a magyar nemzet politikai és kulturális entitásként való megeremtése szolgált. A nemzeti jellegek felkutatása, erősítése és megeremtése a társadalom minden szegmensét átjárta. A nemzeti öntudat és kultúra felvirágzása éppen egybeesett a romantikus zenei ízlés általános elterjedésével, a polgárosuló magyar társadalomban a műkedvelő szintű zenélés, a házi muzsikálás gyakorlatának térnyerésével. Nem véletlen tehát, hogy a magyaros stílus zeneileg is jelentős változáson ment át, a már említett verbunkos–csárdás–népies műdalok vonulatnak megfelelően. Idővel szinte egyeduralkodóvá válik a moll hangnem, a korábban feszes, táncos karaktert, a népi tánczenéből ismert közjátékszerű motívumpáros építkezést felváltják a nagy ambitusú, szeszélyes vezetésű dallamok. Egyes dallami fordulatok, zárlatok sztereotippá válnak (pl. a bővített másod hangköz használata, a pontozott ritmus, és az ún. bokázó ritmusú zárlat), valamint szélsőséggé válik az érzelmi karakter: a virtuóz, vad vidámság, és a gyászosan szomorú búslakodás között szinte megszűnnek az átmeneti fokozatok. A verbunkosok lassú, nem táncra, csak hallgatásra való részeiből, illetve azok

⁸ Philip V. Bohlman írta Bartók magyar népzenei osztályozásáról: „Clearly, identifying songs in the old style provided a strong argument for Hungarian nationalism. Recognizing that songs in the new style had been influenced from the outside – that their rhythms were regularized and loosened from their connection to language – made an equally strong nationalistic appeal. This interweaving of musical style, national history, and cultural ideology is such that we find it difficult to determine which characteristic of a song was determined for musical reasons, which for ideological reasons, and which for both.” Vö. Philip V. BOHLMAN: „The Musical Culture of Europe”, in Bruno NETTL (ed.): *Excursion in World Music* (Upper Saddle River, New Jersey, Prentice Hall, 1997²), 191–222., ide: 200.

⁹ KODÁLY Zoltán: „Magyarság a zenében” (1939), in KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, kiad. BÓNIS Ferenc (Budapest, Zeneműkiadó, 1982³) (*Magyar Zeneudomány* 6), II, 235–260., ide: 242.

mintájára megjelennek a csak énekelhető bánatos hangvétellű lírai dalok, az asztali vagy hallgatónóták.

A stílus, és egyben nemzeti zeneművészetünk legmeghatározóbb képviselője idehaza Erkel Ferenc volt. 1888-ban Nemzeti Színházbeli működésének 50 éves jubileumi ünnepségén Jókai Mór így magasztalta a zeneszerző-karmestert és zene-pedagógust:

„És a mi ránk nézve legbecesebbé teszi Erkel zeneköltészetét: az, hogy minden ízében nemzeti és eredeti. A fenségestől kezdve a népiességig: paloták komoly méltóságától, a tragikum gyászától elkezdve, a puszták méla ábrándozásáig mindent feltalálunk, eszményítve, megnesemítve Erkel dal-műveiben, a mi magyar, a mi a mienk.”¹⁰

Erkel Ferenc művészetében végig jól nyomon követhető a verbunkos, majd később a csárdás zenei világa. Legkésőbb az akkoriban népdalszerűnek tartott zenei formálás jelenik meg. Kodály is felfigyelt erre, igaz, a népszínművek kapcsán. 1921-ben Gyulán tartott előadást *Erkel és a népzene* címmel. Ezt a kérdést két oldalról látta vizsgálhatónak: egyrészt, hogyan hatott a népzene Erkelre, másrészt hatott-e Erkel a népzeneire. Talán nem véletlenül Kodály az utóbbit választotta, és fejtette ki előadásában, amelyet jóval később, csak 1960-ban publikáltak. A kiadott változat utóhangjában fűzte hozzá:

„Kevesen tudják, és sohasem emlegetik, hogy már Erkel Ferenc elindult azon az úton, amelyen a zenét a nép felé, a népet a zene felé közelíteni lehet. Egész sor népszínmű zenéjét írta meg népdalok felhasználásával.”¹¹

Bár igaz, hogy az újabb kutatások szerint a népszínműveknek inkább csak összeállítója, szerkesztője volt.¹²

Erkelnél már a kortársak is hivatkoztak népdalokra, természetesen a 19. századi értelemben, többek között 1880 őszén, a *Névtelen hősök* bemutatóját követően Péterfy Jenő így írt az új operáról: „néha mintha magyar népdalt hallanánk”.¹³

¹⁰ Jókai Mór köszöntötte Erkel karmesteri pályafutásának ötvenesztendő jubileuma alkalmából a Vigadó hangversenytermében az 1888. december 16-án rendezett ünnepségen. Lásd *Zenelap* 2/28 (1888. december 22.), 210–211., valamint id. ÁBRÁNYI Kornél: *Erkel Ferenc élete és működése (Kulturtörténelmi korrajz)* (Budapest, Buschmann F. könyvnyomdája, 1895), 181–184., ide: 183. <https://mek.oszk.hu/08600/08648/pdf/08648ocr.pdf> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 31.).

¹¹ KODÁLY Zoltán: „Erkel és a népzene” (1921–1960), in KODÁLY *Visszatekintés*, II, 91–96., ide: 95.

¹² SZACSVAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857)*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013), 89–141. <http://real-phd.mtak.hu/60/19/Szacsvai.pdf> (utolsó letöltés: 2019. augusztus 8.).

¹³ *Egyetértés* 14/332 (1880. december 1.), 2. Idézi VÉBER Gyula: *Ungarische Elemente in der Opernmusik Ferenc Erkels* (Bilthoven, A. B. Creighton, 1976) (*Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap* 9), 94. Hasonlóképpen írtak másutt is az operáról: „[Erkel] a népies hang a népzeneire vezetete, honnan átcsap a kozmopolitikus műzene legmagasabb stíljéig.” Vö. h. j.: „Névtelen

És valóban az opera hangvételének egyik jellegzetessége a dalszerű formálás. A *Katonák kara* például egy új stílusú népdal kezdő sorait idézi (*1a–b kottapélda*), a férfi főhős pedig egy – egyes adatok szerint 48-as – katonanóta, induló dallamával kezd udvarolni feleségének, Ilonkának (*2a–b kottapélda*).

Ez az - tán a la - ko - ma, de szí - vé - lyes ez a gaz - da,
fogj te csír - ke meg szé - pen, és te kan - csó csó - kolj meg!

1a kottapélda. Erkel Ferenc: *Névtelen hősök.* Részlet a *Katonák karából*

$\text{♩} = 76$

Nyíregyházi kaszárnya, de magas a te - te - je,
De sok barna kislánynak ben - ne a ked - ve - se!
Lám, az enyém nincs benne, itt ül az ö - lem - be,
Páros csókot osztogat, kacsingat a szemem - be.

1b kottapélda. Új stílusú népdal¹⁴

hősök”, *Ország-Világ* 2/7 (1881), 166. https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/OrszagVilag_1881/?p-g=199&layout=s (utolsó letöltés: 2018. augusztus 31.).

¹⁴ BEREZKY János: *A magyar népdal új stílusa* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 2013), I–IV. Az 1429. számú típus, 3142. oldal.

Csi - tul a láz, he - ve már csil - la - pul,
sze - mem - ben száz ra - gyo - gó csil - lag gyúl

2a kottapélda. Erkel Ferenc: *Névtelen hősök*. Andorffi Elek éneke Ilonkának

♩ = 108
Fúj - ják a trombitát, fújják a nyergelőt,
Sok szép tiszt urak verik a kízü - lőt.
Kis - pus - ka ropog, villognak a kardok,
Si - ral - mas nótát fújnak a bajno - kok.

2b kottapélda. Új stílusú népdal¹⁵

Kétségtelen, hogy Erkel egész életművében, első operájától, a *Bátori Máriától* kezdve, a nemzeti zene fő forrása mindvégig a verbunkos maradt, amelyet a legkülönbébb célokra fel tudott használni. Csárdás majdnem kizárólagosan táncként jelenik meg a *Hunyadi Lászlótól* kezdve,¹⁶ míg a népies műdaloknál kezdetben inkább verbunkos elemekkel sűrített, majd az egyszerűbb, népdalszerűbb dallamvezetésekkel és formákkal találkozunk.¹⁷

¹⁵ BERCZKY *Magyar népdal új stílusa*, 112. sz. típus, 639–640. o.

¹⁶ A *Hunyadi László*ba a Magyar tánc később került be (legkorábban 1848-ban) és szerzősége bizonytalan. Lásd SZACSVAI KIM Katalin: „A szerzőség problémái”, in ERKEL Ferenc: *Hunyadi László*, közr. SZACSVAI KIM Katalin (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2006) (*Erkel Ferenc Operák 2*), I. k., XXII.

¹⁷ Erkel operáiban előforduló magyaros elemekről 1976-ban született flamand földön egy disszertáció, Véber Gyula munkája, amit német nyelven adtak ki *Ungarische Elemente in der Opernmusik Ferenc*

A tudományosan megalapozott népzene kutatás megjelenésével, a régi népdalstílusok, a pentatónia felfedezésével a magyar zenei világ színesebb lett, új lehetőségek nyíltak meg előtte, ráadásul ez éppen párhuzamosan történt a nyugati zenében lezajló paradigmaváltással, a romantika és a *kadenzierende Tonalität* hosszú korszakának végével.¹⁸ Éppen ezért nemcsak azt a kérdést kell feltennünk, hogy mi a népdal (értsd parasztdal), miben különbözik a teljes társadalom által használt zenei repertoártól (ez a szakma feladata), hanem ahogy már Kodály is megfogalmazta a kérdést: mit énekel a nép? És tegyük hozzá: mire táncol, mire mulat a nép? Ha innen közelítünk, akkor az elmúlt 150–200 év viszonylatában ismét csak a már korábban említett műfajokat tudjuk felsorolni: verbunkost, csárdást, nótát (népies műdalt), és a 20. századi kutatások értelmében vett népzeneét. Ráadásul az első három a népzenenek részben része, és teljes mértékben szervesült a néphagyományba, a bartóki szigorúbb megközelítésben vett parasztzeneibe is.

Leszámítva a magyar népzene ősi stílustömbjeit, nem a dallamanyagban van a különbség, hiszen a verbunkosok, csárdások között számos műzenei eredetű, szekvenciákból, akkordfelbontásokból építkezőt ismerünk, amelyeknél már a dallam vezetése is a funkciós vonzásokat tükrözi. Ráadásul nemcsak a hangszeres népzeneben talált helyet ez a fajta dallamosság, hanem a népdalokban is. A Dobszay–Szendrei-féle Típusrendben a dúr ereszkedő dallamok tömbjének 62 típusából több tucat széles körben elterjedt csárdásdallam, amelyek jól viselik a funkciós kíséreteket. További 27 típust jelentenek az ereszkedő moll műdalok, a dallamalkotásban a nótakompozíciók minden jellegzetességével (dallamos moll, bővített másod-lépéses skálamenetekkel, azaz cigány- vagy magyar skála kivágatokkal).¹⁹ Számos műzenei eredetű népzenei adatot tudunk idézni, amelyek rámutatnak, hogy a legfontosabb különbség a *style hongrois* hangvételéhez képest nem a dallamokban, hanem a megszólalásban, leginkább az előadásmódban van.²⁰

Az „Ucca, ucca, bánat ucca” az Alföld északi részén és peremvidékén közismert csárdásdallam.²¹ Előadásában meghatározó a tánchoz szükséges kísérőritmus karakteres megszólaltatása, az erőteljes hangsúlyok jelenléte, a hegedű szintén sajátos,

Erkels címmel. Pontos bibliográfiai leírásért lásd a 13. lábjegyzetet. A témával kapcsolatos újabb kutatáshoz lásd Riskó Kata: „A magyar népies zene Erkel operáiban”, *Magyar Zene* 57/2 (2019), 140–167.

¹⁸ „Die Epoche der *Kadenzierenden Tonalität*”: Heinrich Schenker 1906-ban megjelent harmóniatanában (*Harmonielehre*) használt kifejezés. Lásd Wilhelm KELLER: „Heinrich Schenkers Harmonielehre”, in Martin VOGEL (Hg.): *Beiträge zur Musiktheorie des 19ten Jahrhunderts* (Regensburg, Gustav Boße Verlag, 1996), 203–232., ide: 205.

¹⁹ A kvintváltó ereszkedő stílustömbhöz csupán formai rokonsággal kötődik az ereszkedő moll műdalok csoportja, közülük nem egy közismert csárdásdallam, amelyet a táncház-mozgalomban is rendre játszanak.

²⁰ A néphagyománybeli használat természetesen nemcsak az előadásban mutatkozik meg, a folklorzalódás a műzenei dallam zenei jellemzőit is alakítja. Példaként lásd RICHTER Pál: „Értelmezések és félreértelmezések a népzene kutatásban”, *Magyar Zene* 56/4 (2018), 373–384., ide: 382–383.

²¹ A dallam típuszáma a Zenetudományi Intézet Népzenei Archivumában: 18.089.0/0.

a Szatmár és Szabolcs vidékére jellemző hangképzése, amelyek a városi, kávéházi cigányzenei előadást már nem jellemzik (*3a–b kottapélda*).



*3a kottapélda. A 18.089.0/0 típus dallama*²²



*3b kottapélda. Lassú csárdás, Nyírmada*²³

A néphagyományban fennmaradt verbunkdallamok és a szóló férfi táncok (legényes, sűrű és ritka tempó, pontozó stb.) nagy része is műzenei eredetű, előadásukban a falusi játékmód azonban teljesen másodlagossá teszi ezt a kérdést, miután a használat igazolja ténylegesen egy dallam szervesülését a hagyományba. Az eredettel szemben fontosabb tehát, hogy egy dallamot a zártabb közösségen belül kellően hosszú időn át használták-e, azaz hozzáidomult-e a dallam és előadása az adott közösség zenei hagyományához, annak részévé vált-e, más szóval *folklorizálódott-e* vagy sem.

²² A típusról bővebben: <http://nepzeneipeldatar.hu/kereses/index.php?tid=1571> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 31.).

²³ A felvétel jelzete: ZTI_AP 10205j1: <https://zti.hungaricana.hu/hu/audio/9217/#record-82536> (időkód: 17:45). Előadók: Rózsa Ferenc primás, Oláh Lajos terces, Jónás Gusztáv brácsás, Samu Mihály bőgős, ifj. Rózsa Ferenc cimbalmos. Gyűjtők: Martin György, Halmos István, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, 1974. Egyszerűsített kottakép Kubinyi Zsuzsa 1987-es lejegyzése alapján.

A folklorizálódás folyamatának alapvető feltétele a hosszabb (általában több nemzedéken át történő) szájhagyományos használat (4a–b kottapélda).²⁴

4a kottapélda. Mezőkölpényi verbunk dallam²⁵

²⁴ Bartókhhoz képest Kodály tágabban értelmezte a népzene fogalmát, miután a szájhagyományos repertoár mellé az írott hagyományt, a történeti forrásokat is bevonta a kutatásba, és ennek következtében vizsgálta az egyházi dallamokat is. Bartók ez utóbbtól, mint eredendően nyugati műzenei alkotásoktól mereven elzárkózott. Pedig néprajzilag minden szempontból hitelesnek kell tekintenünk, ha a falusi közösség egy tagja ilyen énekeket szólaltat meg, de a bartóki értelmezés szerint zeneileg nem számítottak annak, a népzene korpuszába tartozónak. Kodály tágabb értelmű népzenefogalma értelemszerűen bevonta a történeti források dallamkészletét a népzene kutatásba (hangszerest és énekest egyaránt), és a bartóki „eredet”-központú népzene–parasztnépzene fogalmat elmozdította a „használatot”, „használat minőségét” hangsúlyozó értelmezés irányába. Bartók és Kodály megállapításait a népzene fogalmáról lásd: BARTÓK Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”, in *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, vál., kiad., jegyz. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1989) (*Bartók Béla Írásai* 1), 138–147., ide: 138–139.; KODÁLY Zoltán: „Néprajz és zenetörténet”, in KODÁLY *Visszatekintés*, II, 225–234.; uő: *A magyar népzene* (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1984⁹), 14.

²⁵ Előadó: Szabó Viktor primás (1939–2010), gyűjtő: Pávai István, 1984. 04. 09., lejegyezte: Richter Pál. A dallam Szabó Viktor előadásában más felvételen is hallható még: ZTI_AP 15215a. <https://zi.hungaricana.hu/hu/audio/10568/#record-133650> (időkód: 0:00), valamint <https://www.youtube.com/watch?v=nx0jvvqnAG0> (időkód: 2:23).



4b kottapélda. Széki sűrű tempó dallama²⁶

Liszt Ferenc a 14. Magyar rapszodiába illesztette be azt a csárdásdallamot, amit a hagyomány szerint Teleki Sándor grófnál hallott (valószínűleg a gróf koltói kastélyában).²⁷ A dallam, eredetileg egy népies műdal, amelyet számos 19. századi forrásunk megőrzött, a magyar néphagyományban leginkább Erdélyben maradt fenn, Kalotaszegen, a Maros és Küküllő folyók közötti területen, valamint Székelyföldön (5a–b kottapélda).

Jó é - tel a rák mēg a hal,
 Bo - lond, ki bú - já - ban mēg - hal.
 Harcsa, csuka, ká - rász. ponty, ke - csē - ge,
 A - ki bú - sul, an - nak nin - esen e - sze.

5a kottapélda. Huszárdal és csárdás (1850 körül)²⁸

²⁶ Előadó: Ferenczi Márton primás, gyűjtő: Lajtha László, 1941, lejegyezte: Pávai István. A lejegyzés publikálva in PÁVAI István: „Népi harmóniavilág”, *Művelődés* 1 (1980), 25–26., valamint *Művelődés* 2 (1980), 27–28. A felvétel jelzete: Néprajzi Múzeum, Gr094Bc, <http://db.zti.hu/24ora/mp3/Gr094Bc.mp3>. A dallam közeli variánsait történeti forrásokban lásd in *24 originelle ungarische Nationaltänze*, 3. Heft (1810/11). Utóbbi kiadvány alapján közreadva lásd in *Hungarian Dances 1784–1810*, ed. and intr. by Géza PAPP (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1986) (*Musicalia Danubiana* 7), 258. (No. 178). Lásd továbbá Esztergomi 33164. számú kézirat, közreadta DOMOKOS Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978), 98. (No. 105).

²⁷ A dallam 18. századi előzményéről és Liszt látogatásáról Teleki grófnál lásd RICHTER Pál: „Az élő barokk. Az Apponyi (Zaj-ugróczi) kézirat (1730) repertoárjának népzenei vonatkozásai”, *Magyar Zene* 54/1 (2016), 5–18., ide: 15.; Alan WALKER: *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek. 1811–1847*, ford. RÁCZ Judit (Budapest, Zeneműkiadó, 1986), 442–444.; Dr. Kovássy Zoltán: „Liszt Ferenc látogatása Koltón”, *Honismeret* 14/6 (1986), 11–12.

²⁸ KERÉNYI György: *Népies dalok* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961), 52. Közismert szövege: „Erdő mellett nem jó lakni”. A dallam további 19. századi lejegyzéseihez lásd PAPP Géza: *A verbunkos*

♩ = ca 168

5b kottapéllda. Friss csárdás (Kolozs)²⁹

kéziratos emlékei (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1999), 158., 255. (No. 129 és 208 *Falusi csárdás* címmel). A Zenetudományi Intézet népzenei rendjében a dallam típuszáma: 18.549.0/1. <http://nepzeneipeldatar.hu/kereses/index.php?tid=2548>. Lásd továbbá DOBSZAY László – SZENDREI Janka (közr.): *A magyar népdaltípusok katalógusa. Stílusok szerint rendezve*, I (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1988), 746–747. (IV/270 számú típus).

²⁹ Előadók: id. Sztojka György primás, ifj. Sztojka György kontrás, Mácsingó József brácsás, Sándri József bőgős, gyűjtő: Sárosi Bálint, 1979 novembere, lejegyezte: Sárosi Bálint 1983, jelzete: ZTI_AP 12537g. További hangzó példák: Kalotaszeg – Gyerővásárhely (ZTI_AP 13345e–f), http://db.zti.hu/24ora/mp3/13345e_f.mp3 (időkód: 01:42); Kis-Szamos völgye – Bonchida (ZTI_AP 4159e), <https://zti.hungaricana.hu/hu/audio/5796/#record-29115> (időkód: 11:58); Felső-Maros mente – Marosjára (ZTI_AP 8704i), Magyarpéterlaka (ZTI_AP 14877c), <https://zti.hungaricana.hu/hu/audio/10201/#record-130312> (időkód: 01:12:10); Székelyföld – Sóvidék (PI_Mg 078a). Lásd PAVAI István (közr.): *A Sóvidék népzeneje – The Folk Music of Sóvidék* (Budapest, MTA BTK Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2016, DVD-ROM).

A néphagyományban az AABB_k sorszerkezetű dallamhoz a hangszeres előadásban a B sor kvinttel feljebbi variánsa közjátékként csatlakozik, majd utána ismét a dallam második fele, a B sorok hangzanak el.³⁰

Bartók és Kodály abban is különbözött 19. századi elődeitől, hogy nem csupán városi cigányzenekaroktól hallotta ezeket a zenéket, hanem falusiak, falusi cigányok előadásában is, mely előadásmódnak a megtapasztalása meghatározó érvényű volt népi vagy népies dallamokat megszólaltató műveikben, ugyanazok a gesztusok, hangsúlyok, ugyanaz a lélegzés, hangulat köszön vissza. Ahogy Bartók írta:

„A legegyszerűbb falusi cigánymuzsikás egészen másképp muzsikál, mint a városi cigánybandások. Pl. Máramaros szegényes oláh falvaiban a muzsikálás idők folyamán a paraszt-dudások kezéből cigánykézbe került. Ezeknek a cigányoknak a legtöbbször hamisítatlanul paraszti módon hegedüli a dudásoktól örökölt repertoárt [...]. Biharban a cigányhegedűsök szakasztott ugyanolyan egyszerűen muzsikálnak, mint oláh parasztkollégáik; ugyanezt tapasztaljuk félreeső magyar falvakban is.”³¹

Ehhez társult még az a nyugati zenében végbemenő stílus, zenei gondolkodásbeli változás (harmonizálásban, formálásban, zenei szövésben, játéktechnikában, hangszerelésben stb.), ami a hosszú 19. századtól való elszakadást jelentette. Ahogy Kodály fogalmazta 1921-ben:

„Abban a harcban, amely a XVI. század óta a »vertikális« és »horizontális« elvek között folyt, a harmónia győzedelmeskedett. A XIX. században olyan uralomra tett szert a zenében, hogy a dallam és ritmus mindinkább elszegényedett. [...] Azt, amit Saint-Saëns Távolságon és az egyházi hangnemekben keresett, amit Debussy az orosz dalokban talált, azt Bartók a régi magyar népdalban fedezte fel.”³²

Tegyük hozzá, nemcsak Bartók, hanem Kodály is, és nemcsak magában a magyar népdalban, hanem annak teljesen más gyakorlatot követő, hagyományt tükröző előadásmódjában, de ez már egy másik tanulmány témáját képezné.

³⁰ „A cigányzenészeknél élő előadásban hallott dallamra bizonyítékul szolgál a zeneszerző vázlatkönyvébe 1846-ban, erdélyi hangversenykörútja alatt kottával bejegyzett »koltói csárdás«. A népies műdalból folklorizálódott dalt szöveges előadásban főleg *Erdő mellett nem jó lakni* szöveggel, hangszeres előadásban pedig egyrészt Friss csárdás-ként, másrészt továbbá a strófa 3–4. sorából képzett önállósult hangszeres közjátékként ismerjük. Az utóbbi régies páros táncokhoz kapcsolódó táncdallamokban fordul elő változatos formában. A dallamot moll indítással is szokták játszani. Liszt e dallamot a XIV. rapszódia 5. témájaként dolgozta föl (Vivace assai, a 209. ütemtől) egyaránt használva a dúr és moll megoldást.” Vö. TARI Lujza: „Liszt Ferenc magyar rapszódiai és a népzene”, *Liszt magyar szemmel – The Hungarian View of Liszt*, 30 (2017. december), 4–6., ide: 5. A „koltói csárdás”-ról lásd még GÁRDONYI Zoltán: „Paralipomena zu den ungarischen Rhapsodien Franz Liszts”, in Klára HAMBURGER (Hg.): *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren* (Budapest, Corvina, 1978), 197–225., ide: 212.; TARI Lujza: „Egy közjáték dallam”, *Magyar Zene* (1981/3), 285–302.; uő: „Eine instrumentale ungarische Volksmelodie und ihre Beziehungen zu Liszt und Beethoven”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 25/1 (1983), 61–71.

³¹ BARTÓK *Cigányzene? Magyar zene?*, 355.

³² KODÁLY Zoltán: „Bartók Béla”, in KODÁLY *Visszatekintés*, II, 426–434., ide: 429.

636

Nemzeti színház.

III-dik rendkívüli Budapest, kedden, 1880. november 30-án: előadás.

Előszőr:

A NÉVTELEN HŐSÖK.

Eredeti dalmű 4 felvonásban. Szövegét írta TÓTH EDE. Zenéjét szerzte ERKEL FERENCZ. Rendező: ÓDRY L.

SZEMÉLYEK:

Parasznyi, öreg falusi pap	Ódry L.	Icsig	Pauli
Andorfi Elek, segéd-lelkész	Perotti	Honvéd őrnagy	Erdei
Dereck Péter, jegyző és tanító	Tallán	Első	Madecky
Csikós Tamás, agglagény	Köszeghy	Második	Ney
Sáskáné, özvegy kántorné	Saxlehner E.	Futár	
Ilonka	Nádayné	Honvédek, honvédtisztek, falusi nép mindkét nemből.	
Jóska } gyermekei	Kordin M.	Magyar legio. — Történi 1848-ban.	

Az I. felvonásban: „CSÁRDÁS”. Előadja az összes táncszemélyzet.

A 3. felvonásban: „HADGYAKORLAT”. Szerzte és betanította Campilli Fr. balletmester, előadja az összes táncszemélyzet.

Az új díszleteket festette Spanraff Agost, a nemzeti színház festője.

Az új jelmezeket „Arvay és társa” cég, a nemzeti színház szállítója készítette.

Kezdeté 7 órakor, vége 10 után.

Hely árak:

Földszinti vagy I. emeleti páholy 12 frt. — Másodeletli páholy 10 frt. — Tálalászcák és erkélyszék 3 frt. Földszinti zártzscák az I. — VI. sorban 2 frt. 50 kr a VII. — XVI. sorban 2 frt. Kórszcák I frt 50 kr. II. emeleti zártzscák I. — 6. sorban 1 frt 50 kr., II. sorban 1 frt 20 kr., III. sorban 80 frt. IV. és V. sorban 50 kr. III. emeleti zártzscák 80 kr. III. emeleti számozott ülőhely 50 kr.

Ez azon 20 rendkívüli előadás harmadika melyeket az igazgatóság a bérelt-hírdetményben ezen évre kikötött, és melyek alkalmazásával azon t. bérlő uraságok, kik páholyukat a béreltszűnetes előadásokra meg nem váltották, (valamint a támlás- és zártzscák bérlő t. uraságok is) illető bérelt helyüket csak a napi helyár lefizetése mellett használhatják; mire nézve ma d. e. 11 óráig méltóztatnának a pénztárnál rendelkezni.

Holnap, szerdán, 1880. december 1-én, bérelt-folyamban:
Vörösmarty Mihály születésének emlékezetére:
CSONGOR és TÜNDE.

Számú 3 szakaszban, kardalokkal és tánczsal. Írta Vörösmarty Mihály. Zenéjét szerzte Erkel Gyula.

Ezen előadásra előre válthatni jegyet a csarnokban, a balfelől esteli pénztárnál d. e. 10 — 1 óráig a következő áron:
 Földszinti v. I. emeleti páholy 8 frt. Másodeletli páholy 7 frt. Tálalászcák és erkélyszék 2 frt. Földszinti zártzscák I frt 50 kr. Kórszcák I frt 20 kr. II. emeleti zártzscák I frt. II. és III. sorban 1 frt., IV. és V. sorban 60 kr. III. emeleti zártzscák 60 kr. III. emeleti ülőhely 50 kr.

Bérelt-hírdetmény.

F. é. december hóra bérelt nyújtatik, következő áron: Erkélyszék vagy támlászcák 38 frt. Földszinti zártzscák 30 frt. Bérelhetni naponkint d. e. 10 — 1 óráig a nappali pénztárnál. Este a pénztárnál bérelni nem lehet.

„A névtelen hősök” második előadására (csütörtök, decz. 2-án) már ma válthatni jegyet a mai napi áron, a belső csarnokban.

Hertz d. m. u. ny. c. l. u.

PÁL RICHTER*Style hongrois* and Hungarian Musical Tradition
Interrelations Between Popular Art Music and Folk Music

Popular art song, Hungarian *nóta*, Hungarian national music, Gypsy music, folk music, peasant music, Liszt, Erkel, Bartók, and Kodály: these are some of the keywords found regularly in literature relating to 19th- and 20th-century Hungarian music history, the *style hongrois* and Hungarian musical style. Aside from canonised composers, who are associated with specific styles, approaches, images and identities, some of these keywords implying a variety of phenomena contain insufficiently defined technical terms. Unsurprisingly, therefore, such idioms are frequently misunderstood or misused in the international musicological literature. Within Hungarian musical historiography the definitions of such terms have evolved over time. Following Hungarian cultural and historiographical developments only externally, these changes are almost impossible for a foreigner to comprehend. Simultaneously, the processes through which these terms have shifted were burdened by wider phenomena embedded in the respective value systems of an era, leading to the dichotomies of 'black-or-white', and 'original-or-artificial'. The tension between 'valuable' and 'worthless' obscures the possibility of clairvoyance even for Hungarians. It is therefore fruitful to periodically re-examine the terminology itself, as well as the musical characteristics which define a term, and to investigate interrelations between idioms. Further, it is necessary to redefine the issue in its entirety, and therein to reinterpret the scholarly problems arising from our contemporary context, improving our understanding through bridging such internal with external circumstances. Considering the vast literature and practically endless dimension of the subject matter, a single study in a volume of collected writings is inherently limited. The present study therefore aims to contribute to the process of reconsidering issues raised by Hungarian popular art music on the one hand, and folk music on the other, through musical examples and illustrations from the *oeuvre* of Ferenc Erkel.

KACZMARCZYK ADRIENNE

A *Dante*-szonáta Vergiliusa

Beethoven nyomában

A történelem tanúsága szerint a kiemelkedő alkotói életmű kivételes nehézségek elé állítja a következő generációt; teljes elsajátítást, követést, egyszersmind meghaladást parancsol. Az európai műzene történetében, ismeretes, mindenekelőtt Beethoven hangszeres életműve kapcsán merült fel a folytatás mikéntjének kérdése. Míg a kiadott szimfóniák és szonáták mennyisége alapján nyilvánvaló, hogy a „hosszú 19. század” folyamán Beethoven halála után sem lankadt az érdeklődés a bécsi klasszika e két központi hangszeres műfaja iránt,¹ a színvonalas művek csekély száma jelzi a problémát.² Noha a szimfóniaszerzők, Carl Dahlhaus érvelése szerint, mindannyian a Beethoven művei által kijelölt utak valamelyikét követték,³ a hatását legeggyértelműbben bizonyító, 1839–1911 között született mintegy harminc kórusos szimfónia közül csak kilenc, Berlioz, Mendelssohn, Liszt és Mahler alkotásai kerültek be a zeneirodalmi kánonba.⁴ A szonáta műfajában sem volt jobb a helyzet: noha William Newman számításai alapján 1800–1914 között 625 európai és amerikai zeneszerző publikált élete folyamán legalább egy szonátát, az időtálló kompozíciók száma még

* A tanulmány a Magyar Művészeti Akadémia kutatási ösztöndíja támogatásával készült.

¹ A német nyelvterületen megjelent művek számbavételéhez lásd *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* (Leipzig, Hofmeister, 1829–).

² A harmadik hangszeres műfaj, a vonósnégyes korán háttérbe szorult. A 19. századi mesterek, Mendelssohn, Schumann, Raff és Volkmann Haydn, Mozart, valamint Beethoven fiatalkori vonósnégyeseit vették mintául. Vö. Antonio BALDASSARE: „String quartet, 1830–1870”, in *Grove Music Online*, ed. by Deane ROOT, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040899> (utolsó letöltés: 2017. május).

³ Carl DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden–Laaber, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion–Laaber Verlag, 1980) (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), 125–132.

⁴ Wolfram STEINBECK: *Romantische und nationale Symphonik*, in Wolfram STEINBECK – Christoph von BLUMRÖDER (Hg.): *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*. Teil 1 (Laaber, Laaber Verlag, 2002), 122.

Beethoven és Schubert természetét beleértve sem éri el a húsz százalékot.⁵ S miközben az 1830 utáni zeneszerzők majd mindegyikében munkált a vágy, hogy Beethoven örökébe lépjen, szonátáik és szimfóniáik nyitótételében eltávolodtak a korábban meghatározó szonátaformától, és immár inkább műfaji, mint formai mintákat kerestek a bécsi klasszikusoknál.⁶ A Beethoven-*œuvre* főként tétel és ciklus kapcsolatának szorosabbra fűzésében számíthatott az ifjabb generációk érdeklődésére. Charles Rosen két fő stratégiát különböztet meg. A Mendelssohn, Schumann és Berlioz műveiben megfigyelhető eljárás a tételek közötti motivikus összefüggés megteremtését célozza, és ebben lényegében az 5. szimfónia példáját követi. Az ezzel ellentétes irányú, Liszt és Schönberg által követett másik eljárás végső soron a 9. szimfónia fináléjában gyökerezik, és arra szolgál, hogy a négyteteles ciklust egyetlen tételben fogja össze.⁷

Rosen szerint Lisztnek a beethoveni szonáta- és szimfónia-konceptióból kifejlesztett és a tematikus transzformációs eljárással kombinált stílusa annak bizonyítéka, hogy eszményképe alkotásait kortársai közül ő értette meg a legteljesebben.⁸ Jól ismert tény, hogy a weimari alkotókorszaka (1848–1860) első felében kidolgozott szimfonikus stílus a programzene korabeli híveit is felvillanyozta. A szimfonikus költeményekkel foglalkozó, 1857-es nyílt levelében Wagner, majd 1858–1859-es tanulmányában a zeneesztéta Franz Brendel is úgy vélte, hogy addigi nézetük, miszerint a 9. szimfóniával lezárult a szimfónia műfaja, Liszt szimfonikus alkotásai tükrében átgondolásra szorul.⁹ Wagner és Brendel tehát, ha más úton is, de a Rosenéhez hasonló véleményre jutottak Liszttel kapcsolatban. A zenetörténet folyamatát fejlődésnek értelmezve, az egyes elemeiben beethoveni kezdeményezésekre visszavezethető, de programmal összekapcsolt szimfonikus stílus megalkotójában a zenei haladás letéteményesét látták. Nézetüket osztották az 1859-ben alapított Újnémet Iskola programzene-párti, a *Zukunftsmusik* iránt elkötelezett tagjai. Közéjük számított a zenetörténész Ludwig Nohl, aki 1874-ben kiadott tanulmánykötete címében Lisztet a 19. századi német zene két meghatározó alakja, Beethoven és Wagner közé helyezte.¹⁰

⁵ William S. NEWMAN: *The Sonata since Beethoven: the Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969).

⁶ Vö. Charles ROSEN: *Sonata Forms*, revised ed. (New York, Norton & Comp., 1988), 365–407., valamint James HEPOKOSKI: „Beethoven reception: the symphonic tradition”, in Jim SAMSON (ed.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), 424–459., ide: 447–454.

⁷ ROSEN i. m., 394.

⁸ Charles ROSEN: *A klasszikus stílus – Haydn, Mozart, Beethoven*, ford. KOMLÓS Katalin (Budapest, Zeneműkiadó, 1977), 588., 142. lj.

⁹ Richard WAGNER: „Über Franz Liszts symphonischen Dichtungen: Brief an Marie zu Sayn-Wittgenstein”, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Leipzig, Siegel, s. a.³), V, 182–198., ide: 193.; Franz BRENDL: *Franz Liszt als Symphoniker* (Leipzig, Merseburger, 1859), 34. Brendel először 1858-ban, a *Neue Zeitschrift für Musik*-ban (a továbbiakban: NZfM) közölte tanulmányát.

¹⁰ Ludwig NOHL: *Beethoven, Liszt, Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts* (Wien, Braunmüller, 1874).

Noha a weimari stílus támogatóinak száma sosem haladta meg az elutasítókét, az 1–9. szimfonikus költemény és a két szimfónia megkomponálásával, továbbá Beethoven szellemi örököseként elismerve Liszt joggal érezhette úgy, hogy zeneszerzőként beérkezett. A Weimar előtti évtizedeket mind ő, mind pályája külső szemlélői pusztán alkotói életműve hosszúra nyúlt előkészítő szakaszaként fogták fel. A más szerzők művein alapuló feldolgozások ekkori túlsúlya eleve kétséget ébresztett zeneszerzői adottságait illetően. A virtuóz és a zeneszerző teljesítménye közötti áthidalhatatlannak érzett távolság az 1850-es évek közepéig a Liszt-kritikák állandó témája volt. 1835-ben az *Harmonies poétiques et religieuses* és a Paganini ihlette *Clochette*-fantázia kiadását recenzeáló François Stoepel vetette Liszt szemére, hogy a merő fantáziálást összetéveszti a szabályokon alapuló komponálással.¹¹ 1839-ben Schumann szintén a szaktudást hiányolta a *Nagy etűdökből*.¹² Csak kevéssel volt pozitívabb Carl Czerny, aki, miután 1837-ben viszontlátta egykori tanítványát, úgy nyilatkozott, hogy Liszt zeneszerzőként is eljuthatott volna a pianistaként elért szintre, ha bécsi tanulóéveit nem hagyja abba idő előtt.¹³

Ám a bírálók mindannyian átsiklottak az átgondolt kompozíciós munka kétségtelen bizonyítékai felett. Az *Harmonies poétiques* a variációs és a szonátaforma sajátos ötvözésével a weimari művek formai koncepcióját előlegezte. A Lamartine-versek ihlette darabban és a Paganini-fantáziában egyaránt az a Beethoventől eltanult karaktervariációs technika jelenik meg, amely a későbbi szimfonikus stílusban alapvető tematikus transzformációs eljárás alapja lett.¹⁴ Az öncélú virtuozitást Liszt mindig is, de az 1840-ben fogalmazott Paganini-nekrológban félreérthetetlenül elutasította. A *Nagy etűdök*, miközben szélsőséges technikai követelményeket támasztanak az előadóval szemben, a bravúretűdé mellett a karakterdarab műfajába is beleillenek. Az *Harmonies*-ban és a Paganini-fantáziában feltűnt variációs eljárás alapszik a 4. szám, amely néhány évvel később, bevezetéssel és epilógussal kiegészítve a *Mazeppa* címet kapta, és a későbbi szimfonikus költemény előfutára lett. Ami az 1840-es évek

¹¹ „Schaffen nach positiven Regeln ist offenbar nur ein *Machen*, ein *Handwerk* – Schaffen aber mit dem klaren Bewußtsein und mit dem lebendigen natürlichen Gefühle vom Regelmäßigen und Schönen, das ist *Kunsttreiben* – Schaffen ohne dies Bewußtsein, mäßigt und regelt, ist *Phantasterei*.” Vö. François STOEPEL: „Einige Worte über Franz Liszt bei Gelegenheit der Anzeige seiner neuesten Compositionen”, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 37/39 (30. September 1835), 647–648., ide: 647.

¹² „Zu anhaltenden Studien in der Composition scheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben; desto mehr studierte als Virtuos, wie denn lebhaft musikalische Naturen den schnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältnis entstehen, das sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat.” Vö. Robert SCHUMANN: „Etüden für das Pianoforte, Franz Liszt”, in *NZfM* 11/31 (15. Oktober 1839), 121–123., ide: 121.

¹³ Carl CZERNY: „Recollections of my life”, ed., transl. by Ernest SANDERS, *The Musical Quarterly* 42/3 (1956), 302–317., ide 316.

¹⁴ Vö. Dieter Torkewitz analízisével in Dieter TORKEWITZ: *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts* (München–Salzburg, Katzbichler, 1978), 52skk.

operaparafrázisait illeti, ezekben Liszt másoknál nem tapasztalható koncentrátsággal foglalta össze a kiválasztott opera zenei–dramaturgiai lényegét. Emellett, mint Batta András kimutatta, ezekben a kompozíciókban talált rá arra a dramaturgiai modellre, amely szimfonikus költeményeiben később jellemzővé vált.¹⁵ A weimari műfaj kialakulása szempontjából tehát a liszti operaparafrázis jelentősége a Beethoven, Berlioz és Mendelssohn nevéhez fűződő koncertnyitányéhoz hasonlítható.

A példák rávilágítanak, hogy utóbb Liszt maga is, de kritikusai különösen alábecsülték a Weimar előtti évtizedek jelentőségét. A tanuló- és vándorévek során felhalmozott tudás és kompozíciós tapasztalat nélkül Weimarban később következett volna be az áttörés. A *Ce qu'on entend sur la montagne* és a h-moll szonáta első verziója azonban már 1849-ben elkészült, ami egyet jelentett Liszt szimfonikus stílusa megszületésével. Zeneszerzőként Liszt kétségkívül autodidakta volt, de talán épp magányos tanulmányainak köszönhetően alakult ki a weimari stílust eredményező sajátos látásmódja. Beethoven életművének alapos tanulmányozása a későbbiek szempontjából döntő jelentőséggel bírt.

A *Dante*-szonáta azon kevés művek egyike, amelyeket Liszt *expressis verbis* eszményképéhez kapcsolt: az alcím, *Fantasia quasi sonata* az op. 27-es zongoraszonáták *Sonata quasi una fantasia* alcímére rímel. A szakirodalom az alcímet mind ez ideig a szonátaformának a *Dante*-szonátában megfigyelhető egyéni értelmezésével indokolta. Ez a magyarázat megalapozott, de kiegészítésre szorul. Bizonyíthatónak tűnik ugyanis, hogy Liszt szonátáját szoros kapcsolat fűzi Beethoven bizonyos műveihez.

A *Dante*-szonáta első verzióját, a *Fragment nach Dantét* Liszt 1839. december 5-én mutatta be Bécsben annak a koncertkörútnak a kezdetén, amelyet a Bonnban fellátható Beethoven-émlékmű érdekében vállalt magára (lásd *Táblázat*). A *Fantasia quasi sonata* meghatározás elsőként az 1848–1849-re keltezhető 2. verzió kéziratában olvasható, a *Paralipomènes à la „Divina Commedia”* alcímeként.¹⁶ Igaz, e helyütt Liszt áthúzta s felcserélte azt a *Fantaisie symphonique* alcímmel, azonban egy éven belül visszahelyezte jogaiba az eredetit. Az ekkorra elkészült 3. verzió ugyanis, mint Liszt 1849. augusztus 1-én kelt leveléből kiderül, a *Prolegomènes à la „Divina Commedia”*, *Fantasia quasi sonata* címet viselte.¹⁷ A 3. verzió kidolgozása a *Paralipomènes* másolatán kezdődött meg, s bizonyos, hogy a munka augusztus 1. után is folytatódott.

¹⁵ Batta András: „»Programopera« zongorán: sajátos stílusjegyek Liszt operaparafrázisaiban”, *Magyar Zene* 27/1 (1986), 3–11.

¹⁶ A végleges verzió az *Új Liszt Összkiadás* (a továbbiakban NLA) I/6 kötetében (közr. Mező Imre, Sulyok Imre), a *Paralipomènes* és a *Prolegomènes* a 13. pótkötetben (közr. Kaczmarczyk Adrienne) jelent meg az Editio Musica Budapest gondozásában Budapesten, 1974-ben, illetve 2010-ben. A források leírását és értékelését, valamint a műhöz kapcsolódó albumlapokat lásd ugyanott.

¹⁷ Liszt levele Raffhoz, közli Helene Raff: „Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe”, *Die Musik* I/1 (November 1901), 287.

1839. XII. 5.	Fragment nach Dante Bécs, ősbemutató; az autográf elveszett
1840–1848	Fragment nach Dante [Fantasia quasi sonata (?)] D-WRgs 60 / I 76: a másolt alaprégét részletei, D-WRgs 60 / I 18, no. 3: eredetileg D-WRgs 60 / I 76 utolsó lapja
1847–1848	Fragment nach Dante's Hölle D-WRgs 60 / Z 17a: Catalogue des Compositions
1848–1849	Paralipomènes à la „Divina Commedia”, Fantasia quasi sonata Fantaisie symphonique D-WRgs 60 / I 76: a másolt alaprégét átdolgozása, metszői kézirat Kistner (Lipcse) számára, lemezszám: 1665
1849. VIII. 1.	Prolegomènes à la „Divina Commedia”, Fantasia quasi sonata Levél J. Raffnak; D-WRgs 60/ I 17, I 18/1: másolat és autográf
1849–1852	Années de pèlerinage, Deuxième année, Italie, Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata D-WRgs 60 / I 13/7: másolat, metszőpéldány. A cím zenei forrásban először: D-WRgs 60 / I 17 (címlap-javítás), levélben: H. Schlesingerhez, 1853. VI. 27.
1855	Années de pèlerinage, Deuxième année, Italie, No. 7. Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt (Leipzig, Breitkopf & Härtel), 9.
1858	1. kiadás: Mainz, Schott's Söhne, lemezszám: 13378.7

1. táblázat. A Dante-szonáta keletkezéstörténete (D-WRgs = Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv)

A címlapon ugyanis három címváltozat szerepel. A kopista kezétől származó *Paralipomènes à la „Divina Commedia”, Fantaisie symphonique* első szavát a mű átdolgozása során Liszt felcserélte a *Prolegomènes*-nel, majd később az egészet áthúzva, lejjebb felírta a véglegeset: *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata*. A végső verzió az *Années de pèlerinage* svájci és itáliai kötetének többi darabjával együtt legkésőbb 1852 tavaszán készült el.¹⁸ A későbbiekben Liszt feltehetőleg már csak apróbb változtatásokat eszközölt, és az 1858-as kiadással az alcímet is véglegesítette.¹⁹

A *Fragment nach Dante* nem nyerte meg a bécsi ősbemutató közönségét. A zeneszerző hívének számító zenekritikus, Heinrich Adami úgy találta, hogy a darab, Liszt

¹⁸ Liszt levele Raffhoz, közli RAFF i. m., *Die Musik* 1/2 (Januar 1902), 692.

¹⁹ A keletkezéstörténethez lásd még Sharon WINKLHOFER: „Liszt, Marie d'Agoult, and the »Dante« Sonata”, *19th-Century Music* 1/1 (1977), 15–32.; Rena Charnin MUELLER: *Liszt's „Tasso” Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*. Dissertation (New York, New York University, 1986), 147–153.; David TRIPPETT: „Après une lecture de Liszt: Virtuosity and Werktrübe in the »Dante« Sonata”, *19th-Century Music* 32/1 (2008), 52–93.

előadói stílusához és egyéb kompozícióihoz hasonlóan, a – Bécsben külsőségesnek érzett – francia romantika jegyeit viseli magán.²⁰ Kifogásai megegyeztek a Stoeplnél és Schumann-nál olvashatókkal; mindhárman a világos gondolatmenetet kérték számon a komponistán. Adami szerint a megértést elősegítendő, programot kellett volna mellékelni a műhöz. Liszt elfogadta Adami javaslatát. 1840. február 25-én egy minden bizonnyal szerzői információkon alapuló ismertetés jelent meg a *Dantei töredékről* Karl Tausenau aláírásával. A recenzens úgy vélte, Liszt kompozíciós eszköztárában, főként a harmóniavilágban „egy egész jövő rejlik”.²¹

Liszt-művel kapcsolatban alighanem Tausenau említi elsőként a „jövő zenéjét”. Kijelentése talán nem akart több lenni udvariasságnál, mégis érdemes rá odafigyelni. Ugyanerre a megállapításra jutott ugyanis az akkoriban megjelent *Paganini-etűdök* hallatán François-Joseph Fétis, aki a tonális kapcsolatok körének bővülésében a zene fejlődését látta.²² Liszt, akit mindig is erősen foglalkoztatott a zenei haladás kérdése, öt hónappal korábban, 1839. október 2-án kelt *Bachelier*-levelében érintette a témát. A levélben Michelangelo freskója, az *Utolsó ítélet* apropóján párhuzamot vont az egyes művészeti ágak alkotó óriásai között. Úgy vélekedett, hogy Dante már megtalálta szellemi rokonát a festők között Orcagnában és Michelangelóban, a zeneszerzők között viszont talán a jövő Beethovenjében fogja azt meglelni.²³ A *Pokol* ihlette zongoramű alcíme – *Fantasia quasi sonata* – nem hagy kétséget afelől, hogy Dante jövendő zeneszerző-párja Liszt maga akart lenni.

²⁰ Az *Allgemeine Theaterzeitung*ban 1839. december 7-én megjelent kritikát lásd in Dezső LEGÁNY (Hg.): *Franz Liszt, Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886* (Budapest, Corvina, 1984), 70.

²¹ „Die Conception dieser Tondichtung ist durch *Dantes* Hölle angeregt. [...] In *Dantes* Hölle ist es jedoch die Menschheit selbst, die von dämonischen Schrecknissen überwältigt, von haarsträubendem Jammer durchzittert, schwer aufstöhnt und – Flammengräber, Natternstiche, Teufelhauen, Blutmeere und Centaurengetümmel werden in ihrer schroffen Größe höchstens durch *Francesca Riminalis* Liebesklage gemildert. *Liszt* faßte, meines Wissens, der erste den Entschluß, dieses diabolische Element, und besonders ein unter hoffnungslosen Höllenqualen in titanischer Urkräftigkeit ungebeugtes Gemüth durch die Instrumentalmusik zu veranschaulichen. Daher der grandiose Bau dieses sogenannten Fragmentes, das eigentlich ein Orchesterstück mit Claviereffecten ist, und in der Entwicklung und Vervielfältigung des bedeutenden Hauptsatzes durch reiche und originelle Modulationen einen Fortschritt beweist, in dem eine ganze Zukunft liegt.” Vö. KARL TAUSENAU „Liszts »Fragment nach Dante«” címmel az *Allgemeine Theaterzeitung*ban megjelent írását, közli LEGÁNY i. m., 72–73.

²² „Disons seulement qu’il ne faut que jeter les yeux sur cette musique pour acquérir la conviction qu’elle représente l’époque la plus avancée de l’art sous le rapport de l’exécution, et qu’elle offre en même temps des conceptions d’une grande hardiesse.” Vö. François-Joseph FÉTIS: „*Études d’exécution transcendante*, pour le piano, par Franz Liszt”, *Revue et Gazette Musicale de Paris* 8/32 (9 mai 1841), 261–264., ide: 264.

²³ „Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l’avenir.” Vö. *Lettres d’un bachelier ès musique*, no. 12, in Franz LISZT: *Frühe Schriften*, hrsg. von Rainer KLEINERTZ, kommentiert und Mitarbeit von Serge GUT (Wiesbaden–Leipzig–Paris, Breitkopf & Härtel, 2000), 306.

Beethoven szellemét Carl Czerny kezéből

A *Dante*-szonátát az alcímében jelzett két műfaj közé helyezik az elemzők, vagy a szonátaforma, vagy a fantázia elsősége mellett érvelve. William Newman úgy látta, a szonátaforma szerinti szerveződés csak tágan értelmezve, a tematikus anyagot jellemző sokféleség, kontraszt és fejlesztés, valamint a tonális terv alapján mutatható ki benne.²⁴ Ezek alapján Liszt zongoraművét inkább fantáziának, mint szonáta elvű kompozíciónak tekintette. Carl Dahlhaus szerint viszont a fantázia-jelleg csak a felszín, a karaktervariációs eljárással létrehozott tematikus anyagokban valójában a szonátaforma témái, egyszersmind a szonátaciklus tételkarakterei körvonalázódnak.²⁵ Szintén a szonátaformát látja elsődlegesnek Kenneth Hamilton, aki a fantázia-jelleget a karakterek lázas váltakozásával magyarázza.²⁶ A források alapján mind a szonáta, mind a fantázia mellett lehet érvelni. A *Fragment nach Dante* és a *Paralipomènes* esetében a szonátaforma világosabban kivehető, mivel azokban még megvan a tétel hagyományosan két részre bontó, expozíció végi zárlat. Ugyanakkor a szonáta-elv részleges érvényesülése beismeréseként is felfogható Liszt szóhasználata, aki a darabot *Dante*-fantáziaként emlegette.²⁷

A Liszt-mű szonáta-struktúráját vizsgálva az elemzők egyszersmind annak beethoveni gyökereire, egyrészt a nagyforma-konceptióra, másrészt a távoli terckapcsolatok kiemelt jelentőségére is rámutattak.²⁸ Ami a témák tematikus transzformációs viszonyát illeti, David Trippett nemrégiben arra a következtetésre jutott, hogy ennek a beethoveni eredetű eljárásnak az alapjait Liszt még Bécsben elsajátíthatta. Mint rámutatott, a karaktervariációs technika leírása megtalálható Czerny tankönyveiben.²⁹ Ezek ugyan, köztük a témánk szempontjából releváns kétkötetes *Fantasie-Schule*,³⁰ több évvel azután láttak napvilágot, hogy Liszt 1823 szeptemberében búcsút vett mesterétől, de feltételezhető, hogy Czerny az általa addig is alkalmazott tanítási módszert tette közzé bennük. A virtuóz pálya igényeit szem előtt tartva, Trippett szerint Czerny Beethoven karaktervariációs technikáját is megismertette Liszttel. Mivel Liszt jellemzően a hangszeren fantáziálva komponálta meg, illetve dolgozta át műveit, köztük a *Dante*-szonáta különféle verzióit, az improvizációs technikákban Czernynél szerzett jártasságát a komponálás során is hasznosította.

²⁴ NEWMAN *The Sonata since Beethoven*, 371.

²⁵ DAHLHAUS *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 111–112.

²⁶ KENNETH HAMILTON: *Liszt: Sonata in B Minor* (Cambridge, Cambridge University Press, 1996), 13., 19–20.

²⁷ Ez idáig nem került elő olyan dokumentum, amelyben Liszt vagy közvetlen tanítványi–munkatársi köre a *Dante*-szonáta elnevezést használná.

²⁸ A témához lásd Serge GUT: „L’adaptation de la forme sonate beethovenienne dans certaines œuvres du Liszt de la maturité”, *Quaderni dell’Istituto Liszt* 12 (Milano, Rugginenti, 2012), 1–23., ide: 2–4.

²⁹ TRIPPETT *Après une lecture de Liszt*, 70–88.

³⁰ CARL CZERNY: *Fantasie-Schule*, I. *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Piano forte*, op. 200; II. *Die Kunst des Präludierens in 120 Beispielen*, op. 300 (Wien, Diabelli, 1829, 1833).

Ez azt jelenti, hogy a beethoveni szellemi hagyaték átörökítésében Czerny az eddig feltételezettnél is fontosabb szerepet játszott.

A *Dante*-szonáta további adalékkal is szolgál a Beethoven–Czerny–Liszt leszármazási vonalhoz. Kenneth Hamilton fedezte fel, hogy a *Dante*-szonáta fő témáját Czerny egyik legsikerültebb műve, az *Asz-dúr szonáta* (op. 7) II. tételének nyitó-témája inspirálta.³¹ Liszt 1830-ban tanulmányozta a szonátát, és hajdani mesterének szóló, az év augusztus 26-i levelében lelkesen számolt be a zongoramű, különösen a szóban forgó cisz-moll tétel kedvező párizsi fogadtatásáról.³² Liszt nem üres bók-nak szánta dicséretét. Ugyanis két és fél évtizeddel később, egy 1856. március 7-én kelt, Dionys Prucknerhez intézett levelében megismételte azt.³³ Pruckner Bécsben, Czernynél akarta tökéletesíteni zenei tudását, s ez alkalmat adott Lisztnek hajdani mestere jellemzésére. Amellett, hogy kiemelte Czerny rendkívüli szakértelmét, valamint Beethoven-játékának technikailag és zeneileg egyaránt magas színvonalát, zeneszerzői munkásságára is kitért. Nem cáfolhatta a kortársakban kialakult negatív képet Czerny kompozícióinak fantáziátlanságát illetően,³⁴ viszont a „szépen megformált” *Asz-dúr szonátát* a legnemesebb irányzatot reprezentáló művek közé sorolta.

A Czerny-szonáta II. tételét vizsgálva egy további, Liszt szempontjából még fontosabb zenei összefüggésre is rávilágíthatunk. Arról van szó, hogy az illető tételt Czerny maga is egy másik zongoramű hatása alatt komponálta. Inspirációs forrása nem volt más, mint Beethoven op. 27-es cisz-moll szonátájának fináléja. Liszt, aki Beethoven művei közül ezt a szonátát tűzte leggyakrabban műsorára,³⁵ minden bizonnyal észrevette a Czerny- és a Beethoven-mű közötti párhuzamot. A *Dante*-szonáta megszületésével immár három kompozícióra kiterjedő kapcsolatot érdemes közelebbről megvizsgálnunk (*1a–c kottapélda*).

³¹ Kenneth HAMILTON: „Après une lecture du Czerny?: Liszt’s creative virtuosity”, in Robert DORAN – Ralph LOCKE: *Liszt and Virtuosity* (New York, University of Rochester Press, 2019), 41–92.

³² *Franz Liszt’s Briefe*, gesammelt und hrsg. von LA MARA (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893), I, 5–6., No. 3. Továbbiakban *Briefe*.

³³ Liszt levele Dionys Prucknerhez 1856. március 17-én: „In den zwanziger Jahren, wo ein grosser Theil der Beethoven’schen Schöpfungen für die meisten Musiker eine Art von Sphinx war, spielte Czerny *ausschliesslich* Beethoven mit ebenso vortrefflichem Verständniss als ausreichender, wirksamer Technik; und späterhin hat er sich auch nicht gegen einige gethane Fortschritte in der Technik verschlossen, sondern wesentlich durch seine Lehre und seine Werke dazu beigetragen. Schade nur, dass er sich durch eine zu übermässige Productivität hat schwächen müssen und nicht auf dem Wege seiner ersten Sonate (op. 6 [recte op. 7] *As-dur*) und einiger anderen Werke dieser Periode, welche ich als bedeutsame, der edelsten Richtung angehörige und schön geformte Compositionen hochschätze, weiter fortgeschritten ist.” Vö. *Briefe* I, 219., No. 151.

³⁴ Schumann különösen élesen bírálta Czerny fantáziátlanságát a *Die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze* (op. 400) és a *Die vier Jahreszeiten* (op. 434) kapcsán írott recenzióiban: „Phantasieen, Capricen etc. für Pianoforte”, NZfM 7/42 (24. November 1837), 166–167.; „Etüden für Pianoforte”, NZfM 6/43 (19. Januar 1838), 21–22.

³⁵ Virtuóz pályája során, 1832–1847 között 13-szor játszott nyilvánosság előtt. Vö. Axel SCHRÖTER: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst”. *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption* (Sinzig, Studio, 1999), II, 106–112.

Presto agitato

The first system of the musical score for the first example is in G major, 3/4 time, and marked **Presto agitato**. It consists of three staves. The first staff is the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to forte (*f*) later in the system. The second staff is the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to forte (*f*) later in the system. The third staff is the left hand, starting with a forte (*f*) dynamic. The score includes a *simile* instruction and various performance markings such as *p*, *f*, and *sfz*.

1a kottapélda. Beethoven: *Sonata quasi una fantasia*, Op. 27 No. 2, III., 1–9. ü. (imslp.org)

Prestissimo agitato

The first system of the musical score for the second example is in G major, 3/4 time, and marked **Prestissimo agitato**. It consists of three staves. The first staff is the right hand, starting with fortissimo (*ff*) dynamics and moving to *sim.* later in the system. The second staff is the left hand, starting with fortissimo (*ff*) dynamics and moving to *sim.* later in the system. The third staff is the left hand, starting with fortissimo (*ff*) dynamics. The score includes a *sim.* instruction and various performance markings such as *ff* and *sim.*.

1b kottapélda. Czerny: *Asz-dúr szonáta*, Op. 7, II., 1–16. ü. (imslp.org)

Presto agitato assai

p lamentoso

38 *sempre legato*
dim.

41

44

1c kottapélda. Liszt: *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata* (NLA I, 7)

A három kompozíció rokonságára már a karakterjelzések alapján is következtetni lehet: Czerny *Prestissimo agitato* és Liszt *Presto agitato assai* utasítása rímel Beethoven *Presto agitato*jára. A témák dinamikáját a szüntelen mozgás és a két kéz komplementer játéka, emellett Beethovennél és Czernynél a rakéta-motívumra épülő téma, Lisztnél a dallam fel-le hullámozása biztosítja. A rakéta-motívika a *Dante*-szonátában is feltűnik, de abban az átvezető szakaszt (77–87. ü.) látja el energiával. Czerny és Liszt témájában két-két azonos – felütésre, majd súlyra eső – hang egymásutánjából

rajzolódik ki a dallam a komplementer ritmusú kíséret fölött. A VI. fokot elérve mindkettejük dallama visszafordul és kromatikával színezett hangközugrásokban ereszkedik le. Az *agitato*-karaktert szintén hasonló eszközökkel érik el mindhárman. Beethoven és Czerny sforzatókkal, illetve hirtelen dinamikai váltásokkal, Liszt a crescendo–diminuendo pulzálással. Ugyancsak a feszültség fenntartását szolgálja a szinte megszakítatlan, egyenletes lüktetés. Beethoven szonátaformájú tételében a tizenhatod menet csak a melléktématerület 3., illetve a zárótema 1. elemének értelmezhető szakaszban váltanak nyolcadokra (43–56., 137–150. ü.). Czerny az ABA forma főrészének nyolcadmozgását szintén csupán néhány ütem erejéig lassítja negyedekre (95–122., 416–443. ü.). Liszt triolás–szextolás képletekkel (52–53. ü.) teszi változatosabbá a tizenhatod meneteket uralta főtématerületet. A sebes lüktetést mindhárman hosszú orgonapontokkal ellensúlyozzák. Az orgonapontos kezdő ütemeket Czerny, Beethoven példájára, lamento-basszussal folytatja, kromatikus lépésekben érve el az alsó kvartot. Liszt a kromatikus meneteket a dallamba, az orgonapont fölött megszólaló akkordok szélső szólamaiba helyezte. A *Dante*-szonáta 1–2. verziójában Liszt még Czerny kisütemes írásmódját követte, tizenhatodok helyett nyolcadokban kottázva le és 2/4-es ütemekbe rendezve a véglegessel megegyező zenei anyagot. Utóbb talán a Beethoven-tétel ösztönzésére döntött a nagyobb lépték mellett.

A Beethoven-tétel melléktémája után megszólaló keresztmotívum (29–32. ü.) szintén feltűnik a másik két komponistánál, még ha némileg eltérő dallamvonallal is. Czerny a nyitótema lefelé hajló szakaszába (6–7. ü.) szötte bele, Liszt fejmotívumot formált belőle, amely azután valamennyi téma élén elhangozva, a tematikus egységet szolgálja. A *Dante*-szonáta 2. verziójának bevezetésében a keresztmotívum szolisztikus helyzetben is felhangzik, mégpedig a beethoveni eredetihez hívebb dallamrajzzal és hosszú értékekkel.³⁶

Beethoven és Czerny tétele között további párhuzamok is felfedezhetők. E helyütt elegendő arra a kettőre kitérnünk, amelyekből kiderül, Czerny észrevette a cisz-moll szonáta ciklus-koncepciójának különlegességét. A szélső tételek közötti rendkívül szoros motívikai és harmóniai kapcsolatról van szó, amelynek köszönhetően a két tétel egymás ellenkező előjelű *pendantj*ának értelmezhető.³⁷ Erre a dramaturgiai párhuzamra reflektál Czerny a maga visszatérési formájával. A másik párhuzam Czerny középrészének bevezetésében (154–170. ü.) tűnik fel. Beethoven, noha középtételét Desz-dúr akkorddal indítja, az 1–4. ütemben Asz-dúr felé tér ki, nyilván a tonális szerkezet változatosabbá tétele érdekében. Czerny szintén modulációval indít: mintha

³⁶ Vö. *Paralipomènes*, 39–44. ü.

³⁷ A ciklusalakítás különlegességét a mű összes elemzője tárgyalja. Egyebek között lásd Egon Voss elemzését in Albrecht RIETHMÜLLER – Carl DAHLHAUS – Alexander L. RINGER (Hgs.): *Beethoven: Interpretationen seiner Werke* (Laaber, Laaber Verlag, 1994), I, 226–228., valamint Timothy JONES munkáját: *The „Moonlight” and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31* (Cambridge, Cambridge University Press, 1999), 78–90.

középrészét ő is a maggiore hangnembe akarná helyezni, ismételtetett Desz-dúr akkorddal kezdi, majd Beethoven 1–3. dallamhangjával (*desz-c-b*) mozdul tovább, hogy végül elérje az igazi hangnemet, a Gesz-dúrt.

A számos összefüggés láttán nehéz eldönteni, vajon Czerny modellnek tekintette-e Beethoven cisz-moll szonátáját, vagy a két mű közötti összefüggések szándékosak, és ilyenformán tiszteletteljes gesztusnak értékelendők a részéről. A kérdés annál is indokoltabb, mivel az Asz-dúr szonáta lassú tétéle szintén beethoveni inspirációról, az op. 31-es d-moll szonáta lassú tételének ösztönző szerepéről árulkodik. Témánk szempontjából azonban elegendő annyi, hogy az Asz-dúr szonáta II. tételével, valamint a karaktervariációs eljárás leírásával Czerny bizonyosságot tett Beethoven kompozíciós technikája alapos ismeretéről. Zeneszerzői oldalról tehát szintén birtokában volt annak a tudásnak, amelynek köszönhetően Beethoven stílusát híven adhatta át tanítványainak, köztük a fiatal Lisztnek.

Fantasia quasi sonata versus Fantaisie symphonique

A *Revue des deux Mondes* 1840. október 15-i számának zenekritika rovatában egy a művészet jelenkori állapotával foglalkozó cikk jelent meg. A nevét nem közlő szerző sajnálattal állapította meg, hogy a művészet dekadens fázisba jutott, mivel, tapasztalata szerint, a közönség a kompozíciónál többre értékeli annak tetszetős előadását. Hatásvadász ellentéttel fejezte be írását: míg Elssler Fannit a Capitoliumba viszik és Lisztnek díszkardot adnak, addig Beethoven és Webert hagyják éhen halni.³⁸ Liszt levélben utasította vissza a lekezelő minősítést, hangsúlyozva, a magyar nemesek a díszkarddal benne nem a virtuózt, hanem a magyar nemzeti ügy velük egyívású elkötelezettjét tüntették ki. A kritikus azzal vágott vissza, hogy míg Liszt meg nem komponálja a maga *Varázsfuvola*-nyitányát vagy fantáziaszonátáját, addig művészi besorolását illetően elégedjen csak meg Elssler Fanni társaságával.³⁹

A kritikus persze nem tudhatta, hogy a számon kért fantáziaszonáta már elkészült, s hogy a svájci *Zarándokév*, valamint az Esz-dúr és az A-dúr zongoraverseny első verziójával együtt kiadásra vár. Az önérzetében sértett Liszt részben talán ennek az afférnak a hatására döntött úgy, hogy zongoraműve címét kiegészíti a beethoveni

³⁸ „[...] nous laisserions Pétrarque dans la rue pour mener la Elssler au Capitole, nous laisserions Beethoven et Weber mourir de faim pour donner un sabre d’honneur à M. Lizt [sic].” Vö. *Revue des deux Mondes* 24 (15 octobre 1840), 301.

³⁹ „M. Liszt s’étonne qu’on ait eu l’imprudence de le citer entre Mlle Elssler et Mlle Pixis. Le jeune pianiste veut sans doute qu’on le nomme entre Beethoven et Mozart. Nous attendrons pour cela que M. Liszt ait écrit la sonate fantaisie ou l’ouverture de la *Flûte enchantée*, par exemple; jusque-là M. Liszt restera pour nous ce qu’il est, un exécutant prodigieux, un virtuose du premier talent, et nous ne croyons pas lui faire injure en le classant auprès de sujets distingués dont la scène s’honore. M. Liszt traduit avec ses doigts l’inspiration des maîtres absolument comme Mlle Pixis, ou toute autre cantatrice, le fait avec son gosier.” Vö. *Revue des deux Mondes* 24 (14 novembre 1840), 612–613.

allúzióval.⁴⁰ Legalábbis a tény, hogy a *Paralipomènes* kéziratában az alcímet utóbb *Fantaisie symphonique*-ra módosította, arra utal, bizonytalan volt benne, elég találó-e az eredeti *Fantasia quasi sonata* meghatározás. Mintha annak megválasztásában külső tényező – talán a kritikus megjegyzése – befolyásolta volna. Tétovázásának másik magyarázata az lehet, hogy a *Dante*-szonáta nem csupán egyetlen Beethoven-kompozíciót tekinthet modelljének. Az esetleges további modellek között feltétlenül számolnunk kell az op. 31-es d-moll szonáta nyitótételével.

Ha Liszt fantáziaszonátán a szonáta-allegro és a 18–19. századi fantázia-stílus ötvözését értette, akkor keresve sem találhatott volna jobb példát ennél a tételnél Beethoven szonáta-*œuvre*-jében.⁴¹ Ha a szonátaelv újszerű értelmezésére alkalmazta a fantáziaszonáta-terminust, szintén alapos oka volt rá, hogy a d-moll szonáta nyitótételében keressen mintát.

Strukturális szempontból a szonátaformáé a fő szerep a tételben. A fantázia-stílus a szonáta-allegrot bevezető, illetve azt megszakító, tematikailag és stilisztikailag összefüggő szakaszokban, a tétel quasi bevezetésében (1–20. ü., *2a kottapéllda*), a kidolgozást indító arpeggio akkordokban (93–98. ü.), valamint a bevezetés recitativókkal bővített, a rekapituláció élén visszatérő anyagában (143–158. ü.) jelenik meg. Mivel ezek a szakaszok nem különülnek el egészen a gyors résztől, s mivel a gyors rész tematikus anyagainak a meghatározása sem egyértelmű, a tétel formai értelmezése mindmáig megosztja az elemzőket. Egy 2009-ben megjelent reprezentatív kötetben

2a kottapéllda. Beethoven: d-moll szonáta, Op. 31 No. 2, I., 1–13. ü. (imslp.org)

⁴⁰ Nem ez lenne az egyetlen ilyen eset. A *Funérailles* alcíme („October 1849”) Batthyány Lajos miniszterelnök halálán túlmenően alighanem Heine *Im Oktober 1849* című, Liszttel szemben ellenséges versére is utal.

⁴¹ Beethoven g-moll fantáziáját vizsgálva Richter Pál mutatta ki annak látens szonátaforma-struktúráját. Lásd RICHTER Pál: „Műfaj és forma: Beethoven Op. 77-es zongorafantáziája”, *Magyar Zene* 54/4 (2016), 465–477. A szonátaforma-allúzió ellenére a tárgyalt mű elsődlegesen a fantázia műfaji-formai hagyományához kötődik. A d-moll szonáta esetében fordított a helyzet.

tizenegy szerző vette számba az addigi analíziseket, és állt elő egyéni értelmezéssel.⁴² Kiderült, hogy a 19–21. századi elemzők többsége – köztük A. B. Marx, D. F. Tovey, J. Schmalfeldt – az ún. normalizálók körébe tartozik. Ők lényegében a szonátaforma hagyományos felfogása és terminológiája szerint értelmezik a Beethoven-tételt.⁴³ Az ún. problematizálók – köztük A. Schmitz, C. Dahlhaus és részben J. Hepokoski – ellenben úgy vélik, az egyes formarészek annyira átértelmeződtek ebben a tételben, hogy az elemzés hagyományos kategóriái használhatatlanok. A következőkben hadd utaljunk a *Dante*-szonátát is érintő problémákra.

A tétel elemzőinek legfőbb kérdése a főtémára irányul: vajon a tétel kezdetén vagy az allegro-rész élén (21. ü.) indul? A gyors rész rakéta-motívumra épülő anyaga ugyan eleget tesz a főtémával szembeni elvárásoknak, azonban a rakéta-motívummal egyszermind kezdetét veszi egy a melléktémáig tartó, szekvenciális fokozás is, amely a szakaszt utóbb átvezetésnek tünteti fel. Az ambivalencia feloldásában nem segít a rekapituláció: a rakéta-motívumra épülő ütemek nem térnek vissza benne. Visszatér ellenben a darab kezdete, amely viszont bevezetés s nem főtéma hatását kelti. Dahlhaus nagy visszhangot kiváltott értelmezése szerint a tétel élén megszólaltatott anyag még nem téma, a gyors rész élén felhangzó már nem az; mivel azonban az ambivalencia szándékos, feloldásával felesleges kísérletezni. Dahlhaus szerint Beethoven a statikus természetű témák körvonalait a folyamat-jelleg erősítése érdekében oldotta fel.⁴⁴ Lisztet *mutatis mutandis* alighanem hasonló cél vezette, amikor saját szonátaformáiban, köztük a h-moll szonátában vagy a *Faust*-szimfónia szélső tételeiben a témák feldolgozását már a tématerületen belül megkezdte.

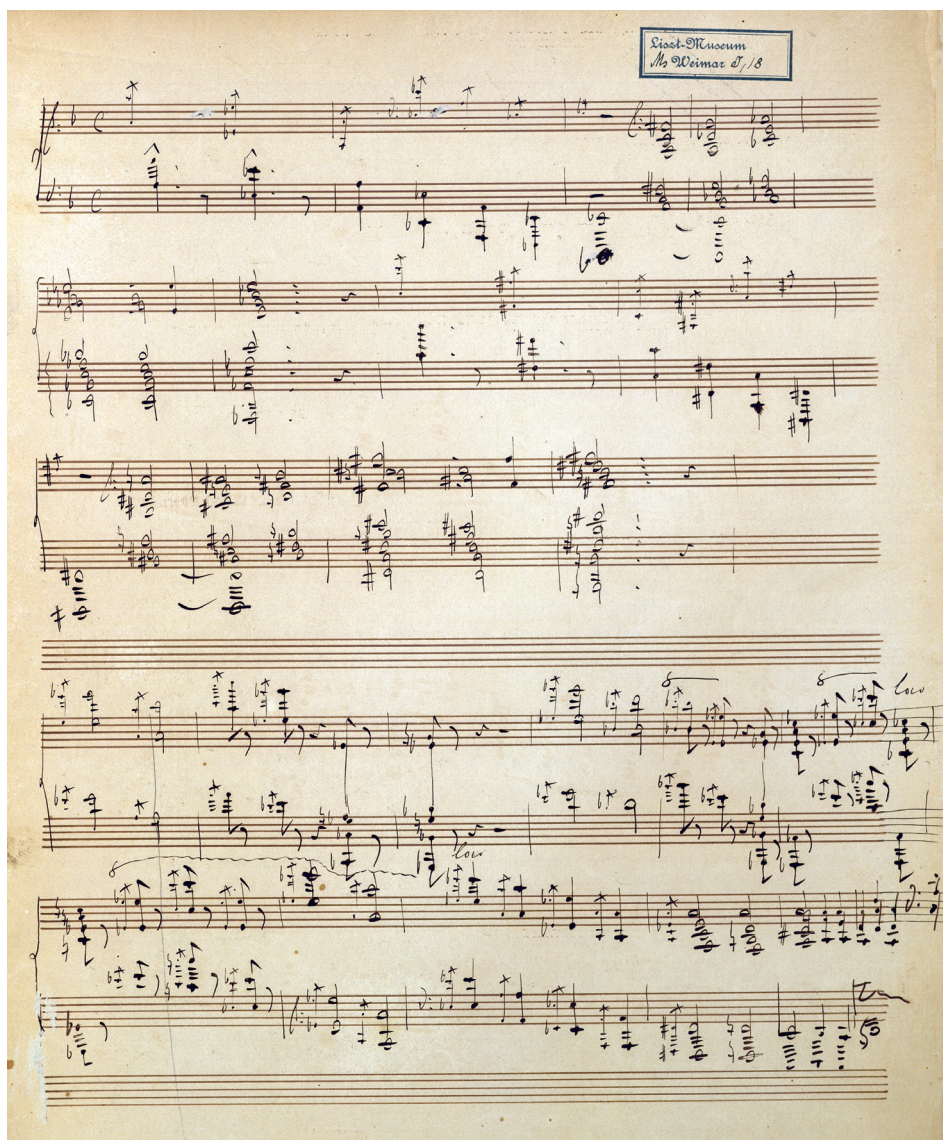
A d-moll szonáta nyitótétele és a *Dante*-szonáta között formai analógiák fedezhetők fel. Liszt műve is bevezetéssel indul, és ennek anyaga később szintén visszatér a formaszakaszok határain. A bevezetés anyagát helyenként nála is recitativo helyettesíti vagy egészíti ki. Ennél is közelebbi kapcsolatról árulkodnak a két mű kezdő ütemei.

A *Dante*-szonáta tanúsága szerint Lisztet különösen megragadta a Beethoven-tétel quasi bevezetésének előlegző funkciója, más szóval, mottó-jellege. Beethovennél az arpeggio akkord az allegro-részt indító d-moll akkordfelbontást ígéri; a 3–5. ütem *Seufzer*-motívuma a melléktémában tér vissza (41. ü.); a 6. ütem forgó motívuma a dialogizáló főtéma felső szólamában (22–23. ü.) és a melléktéma hangnemének nápolyi szexttel történő megerősítése pillanatában (55. ü.) tűnik fel újra. A *Dante*-szonáta esetében a mottó (*1. fakszimile* és *2b kottapéllda*) előkés félhangjai a főtéma tizenhatod hangpárjait előlegzik; a jobb kéz nyújtott ritmusa (5–6., 11–12. ü.) az ún.

⁴² *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*, ed. by Pieter BERGÉ, co-ed. by Jeroen D'HOE – William E. CAPLIN (Leuven–Walpole, MA–Peeters, 2009) (*Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology* 2).

⁴³ Az analitikus tradíciókat veszi számba Steven VANDE MOORTELE: „The First Movement of Beethoven's *Tempest* Sonata and the Twentieth-Century »Formenlehre«”, in *Beethoven's Tempest Sonata*, 293–314.

⁴⁴ Lásd Carl DAHLHAUS: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* (Laaber, Laaber Verlag, 1987), 210–212., továbbá uő *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 11–13.



1. faksimile. A Dante-sonáta bevezetésének autográf fogalmazványa
(Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv 60 / I 18, 1)

Andante maestoso

2b kottapélda. Liszt: *Paralipomènes à la „Divina Commedia”, Fantaisie symphonique* (NLA S/13)

koráltéma záróelemét (108. ü.) jósolja; eközben a bal kéz dallamrajza (*esz-fesz-[gesz]-fesz-esz, fisz-g-[a]-g-fisz*) előre vetíti a főtéma és a koráltéma fejmotívumát, illetve ez utóbbi szinkópás ritmusát (35.ü.: *a-b-a*; 103–105.ü.: *aisz-h-aisz*). Egy további párhuzam arra enged következtetni, hogy a *Dante*-szonáta mottóját a *d*-moll szonáta kezdése inspirálta.

Moll szonátaiban Beethoven szívesen kezdte tételét a moll alaphangnem és a párhuzamos vagy egy azt helyettesítő dúr hangnem kijelölésével, mégpedig úgy, hogy a két hangnemet kijelölő szakaszt motivikailag egymásra vonatkoztatta.⁴⁵ A *d*-moll szonátában követett eljárást Liszt mintául használta a *Dante*-szonátaéhoz. Maga is *d*-moll, aztán *F*-dúr *V*. fokáról lát hozzá az alaphangnem és a hagyományos melléktéma-hangnem kijelöléséhez, azonban Beethovennel ellentétben, a beiktatott moduláció révén a megerősítendő *d*-moll helyett *Asz*-dúrba (tkp. picardiai terces *asz*-mollba), *F*-dúr helyett *H*-dúrba érkezik. A párhuzamos hangnemek mottóbeli egymásutánja Lisztnél a főrésztémáiban megfigyelhető harmóniai elmozdulást ígéri. A *d*-moll főtéma második frázisa (bár *d* orgonapont fölött) *F*-dúr felé mozdul el (40–43. ü.), a *Fisz*-dúr koráltéma *disz*-moll felé tér ki (108. ü.).

Mivel a nyitótétel formai–tartalmi különlegességei révén a *d*-moll szonáta legalább annyira igazolná a fantáziaszonáta-megjelölést, mint az op. 27-es *cisz*-moll, és miután mindkét mű mintául szolgált a *Dante*-szonáta részletmegoldásaihoz, Liszt voltaképpen mindkettőre célozhatott a *Fantasia quasi sonata* alcímmel.

Azt, hogy a *Dante*-szonáta a *cisz*-moll és *d*-moll szonáta adósa, csak elemzés tárhatja fel. A zongoramű bevezetése azonban tartalmaz egy könnyen kihallható,

⁴⁵ Vö. *f*-moll szonáta, op. 57, I. (*f*-moll – *Gesz*-dúr); 5. szimfónia, I. (*c*-moll – *Esz*-dúr); 9. szimfónia, I. (*d*-moll – *B*-dúr).

allúziót is, azt, amely a *Fantaisie symphonique* alcímet indokolta volna: a jellegzetes indító motívum, vagyis az éles ritmusú, lefelé zuhanó tritonus-ugrások egymásutánja a 9. szimfónia tiszta kvart és kvint ugrásokból összetevődő kezdetét idézi (2c kottapélda). Beethoven művére célozva Liszt szintén d-moll V. fokán indítja szonátáját, de nála a hármashangzatnak nem csak a terchangja hiányzik, hanem a kvintje is módosul. A bevezetésnek köszönhetően Lisztnél is elodázódik az alaphangnem megszilárdulása és a főtéma megszületése. Összességében az V. fokú indítás, a két hangnem kijelölése és a bevezetés anyagának a formahatárokon való visszahozatala szemléletes bizonyítékai a 9. szimfónia és a d-moll szonáta nyitótétele, valamint a *Dante*-szonáta szoros kapcsolatának. Míg a d-moll és a cisz-moll szonáta kompozíciós modell volt számára, addig a 9. szimfónia esetében Liszt nyíltan hivatkozik Beethovenre. Nyilván ezért fontolgatta, hogy a *Dante*-szonáta alcímét *Fantaisie symphonique*-ra módosítja. Ez egyszersmind a zongora zenekari hangzást eredményező, újszerű kezelésére is ráirányította volna a figyelmet, ahogy azt 1840-ben Tausenau tette a *Fragment nach Dantét* bemutató írásában.⁴⁶ Azonban Liszt idővel nyilván belátta, hogy az új alcím nem elég konkrét ahhoz, hogy beethoveni asszociációt keltsen, s ezért inkább visszatért az eredetihez.

Allegro ma non troppo, un poco maestoso. ♩ = 88.

Clarinetto I. in B.
 Corni in D.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Violoncello.
 Basso.

2c kottapélda. Beethoven: 9. szimfónia, Op. 125, I., 1–8. ütem (GA I, 9)

⁴⁶ Lásd a 21. lj.

Vergiliustól Beethovenig

Akár ötleteket merített Beethoven műveiből, akár nyíltan hivatkozott rájuk, a Beethoven-részleteket Liszt egyszersmind a *Dante*-szonáta irodalmi inspirációs forrásával is összefüggésbe hozta. Miként Beethoven életműve, a *Divina Commedia* is lenyűgözte és egész életén át fogva tartotta őt. Alighanem Chateaubriand munkájából, *A kereszténység szelleméből* szerzett róla tudomást. Franciaországban ez az 1802-ben kiadott írásmű hozta divatba az olasz költőt. Chateaubriand az antik eposzokkal egyenrangúnak ítélte keresztény eposz korai mesterműveként méltatta Dante főművét. Liszt Dante-ismeretéről elsőként egy 1832. február 21-én kelt naplójegyzet tudósít. Kessler c-moll oktávétűdjét tanítva, a *Pokolból* olvasott fel, hogy tanítványa ráérezzen az etűd „rémséges és bosszúszomjas” karakterére.⁴⁷ Őt évtizeddel később, az idős Liszt „az emberi szellem legmélyebb alkotásai” közé sorolta a *Színjátékot*.⁴⁸

Az *Isteni színjáték* szereplőjeként túlvilági zarándoklata vezetőjéül Dante Vergiliust választotta. A római költőt, a 4. eclogájában megfogalmazott jóslatnak köszönhetően, a középkor már-már vallásos tisztelettel övezte. A keresztény olvasók szemében Vergilius mintegy vallásuk legszentebb misztériumába beavatva jósolta meg az égi gyermek – felfogásuk szerint a Megváltó – eljövetelét.⁴⁹ Dante választása azért is esett rá, mert az *Aeneis* 6. énekében Vergilius részletesen leírta az Alvilágot, amelyet hajdan Aeneasnak kellett felkeresnie. A rómaiak mitikus őst nem magánügy, hanem a nemzete jövője és küldetése iránti felelősségérzet indította a kockázatos útra. Dante sem pusztán magánéleti okokból – a pszichológiában életközépi válságnak nevezett állapotát orvoslandó – folyamodott túlvilági útmutatásért. Mint hajdan Aeneas, őt is magasabb cél vezérelte: szülővárosa és hazája, Firenze és Itália társadalmi–politikai viszonyainak zűrzavarából keresett kiutat. A római és a firenzei költő attitűdjének hasonlósága magyarázza, hogy az *Isteni színjáték* szereplőjeként Dante nem költői, hanem erkölcsi kérdésekben fordul Vergiliushoz. A római költő szájából hangzanak el az útmutatások, többek között a szeretet természetéről szóló, központi tanítás is (*Purgatorium*, 17–18. ének).

Az emberi lét átfogó bemutatására vállalkozó drámai költemény zenei műfaji megfelelője a 19. századi esztétika szerint csak a szimfónia lehetett. A metafizikai tárgy tehát Lisztet eleve Beethoven szimfonikus zenéje felé terelte. Annak oka, hogy mégsem szimfóniát írt 1839-ben, a kellő kompozíciós tapasztalat hiányában keresendő. Ami az apparátust illeti, Lisztnek meggyőződése volt, hogy a zongora képes helyettesíteni a szimfonikus zenekart. A gondolatot Beethoven zenekari hangzást

⁴⁷ Liszt *pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, notes de Mme Auguste Boissier (Paris, H. Champion, 1923. Repr. Genève, Slatkine, 1976), 53. Kessler 1827-ben megjelent op. 20-as *24 Études*-je közül a 8. darabról lehet szó.

⁴⁸ „Dies Buch hat mich auf allen meinen Reisen begleitet. Es zählt zum Tiefsten, was der Menschengeist hervorgebracht.” Feljegyezte August GÖLLERICH in *Franz Liszt* (Berlin, Marquardt & Co., 1908), 187.

⁴⁹ „Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto.” Publius VERGILIUS MARO, 4. ecloga, 6–7. sor.

idéző zongoraművei ültették el benne, többek között az általa gyakran előadott op. 26-os Asz-dúr szonáta gyászindulója.⁵⁰ Az 1830-as években intenzíven kutatta, hogyan tudná az addiginál tökéletesebben visszaadni zongorán a zenekar hangzását. Berlioz, majd Beethoven szimfóniáival kísérletezve, 1840-ben, illetve 1843-ban kiadta az 5–7. szimfónia és az *Eroica* gyászindulója zongorapartitúráját. A *Dantei töredék*ben úgyszólván elérte a lehetetlent: Tausenau kommentárja szerint „zongora-effektusokkal teljes zenekari darab”-ot alkotott.⁵¹

Vergilius, említettük, Alvilág-leírása révén válhatott Dante hiteles kalauzává a Pokol és a Purgatórium tájain. Beethoven hasonló képességére kortársai, köztük E. T. A. Hoffmann, már korán felfigyeltek: „Beethoven hangszeres zenéje megnyitja számunkra a rettenet és a mérhetetlen birodalmát [...], megnyitja a borzongás, a félelem, a döbbenet, a fájdalom zsilipjeit.”⁵² Az 5. szimfóniáról írt recenziójában Hoffmann a negatív érzések kifejezésének szándékát emelte ki. Azzal, hogy a szép-pel szemben a fenséges eszménye mellett foglalt állást, a klasszicistával szemben a romantikus esztétikát képviselte. A *Dante*-szonátában, mint azt az ősverzióhoz íratott kommentár tudtunkra adja, Liszt a kárhozottakat sújtó „rettenetes keserűség”, a „pokoli kínok” és a „démoni szörnyűségek” kifejezésének eszközeit kutatta. Beethoven nyomán indult el, de messzebbre tört: a „diabolikus elem” és a „titáni őserőben tántorítatlan lelkület”, azaz a démoni karakterábrázolási lehetőségeit kereste a 19. század közepén emancipálódott rút esztétikája jegyében.⁵³

A *Dante*-szonáta bevezetése kapcsán a 9. szimfónia, közvetve Beethoven megidézéséről beszéltünk. Valójában mindkét mű esetében szellemidézéssel van dolgunk, ugyanis mind a kettő az *ombra*-jelenetek jegyeit viseli magán. A 17–18. századi operaszínpad e kedvelt jelenettípusa, amelyben vagy a főhős kényszerül leszállni az Alvilágba, vagy a holtak térnek vissza az élők közé, már a 18. században utat talált a szimfóniához. E helyütt elegendő, ha a Mozart *Don Giovanni*ja és *Prágai szimfóniája* között megfigyelhető hasonlóságra hivatkozunk; a két művet a halott kormányzót megjelenítő zenei stílus elemei fűzik egymáshoz. Az *Örömóda* mellett a 9. szimfónia másik legnagyobb hatású, legtöbbet utánzótt vagy hivatkozott részlete épp az *ombra*-jelenetre emlékeztető kezdés volt. A színpadi zenéhez közelítő stílus

⁵⁰ Virtuóz pályája során Liszt kilencszer játszotta a szonátát. Vö. SCHRÖTER *Der Name Beethoven*, II, 107–109.

⁵¹ „ein Orchesterstück mit Claviereffecten”, lásd 21. lj.

⁵² „So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheueren und Unermesslichen. [...] Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist.” Vö. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12/40 (4. Juli 1810), 630–642., ide 632–633. Zoltai Dénes fordítása.

⁵³ Lásd 21. lj.

programatikus értelmezésre csábított.⁵⁴ Ami Dantét illeti, az *Isteni színjáték* 19. szászadi újrafelfedezése után a neve egyre gyakrabban merült fel Beethovené mellett. 1834-ben, a 7. szimfóniát értékelve Joseph d’Ortigue úgy találta, zenei gondolatainak bősége csak az *Isteni színjáték* jellemeinek gazdagságához fogható.⁵⁵ A francia zenei író Liszt szoros baráti köréhez tartozott éppúgy, mint Chrétien Urhan, aki 1838-ban a 9. szimfónia nyitótétele és a dantei *Pokol* karaktere között vont párhuzamot. A neves hegedűművész épp az *ombra*-jegyekre hívta fel a figyelmet, amikor a *Le Temps* január 25-i számában a nyitótétel különlegességéeként a rend látszólagos hiányát – a dallamvonal töredezettségét és a szokatlan harmonizálást, a hirtelen modulációkat és az alaphangnem megszilárdulásának késleltetését – emelte ki.⁵⁶

A *Dante*-szonáta bevezetésében Liszt invenciózusan idézte fel a szimfónia kezdetét. Miközben átvette Beethoven indító gesztusát, a tiszta kvartot és kvintet tritonusra módosította, igazodva saját programjához. Ugyancsak a programra utalt a szonáta motójába (*2b kottapélda*) beépített, hat kvintes elmozdulást eredményező modulációval (d: V# → Asz: I, F: V → H: I). Ennek köszönhetően a tritonus reprezentálta *diabolus* a dallamon kívül immár a harmonizációban is megjelent.

Ami a *Dante*-szonáta két további beethoveni modelljét illeti, Liszt választása nem véletlenszerűen esett rájuk. Ugyanis mind a d-moll, mind a cisz-moll zongoraszonátában meghatározó szerepet játszanak az *ombra*-elemek. A d-moll szonáta nyitótételében a fantázia-stílus elemeivel keveredve, a *largo*-ütemekben tűnnek fel.⁵⁷ Különösen a rekapituláció kezdetén betoldott, recitativóval bővített szakaszok árulkodnak a színpadi jelenettípus közelségéről. A gyors tempójú főrész megszakítása e helyütt eleve színpadi inspirációra utal; Rosen szerint az opera seria öröksége.⁵⁸ A nem-evilági

⁵⁴ A markáns gesztusok és karakterek kiváltotta programatikus allúziók révén Beethoven szimfonikus stílusa a színpadi stílushoz közeledett, amit élelmes színházi emberek ügyesen kihasználtak. Tallián Tibor a berlini Königsstädtisches Theatert igazgató Friedrich Cerf és a karmester Franz Gläser különleges műsorpolitikáját említi példaként: az 1833/1834-es évadban „a Pastoral, az Eroica és az 5. szimfóniával, vagyis Beethoven egyértelműen »cselekményes« szimfóniáival igyekeztek csillapítani a közönség drámaszomját, amit a velük egy estén játszott régi vagy új daljátékok kielégítetlenül hagytak.” Vö. TALLIÁN Tibor: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei* (Budapest, Balassi Kiadó, 2015), 259.

⁵⁵ Joseph D’ORTIGUE: „Concert du Conservatoire. Quatrième séance”, *Gazette Musicale de Paris* 1/11 (16 Mars 1834), 88–89.

⁵⁶ „Beethoven a commencé comme Dante. Ecoutez le premier morceau de cette symphonie! Quel tiraillement! Quel désordre! n’est-ce pas bien là la forêt sauvage et âpre; n’est-ce pas la peinture d’une de ces heures terribles, où chaque homme et surtout l’homme de génie, devient Job, où tout souffre en nous, où notre cœur éperdu ne sait plus où se prendre, où le droit chemin n’est-ce pas là, comme dit Dante. Suivez bien! suivez bien! Entendez-vous ces phrases mélodiques soudainement interrompues, ces accords étranges, ces modulations brusques, le ton même du morceau qui est en ré mineur, ne se détermine qu’après une quarantaine de mesures!” Közli Jacques-Gabriel PROD’HOMME: *Les Symphonies de Beethoven* (Paris, Delagrave, 1906), 459–463., ide: 459.

⁵⁷ Az *ombra*- és a fantázia-stílus rokonságához lásd Clive McCLELLAND: *Omra: Supernatural Music in the Eighteenth Century* (Lanham MD, Lexington, 2012), *passim*.

⁵⁸ Rosen *locus classicus* Haydn c-moll zongoraszonátájának I. tétele (87. ü.). In ROSEN *Sonata Forms*.

jelleget az expresszív deklamáció, valamint a tartó és a tompító pedállal elért szokatlan hangzás kombinálásának az eredménye.

A cisz-moll szonátát nyitótétele csatolja az *ombra*-jelenettípus asszociációs körébe. Az ennek ellentmondó, Ludwig Rellstabtól származó *Mondschein*-értelmezést 1855-ös *Harold*-tanulmányában Liszt helytelenítette.⁵⁹ Beethoven szonátatételét ő az *ombra* vonzaskörébe tartozó *tombeau*-hagyományból eredeztette; legalábbis erre következtethetünk az 1840-es években papírra vetett *Il Penseroso* alapján. Ugyanis, David Damschroder érvelése szerint, az *Eroica* és az op. 26-os Asz-dúr szonáta gyászindulóján kívül Liszt a cisz-moll szonáta nyitótételét is mintául használta a zongoradarabhoz.⁶⁰ Az *Il Penseroso* bővített verziója, amely a zeneszerző végakarata szerint a temetésén kellett volna, hogy elhangozzon, a Medici-síremlék egyik allegorikus szoboralakjáról a *La Notte* címet kapta. A cisz-moll szonátatételről Liszt szintén az *ombra*-jeleneteket is jellemző félhomályra vagy sötétségre asszociált. Erre utal a tétel egyik emlékeztetéssé vált, 1837-es, párizsi előadása: Ernest Legouvé lakásában a kivilágítatlan zene-terembe belépve Liszt, nyilvánvalóan a szokatlan fényviszonyok ihletésére, ezt a tételt játszotta el.⁶¹ Az estélyről beszámoló Berlioz szerint az ő kérésére játszotta Liszt épp ezt a szonátatételt, de Liszt volt az, akinek a kedvéért nem gyújtottak gyertyát, sőt a kandalló tüzét is beárnyékolta. A teljes sötétben felhangzó „elégia” „fennkölt egyszerűsége” megrendítette a jelenlévőket.⁶² A szonátatétel egy évvel korábbi előadására visszaemlékezve Berlioz kifogásolta Liszt akkori előadásmódját, nevezetesen, hogy a *poetica licentia* nevében cadenzákkal és tremolókkal dúsítva a dallamot és a basszust, megzavarta a tétel eredendő nyugalmit. Liszt viszont, tremolókkal kiemelve a basszusszólam ereszkedő vonalát, talán csak hangsúlyozni akarta az *ombra*-karaktert. E jelenettípus szokásos eleme a szóban forgó *lamento*-basszus (1–5. ü. skk.), amelyet a zenei retorika „lemenetelnek”, *catabasis*-nak avagy *descension*-nak nevez.⁶³

A cisz-moll szonáta két szélső tétele, említettük, egymás ellentétes előjelű *pendant*-ja. Ugyancsak erős a kontraszt a d-moll szonáta nyitótételének fantáziaszakaszai és gyors főrésze között. Míg az *Adagio* tétel, illetve a *largo*-szakaszok az *ombra*-jelenettel tartanak rokonságot, addig a fantáziaszonáta *Presto agitato* fináléja és a d-moll nyitótétel *allegro* része a színpadi vagy hangszeres *tempesta*- avagy viharzenék sajátos elemein osztozik. A két jelenettípus ismertetőjegyei jelentős részben megegyeznek, de kettejüket világosan elkülöníti a vihar-karakter sebes tempója, folytonos mozgása és a részben dinamikai eszközökkel fenntartott izgatott hangulata.

⁵⁹ Hector Berlioz und seine „Harold“-Symphonie. Deutsch bearbeitet von Lina RAMANN, hrsg. von LA MARA (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881), 339.

⁶⁰ David DAMSCHRODER: „Liszt’s Composition Lessons from Beethoven (Florence, 1838–1839): »Il penseroso«”, *Journal of the American Liszt Society* 28 (July–December 1990), 3–19.

⁶¹ Legouvé visszaemlékezését idézi SCHRÖTER *Der Name Beethoven*, I, 45.

⁶² Hector BERLIOZ: „Soirées de MM. Liszt, Batta et Urhan. Trios et sonates de Beethoven”, *Journal des débats* (12 mars 1837), 1.

⁶³ A témához lásd Dietrich BARTEL: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln–London, University of Nebraska Press, 1997), 214–215.

Beethoven az *ombra*-jelenetnek is csak közvetve kapcsolódik, a vihar-zenékkal szemben e két szonátájában még nagyobb távolságot tart. Ez kiderül abból, hogy a rakéta-motívumnak biztosít meghatározó szerepet mind a két tételben. A felfelé irányuló mozgással szemben ugyanis a vihar-zenékben az ereszkedő vagy zuhanó dallamvonal a tipikus. Ugyanakkor a „felmenetelt”, vagyis az *anabasis* vagy *ascensio* elnevezésű retorikai alakzatot példázó rakétamotívum⁶⁴ a maga határozottságával hatásosan ellensúlyozza az *ombra*-anyag lassú, tétova mozgását.

A *Dante*-szonáta bevezetése és főrése közötti kontraszt a Beethoven-szonátákéhoz hasonló karakterek révén valósul meg. A bevezetés *ombra*-karakterét után a *Presto agitato assai* szakasz részben szintén a vihar-zenék elemeiből épül fel. Ilyenek a moll hangnem és a nem szűnő lüktetés, valamint különösen a *con impeto, marcatisimo*, illetve *precipitato* játszandó oktávmenetek (52–53., 77–89., 103–115. ü.) és a pulzáló dinamika. A nyitótéma (35. ütemtől) *lamentoso* előadandó, széles dallamíve, a retorikus ismétlések (pl. 43–45., 46–47. ü.), továbbá a vokális természetű koráltéma (103–114. ü.) viszont elfedik a vihar-karaktert. E tekintetben Liszt megoldása a cisz-moll szonáta finálját indító témáéval rokon: a rakéta-motívum dinamikáját ereszkedő vonalú – lényegében *lamento*-basszus ellensúlyozza.

Liszt időskori tanítványa, Walter Bache szerint a *Dante*-szonáta bevezetéséhez, illetve az egyes témákhoz mestere az *Isteni színjáték* bizonyos sorait társította.⁶⁵ A bevezetést a Pokol kapujának feliratával hozta összefüggésbe: „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!”⁶⁶ A főtéma-terület (35–76. ü.) programjaként a kapu megnyitásakor felhangzó „száz jaj” örvénylő hangzavarát jelölte meg.⁶⁷ Míg ezek az asszociációk magától értődőnek tűnnek, addig a koráltémához fűzött kommentár ellentmond a közkeletű magyarázatoknak. Elnevezésével ellentétben ugyanis a koráltémát, Bache szerint, Liszt a *Pokol* utolsó énekében megjelenő Luciferrel társította. Bache közlését hitelesíti, hogy csak Liszttől tudhatta, a szonáta nem a teljes *Színjáték*, hanem az I. cantica ihletésére született. Emellett, ha közelebbről megvizsgáljuk a zenei szakaszt, kiderül, hogy Bache információja helytálló lehet. Ugyanis kettős identitású témával van dolgunk. Az elnevezését adó plagális akkordmenet a maga fennkölt méltóságával és a liszti hangnem-karakterisztikában rendszerint az isteni szférához kapcsolódó Fisz-dúr hangnemével, ha jól sejtjük, Lucifer égi eredetét van hivatva kifejezni. Ugyanakkor a lefelé irányuló („precipitato”), harsogó (*fff*) oktávmenetek, amelyek 1832-ben Kessler etűdjét Dante

⁶⁴ BARTEL *Musica Poetica*, 179–180.

⁶⁵ Alan WALKER: *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek. 1811–1847*, ford. Rácz Judit (Budapest, Zeneműkiadó, 1986), 289–291.

⁶⁶ „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!”, *Inferno*, III, 9. Babits Mihály fordítása.

⁶⁷ *Inferno*, III, 25–30. Babits Mihály fordítása.

„Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.”

„Szörnyű szavak, száz nyelven, bőgve mélyen,
rekedt jaj, átok, durva szólamokból
kézcsattogás s vad káromlás, kevélyen,
oly forgót vert e tág örvénytorokból
az örök időktől fekete légben,
minőt a forgószél ver a homokból.”

Poklával kapcsolták össze Liszt képzeletében, „a szép teremtmény” bukását adják tudunkra valahogy úgy, ahogyan azt Dante a *Purgatorium* márványpadlóján ábrázolta.⁶⁸

Azt az eszményképet, amelyet Dante és kortársai szemében Vergilius személyesített meg, Liszt és kora Beethovenben látta megtestesülni. A bécsi klasszikus triász legifjabb tagja, méltatói szerint, a haladás irányát megsejtve, művein keresztül a következő zeneszerző-nemzedék számára is utat mutatott. A heroikus teljesítmény Vergiliust és Beethovent egyaránt mitikus alakokká növelte, akik megkülönböztetett tiszteletet érdemelnek. A kultusz félreérthetetlen jeleként Beethovennek, a zeneszerzők közül Németországban elsőként, szobrot állítottak 1845-ben.⁶⁹ Az emlékmű-állítás finanszírozásában, valamint az ünnepi program lebonyolításában Liszt kulcsszerepet vállalt. Minél inkább elmélyült az *Isteni színjáték*ban, annál jobban csodálta Dantét is. A fiatal weimari hercegnek, Carl Alexandernek szóló, 1849. június 24-én kelt levelében úgy fogalmazott, számára Dante azzá a lángoszloppá vált, amely Izrael fiait vezette át a sivatagon.⁷⁰ A metaforát Dantén kívül egyetlen személyre alkalmazta még: Beethovenre. Mint a zenetörténész Wilhelm von Lenznek szóló, 1852. december 2-i levelében fogalmazott, szerinte a jelenkor muzsikusainak Beethoven műveit mintegy felhő- és lángoszlopként kell követniük.⁷¹ Liszt nemcsak szakmai eszményképét találta meg Beethovenben, hanem a társadalmi haladásnak elkötelezett, haladó művész ideálját is vele társította. Ezért vont be őt élethossziglan tartó művészi-értelmiségi zarándokútja Vergiliusaként a *Dante*-szonáta programjába.

⁶⁸ „la creatura, ch'ebbe il bel semblante”, *Inferno* XXXIV, 18. Vö. *Purgatorio* XII, 25–27.

⁶⁹ Alexander REHDING: „Liszt’s Musical Monuments”, *19th-Century Music* 26/1 (2002), 52–72., ide: 58.

⁷⁰ „Pendant ces dernières années, il [Dante] était devenu pour mon esprit comme la colonne de nuées qui guidaient les Israélites à travers le désert.” Vö. LA MARA (Hg.): *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Grossherzog von Sachsen* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909), No. 12, 26.

⁷¹ „Pour nous, musiciens, l’œuvre de Beethoven est semblable à la colonne de nuée et de feu qui conduisit les Israélites à travers le désert – colonne de nuée pour nous conduire le jour, – colonne de feu pour nous éclairer la nuit »afin que nous marchions jour et nuit«.” Vö. *Briefe* I, No. 91, 123–124.

ADRIENNE KACZMARCZYK**On Vergil of the *Dante* Sonata**

Upon completing an initial draft in 1839, Liszt continued to shape his *Dante* Sonata for a year and a half, connecting the piece *expressis verbis* to Beethoven's oeuvre. It is well-established that Liszt's subtitle 'Fantasia quasi sonata' evokes the 'Sonata quasi una fantasia' comprising the subtitle of Beethoven's sonatas op. 27. Although scholars have dedicated attention to the *Dante* Sonata, the subtitle has largely eluded scrutiny, or is otherwise interpreted more generally in the context of Liszt's approach to the sonata and cyclic form. The present study seeks to demonstrate that Liszt referenced specific Beethoven compositions, not limited to Piano Sonata No.14 in C sharp minor (Opus 27/2), but also alluding to the Piano Sonata No.17 in D minor (Opus 31/2), and Symphony No.9 in D minor (Opus 125). Liszt drew instruction from Beethoven's compositions, developing upon his predecessor's methods to inform his original processes. Furthermore, encompassing Beethoven in the programme of his fantasia sonata, Liszt identified his predecessor with Dante's chosen leader, Vergil.

PAPP MÁRTA

Egy orosz basszista portréja Fjodor Ignatyjevics Sztravinszkij (1843–1902)

Fjodor Ignatyjevics Sztravinszkij operaénekes portréja Tallián Tibor 2015-ben megjelent lenyűgöző könyve, a *Schodel Rozália és a magyar operajátszás kezdetei* ihletésére készült. A témaválasztást természetesen befolyásolta az, hogy Igor Stravinsky apjáról van szó. Külön érdeklődésre tarthat számot azonban a basszushős mint jellegzetes 19. századi orosz operai jelenség; az orosz basszisták között pedig különösen figyelemre méltó Fjodor Sztravinszkij kivételesen intellektuális és sokoldalú személyisége, bibliofil volta, hatalmas könyv-, kotta- és metszetgyűjteménye, amely a művész otthonát a századvég–századforduló Szentpétervárnak különleges helyszínévé tette.

Fjodor Sztravinszkijjal nem maradt fenn hangfelvétel, annál több közvetlen utódjával, Fjodor Saljapinnal. Igor Stravinsky mesélte Robert Craftnak: „Saljapin volt apám utóda mint vezető basszus a Mariinszkij Színházban, és emlékszem az *Igor herceg* előadására, amelyen apám egy mozdulattal a közönség tudomására hozta ezt az utódlást, miközben ő és Saljapin együtt meghajoltak, apám mint a Részeg és Saljapin mint a Herceg.”¹ Craft Stravinskyval folytatott *Beszélgései* magyar nyelvű válogatásának fenti részletében pontosítani kell a két említett figura megnevezését: a „Részeg” a Szkula nevű basszus epizód szereplő Borogyin operájából, a „Herceg” pedig nem Igor herceg, akire az olvasó gondolna, hanem egy másik basszus epizód szereplő, Igor sógora, Galickij. Édesapjáról mesélve Igor Stravinsky tévedett abban (és ezt a tévedést a White-monográfia² és Taruskin Stravinsky-könyve³ is átvette), hogy az apa Csernyigovban született volna; a tévedés hátterében az lehet, hogy Fjodor Sztravinszkij, aki egyébként a Minszki kormányzáság Recsickij járásának Novij dvor nevű helységében látta meg a napvilágot, tizenévesen a csernyigovi

* A 70 éves Tallián Tibor tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által rendezett 2016. október 14–15-i konferencián elhangzott előadás kibővített, szerkesztett változata.

¹ Robert CRAFT – Igor STRAVINSKY: *Beszélgései*, szerk. KOVÁCS Sándor, vál., ford. PÁNDI Marianne (Budapest, Gondolat, 1987), 66.

² Eric Walter WHITE: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*, ford. RÉVÉSZ Dorrit (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 13.

³ Richard TARUSKIN: *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra* (Berkeley, University of California Press, 1996), I, 90.

kormányzóság Nyezsин nevű városában élt szüleivel három évig. A gesztus viszont, amivel Fjodor Sztavinszkij utódjára, Saljapinra mutatott, nagyonis elképzelhető a Mariinszkij színpadán. Hasonló mozdulatot tehetett az első nagy orosz basszus-énekes, Oszip Petrov (1807–1878), Pán Golova alakítójaként, Csajkovszkij *Vakula a kovács* című operájának 1876-os ősbemutatóján, amikor a Kijevből frissen érkezett új basszussal, Fjodor Sztavinszkijjal együtt meghajolt a közönség előtt. Sztavinszkij a Csajkovszkij-bemutatón egy kis epizód szerepet énekelt, a Főméltóságú urat. Oszip Petrovnak nemcsak Fjodor Sztavinszkij volt az utóda; az 1870-es, 80-as években valóságos basszus- és baritondömping uralkodott az Orosz Császári Színházak szentpétervári operaszínpadain: Sztavinszkij mellett ott énekelt a cseh származású Oszip Paleček, a „Sariotti” művésznevet használó orosz Mihail Szirotkin, továbbá Iván Melnyikov (az első Borisz cár), Bogomir Korszov, Gennagyij Kondratyjev, Vlagyimir Vasziljev, Ippolit Prjanyisnyikov. Volt is *mit* énekelniök e tekintélyes basszusoknak a folyamatosan születő orosz operák bemutatóin. Tudjuk jól, Glinka működésétől kezdve az orosz nemzeti operákban a basszus- és baritonszerep az apa, vetélytárs, főpap, népvészér súlyos hangú, de könnyebb súlyú státuszából igazi főhőssé lépett elő.

Fjodor Sztavinszkij aktív énekesi pályája 29 évében közel 1600 előadáson 60 opera 67 szerepét énekelte, melyekből 16 orosz mű szentpétervári ősbemutató volt (*Függelék I–II*).⁴ Szerepeinek listáján feltűnő a főszerepek, nagy szerepek és egészen kis epizód szerepek váltakozása. Oszip Petrov öröksége ez is, és nem azt jelenti, hogy az énekes kezdőként vagy öregedvén, fénykorának hanyatlásával kisebb szerepeket kényszerült volna elvállalni. Fjodor Sztavinszkij kezdő énekesként Kijevben énekelte például Glinka operájának főhőssét, Iván Szuszanyint, szentpétervári vezető művészként pedig a darab II. felvonásában csak néhány percre megszólaló lengyel parancsnokot is. Csajkovszkij, akinek *Opricsnyik* című korai operája kijevi előadásán Sztavinszkij egy kis epizód szerepben lépett fel, így írt róla: „[...] nagyszerű hangja és életteli játéka Vjazminszkij nem különösképpen gazdag és hálás szerepét első rangra emelte.”⁵ A kis szerep vállalása, különösen a basszisták esetében, nem lehetett hiúsági kérdés. Sztavinszkijnál egyetlen esetről tudok, amikor – valószínűleg – nagyobb szerepre számított, mint amit kapott, és ez nem is opera: Berlioz *Faust elkárhozása*

⁴ Sztavinszkij szerepeinek alfabetikus és kronologikus listáját (*Függelék I–II*), valamint a művész élet- és pályarajzát a következő fő források alapján állítottam össze: В. В. Стасов [V. V. SZTAVINSZOV]: „Русские и иностранные оперы, исполнившиеся на Императорских театрах в России, в XVIII-м и XIX-м столетиях” [Orosz és külföldi operák Oroszországban a Császári Színházak előadásain a XVIII. és XIX. században]; *Русская музыкальная газета* [Russzkaja muzikálnaja gazeta] 5/1–3 (1898), 4–284.; В. М. Богданов-Березовский [V. M. BOGDANOV-BEREZOVSZKIJ]: *Федор Стравинский* [Fjodor Sztavinszkij] (Moszkva–Leningrád, Muzgiz, 1951); Ф. И. Стравинский [F. I. SZTAVINSZKIJ] *Статьи, письма, воспоминания* [Tanulmányok, levelek, emlékezések], összeáll. Л. Кутателадзе [L. KUTATELADZE], szerk. А. Гозенпуд [A. GOZENPUD] (Leningrád, Muzika Kiadó, 1972).

⁵ П. И. Чайковский [P. I. CSAJKOVSZKIJ]: *Музыкальные фельетоны и заметки* [Zenei tárcák és jegyzetek], szerk. Герман Ларош [German Laros] (Moszkva, k. n., 1898), 239. Idézi BOGDANOV-BEREZOVSZKIJ uo., 15.

oratóriumának 1890. február 22-i oroszországi bemutatóján nem Mefisztó, hanem Brander egydalnyi szerepét énekelte, miközben a saját, évekkal azelőtt megvásárolt kottájába Mefisztó szólama alá is beírta az orosz fordítást és jegyzeteket fűzött a figurához, tehát készült volna rá.⁶

A művész egyébként nagy és mutatós szerepekkel kezdte énekesi pályáját: Kijevben Bellini Rodolfo grófjaként mutatkozott be, s rögtön utána Glinka Ruszlánját és Gounod Mefisztóját énekelte, Szentpéterváron Mefisztóként és Farlafként debütált. Óriási a karakterbeli, hangtechnikai, játéktechnikai ellentét a hősszerelmes Ruszlán és a buffó Farlaf között, egy orosz basszistának azonban, legyen az Oszip Petrov, Fjodor Sztravinszkij vagy Fjodor Saljapin, ez nem okozhatott különösebb gondot. A nagyszabású basszushős, akár pozitív, akár negatív figuraként – tehát egy Iván Szuszanyin vagy egy Holofernes – alkatilag igen közel állt Fjodor Sztravinszkijhoz, s ugyanez elmondható a külföldi operairodalomból Gounod és Boito Mefisztójára (a kettő közti óriási különbséget ugyanakkor maga Sztravinszkij hangoztatta, Boito operájának orosz bemutatójára készülve).⁷ Mutatós külseje, szálfa-magas termete, megnyerő tekintete és arcvonásai is hozzásegíthették bizonyos basszushősök – például Ruszlán, Szuszanyin, Rettegett Iván, Zakariás, Marcel – színpadi megformálásához, de nagy átéléssel alakította a különböző torz lelkületű figurákat, kegyetlen zsarnokokat és mulatságos epizódszereplőket. Ezeket a figurákat jobb híján orosz karakterbasszusnak hívom; közéjük tartozik Varlaam a *Borisz Godunov*ból (ezt a szerepet közvetlenül vette át Petrovtól Sztravinszkij 1876-ban), Szkula az *Igor herceg*ből, Orlik a *Mazepából*, Jeromka az *Ördögi erő*ből. Illik rájuk többé-kevésbé az a mondat, amit Muszorgszkij írt egyik levelében: „Varlaam és Miszail nevetést váltott ki, amíg fel nem bukkantak a »csavargók« jelenetében, akkor aztán felfogták, milyen veszedelmes vadállatok ezek a látszólag nevetséges emberek.”⁸ Szemtanúk emlékezőseiből lehet tudni, hogy Fjodor Sztravinszkij mennyire alaposan felkészült minden szerepére, s hogy különösen ezeknél a karakterisztikus basszuszerepeknél nemcsak a figura külső megjelenését, jelmezét, mimikáját, arc- és kézmozgását, gesztusait, járásmódját tervezte meg gondosan, hanem beszédmódjának, dikciójának jellegzetes vonásait – Vladyimir Sztaszov ezért is nevezte Sztravinszkijt „realista énekesnek”.⁹

Fjodor Sztravinszkij négygyermekes család legkisebb fiaként született 1843 nyarán, anyai ágon orosz, apai ágon lengyel, illetve – egyes források szerint – ukrán

⁶ Lásd Наталия Брагинская [Natalija BRAGINSZKAJA]: „Следы легендарной библиотеки: о клавирах Берлиоза из собрания Ф. И. Стравинского в нотном фонде Санкт-Петербургской консерватории” [Legendás könyvtárak nyomai: Berlioz zongorakivonatai F. I. Sztravinszkij gyűjteményéből a szentpétervári Konzervatórium kottatárában], *Opera Musicologica* 2/[4] (2010), 21–40.

⁷ Lásd БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ *Fjodor Sztravinszkij*, 33–34.

⁸ *Модерн Музоргсзкй. Levelek, dokumentumok, emlékezések*, összeáll. és ford. БОЙТИ Яános – РАПП Márta (Budapest, Kávé Kiadó, 1997), 485.

⁹ В. В. Стасов [V. V. SZTASZOV]: „К юбилею Стравинского” [Sztravinszkij jubileuma elé], *Новости и биржевая газета* [Novosztvi i birzsevaja gazeta] 360 (1900. december 30.), in uő: *Статьи о музыке* [Tanulmányok a zenéről] (Moszkva, Muzika Kiadó, 1980), V/A, 260–262.

gyökerekkel.¹⁰ A család többszöri költözése miatt különböző helyeken járt iskolába. A mozirai gimnázium irodalomtanára a művész halála után, 1902-ben publikálta emlékeit¹¹ a híressé vált egykori tanítványról: „a szép, magas, karcsú ifjú azzal is kitűnt a többiek közül, hogy nem magolva, hanem értelmesen tanult, lényegi kérdéseket tett fel az olvasottakról, emellett elsődleges szerepet töltött be a gimnáziumi kórusban, szóló-énekléseivel az egész városban híressé vált [...]”. Nemcsak zenei tehetsége bontakozott a gimnáziumi évek alatt, hanem rajz-tehetsége is – a moszkvai Bahrusinról elnevezett Állami Központi Színházi Múzeum Fjodor Sztravinszkij-gyűjteményében megtalálhatóak ceruza-vázlatai az iskolai színelőadások szereplőiről. Ezek fennmaradása arról is tanúskodik, milyen akkurátus alaposággal gyűjtötte és őrizte Fjodor Ignatyjevics életének minden apró dokumentumát. Hagyatékában számos későbbi portré-vázlat maradt fenn különböző szerepeiről, emellett rengeteg koncertműsor, meghívó, plakát, hirdetés, színházi, sőt cirkuszi előadások programjai, amelyeken nyilván részt vett, továbbá a vásárlásokra – többek közt könyv- és kottaszerzésekre – kiadott összegek tételes vezetésének füzetei, melyekbe életének fontosabb eseményeit (például gyermekei születését) is bejegyezte.

Egyetemi hely-változtatásainak oka nem családi költözés volt, hiszen ekkor már független ifjúként élt, hanem anyagi nehézségek. 1869-ben jogi diplomával a kezében hivatalnoki állást vállalt megélhetése érdekében (az Orosz Zenei Társaság gazdasági ügyvivője lett), miközben beiratkozott a szentpétervári Konzervatóriumba. Nagy horderejű döntés volt ez a zenei pálya mellett, hiszen – többen írják és tanúsítják – ugyanilyen joggal beiratkozhatott volna a szentpétervári Művészeti Akadémia rajz- és festőszakára is, sokáig habozott is a döntés előtt. A konzervatóriumban több tanárnál tanult éneket (Pietro Repetto, Luisa Viardot és Henrietta Nissen-Saloman, mindegyik külföldről jött), majd 1871-ben átkérte magát az újonnan érkezett híres professzorhoz, Camillo Everardihoz.¹² Igor Stravinsky szerint Everardi énektanszaka éppoly híres volt a szentpétervári Konzervatóriumban, mint Auer Lipót hegedű-tanszaka.¹³ Everardi, akinek többek közt Gounod Mefisztója íródott, az olasz és francia színpadokon szerzett gazdag tapasztalattal jött Oroszországba, az 1850-es évek végétől a szentpétervári Olasz Opera vezető basszistája volt. Hogy mit és hogyan tanulhatott nála Fjodor Sztravinszkij, néhány kortársi emlékezésből próbálhatjuk elképzelni. Ezek szerint Everardi átképezte Sztravinszkij nem túlságosan szép, meglehetősen száraz hangját, megtanította neki az olasz éneklés szabályait, megtanította, hogyan használja teljes szabadsággal vokális adottságait. A zeneszerző Ippolitov-Ivanov, aki gyakran bejárta Everardi óráira, bámulatos művészi ösztönrel rendelkező muzsikusként ír a francia–olasz professzorról, aki, bár nem tudott tökéletesen oroszul, a zene gesztusaiból megértette a szöveget és nagyon pontos ének-deklamációt

¹⁰ A művész életének és pályafutásának fontosabb dátumaihoz lásd *Függelék III*.

¹¹ *Виленский вестник* [Vilenszkij vesztnyik] 1902/292.

¹² Eredeti nevén Camille-François Evrard (1825–1899).

¹³ CRAFT–STRAVINSKY *Beszélgetések*, 22.

követelt tanítványaitól.¹⁴ Gazdagította Fjodor Sztravinszkij énektanulását – mint első monográfusa, Eduard Sztark írja – a fiatal művész öröksége és ösztönösen kifejlesztett tudása az orosz népi és egyházi éneklésről.¹⁵

Sztravinszkij konzervatóriumi hallgatóként mutatta be 1873. március 30-án Muszorgszkij *Saul király* című dalát, ez a mű szerepelt a májusi záróvizsgáján, később pedig a zeneszerző meg is hangszerelte számára a *Sault*. Már a szentpétervári Mariinszkij Színház tagjaként, 1876-tól Sztravinszkij gyakran fellépett jótékony-célú dalesteken, több alkalommal Muszorgszkij kísérte zongorán, például egy 1879. áprilisi zenei-irodalmi esten, amikor az énekes megint a *Sault* adta elő, az irodalmi részben pedig Dosztojevszkij olvasott fel a *Karamazov testvérek*ből. Mindazonáltal Sztravinszkij nem került közelebbi viszonyba Muszorgszkijjal, mint ahogy más kortárs zeneszerzőkkel sem, akiknek operáit és dalait sikerre vitte. Annyi tudható, hogy Rimszkij-Korszakov és Anton Rubinstein ajánlott neki egy-egy dalt,¹⁶ Borogyin neki ajándékozta Igor áriájának autográfját,¹⁷ Rimszkij pedig több, maga vezényelte koncertre meghívta szólolistának. Vlagyimir Sztaszov, az Ötök szószólója az 1901-es negyedszázados jubileumi fellépése előtt hódoló írással adózott neki,¹⁸ amiben azt is szóvá tette, hogy míg a pétervári közönség folyamatosan magasra értékeli a művész 25 évnyi működését, a színház igazgatósága mindaddig nem jutalmazta őt kiemelt módon. Hogy Fjodor Sztravinszkij barátsága Dosztojevszkijjal, amit az énekes legtöbb életrajzírója megemlít, valójában milyen viszonyt takar, nehéz eldönteni ennyi év távolából. Sztravinszkij levelezésében és feljegyzéseiben csak az író haláláról és temetéséről történik említés.¹⁹ A Sztravinszkij-családdhoz közelálló Eduard Sztark

¹⁴ М. М. Ипполитов-Иванов [M. M. IPPOLITOV-IVANOV]: *50 лет русской музыки в моих воспоминаниях* [Az orosz zene 50 éve az emlékeimben] (Moszkva, Állami Zenei Kiadó, 1934), 85–86.

¹⁵ Э. А. Старк [E. A. SZTARK]: *Петербургская опера и её мастера* [A pétervári opera és mesterei] (Moszkva–Leningrád, k. n., 1940), 194., idézi BOGDANOV-BEREZOVSKIJ *Fjodor Sztravinszkij*, 25.

¹⁶ RIMSKIJ-KORSZAKOV: *Анчар* [Ancsar] (Puskin versére, 1882, átdolg. 1897) op. 47/1; ANTON RUBINSTEIN: *Ballada* (Turgenyev versére, 1891).

¹⁷ Borogyin évtizedekig készülő és befejezetlenül maradt *Igor herceg*éből Sztravinszkij elsőként mutatta be hangversenyen Galickij dalát (1879) és Koncsak áriáját (1881). Ezek után bizonyára számított a címszereplő áriájára is, amelyen a zeneszerző az 1880-as évek elején dolgozott, s amelynek kéziratát később az énekesnek adta. Amikor Borogyin halála után, 1890-ben bemutatták a Rimszkij-Korszakov és Glazunov által befejezett és átdolgozott művet, Fjodor Sztravinszkij Szkula karakterszerepében lépett fel. Az autográfon az énekes következő feljegyzése olvasható: „Igor herceg entrée-ja. A szentpétervári Katonai és Orvosi Akadémia professzorának, Alekszandr Porfirjevics Borogyin orosz zeneszerzőnek a kézírata. A javítások, átírások, tisztázások A. P. Borogyin kezétől származnak, akitől kaptam ezt a példányt, Szentpéterváron az 1886-ik évben. F. Sztravinszkij. Szentpétervár 1888. február 28.” Lásd А. П. БОРОДИН [A. P. BOROGYIN]: *Князь Игорь*. Клавир. Авторская редакция [Igor herceg. Zongorakivonat. Szerzői változat], közr. és szerk. А. В. Булычева [A. V. BULICSOVA], (Moszkva, Classica-XXI, 2012), 345.

¹⁸ Lásd 9. ljt.

¹⁹ А. А. Гозенпуд [A. A. GOZENPUD]: „Ф. И. Стравинский – человек и художник” [F. I. Sztravinszkij – az ember és a művész], in SZTRAVINSZKIJ *Tanulmányok, levelek, emlékezések*, 21–33.

egyáltalán nem tulajdonít jelentőséget a Dosztojevszkijjal való kapcsolatnak. Igor Stravinsky arra emlékszik, hogy szülei támogatták az örökké pénzzavarral küzdő író, meg hogy Dosztojevszkij szerette a zenét és gyakran járt apjával koncertekre.²⁰

Tény az, hogy a Krjukov csatorna 6. szám I. emeletén lévő tágas lakásban sok vendég megfordult, köztük írók, költők, művészek, civilek – beszélgetni, zenét hallgatni vagy egyszerűen megmerítkezni a zenei-szellemi környezetben. Köztük lehetett a festő Ilja Repin, aki modellként is felhasználta Fjodor Sztavinszkij mutatós külsejét a „Zaporozsjei kozákok levelet írnak a török szultánnak” című nagyalakú képén.²¹ Sztavinszkijék lakásában két hangversenyongora állt, a feleség, Anna Kirillovna maga is muzikus lévén sokszor kísérte férjét házimuzsikálások alkalmával. A szobák falait könyvespolcok borították: Fjodor Ignatyjevics hatalmas gyűjteménye, a sokezer könyv, kotta, metszet szét volt osztva a lakás kilenc szobájában, könyvespolcok álltak a bejárattól a fölépcsőig vezető hosszú folyosó fala mellett is – ahogyan az egyik dédunoka, Jelena Alekszejevna Sztavinszkaja mesélte a dédnagypapa egykori híres könyvtára mai kutatójának, Natalja Braginszkajának.²² A kortárs szem- és fültanú, Eduard Sztark szerint meleg és szeretetteljes légkör uralkodott a Sztavinszkijházban, Fjodor Ignatyjevics és Anna Kirillovna kapcsolata ideálisnak volt mondható.²³ Igor Stravinsky másképpen emlékezett az otthonra, így beszélt apjáról: „Az igazat megvallva mindig rettegtem tőle [...]. Nem tudott uralkodni az indulatain; nagyon nehéz volt vele élni. Hirtelen és váratlan tört ki rajta dühe, bárhol volt is. [...] Csak akkor volt kedves hozzám, amikor beteg voltam [...]. [...] rideg szülő volt; nemcsak gyermekeihez volt rideg, hanem – így láttam – környezetéhez is.”²⁴ Ezt az elfogulatlan emlékezést alátámasztja vagy magyarázza a Fjodor Sztavinszkij életében készült egyetlen interjú, ami a művész erősen szorongásos személyiségéről vall: „Mind a mai napig félek, amikor kilépek a színpadra, és ez az ideges szorongás kihát a hangomra, különösen az első 20-25 percben. Azt mondom magamban: a földszinten, a páholyokban olyan személyek ülnek, akik nálamnál sokkal tájékozottabbak lehetnek szellemi dolgokban – ott egy pszichológus, egy költő, egy író, egy festő, egy tudós akadémikus – és nekem mindannyiukat oktatnom kell, lektori minőségben kell előttük fellépnem.”²⁵

Fjodor Sztavinszkij azonban, ha nem volt is tudós akadémikus, szellemi dolgokban magasan fölötte állhatott énekes kollégáinak. Szerepeit mind zenei, mind drámai

²⁰ CRAFT–STRAVINSKY *Beszélgetések*, 89.

²¹ <http://korrespondent.net/showbiz/1422142-korrespondent-veselye-zaporozhcy-istoriya-sozdaniya-kartiny-zaporozhcy-pishut-pismo-tureckomu-sultanu> (utolsó letöltés: 2016.08.05.).

²² BRAGINSZKAJA *Legendás könyvtárak*, 22.

²³ Э. А. Старк [E. A. SZTARK]: „Фёдор Игнатьевич Стравинский: 1843–1902” [Fjodor Ignatyjevics Sztavinszkij: 1843–1902], in *Ежегодник императорских театров* [Jezsegodnyik imperatorszkij teatrov; a Császári Színházak évkönyvének melléklete az 1903/1904-es évadra] (Szentpétervár, 1905), 116–117.

²⁴ CRAFT–STRAVINSKY *Beszélgetések*, 23.

²⁵ *Вестник театра и музыки* [Vestnyik teatra i muziki] 1898/2., idézi BOGDANOV-BEREZOVSZKIJ *Fjodor Sztavinszkij*, 47–48.

szempontból rendkívüli tudatossággal építette fel. Több nyelven beszélt, az orosz, ukrán és lengyel mellett olvasott latinul, franciául, olaszul, németül. Házi könyvtára Igor Stravinsky szerint nyolcezer, más, hitelesebb források szerint tizenkétezer kötetet és sokszáz kottát tartalmazott,²⁶ ezen kívül számos értékes rajzot és metszetet. 1881-ben költözött a család a Krjukov csatorna 6. alatti nagy lakásba, valószínűleg ettől az időtől kezdve gyűjtötte a művész módszeresen a könyveket. 1883-ban megörökölte anyósa jelentős könyvtárát is, s ebből saját beszerzéseivel együtt Szentpétervár egyik legértékesebb és legnagyobb magángyűjteményét építette ki. Könyv- és kottavásárlásairól fennmaradtak az 1886-tól haláláig vezetett beszerzési füzetek,²⁷ ezek szerint a klasszikus irodalom mellett a kortárs írók gyakorlatilag minden megjelent kötetét megvette. Kottagyűjteménye több mint kettőszáz operát és számos oratórikus művet tartalmazott, emellett dalok, kamaraművek, zongoraművek sokaságát. A nagyobb műveket, így Berlioz *A trójaiak* című operájának a Choudens cég által megjelentetett zongorakivonatát, be is kötötte és a kottagerincre rányomatta arany betűkkel könyvtárának jelzetét: Ф. С. (= Федор Стравинский).

A könyvtár történeti, művészettörténeti, esztétikai, filozófiai munkái nemcsak a művész bibliofil szenvedélyét szolgálták, hanem felkészülését a különböző szerepekre. Még a ritka 18. századi francia metszetei és portré-gyűjteménye is elősegíthette felkészülését, amennyiben mintákat talált bennük színpadi maszkjához, jelmezéhez, arcfestéséhez, melyeket maga csinált. Rajzokat vázolt fel nemcsak a saját szerepéről, hanem a bemutatandó opera többi figurájáról is. Az előadásra készülve behatóan tanulmányozta a teljes művet, az összes szerepet, beleértve a legkisebb epizódszerepet is. Színpadi játékát maga tervezte és rendezte meg, sőt, sok esetben színpadi környezetét is irányította. Eduard Sztark így írt Holofernes-alakításáról Szerov *Judijában*:

„Partnerei alávetették magukat vezető egyéniségének, de a kóristák és a statiszták is, akiket lenyűgözött játékának emocionális ereje. [...] Figyelemmel kísérték minden mozdulatát, és tényleg hátrahőköltek, amikor ezekkel a szavakkal fordult Judíthoz: »Elrejtetek téged? Ezek a kutyák, ezek a férgek? Egyenként pusztítom el őket ebben a pillanatban!« És Holofernes feléjük sújtott kardjával, ők meg rettenetesen félték. Ilyen apró mozzanatok folytán színház a színház.»²⁸

A Mariinszkij Színháznak volt ugyan már rendezője Fjodor Sztavinszkij működése idején,²⁹ de a rendező jószerevel a kórus és a statiszták beállításával foglalkozott, a szólisták pedig maguk tervezték meg saját játékukat, és az erősebb egyéniség uralta a többieket. Hogy Fjodor Sztavinszkij színpadi egyénisége nemcsak főszerepekben, hanem epizódszerepekben, például Sparafucileként is erős lehetett, egy másik emlékezés tanúsítja:

²⁶ A legrészletesebb leírás Sztavinszkij könyvtáráról Gozenpud és Braginszkaja hivatkozott tanulmányában olvasható.

²⁷ A vásárlási füzetek pontos adatait és lelőhelyét lásd BRAGINSZKAJA *Legendás könyvtárak*, 24.

²⁸ SZTARK *Pétervári opera és mesterei*, 226., idézi BOGDANOV-BEREZOVSKIJ *Fjodor Sztavinszkij*, 47.

²⁹ Ebben az időben az operai rendezés feladatait már nem aktív énekesek látták el, történetesen egy basszista és egy bariton: Oszip Paleček és Gennagyij Kondratyjev.

„A *Rigoletto* utolsó felvonásában, amikor Sparafucile elvezeti a herceget aludni, gyilkos szarkazmussal lehelte a bandita szerepében a bűcsűszavakat: »Приятных сновидений!« (Szép álmokat! / Signor, vi guardi Iddio!). Ezt a két szót olyan zenei-drámai erővel adta elő, hogy áriának beillett.”³⁰

Mint Fjodor Sztravinszkij naplójegyzeteiből kiderül, 1899-ben a Cári Színházak Igazgatósága felajánlotta neki a Mariinszkij Színház főrendezői pozícióját, ám az énekes ezt nem fogadta el.³¹

A kritikák Sztravinszkij korai szentpétervári fellépéseitől kezdve kiemelték kiváló színpadi alakítását. Cézár Cui a Gounod Mefisztójaként bemutatkozó művész játékának „elképesztő szabadságáról” írt (bár megemlítette ennek veszélyeit is), ezen túl kiemelte Sztravinszkij éneklésének nagyszerű dikcióját, átgondolt frazírozását, a vokális kifejezés gazdag és finom árnyalatait.³² A „játék szabadsága” bizonyára azt a realista szerepjátszást jelenti, amiben Sztravinszkij – méltatói szerint – első volt az orosz operaénekesek között és közvetlen örököse lett e téren is Saljapin.³³ A színpadi alakítás aprólékos kidolgozása nyilvánvalóan összefügg a 19. századi orosz művészet s benne az orosz opera realista tendenciáival. A konzervatív neveltetésű és szemléletű kritikusoknak nem tetszett Sztravinszkij színpadi játéka; az *Искусство* [Iszkussztvo] kritikusa például szemrehányóan tette szóvá egy 1883-as Gounod *Faust*-előadás után, hogy a földszint „köznépe” Mefisztót két szám után is kitapsolta ismétlésre.³⁴

Sztravinszkij hangterjedelme több mint két oktávra terjedt, a nagy *F*-től az egyvonalas *gisz*-ig, s ez az adottság mély basszus- (Szuszanyin, Farlaf, Marcel) és magas baritonszerepek (Ruszlán, a házasságközvetítő a *Rusalkából*) eléneklését is lehetővé tette. Sztark szerint „az utolsó időkig megőrizte hangjának teltségét és tisztaságát, regisztereinek kiegyenlítettségét. Légzéstechnikája olyan tökéletes volt, hogy könnyedén el tudta énekelni Farlaf rondóját, Varlaam Kazány-dalát és hasonló, ilyen szempontból nehéz számokat.”³⁵ Az egyetlen negatívum, ami felmerül a korabeli kritikákban és méltatásokban Sztravinszkij éneklésével kapcsolatban: hogy hangja, bár magvas volt, de nem eredendően szép és lágy; a hangszín szépségeért egész pályája során szívós munkával küzdött. Rákban halt meg 59 évesen. Utoljára 1902 februárjában lépett a Mariinszkij színpadára, Bizet *Carmen*jének Zuniga szerepében.

³⁰ Idézi – a forrás megjelölése nélkül, mint „egy szemtanú emlékezését” – BOGDANOV-BEREZOVSZKIJ uo., 29.

³¹ SZTRAVINSZKIJ *Tanulmányok, levelek, emlékezések*, 202.

³² *Санкт-Петербургские ведомости* [Szankt-Petyerburgszkije vedomosztyi], 1876. április 21., idézi BOGDANOV-BEREZOVSZKIJ uo., 17.

³³ „Saljapin, ez a nagy zenei és színházi tehetséggel megáldott ember legjobb idejében lélegzetelállító előadóművész volt.” – nyilatkozta Igor Stravinsky, s így folytatta: „[K]edvezőtlen vonásai csak akkor kezdtek megmutatkozni, amikor túlságosan gyakran ismételt egy szerepet, mint a *Boriszban* például, ahol előadásról előadásra nagyobb rípaccsá vált.” Vö. CRAFT–STRAVINSKY *Beszélgetések*, 66.

³⁴ В. ЧЕЧОТТ [V. CSÉCSOTT] kritikája in *Искусство* [Iszkussztvo] 1883/40, 482., idézi BOGDANOV-BEREZOVSZKIJ uo., 20.

³⁵ SZTARK *Pétervári opera és mesterei*, 194., idézi BOGDANOV-BEREZOVSZKIJ uo., 25–26.

Halála után özvegye, Anna Kirillovna igyekezett egyben tartani hagyatékát és megőrizni a teljes könyvtárat, s ez sikerült is neki egészen 1922-ig, amikor Igor fia hívására s a fiatal szovjet állam engedélyével Párizsba emigrált. A kilencszobás otthon az 1920-as években fokozatosan átalakult a korban szükségszerűen divatos kommunális lakássá, azaz társbérletté, az Oroszországban maradt Sztravinszkij-fiú, az építész Jurij és családja mellé rokonok, barátok, ismerősök költöztek be. Helyszűke és megélhetési nehézségek miatt az örökösök fokozatosan váltak meg Fjodor Sztravinszkij könyvtárának bizonyos részeitől.³⁶ A képzőművészeti tárgyak, így a több mint 1400 példányból álló metszetgyűjtemény a Szaltikov-Scsedrinről elnevezett leningrádi Állami Közkönyvtárba (ma: Orosz Nemzeti Könyvtár) került, a kották közül 518 mű, jószereivel kisebb darabok – egy 1927-es leltári jegyzék szerint – a leningrádi/szentpétervári Konzervatórium könyvtárába. Valószínű, hogy a jelentősebb műveket, tehát operák, oratóriumok zongorakivonatait egyenként értékesítették; erről tanúskodik *A trójaiak* – utóbb szintén a Konzervatórium könyvtárában felfedezett – kottáján található feljegyzés: „1927-ben vettem meg F. I. Sztravinszkij fiától – Ju. F. Sztravinszkijtól, apja könyvtárának kiadásakor. A. V. Osszovszkij”.³⁷ A Bahrusinról elnevezett moszkvai Állami Központi Színházi Múzeum (a továbbiakban: Bahrusin Múzeum) 1936-ban vásárolta meg Jurij Sztravinszkijtól apja archívumának zenei és színházi dokumentumait, szereprajzokat, díszlet- és jelmezterveket, gondosan eltett műsorokat, kritikákat, sajtóbeszámolókat, önarcképeket és festményeket. A színházi dokumentumok másik része, Fjodor Sztravinszkij gimnazistakori rajzfüzetei és néhány ajándékba kapott kotta-autográf a leningrádi/szentpétervári Állami Színházi és Zeneművészeti Múzeumban kötött ki,³⁸ hogy pontosan mikor, arról nem találtam adatot. Mindez voltaképpen sikertörténet, hiszen a hagyaték eme részei *megmaradtak*, ma is megtalálhatóak az említett intézményekben. A sokezer kötetes magánkönyvtárnak azonban a leningrádi blokád megadta a kegyelemdőfést. 1942-ben a Sztravinszkij-család még ott élő nőtagjait evakuálták az ostromlott városból, a könyveket átszállították ugyanazon ház kisebb, kétszobás lakásába, s egy ott maradt, katonai orvosi szolgálatot teljesítő rokon, Borisz Dobrotyin felügyeletére bízták. A felügyelet persze nem működött: a lezárt, lepecsételt lakást hamar feltörték és elfoglalták, s a behatolók a blokád hosszú hónapjai alatt apránként kifosztották a könyvtárat, eladogatták szinte az összes könyvet. Amikor Jelena Sztravinszkaja, Jurij

³⁶ A könyvtár és hagyaték utótörténetének adatait Braginszkaja hivatkozott tanulmányából, néhány mozzanatát Anna Vinogradova írásából vettem. Lásd Анна Виноградова [Anna VINOGRADOVA]: „Криминальная история с рукописью, или Следствие ведет... музыковед” [Egy kézirat bűnügyi története, avagy a nyomozást vezeti... a muzikológus], *Звезда* [Zvezda] 2013/8, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/8/15v.html> (utolsó letöltés: 2016.06.28.).

³⁷ BRAGINSZKAJA *Legendás könyvtárak*, 34.

³⁸ Itt fedezte fel a már említett Borogyin-autográfot (lásd 17. l.) egy német kutató, Albrecht Gaub, s a következő tanulmányban publikálta: „Die Arie des Fürsten Igor im Autograph. Ein Bericht über eine unverhoffte Entdeckung”, in Albrecht GAUB – Melanie UNSELD: *Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler. Anmerkungen zum Werk Alexander Borodins* (Berlin, E. Kuhn, 1994) (*Studia Slavica Musicologica* 6), 54–72.

özvegye, családjával visszatért Leningrádba 1944 nyarán, alig valamit talált az óriási hagyatékból. Jelena csak a háború után, 1946-ban írta meg Hollywoodba világhírű sógorának, Igornak a szomorú eseményeket: férje 1941-ben bekövetkezett halálát és az atyai könyvtár blokád alatti pusztulását, amire Stravinsky rezignált levélben válaszolt.³⁹

Fjodor Ignatyjevics Sztravinszkij sikeres pályájának és küzdelmekkel, szenvedélyekkel teli aktív életének utótörténete a könyvtár pusztulásának fájdalmas ténye mellett további szomorú, vagy inkább bizarr mozzanatokot is tartalmaz. Az újságíró, színház- és zenekritikus Eduard Sztark (1874–1942), aki a korán meghalt legidősebb Sztravinszkij-fiú, Roman iskolatársa és barátja volt, s Fjodor Sztravinszkij életében és halála után is több kisebb-nagyobb tanulmányt szentelt az énekesnek, 1937-ben felkérést kapott a moszkvai Bahrusin Múzeumtól, hogy írjon könyvet Fjodor Sztravinszkijről. A felkérés háttérében az állt, hogy Jurij Sztravinszkij 1936 decemberében adta át, azaz adta el édesapja hagyatékának színházi dokumentumait a múzeumnak. Sztark, aki az 1920-as évektől jórészt munka nélkül, nehéz körülmények közt élt, örömmel kapott az ajánlaton, s 1939 novemberére el is készült a kézirattal, amit személyesen vitt el Moszkvába. A kiadásból azonban nem lett semmi – részben a háborús körülmények, részben cenzurális okok miatt –, és Eduard Sztark 1942 nyarán meghalt. 1949-ben viszont a Bahrusin Múzeum igazgatója, bizonyos Ju. I. Pribilszkij jelentkezett a leningrádi Muzgiznál, saját műveként tüntetvén fel Sztark kéziratát. Hogy azután nem jelent meg ilyen formában a könyv, egy figyelmes lektornak köszönhető, aki ellentmondásokat fedezett fel a Pribilszkij írta előszó és a kötetben Sztark személyes emlékeiként tárgyaltak között. Némi vizsgálódás után eljutottak Sztark lányához, Tamarához, aki megerősítette apja szerzőségét, és halani sem akart róla, hogy Pribilszkij és apja közös műveként publikálják a könyvet. A figyelmes lektor amúgy is kifogásolta, hogy miért jelentetnének meg a cári idők énekeséről egy ekkora munkát, amikor egyetlen szovjet énekesről sem készült még hasonló reprezentatív kötet. A szentpétervári Állami Színházi és Zeneművészeti Múzeum ma is őriz egy gépiratot „Az orosz operakultúra és Fjodor Sztravinszkij” címmel, Ju. Pribilszkij előszavával, a moszkvai Bahrusin Múzeum pedig egy eredeti Sztark-kéziratot „F. I. Sztravinszkij és korának operaszínháza” címmel – utóbbit, némi felfrissítéssel, jegyzetekkel ellátva, akár publikálni is lehetne, ha máskor nem, 2043-ban, Fjodor Sztravinszkij születésének bicentenáriuma...

³⁹ K. J. SZTRAVINSZKAJA: *Stravinskyról*, ford. FANTÓ Lilla (Budapest, Zeneműkiadó, 1982), 55–57.

Függelék I**Fjodor Sztravinszkij szerepei – alfabetikus sorrendben****Orosz operák⁴⁰****Borogyin: Князь Игорь** (Igor herceg), 1890 – Скула (Szkula)**Cui: Кавказский пленник** (A kaukázusi fogoly), 1883 – Казаньяк (Kazenbek)**Cui: Сарацин** (A szaracén), 1899 – Раймонд (Raimond)

Dargomizsszkij: Каменный гость (A követendég) – Статуя командора (a kőszobor)

Dargomizsszkij: Русалка (Ruszalka) – Мельник (a molnár)

Dargomizsszkij: Русалка (Ruszalka) – Сват (a házasságközvetítő)

Csajkovszkij: Кузнец Вакула (Vakula, a kovács), 1876 – Светлейший (Főméltóságú úr)

Csajkovszkij: Мазепа (Мазеппа) – Орлик (Orlik)

Csajkovszkij: Опричник (Az opricsnyik) – Князь Вязьминский (Vjazminszkij herceg)

Csajkovszkij: Орлеанская дева (Orleans-i szűz), 1881 – Дюнуа (Dunois)**Csajkovszkij: Чародейка** (A varázslónő), 1887 – Мамыров (Mamirov)**Borisz Fitinhof-Schell: Жуан ди тенорио** (Don Juan tenorio), 1888 – Лепорелло (Leporello)

Glinka: Жизнь за царя (Életet a cárért) – Иван Сусанин (Iván Szuszanyin)

Glinka: Жизнь за царя (Életet a cárért) – Начальник польского отряда (a lengyel sereg parancsnoka)

Glinka: Руслан и Людмила (Ruszlán és Ludmilla) – Руслан (Ruszlán)

Glinka: Руслан и Людмила (Ruszlán és Ludmilla) – Фарлаф (Farlaf)

Grosszman: Тень воеводы (A vajda árnyéka) – Владелец минеральных вод (a gyógyvizek gazdája)

Kazacsenko: Князь Серебряный (Szerebjanij herceg) – Иоанн Грозный (Rettegett Iván)

Kühner / Kjunyer: Тарас Бульба (Tarasz Bulba), 1880 – Тарас Бульба

Muszorgszkij: Борис Годунов (Borisz Godunov) – Рангони (Rangoni)

Muszorgszkij: Борис Годунов (Borisz Godunov) – Варлаам (Varlaam)

Nápravník: Дубровский (Dubrovszkij), 1895 – Андрей Дубровский (Andrej Dubrovszkij)**Nápravník: Гарольд** (Harold), 1886 – Вильгельм Завоеватель (Hódító Vilmos)

Nápravník: Нижегородцы (A nyizsegorodiak) – Минин (Minyin)

Rimszkij-Korszakov: Майская ночь (Májusi éj), 1880 – Голова (a falu Feje)**Rimszkij-Korszakov: Ночь перед Рождеством** (Karácsony éj), 1895 – Панас (Panasz, Csub komája)**Rimszkij-Korszakov: Млада** (Mlada), 1892 – Мстивой (Msztivoj)**Rimszkij-Korszakov: Снегурочка** (Hópelyhecske), 1882 – Дед Мороз (Tél apó)

Rimszkij-Korszakov: Садко (Szadkó) – Дуда (Duda, mutatványos)

Rubinstein: Горюша (Gorjusa), 1889 – Боярин Полтев (Poltyev bojár)**Rubinstein: Купец Калашников** (Kalasnyikov kereskedő), 1880 – Иоанн Грозный (Rettegett Iván)

Rubinstein: Маккавеи (A makkabeusok) – Вооз (Boas)

Szerov: Вржья сила (Ördögi erő) – Еремка (Jeromka)

Szerov: Юдифь (Judit) – Олоферн (Holofernes)

⁴⁰ A vastagbetűs kiemelés az ősbemutatókat jelöli.

Szerov: Рогнеда (Rognyeda) – Старик, странник (öreg zarándok)

Szolvjov: Корделия (Kordelia), 1885 – Югурта Сарачини (a szaracén Jugurta)

Tanyejev: Орестея (Oreszteia) – Агамемнон (Agamemnon)

Külföldi operák

Auber: Фра-Диаволо (Fra Diavolo) – Милорд Рокбург (Lord Cockburn)

Auber: Фра-Диаволо (Fra Diavolo) – Джакомо (Giacomo)

Auber: Бронзовый конь (Le cheval de bronze) – Чин-Као (Tchin-Kao)

Auber: Черное домино (Le domino noir) – Жиль Перез (Gil Perez)

Bellini: Соннамбула (La sonnambula) – Граф Рудольфо (Il Conte Rodolfo)

Bizet: Кармен (Carmen) – Цунига (Zuniga)

Boito: Мефистофель (Mefistofele) – Мефистофель (Mefistofele)

Donizetti: Линда ди Шамуни (Linda di Chamounix) – Маркиз де Буафлери (de Buisfleury márkí)

Gounod: Фауст (Faust) – Мефистофель (Méphistophélès)

Gounod: Ромео и Джульетта (Roméo et Juliette) – Капулетти (Capulet)

Halevy: Дочь кардинала (La Juive) – Кардинал де Броньи (Cardinal de Brogni)

Massenet: Вертер (Werther) – Судья (Le Bailli)

Meyerbeer: Африканка (L'Africaine) – Дон Диего (Don Diego)

Meyerbeer: Гугеноты (Les huguenots) – Марсель (Marcel)

Meyerbeer: Гугеноты (Les huguenots) – Сен Бри (Saint Bris)

Meyerbeer: Пророк (Le prophète) – Анабаптист (Захария) (Zacharie)

Meyerbeer: Роберт-Дьявол (Robert le diable) – Бертрам (Bertram)

Mozart: Дон Жуан (Don Giovanni) – Лепорелло (Leporello)

Nicolai: Виндзорские кумушки (Die lustigen Weiber von Windsor) – Фальстаф (Falstaff)

Rossini: Севильский цирюльник (Il barbiere di Siviglia) – Дон Базилио (Don Basilio)

Rossini: Вильгельм Телль (Guillaume Tell) – Гесслер (Gessler)

Verdi: Аида (Aida) – Рамфис (Ramfis)

Verdi: Эрнани (Ernani) – Сильва (Silva)

Verdi: Фальстаф (Falstaff) – Пистоль (Pistol)

Verdi: Риголетто (Rigoletto) – Спарафучилле (Sparafucile)

Wagner: Лоэнгрин (Lohengrin) – Генрих-Птицелов (Heinrich der Vogler)

Wagner: Риенци (Rienzi) – Колонн (Steffano Colonna)

Wagner: Танзэйзер (Tannhäuser) – Герман, ландграф Тюрингенский (Hermann, Landgraf von Thüringen)

Weber: Волшебный стрелок (Der Freischütz) – Каспар (Kaspar)

Hangversenyszerű opera(részlet)-előadásokon énekelt egyéb szerepei

Borogyin: Князь Игорь (Igor herceg) – Галицкий (Galickij), Кончак (Koncsak)

Muszorgszkij: Хованщина (Hovanscsina) – Досифей (Doszifej), Иван Хованский (Iván Hovanszkij)



Fjodor Sztravinszkij a molnár szerepében Dargomizsszkij *Rusalka* c. operájában.
A szerepben 1874-ben mutatkozott be.

Függelék II**Fjodor Sztravinszkij szerepei – az első megszólaltatások időrendjében**

- 1873 Rodolfo (Bellini: Az alvajáró)
 Ruszlán (Glinka: Ruszlán és Ludmilla)
 Don Basilio (Rossini: A sevillai borbély)
 Mefisztó (Gounod: Faust)
- 1874 Silva (Verdi: Ernani)
 Vjazminszkij (Csajkovszkij: Az opricsnyik)
 Lord Cockburn (Auber: Fra Diavolo)
 Farlaf (Glinka: Ruszlán és Ludmilla)
 A molnár (Dargomizsszkij: Ruzsalka)
 Saint Bris (Meyerbeer: A hugenották)
- 1875 Kaspar (Weber: A bűvös vadász)
 De Buisfleury márkí (Donizetti: Linda di Chamounix)
 Iván Szuszanyin (Glinka: Életet a cárért)
- 1876 Marcel (Meyerbeer: A hugenották)
 Leporello (Mozart: Don Giovanni)
 Sparafucile (Verdi: Rigoletto)
 Brogni bíboros (Halevy: A zsidónő)
 Főméltóságú úr (**Csajkovszkij: Vakula, a kovács**)
 Öreg zarándok (Szerov: Rognyeda)
- 1877 Kőszobor (Dargomizsszkij: A kövendég)
 Rangoni (Muszorgszkij: Borisz Godunov)
 Hermann örgróf (Wagner: Tannhäuser)
 Zakariás (Meyerbeer: A próféta)
 Csin-Kao (Auber: A bronzló)
 Főpap (Verdi: Aida)
 Boas (Rubinstein: A makkabeusok)
- 1878 Jeromka (Szerov: Ördögi erő)
 Madarász Henrik (Wagner: Lohengrin)
 Falstaff (Nicolai: A windsori víg nők)
 A gyógyvizek gazdája (Grosszman: A vajda árnyéka)
 Minyin (Nápravník: A nyizsegorodiak)
- 1879 Steffano Colonna (Wagner: Rienzi)
 A házasságközvetítő (Dargomizsszkij: Ruzsalka)
- 1880 Golova (**Rimszkij-Korszakov: Májusi éj**)
 Rettegett Iván (**Rubinstein: Kalasnyikov kereskedő**)
 Tarasz Bulba (**Kühner: Tarasz Bulba**)
- 1881 Dunois (**Csajkovszkij: Orleans-i szűz**)
- 1882 Tél apó (**Rimszkij-Korszakov: Hópelyhecske**)
 Don Bartolo (Rossini: A sevillai borbély)

- 1883 Kazenbek (**Cui: A kaukázusi fogoly**)
Capulet (Gounod: Rómeó és Júlia)
- 1884 Orlik (Csajkovszkij: Mazeppa)
- 1885 Jugurta (**Szlovjov: Kordelia**)
Zuniga (Bizet: Carmen)
- 1886 Mefisztó (Boito: Mefistofele)
Hódító Vilmos (**Nápravník: Harold**)
Gessler (Rossini: Tell Vilmos)
- 1887 Mamirov (**Csajkovszkij: A varázslónő**)
- 1888 Leporello (**Fitinhof-Schell: Don Juan tenorio**)
Holofernes (Szerov: Judit)
- 1889 Poltyev bojár (**Rubinstein: Gorjusa**)
Don Diego (Meyerbeer: Az afrikai nő)
- 1890 Szkula (**Borogyin: Igor herceg**)
Rettegett Iván (Kazacsenko: Szerebjanij herceg)
- 1892 Msztyivoj herceg (**Rimszkij-Korszakov: Mlada**)
- 1894 Pistol (Verdi: Falstaff)
Gil Perez (Auber: A fekete dominó)
- 1895 Panasz (**Rimszkij-Korszakov: Karácsony**)
Andrej Dubrovskij (**Nápravník: Dubrovskij**)
- 1896 Varlaam (Muszorgszkij – Rimszkij-Korszakov átdolg.: Borisz Godunov)
- 1897 Giacomo (Auber: Fra Diavolo)
Bertram (Meyerbeer: Ördög Róbert)
- 1898 Agamemnon (Tanyejev: Oreszteia)
A lengyel sereg vezére (Glinka: Életet a cárért)
- 1899 Raimond (Cui: A szaracén)
Le Bailli (Massenet: Werther)
- 1901 Duda (Rimszkij-Korszakov: Szadkó)

Függelék III

Fjodor Sztravinszkij élete és pályafutása

Született 1843. június 8/20-án a Minszki kormányzóság Recsickij járásának Novij dvor nevű helységében (ma: Fehéroroszország).

Tanulmányai

- 1851–1859 Moziri (Minszki kormányzóság) Nemesi Tanintézet
- 1859–1861 Nyezszini (Csernyigovi kormányzóság) gimnázium
- 1861–1865 Moziri gimnázium
- 1865–1866 Odesszai Új-Orosz Egyetem jogi fakultása
- 1866–1868 Kijevi Vlagyimir Egyetem jogi fakultása

- 1868–1869 Nyezsini Jogi Líceum
 1869–1873 Szentpétervári Konzervatórium (tanára 1871-től: Camillo Everardi)

Énekes pályája

- 1869 Május 11. és július 11. Nyezsini, első nyilvános koncertfellépései
 1869–1873 Szentpétervári Konzervatórium, növendékhangversenyek
 1873–1876 A kijevi operatársulat tagja. 14 szerep, 149 előadáson
 1874 Vendégjáték a kijevi társulattal Odesszában és Jelizavetgrádban. További 3 szerep, 30 előadáson
 1876–1902 A szentpétervári Mariinszkij Színház énekese. További 50 szerep, kb. 1400 előadáson

Az 1870-es évek elejétől oratorikus (Mozart, Schumann, Verdi Requiem, Beethoven 9. szimfónia, Missa solemnis, Berlioz *La damnation de Faust*, Schumann *Der Rose Pilgerfahrt*) és kamarahangversenyek (többek közt Glinka, Dargomizsszkij, Anton Rubinstein, Muszorgszkij, Borogyin, Rimszkij-Korszakov, Cui, Csajkovszkij, Nápravník, továbbá Schubert és Schumann dalai), hangversenyszerű opera(részlet)-előadások szolistája, több mint 500 fellépés.

Kitüntetései

- 1898 Szent Sztanyiszlav rend 3. fokozat
 1901 Szent Anna rend 3. fokozat
 1901 Január 3/16. Jutalomjáték a Mariinszkij Színházban, pályafutása 25. évfordulója alkalmából, Szerov *Juditjának* Holofernes szerepében

Családja

1874. május 24./június 5. Kijevben házasságot kötött Anna Kirillovna Holodovszkajával. Gyermekük: Roman (1874–1897), Jurij (1879–1941), Igor (1882–1971), Gurij (1884–1917).
 1881-től a család a Krjukov csatorna 6. számú ház I. emeletén lévő (bérelt) lakásban élt. Meghalt 1902. november 21./december 4-én Szentpéterváron. Hamvait a novogyevicsi temetőből 1936-ban, Gurij (szintén operaénekes) fiának hamvaival együtt, átvitték az Alekszandr Nyevszkij temető művész-parcellájába.



Fjodor Sztravinszkij síremléke a szentpétervári Tyihvini temetőben

MÁRTA PAPP**Portrait of a Russian Bassist
Fyodor Ignatyevich Stravinsky (1843-1902)**

Fyodor Stravinsky's portrait sketch was inspired by Tibor Tallián's fascinating book, *Mme Schodel and the Beginnings of Professional Operaplaying in Hungary*, published in 2015. The choice of subject was, of course, influenced by the fact that the paper deals with Igor Stravinsky's father, but the bass hero might be of interest as a typical 19th-century Russian opera phenomenon. Among Russian bassists, Fyodor Stravinsky's remarkably intellectual and versatile personality, bibliophile character, his vast collection of books, sheet music and engravings have made the artist's home a special venue in the turn of the 19th and 20th centuries of St. Petersburg; its gradual disintegration and destruction was one of the 20th century Soviet-Russian cultural history's sad episodes. Stravinsky's legacy includes numerous later portraits sketches of his various roles, as well as numerous concert programs, invitations, posters, advertisements, theatrical and even circus performances he has obviously attended. He kept itemized records of his expenses, including those for book and sheet music purchases, in which he recorded important events in his life (such as the birth of his children). In the appendix to the study, data on the artist's life and roles are quoted, providing insight into the composer Stravinsky's family and social environment.

ZSOVÁR JUDIT

Bellini félreértése Giulia Grisi mint Norma

Bellini *Norma* című operáját 1831. december 26-án mutatták be a milánói Scalában, a címszerepben Giuditta Pastával, akinek hangai adottságai ihlették a druida papnő zenei anyagát. Adalgisát a fiatal Giulia Grisi (1811–1869), *A puritánok* majdani Elvirája (1835) alakította, aki már a *Norma* ősbemutatója idején kifejezte Pastának az iránti vágyát, hogy egyszer majd ő is a főszerepet szeretné énekelni. Pasta nem-hogy nem gátolta, hanem még bátorította is Grisit, mondván, idővel biztosan ideális Norma lesz.¹ Azt azonban valószínűleg ő sem gondolta, hogy a fiatal lány négy évvel később, huszonnégy évesen már belebújik a szerepbe, s azután Pasta trónját is elfoglalja nemcsak Londonban, hanem Párizsban is. Mind a szakma, mind a közönség egyértelmű elismerése mellett meglepő Bellini hozzáállása, aki 1835. július 1-i keltezésű levelében rendkívül negatívan írt jó barátjának, Francesco Florimónak, Grisi első Norma-alakításáról, az azév júniusi londoni előadássorozatról:

„A *Normát* adták Londonban Grisivel a főszerepben, és komoly bukás volt. Az újságok arról tudósítanak, hogy rosszabbul énekelt és játszott, mint bármelyik más operában, és nagy fájdalommal emlegetik Pasta hiányát egy ilyen előadásból. Ó, én kedves Florimóm, el sem tudod képzelni, mily örömmel tölt el a tudat, hogy Grisi egy ilyen kísérletet Londonban, és nem Párizsban hajtott végre, mert, ó drága [barátom], hihetetlen kínt okozna nekem itt a *Norma* fiaskója. [...] Hallottam Grisit a cavatinát rosszul, sőt, legrosszabbul énekelni, s ez elég is volt, hogy alkalmatlannak ítéljem a teljes szerepre vonatkozóan. Az *Anna Bolenában* is láttam már, és elviselhetetlen volt benne, különösen a tragikus részeknél. Add csak neki a *Gazzát*, *A puritánokat*, és még ezer egyszerű és ártatlan művet, és biztosíthatlak, hogy nem lesz jelentéktelen bennük; de az emelkedett karaktereket sem nem érti, sem nem érzi, mert sem ösztöne, sem képzettsége nincs meg ahhoz, hogy olyan nemességgel és stílussal viselje őket, amelyet megkívánnak.”²

¹ Thomas G. KAUFMAN: „A Fresh Look at Giulia Grisi”, *Opera Today* (2005. november 8.). <http://www.operatoday.com/content/001485print.html> (utoljára letöltve: 2019. augusztus 8.). Lásd továbbá jelen tanulmány szerzőjének cikkét: „Giulia Grisi – A Reevaluation”, *Donizetti Society Journal* 4 (1980), 180–196. Utóbbi tanulmány revideált és kibővített változatát online lásd http://www.operatoday.com/content/2005/12/a_fresh_look_at.php (utolsó letöltés: 2016. október 8.).

² „La *Norma* è stata data a Londra con la Grisi protagonista, e ha fatto un solenne fiasco. I giornali dicono che ha cantato e agito peggio che in qualunque altra opera, e rammentano con gran dolore che la Pasta sia mancata a tale rappresentazione. O mio caro Florimo, non puoi immaginarti

Fontos megjegyezni, amint az a komponista leírásából is kitűnik: a *Norma* emblematikus műve volt Bellininek, amelyet zeneileg és dramaturgiailag is Pasta alakja ihletett, közvetlen inspirációt véve a díva korábbi jelentős szerepeiből, a *Medeából* (Simon Mayr operája), valamint Rossini *Semiramidéjéből*.³ Norma, Medea és Semiramide is *soprano sfogato* hangú adottságokat igénylő szerepek. Az áradó, korlátok nélküli *sfogato* egyesíti magában a női énekhang valamennyi előnyös tulajdonságát: a magasságok egyszer penetráns, másszor lágy megszólaltatása mellett elég mozgékony a virtuóz koloratúrapasszázások akadálytalan kivitelezéséhez, mégpedig teljes testtel, miként a kasztráltak. Széles hangterjedelmének köszönhetően a mély frázisokat is képes kellő erővel megszólaltatni, s kaméleon módjára tudja váltogatni a hangszíneket. Érdekes azonban, hogy a háttérben meghúzódó Medea és Semiramide eredetileg nem Pasta, hanem Isabella Colbran számára készült szerepek, aki hangfaját tekintve inkább Grisivel mutat rokonságot, mint Pastával.

Noha Pasta mellett például Maria Malibran is a *soprano sfogato* hangfajába tartozott, ők mindketten mezzoszopránokként terjeszkedtek a koloratúr magasságok felé. Grisi éppen fordítva: kifejezetten magas szopránként indult, s az évek folyamán bővült lefelé a hangterjedelme, hangja drámaibb és súlyosabb lett, hangszíne pedig a természetes érési folyamat eredményeként egyre sötétebbé vált; ebben hasonlított Colbranra. Herbert Weinstock Rossini-életrajzában egy korabeli forrásra hivatkozik, miszerint Colbran pályája elején, 21–22 éves kora körül *g*-től *e*³-ig terjedő ambitussal rendelkezett.⁴ Colbran valóban olyan szoprán szerepekkel alapozta meg a karrierjét, mint a rendkívül virtuóz és magas Nefté Valentino Fioravanti operájában, vagy Zultrube alakja (Manuel García: *Califfo di Bagdad*), amely viszont vokálisan jórészt a középlágéban mozog annak ellenére, hogy írott hangterjedelme *h* és *h*² közé esik. Ez utóbbi érvényes Medeára is.

A fentiek alapján úgy tűnik, Grisi megítélésében szubjektív esztétikai és ízlésbeli tényezők játszottak fontos szerepet, különösen azon zeneszerzők esetében, akik műzsáik erényeihez mérték őt. Bellini abszolút ideálja Pasta volt, akinek súlyos deklamálása a beszélt dráma műfajához állt közel, s a *Normában* valóban neki, mint

che piacere ho avuto nel sapere che la Grisi abbia fatto tale esperimento a Londra e non a Parigi, perché, o mio caro, non puoi credere il torto che mi farebbe qui un fiasco con la *Norma*. [...] Io avevo inteso cantare la cavatina dalla Grisi male, malissimo, e mi bastò per giudicarla incapace del resto. L'ho vista anche nell'*Anna Bolena*, ed ivi è insopportabile, specialmente nel tragico. Dàlle la *Gazza*, i *Puritani*, e mille opere di genere semplice ed innocente, e ti posso giurare che non sarà seconda a nessuna; ma i caratteri elevati non li capisce, nè li sente, perchè non ha nè l'istinto nè l'istruzione per sostenerli con quella nobiltà e stile che richiedono.” Vö. Francesco FLORIMO: *Bellini: memorie e lettere* (Firenze, Barbèra, 1882), 509.

³ John ROSSELLI: *The Life of Bellini* (Cambridge, Cambridge University Press, 1996), 81.

⁴ „[...] giunse tra noi [...] Donna I. C., celebratissima giovane Signora Spagnola [...] Possiede essa la celeste arte del canto in così sublime grado [...] L'organo della sua voce è veramente un incanto per soavità, robustezza e per prodigiosa estensione di corde, poichè dal *sol* basso al *mi* sopracuto, cioè per quasi tre ottave si fa sentire con una progressione sempre uguale in morbidezza ed energia [...] Perfetto è il metodo e lo stile del suo cantare.” Vö. *Il redattore del Reno*, 1807. április 7., idézi Herbert WEINSTOCK: *Rossini. A Biography* (New York, Knopf, 1957 cop. 1968), 15–16.

a szöveget prózai színészről módjára éneklő tragikának emelt piedesztált.⁵ A *prima donna* – Felice Romani librettista mellett – Bellini alkotótársának rangjára emelkedett azzal, hogy a komponista beleszólást engedett számára az operák témaválasztásába, illetve készülő szerepek formálásába.⁶ Bellini rajta kívül például senki más kedvéért nem volt hajlandó változtatni a már megírt zenei anyagon. Fontos adalék, hogy Bellini Pastát akkor ismerte meg, amikor az énekesnő a harmincas éveinek közepén járt, s érett művészként sikerei csúcán állt. Grisi ezzel ellentétben húsz éves ifjú hölgyként találkozott a zeneszerzővel. Noha rugalmas szopránja, folyékony és áradó éneklése és tiszta intonációja előnyként lépett fel Pasta gyakori hamisságaival, valamint merev és töredező hangképzésével szemben – amely miatt Pasta gyors felfele skálát például egyáltalán nem tudott jól énekelni (ennek megfelelően szerepeiben megfigyelhető a lefele irányú koloratúrák szinte kizárólagos uralma) –, Grisi páratlan szépséggel és kifejező, drámai erejű színészi játékkal párosuló vokalizációja mégsem olyan módon volt deklamáló a recitatív részekben, amelyet Pasta előadása Bellini belső hallásába égetett. Nem csoda, hogy egy ilyen szűrőn keresztül Grisi művészetének több fontos faktora, tehetségének igazi távlatai kevéssé vagy egyáltalán nem látszottak.

Rossini viszont – felesége, Colbran virtuóz koloratúráihoz, szopránjának sötétes színéhez, temperamentumához és spanyol szépségéhez lévén szokva – könnyen azonosult Grisi éneklésével, és kedvezően fogadta azt: 1832-ben a párizsi Théâtre-Italien társulatába szerződtette őt. Az énekesnő Semiramide *soprano sfogato* szerepében debütált, amelyet a komponista még 1823-ban Colbran számára írt.

Bellini fent idézett negatív kritikája mellé érdemes azonban odahelyezni rendkívül méltató szavait is Grisi személyéről és művészetéről.⁷ A zeneszerző különösen el volt ragadtatva Ninetta lírai szerepének tolmácsolásától. A *La gazza ladra* viszont nem Bellini, hanem Rossini operája, s úgy tűnik, amint nem saját művéről volt szó, Bellini a pártatlanság szabadságát élvezve könnyebben tudta felmérni és elismerni a fiatal Grisi művészi és vokális erényeit.⁸ Hasonló a helyzet a Grisinek írt lírai Bellini-szerep, *A puritánok* Elvirája esetében is, ami közönségsikerként szintén elősegítette a szerző

⁵ John Edmund Cox jegyezte meg Pastáról: „Her recitativo parlante was the most perfect I have ever heard, every word being as distinctly enunciated as if it had been actually spoken.” Vö. John Edmund Cox: *Musical Recollections of the Last Half-Century* (London, Tinsley Brothers, 1872), I, 138.

⁶ David KIMBELL: *Vincenzo Bellini. Norma* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998), 9.

⁷ „Io amo moltissimo la Grisi, prima come buonissima creatura, e poi come una giovinetta che sa moltissimo, piena di merito straordinario (e la prova è che essa sola ha sostenuto i teatri di Londra e Parigi con applausi continui ed immensi, e ciò può bastare per convincere gli invidiosi della sua posizione).” Vö. FLORIMO *Bellini: memorie e lettere*, 456.

⁸ „La Grisi canta la *Gazza Ladra* e l’agisce come un angelo; ciò te lo scrissi l’anno passato, e mi ricordo d’averti osservato di non aver mai veduto e gustato tanto la parte di Ninetta. Consiglialo poi a non far mai paragoni e non pronosticare. La Grisi sostiene, essa sola donna, questo teatro, come sopra ti dico, e senza una grandissima abilità non si fa questo. [...] Digli dunque che l’hanno ingannato, che la Grisi, come nello scorso anno, ora ha fatto ancora più fanatismo, e che la *Gazza* è stata data cinque volte di seguito con teatro pieno.” Vö. FLORIMO *Bellini: memorie e lettere*, 457–458.

támogatását.⁹ Amint azonban immár *prima donnaként* drámai szerepek felé kezdett terjeszkedni, s Pasta babérjaira törve szárnyat bontani, a múzsája iránt elfogult Bellini az indokoltnál jobban megsértődött. A londoni újságok ugyanakkor merőben más-ként nyilatkoztak mind a Normáról, mind az Anna Bolenáról.¹⁰ Grisi természetesen nem volt tökéletes az első próbálkozásoknál; fiatalsága és a drámai területen való kezdeti éretlensége óhatatlanul hibákat eredményezett, amelyek ily módon támadási felületet jelentettek számára, s amelyekre Bellini is hivatkozhatott.

Thomas G. Kaufman foglalkozott részletesebben a Grisit ért korabeli elfogult vádakkal, miszerint, kevesebb eredeti szerepe lévén hősnő-karaktereknek előadás-módját Pastáról másolta volna.¹¹ Ez a vélemény ifjabb riválisa, Pauline Viardot García révén terjedt el, aki John Edmund Coxot és Henry Chorleyt, fontos memoárok szerzőit is megfertőzte féltékenysége és neheztelése szülte elméletével. Ennek ellenére Chorley is elismerte, hogy Grisi Norma-alakítása, ha Pasta modelljét követte is, annak továbbgondolt, továbbfejlesztett változata volt, s az őszerejű, ragadozó szenvedélyt – amelyet Grisi szabadon mutathatott be, mivel hibátlan szépsége nem torzult el általa – az esküjét megszegő druida papnő hiteles jellemrajzához tartozónak tekintette.¹²

Grisi dús és erőteljes énekléséről, megkapó színészi játékaról és tökéletes szépségéről korabeli leírások sora szolgált bőséges jellemzést:

⁹ „Rubini e la Grisi hanno cantato con tale passione e slancio, che non vi fu persona in tutto l’immenso uditorio che non sparse lagrime, o non restò commossa. Il finale del primo atto particolarmente fece un effetto magico, largo e stretta. Alla metà di questa il pubblico non si poteva più frenare; pareva che i nervi di tutti fossero stati tocchi da elettricismo.” Vö. FLORIMO *Bellini: memorie e lettere*, 451–452.

¹⁰ „To those who witnessed that, there cannot be higher praise, and it is honestly and strictly her due. Her singing and acting of the character are both so truly beautiful, that it is difficult to say which of them stands in the higher rank, or displays the greater genius. [...] All these transitions were depicted with a truth and force which could not be surpassed. Her singing was exquisite throughout, far too good for the music; but it might be said to give it a new charm, so much did the workmanship excel the material.” Cox idézete a *Times* 1834. április 16-i számából, Grisi Anna Bolena-előadásáról. Vö. Cox *Musical Recollections*, I, 290–291.

¹¹ Kaufman kutatásai alapján a Semiramidét például Grisi nem hallotta sem Pastával, sem Malibrannal, a másolat lehetősége tehát a Normán kívül csak Donna Anna esetében áll fenn. Lásd KAUFMAN „*A fresh look at Giulia Grisi*”.

¹² „Her Norma, doubtless her grandest performance, was modelled on that of Madame Pasta – perhaps, in some points, was an improvement on the model, because there was more of animal passion in it; and this (as in the scene of imperious and abrupt rage which closes the first act) could be driven to extremity without its becoming repulsive; owing to the absence of the slightest coarseness in her personal beauty. There was in it the wild ferocity of the tigress, but a certain frantic charm therewith, which carried away the hearer – nay, which possibly belongs to the true reading of the character of the Druid Priestess, unfaithful to her vows.” Vö. HENRY F. CHORLEY: *Thirty Years’ Musical Recollections* (London, Hurst and Blackett, 1862), I, 113. Lásd továbbá a *The Musical World* 1846-os cikkét: „Grisi surpassed herself. She was beautiful, sublime, even terrible. [...] The whole conception and execution of the part was perfection.” Idézi KAUFMAN *A fresh look at Giulia Grisi*.

„Gazdag és telt hangjának különlegessége, az, ahogy kifejezőmódját megválasztotta, profizmusának kétségtelen jeleivel együtt minden kiritikát lefegyverzett [...]”¹³

„A hangja, a stílusa, és (talán mindenekelőtt) a színészi játéka, hangsúlyozom, mindhárom kifogástalan volt. Első látásra egy kecses alak szép és kifejező arccal, majd kiderül gazdag, tiszta csengésű, erőteljes és különösen rugalmas hangja; kivitelezése helyenként túláradó, de harmonizál a megformált szerep szenvedélyességével, és magával ragadja a hallgatót.”¹⁴

„És micsoda szoprán hang volt az övé! – gazdag, édes – egyenletes a kétoktávus hangterjedelem teljes hosszában (c¹-től c³-ig), mindenféle törés vagy gyengébb hang nélkül.”¹⁵

„Trillája gyors és tiszta volt; a skálái biztosak; mindenféle hangközlépést bizonytalanság nélkül tett meg. Egyetlen más énekesnő sem használt nála több dinamikai árnyalatot – különösen abban az időben nem; nem alkalmazta túl erőszakosan a hangos és lágy kontrasztját, hanem képes volt bármilyen szükséges hevessegre, bármely indokolt gyengédségre. Bizonyos lassú tételekben a *pianissimo* éneklésénél – mint például a *La gazza*-ban a lánynak a vesztőhelyre menet mondott imájában vagy az *Anna Bolena* utolsó jelenetének *cantabile* részénél (amely „Home, sweet home”-ként ismeretes) – lehalkított hangjainak tiszta, átható szépsége (eltérően a suttogó fél-hasbeszédétől, amely [Jenny] Lind kisasszony egyik kedvenc eszköze volt) egyedülállóan szoktatta hozzá a fület a kifejezés szűkebb skálájához a szavak és a drámai helyzet tolmácsolásakor.”¹⁶

„Korlátlanul és nehézség nélkül képzett dicsőséges hangjai trombita módjára töltötték be a teret, s még igazabbak voltak a jelenethez illő érzelmi heveségükben, mint amilyenek azok a csodálatosan letompított hangzások, amelyek átható finomsága többé-kevésbé mesterségesen képzett lehetett. Az elán kezdettől fogva szívhez szólóbb volt, mint a gyengédség, mind éneklésében, mind színészi játékában és hanghordozásában, bár az arc és a hang szépsége, a soha el nem torzuló szája, a soha meg nem ingó hangzás sikerrel félrevezette a hallgatók túlnyomó többségét, és nem ütökött senki részéről sem ellenállásba.”¹⁷

¹³ „The peculiarity of her rich and full tone, the decision of her manner, and the undoubted signs of her proficiency, disarmed all criticism.” Vö. *The Times*, 1834. április 16-i cikke. Idézi Cox *Musical Recollections*, I, 288–289.

¹⁴ „Her voice, and style, and (perhaps above all) her acting, to confirm it, all three leave little or nothing to be wished. She is gifted with a good figure, and a handsome and expressive face, in the first instance; in the second, she has a rich, clear, powerful, and extremely flexible voice; her execution is at times exuberant, but it goes along with the passion of her part, and carries the hearer away with her.” Vö. ua.

¹⁵ „And what a soprano voice was hers! – rich, sweet – equal throughout its compass of two octaves (from C to C) without a break, or a note which had to be managed.” Vö. CHORLEY *Thirty Years' Musical Recollections*, I, 110.

¹⁶ „Her shake was clear and rapid; her scales were certain; every interval was taken without hesitation by her. Nor has any woman ever more thoroughly commanded every gradation of force than she – in those early days especially; – not using the contrast of loud and soft too violently, but capable of any required violence, of any advisable delicacy. In the singing of certain slow movements *pianissimo* – such as the girl's prayer on the road to execution in *La Gazza*, or as the *cantabile* in the last scene of *Anna Bolena* (which we know as 'Home, sweet home') – the clear, penetrating beauty of her reduced tones (different in quality from the whispering semi-ventriloquism which was one of Mademoiselle Lind's most favourite effects) was so unique, as to reconcile the ear to a certain shallowness of expression in her rendering of the words and the situation.” Vö. CHORLEY *Thirty Years' Musical Recollections*, I, 111.

¹⁷ „[...] her glorious notes, produced without difficulty or stint, rang through the house like a clarion, and were truer in their vehemence to the emotion of the scene, than were those wonderfully

Bellini tiltakozása ellenére később a nagyközönség Európában és a tengerentúlon is elsősorban mint tragikát ismerte el Grisit két évtizeden keresztül (1834-től az 1850-es évek közepéig):

„Az ő klasszikus szépsége, természetes könnyedsége, pátosza, szenvedélye, rendkívüli hangapparátusa, éneklésének tökéletesíthetősége, világos, briliáns és tiszta intonációja oly vihart kavartak a javára, amelyet idő, körülmények és változás aligha csillapított csak egy leheletnyit is. [...] Grisi hangja a legkiválóbb minőségű tiszta szoprán. A magas C-ig tud torzulás nélkül énekelni. Az alsóbb hangjai időnként erőtlenek, de a középlágéja telt, lágy és finoman édes. Hangjának rugalmassága legendás. A virtuóz áriákban versenyre kel még Sontaggal is, míg minden más tekintetben közismerten kiválóbb ama elbűvölő énekesnőnél. Grisi hangjának nagy ereje van, de nem önmagában a pusztá erő az egyedüli érdeme. Ha a *forte*-éneklése oly tökéletes, amelyet csak egy ilyen művésznőtől várni lehet, a *sotto voce*-jában még a legszórzállhasogatóbbak sem találhatnak semmi kivetnivalót. Ebben a tekintetben messze felülhalad akármely énekest, akit ez idáig hallottunk. Lehetetlen leírni hangjainak elképesztő tisztaságát és finomságát, amikor *piano* frázisokat turbékol. Talán az, hogy ennek a tudásnak a birtokában van, indítja fel arra, hogy túl sok *chiaroscuro* árnyalatot alkalmazzon a nagyobb hatás kedvéért, és kísérti, hogy erőn felül forszírozza a hangját, hogy aztán ebben a kontaszttban sütkérezzen és *sotto voce*-jában dőzsöljön, mint színészek teszik, amikor tudatosan alájátszszak magukat a szerep kedvéért, hogy kulcspontokon alakításuk annál erősebb hatást keltsen. Grisi hangjának azonban vannak ettől független bájai is. Mindenféle stílusú zenéhez tud alkalmazkodni, Donna Anna fenséges magasztosságától Ninetta egyszerű pátoszáig. [...] Grisi tehetsége rendkívül sokoldalú. Nagysággal tragikaként bír – tanúsítja ezt Donna Annája és Normája; végtelen szépség van a pátoszában, amint azt Ninettájának páratlan megszemélyesítése bizonyítja: Susannája és Rosinnája bőségesen alátámasztja komikai vénáját a »szó legnemesebb értelmében«. Így egy pillanatra sem lehet tagadni, hogy jogot formál a zseni megnevezésre annak legigazabb és legteljesebb jelentésében.”¹⁸

subdued sounds, in the penetrating tenuity of which there might be more or less artifice. – From the first, the vigour always went more closely home to the heart than the tenderness, in her singing, and her acting, and her vocal delivery – though the beauty of face and voice – the mouth that never distorted itself – the sounds that never wavered – might well mislead the generality of her auditors, and were to be resisted by none.” Vö. ua.

¹⁸ „Her classic beauty, her natural ease, her pathos, her fervour, her exquisite organ, the perfectibility of her singing, clear, brilliant, and pure in intonation, created a tempest in her favour, of which time, circumstance, and mutation, have scarcely allayed one breath. [...] Grisi’s voice is a pure soprano of the very finest quality. She can sing without a strain to C in alt. Her lower notes are occasionally weak, but the middle tones are full, mellow, and deliciously sweet. The flexibility of her voice is proverbial. In arias di agilita she may even fairly compete with Sontag, while in every other respect she is the avowed superior of that charming songstress. Grisi’s voice has power to a great extent, but power alone is not her forte. If her forte singing be as perfect as might be desired in such an aritste, her sotto voce leaves nothing for the most critical to cavil at. In this respect she is far superior to any singer we ever heard. It is impossible to describe the exquisite delicacy and purity of her tones while warbling piano passages. Perhaps the knowledge of this directs her to throw into her singing too much light and shade for the sake of effect, and tempts her to force her voice beyond its power, that she may shine by contrast and revel in the excellence of her sotto voce – as actors in parts of their character purposely underplay themselves, that they may strike the more when they come to their points. But Grisi’s voice has charms independent of this. It adapts itself to all styles of music, from the lofty grandeur of Donna Anna to the simple pathos of Ninetta [...] Grisi possesses great versatility of talent. There is grandeur in her tragedy – witness her Donna Anna and Norma; there is infinite beauty in her pathos, as her unrivalled personification

[Grisi] a tragikus opera megtestesült géniusza¹⁹

„Bárki, aki látta Madame Grisit Norma, Szemiramisz vagy Lucrezia karaktereit alakítani, felismeri a klasszikus Hellasz, Babilon és a középkor szoborszerű arányait [...] Madame Grisi a szapphikus és homéroszi kor pompájában és képviselőjében tűnik fel és szónokol a színpadon [...] A Lucrezia-beli ragyogó jelenetek számos lehetőséget adnak Grisi tragikai képességeinek kibontakoztatására. [...] A sötét dráma záró halál- és örülési jeleneteiben Grisi felülmúlhatatlanul kiváló.”²⁰

„Erőssége a tragédia. A megvetés, harag, féltékenység és hasonló szenvedélyek terén, amennyire én tudom, teljes mértékben megközelíthetetlen. Tökéletesen megsemmisítő mennyiségű bosszút tud a mutatóujjbegyébe sűriteni.”²¹

A tények tehát ellentmondanak Bellini véleményének: a fent említett időszakban Grisi jelentette a megtestesült Normát világszerte (*1. kép*). Még ha első próbálkozásakor érződött is előadásában fiatalságából kifolyólag éretlenség, vagy néhány helyen bizonytalanság, 1835 júniusában Londonban,²² mindezen akadályokat már az év decemberére leküzdötte, amikor a szerepet először énekelte Párizsban.²³ A *Dwight's Journal of Music* Grisit kora legnevesebb drámai énekesnőjének állítja, s első párizsi Norma-előadásához köti azt az elsöprő sikert, amely aztán Grisit a druida papnő alakjával azonosította, immár Pasta utódjaként.²⁴ Ezt Bellini már nem érthette meg. A *The Musical World* 1847-ben beszámol arról, hogy az elragadtatott közönség méltán tapsolta vissza a prima donnát a „Casta Diva” után, fenséges éneklésének elismeréseként.²⁵ Ugyanakkor a *Dwight's Journal of Music* Lili Lehmann előadását méltatva utal arra, hogy Grisi saját hangai adottságaihoz igazítva szabadon átszabta az ária szövegét, valamint melizmákkal, skálákkal és trillákkal gazdagította azt.²⁶ Ebben az esetben valószínűleg a második versszaknál alkalmazott díszített változatról

of Ninetta may illustrate: and her Susanna and Rosina abundantly testify her claims to comic power in 'its highest signification.' Thus, it cannot for a moment be denied that she lays claim to genius in its truest and fullest import.” Vö. *The Musical World*, XXII (1847), 723–724.

¹⁹ „the genius of lyric tragedy personified” Vö. John S. DWIGHT (ed.): *Dwight's Journal of Music*, (Boston, Balch, 1855), V, 163. (1854. augusztus 26.).

²⁰ „Any one, however, who has seen Madame Grisi in her characters of Norma, Semiramis, and Lucrezia, will recognize the statuesque proportions of classic Greece, of Babylon, and of the middle ages, [...] Madame Grisi appears and declaims on the stage like a state and representation of the Sapphic or Homeric era. [...] The splendid scenes in Lucrezia give large scope for Grisi's tragic powers; In the winding up death and fury scenes of the black drama, Grisi is superlatively fine.” Vö. ua.

²¹ „Her forte is in tragedy. In the expression of scorn, rage, jealousy, and similar passions, she is, so far as I know, absolutely unapproachable. She can concentrate in the tip of her index finger an amount of vengeance perfectly annihilating.” Vö. i.m., 206. (1854. szeptember 30.).

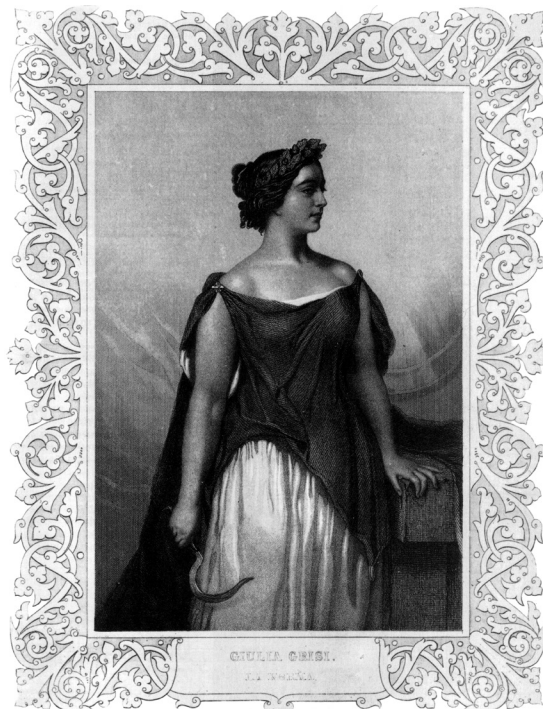
²² *The Musical World*, XXII (1847), 536.

²³ Lásd KAUFMAN *A Fresh Look at Giulia Grisi*.

²⁴ *Dwight's Journal of Music*, V, 164. (1854. augusztus 26.).

²⁵ *The Musical World*, XXII (1847), 396.

²⁶ „I cannot refrain, however, from noticing that, unlike Mad. Grisi, who cuts and clips to suit herself, Mdlle. Lehmann took no unwarrantable liberties with the composer's text. Roulades,



1. kép. Giulia Grisi mint Norma (metszet, 1844)

van szó, amely variációs technika aztán kezdett kikopni a gyakorlatból a 19. század második felében. A szöveget illetően a szótagolásban és a szóismétléseknél lehetnek kisebb eltérések, különösen a kadenciális részeknél, amely nem szokatlan: a romantikus operarepertoárban a mai napig hagyomány, hogy az énekes személyére szabott változtatásokkal zajlik le az előadás.

Grisi máskor viszont éppen a koloratúrák helyett egy egyszerű kitarított hanggal bizonyította magas szintű zeneiségét.²⁷ A „Casta Divát” úgy énekelte, mintha maga szülte volna a kompozíciót, ha ugyan erőfeszítésnek lehet nevezni azt, amely látszólag semmibe sem került neki, s néhány erőteljesebb résznél egészen felvillanyozó hatással volt a közönségre. Egy alkalommal az első jelenetben, ahol egy átlagos előadó egy

scales, trills and embellishments were all preserved, and satisfactorily rendered.” Vö. *Dwight's Journal of Music*, VI, 76. (1854. december 9.).

²⁷ „[...] she bore up the composition as if it were by her own efforts, if efforts they could be called which evidently cost her nothing, and in some of the more striking passages communicated an effect on the audience almost electrical. One instance which occurred in the first scene where an ordinary performer would have thrown in a mere roulade, or flourish, but where Grisi merely sustained a long note diminished from her utmost force to its finest point, was one of the greatest refinements in her art ever exhibited. The simplicity and purity of the effect amounted almost to the sublime.” Vö. *The Times of London* 1836. április 18-i cikke, idézi KAUFMANN *A fresh look at Giulia Grisi*.

futamot vagy egyéb díszítést iktatott volna be, ott Grisi csupán egy kitartott hangot alkalmazott, amelyet a legerősebbtől a leghalkabbig finomított, s amely művészetének egyik legkifinomultabb megnyilvánulása volt. Az effekt egyszerűsége és tisztasága szinte a magasztosságig fokozódott.

„Steffanone ugyan adott nekünk egy kitűnő másolatot, de tegnap este láttuk az eredetét. [...] a Normák Normáját. [...] Az ezt követő jelenet olyan grandiózus volt, amilyen csak harag és megvetés női ajkáról kitorve lehet. Az asszony saját felcsapó szenvedélye fölé tornyosult: ez őt nem tette taszítóvá, de tárgyát száználmissá. Szeme pusztító villámokat szórt [Pollione] felé; karmozdulataival égi bosszúval sújtott le rá; hangjával úgy vetette meg őt, mint mikor egy férfi lábával eltiporja azt, amely számára a legförtelmesebb; úgy nézett ki, mint egy kecses fúria. A zeneszerző által erre a drámai helyzetre kijelölt passzázs hangi kivitelezése összehasonlíthatatlanul nagyszerű volt: briliáns, erőteljes, tüzes. A hangját tudat nem korlátozta, és kizárólag a mindent uraló haragjának adta át magát. A hangok csak úgy villámlottak; és amikor oly hirtelenséggel maradtak abba, mint ahogy villámok tűnnek el a sötétben, a teljes csend egy épphogy csak észlelhető pillanata után dörgés rázta meg az operaházat. [...] A finálét, amelynek pátosza oly nagyszabású és mégis oly megható, azzal a teljes drámai erővel adta elő, amelynek ő legfelsőbb úrnője.”²⁸

²⁸ „Steffanone gave us a fine copy, but last evening we saw the original. [...] ‘Norma of Normas’ [...] The scene which follows this was as grand as wrath and scorn hurled from female lips can be. The woman towered above her towering passion: it did not make her repulsive, but the object of it pitiable. Her eye flashed his doom upon him; her arms waved the vengeance of Heaven down to him; she spurned him with her voice as a man spurns with his foot the thing he loathes the most; she looked a graceful Fury. Her vocalization of the passage which the composer has assigned to this situation was incomparably fine: brilliant, powerful, impetuous. Her voice seemed unrestrained by consciousness and abandoned only to the sway of her all controlling rage. The notes flashed out like lightning; and when they were arrested with the same suddenness with which lightning vanishes into darkness, there was just an appreciable instant of utter silence, and then the thunder shook the house. [...] The finale, the pathos of which is so grand and yet so touching, she gave with all the dramatic power of which she is supreme mistress.” Vö. *Dwight's Journal of Music*, V, 187. (1854. szeptember 16.).

JUDIT ZSOVÁR

Bellini's Misunderstanding: *Giulia Grisi as Norma*

In the Milan première of Vincenzo Bellini's *Norma* (1831) Giuditta Pasta starred in the title role alongside the young soprano, Giulia Grisi (1811-1869), who took to the stage as Adalgisa. During the following year, Grisi progressed to *prima donna*, starring *inter alia* as Semiramide (*Semiramide* 1832) and Elvira (*I Puritani* 1835) under Gioachino Rossini's directorship at the Théâtre-Italien in Paris. Grisi also proved her aptitude in dramatic roles such as Desdemona in Rossini's *Otello* (1816) and Anna Bolena in Gaetano Donizetti's 1830 opera, yet her true aspiration was to conquer Pasta's throne by embodying Norma. She performed her debut as the druid priestess in London in 1835, and in following seasons in an almost unbroken succession until 1861.

Despite her success, she was attacked for imitating Pasta. Bellini himself misjudged her, stating that the elevated characters she doesn't understand, doesn't feel, because she has neither the instinct nor the education to sustain them with the nobility and the lofty style they demand. [...] in *Norma* she will be a nonentity; [...] the role of Adalgisa is the only one suited to her character.

Nonetheless, even hostile critics such as Henry F. Chorley had to acknowledge that Her Norma, doubtless her grandest performance, [...] was an improvement on the model' [i.e. Pasta] [...] 'There was in it the wild ferocity of the tigress, but a certain frantic charm therewith, which carried away the hearer – nay, which possibly belongs to the true reading of the character.

This study seeks to explore the possible impetus behind Bellini's comments relating to Grisi as a dramatic soprano.

PINTÉR CSILLA MÁRIA

Caritas non aemulatur: Othello, Bánk

„Ez igen különös egyéniség volt. Nagy különc, szörnyű komoly mindig, s igen rövid beszédű. Egy-egy szóval végzett mindent.”¹ Naplófeljegyzésében Déryné Széppataki Róza jellemzi ezekkel a szavakkal egykori színésztársát, akiről Jókai Mór 1899-ben a következőket írta:

„[...] még joghallgató korában kedvelte meg a színészetet. Itt működött akkor a rondellában egy magyar színésztársaság. [...] A társaság igazgatója volt Benke József, kitűnő tragikus színész, tudós fordító, később miskolci tanár. [...] Ennek és Balog Istvánnak a társaságánál szerepelt Katona József mint színész.”²

Greguss Ágost huszonnégy évvel Katona József halála után a róla szóló első életrajzi összefoglalóban,³ melyet a *Pesti Napló* 1854. augusztus 1-jei hasábjain tett közzé, megemlíti, hogy a magyar költőnek, drámaírónak, színésznek és rendezőnek Othello volt a legkedvesebb szerepe. Nem tudni, hogy színpadon megformálta-e, csak annyit állíthatunk, hogy alkatilag közel állónak érezhette magához. Katona személyiségéről elsőként 1858-ban, akadémiai székfoglaló előadásában Gyulai Pál adott képet:

„[...] méla, érzékeny, koraérett, de engedelmes, jámbor gyermek lehetett, mint férfikorában kevés szavú, de szenvedélyes, áradó kedélyű, de önmérséklő.”⁴

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által, *A zenetörténetírás kritikájától a zenekritikáirás művészetéig* címmel, Tallián Tibor 70. születésnapja tiszteletére 2016. október 14–15-én megrendezett konferencián elhangzott előadás jegyzetekkel ellátott változata.

¹ Déryné emlékezései, kiad. és jegyz. Réz Pál, I (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955) (*Magyar Századok*), 172.

² JÓKAI Mór: „Katona József Bánk bánja [1899]”, in uő: *Írói arcképek*, szerk. LUKÁCSY Sándor (Budapest, Unikornis Kiadó, 1993) (*Jókai Mór Munkái* 29), 24.

³ GREGUSS Ágost: „Katona József [1854]”, in uő: *Írói arcképek*, kiad., bev., jegyz. MELLINGER Kamilla (Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1930) (*Magyar Irodalmi Ritkaságok* 30), 190–198.

⁴ GYULAI Pál: *Katona József és Bánk bán-ja* [1860]. Akadémiai székfoglaló előadás, 1860. október 29-én. Első közlés: *Budapesti Szemle* 4/11 (1860), 72–168. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/04900/04968/html/02.htm> (utolsó letöltés: 2019. április 5.).

Végletes lelki alkatára hívja fel a figyelmet Katona maga is színházi korszakában választott álnevével: *Békési*. Bánk bán első színre lépésénél a szereplő leírásába minden bizonynyal önjellemzését is belefoglalta.

„Nemes Méltóság; mindenben gyanakodó tekintet; fojtott tűz, melly minden pillanatban kitörni láttatik, és minden környüállás azt árulja el, hogy mindenkor nagyobb indulat dühösködik belőlről.”⁵

A másik feltételezhető modellről megteremtője szerzői jellemzést nem ad. Lényegi vonásait ellenfele mutatja be az első felvonás kezdetén:

But he (as loving his own pride and purposes) (I,1)⁶
The Moor is of a free and open nature
That thinks men honest that but seem to be so (I,3)⁸

Na de ő presztízskérdést csinált belőle⁷
 A néger meg oly nyílt természetű:
 őszintének hiszi, aki csak látszik annak⁹

Az ellenség szeme mindig élesebb, mint a baráté. Egy csöpp önteltség és naivság: elegendő ahhoz, hogy Algernon Charles Swinburne szavaival ezt „a legnemesebb emberi lényt, amelyet valaha ember kitalált”,¹⁰ magával ragadja a pusztító-önpusztító indulat, a zélun.

ἡ ἀγάπη οὐ ζηλοῖ – *A szeretet nem féltékeny.*¹¹ A magyar mondat nem pontos fordítása az eredeti görög szövegnek. A féltékeny szó nyelvújítási találmány, mai jelentésében először Kazinczy Ferenc használta, s valószínűleg ő terjesztette el.¹² Bánkot szerelemféltőnek nevezi Katona, Istent pedig bosszúállónak Károli Gáspár.¹³ A forrás-kifejezés, a görög *dzélosz* elsődleges jelentése: buzgó, lelkes, fanatikus. A latin fordítás a görög szó egy másik jelentése alapján exegetál: *Caritas non aemulatur*. A szeretet nem

⁵ KATONA József: *Bánk bán* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983), 171.

⁶ WILLIAM SHAKESPEARE: „Othello, the Moor of Venice”, in *The Illustrated Stratford Shakespeare* (London, Chancellor Press, 1993), 863.

⁷ WILLIAM SHAKESPEARE: „Othello, Velence négere”, MÁRTON László fordítása, *Színház* 42/12 (2009), Drámamelléklet, 1.

⁸ SHAKESPEARE *Othello, the Moor of Venice*, 869.

⁹ SHAKESPEARE *Othello, Velence négere*, 6.

¹⁰ ALGERNON CHARLES SWINBURNE: *A Study of Shakespeare III*. <http://www.humanitiesweb.org/spa/lcp/ID/20344/c/308> (utolsó letöltés: 2019. április 5.).

¹¹ „Pál apostol első levele a korintusiakhoz, 13. fejezet, 4”. Lásd *Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján. A Káldi-féle szentírásfordítás nyelvében megújítva, javítva a Neovulgáta alapján*. (Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2008), 1288. Károli Gáspár fordítása szerint „a szeretet nem irigykedik.” „Pál levele a korinthusbeliekhez”, 13. fejezet, 4”. Lásd *Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész. Az Új Testamentom könyvei*. KÁROLI Gáspár fordítása (Budapest, Magyar Biblia Tanács) 1991), 206.

¹² Lásd JELENITS István: „Jegyzetek a féltékenységről”, in uő: *Élet és evangélium* (Budapest, Vigilia Kiadó, 1994), 36.

¹³ „Zsoltárok könyve, 94. zsoltár”. *Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész. Az Ótestamentom könyvei*. KÁROLI Gáspár fordítása. (Budapest, Magyar Biblia Tanács, 1991), 597.

vetélkedik, nem adja fel méltóságát. Nemes méltóság Bánk bánnak és Othellónak legmeghatározóbb személyiségvonása.

„Katona József tanulmányozta Shakespeare műveit. *Bánk bánja* félreismerhetetlenül a Shakespeare-féle tragédia bélyegét mutatja.” – írja Alexander Bernát.¹⁴ Döbrentei Gábor kolozsvári folyóirata, az 1813-ban alapított *Erdélyi Múzeum* hozott már Shakespeare-ért lelkesülő cikkeket. Döbrentei a drámák angol szövegét is ismerte. Az előző századnegyed magyarországi Shakespeare-rajongóiról ez nem mondható. Dávidházi Péter a magyar Shakespeare-kultusz történetét áttekintő, *Isten másodszüllöttje* című könyvében figyelmeztet, hogy „Shakespeare-t Magyarországon előbb magasztalták, mint ismerték. [...] Eredetiben olvasásához hiányzott a kellő szintű nyelvtudás; ha íróink egyáltalán kézbe vehették, szórványosan és külföldi (jobbára német vagy francia fordításban) olvasták.”¹⁵ Honi színpadon akkor még csak elvétve jelent meg egy-egy darabja, ám ezek a többszörös közvetítettség miatt átdolgozásoknak tekinthetők. Kazinczy 1790-ben készült, Friedrich Ludwig Schröder német szövege nyomán prózába átültetett *Hamlet*-fordítását eredetileg a gr. Ráday Pál és Kelemen László által Pest-Budán szervezett első hivatásos magyar színtársulat nyitóelőadásának szánta. Azonban be kellett látniuk, a *Hamlet* erre nem volt megfelelő. A darab bemutatójára végül Kolozsvárott került sor 1794. január 27-én az Erdélyi Magyar Színjátszó Társaság előadásában. A kolozsvári társulat ugyanebben az évben, március 24-én az *Othello, a velencei szerezcsen* című színdarabot is bemutatta K. Boér Sándor fordításában, ami úgyszintén Schröder német szövege nyomán készült.

Schröder 1776-ban a Hamburgi Színház Shakespeare-sorozatára készített *Othello*-fordítása a *Hamlet* szövegének átültetésével ellentétben, merészen hűséges maradt az eredeti dráma cselekményéhez. Werner Habicht a következőképpen ír Shakespeare-nek a német irodalmi–szellemi életben a 18–19. század során bekövetkezett újrafelfedezéséről: „Munkája során Schröder valószínűleg szem előtt tartotta Christian Heinrich Schmied két évvel korábban tett észrevételét, mely szerint az *Othello* Shakespeare egyetlen színdarabja, amelynek fordítását és előadását változtatás nélkül meg lehet kockáztatni.”¹⁶ A kijelentésnek némiképp ellentmond, hogy éppen Schmied volt az, aki a maga német verziójában Othellót alacsony társadalmi státuszból felemelkedett fehér velencei tábornokká változtatta át. Schröder nem félt megőrizni *Othello* bőrének színét sem. Az ötfelvonásos szomorújátékot – Kelemen László, ugyancsak Schröder fordítása alapján készült magyarításában –

¹⁴ ALEXANDER Bernát: „Shakespeare és Katona József” [1902]. Fölválogatott a Kisfaludy-társaság 1902. február 9-diki ünnepélyes közülésén, *Budapesti Szemle* 30/304 (1902), 110. kötet, 112.

¹⁵ DÁVIDHÁZI Péter: „Isten másodszüllöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest, Gondolat, 1989), 77., 80.

¹⁶ WERNER HABICHT: „Shakespeare and the German Imagination: Cult, Controversy, and Performance”, in Heather KERR – Robin EADEN – Medge MITTON (eds.): *Shakespeare: World Views* (Newark–London, University of Delaware Press, 1996), 89.

a Magyar Játzó Társulat első ízben 1795. június 3-án adta elő. Helyét a következő évszázadban is szilárdan őrizte a műsoron.

Katona József 1810-ben költözött a magyar fővárosba, és a következő évben kapcsolódott be a második pesti magyar színtársulat munkájába. Láthatta, játszhatta is Othellót. Gyulai Pál mondja, hogy „a kitünőbb színészek közé tartozott”. De hogy a drámát alaposan tanulmányozta, arról nem csak 1815-ben írt és 1821-ben átdolgozva megjelentetett *Bánk bánjának* felépítése, a motívum-azonosságok – bántó gyanú, tudatos elhatározással vállalt halál, túlélő, szenvedő gyilkos – tanúskodnak, hanem ügyvéd–drámaíró barátjának, Bárány Boldizsárnak 1816-ban vagy 1817-ben szerzői kérésre írt *Rostája* is. Bárány szövegéből kikövetkeztethető, hogy a kor magyar drámaeszményének Schiller mellett Shakespeare volt a másik legfontosabb vonatkozási pontja.

A romantika Shakespeare-kultuszának és a 19. század operai fellángolásának találkozásából született Gioacchino Rossini *Otelloja*. Bár a szövegíró, Francesco Maria Berio marchese di Salsa, Shakespeare forrásművéből, Giovan Battista Giraldi Cinzio *Il Moro di Venezia* című tanmeséjéből indult ki, Philip Gossett szerint jól ismerte Shakespeare darabját is.¹⁷ És ha Rossini *Otellojának* hallgatása közben nem ajánlatos is Shakespeare szövegére gondolnunk, azért nem kell lemondanunk műve főszereplőjéről, kinek személyét, legyen bármely műfajnak, nyelvnek vagy kornak kiszolgáltatottja, nem lehet nem szeretni (1–2. kottapélda).

The image shows a musical score for an aria from Rossini's *Otello*. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The vocal line includes Italian lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is in G major and 2/4 time.

1. kottapélda. Gioacchino Rossini – Francesco Maria Berio di Salsa: *Otello (ossia il moro di Venezia)*, I. felv., No. 3 *Aria con coro* (Otello), 11–21.

¹⁷ Philip GOSSETT: „Rossini’s »Otello«”, in Gioacchino ROSSINI: *Otello*. CD (London, Philips Classics, 1978/1992, Nr. 432 456-2), 8.

The image shows a musical score for Rossini's *Othello*, Act I, No. 3. It consists of two systems of music. The first system is a piano introduction in G major and 6/8 time, marked *Andantino* and *pp*. The second system is a vocal line with piano accompaniment, also in G major and 6/8 time, marked *pp*. The lyrics are: "Pre-mio mag-gior di que - - - sto da me - spe - rar non li - ce".

2. kottapélda. Rossini: *Otello*, I. felv., No. 3 *Aria con coro* (Otello), 33–40.

Az 1816-ban készült zenei portré kétpólusú, de egységben marad. A felfokozott hangvételi, de ereszkedő alaprítmusú D-dúr győzelmi dalt a domináns hangnemben elhangzó hatnyolcadban lebegő *Andantino* nyugtatja meg. A hét évtizeddel későbbi, a velencei köztársaság katonáját mozgásában ábrázoló zenei képben még élesebb lesz az ellentét, ott a természetben, mint lelki tájon, a Cisz-dúr, ritmusa és dallama szerint is ereszkedő *Esultatét* szoborszerűen nyugodt, tercrokon E-dúr harmónia fegyelmezi. *Io son chi sono*¹⁸ – hirdeti mindkét *entrée*, mintha csak ellensúlyozni kívánná Jagónak az eredeti dráma első felvonásában önmagáról megfogalmazott, de érvényét tekintve kiterjeszteni kívánt kijelentését: „I am not what I am”.¹⁹

Rossini operájának magyarországi bemutatójára 1819-ben került sor a Königlich Städtisches Theater in Pest színpadán, vagyis a pesti német színházban.

¹⁸ Carlo GOLDONI: *La Locandiera* (Milano, Newton & Compton, 1994), 5. http://www.letteratura-italiana.net/pdf/Volume_7/t334.pdf (utolsó letöltés: 2019. április 5.).

¹⁹ SHAKESPEARE *Othello, the Moor of Venice*, 863.

Az intézmény egész következő évtizede a Rossini-kultusz jegyében telt,²⁰ az *Otello* tartós népszerűsége pedig a Bellini-, Donizetti-operák divathulláma és a legújabb párizsi operák pesti premiereit követően is kitartott, az 1840-es években mintegy huszonötször került színre a német színházban. A Nemzeti Színházban 1842-ben mutatták be, és műsoron volt 1844-ben is, amikor a *Bánk bán* megzenésítésének terve először felmerült. Az 1840-es évek derekán Shakespeare *Othello*ja is szerepelt a Nemzeti Színház műsorán. Katona József *Bánk bánja* 1839 márciusában került a Pesti Magyar Színház repertoárjára.

Erkel Ferenc 1836 és 1838 között volt a városi német színház másod-, 1838. január végétől a Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház) első karnagya. Erkel és Egressy Benjámin Katona drámája alapján készült művében a hőst nem látjuk ugyan diadalittasnak, de emlékezetünkbe idézi bajnok mivoltát, ki egykor „jellemben felismerte arcát” (3. kottapélda).

A verbunkos stílus ezen a helyen – Melinda és Ottó A-dúr kettősében, amely, ahogy Erkel sajátkezű elemzésében olvasható: „francia Stýlben van, később [...] olasz Stýlben megy által”²¹ – a hős és a hősnő idegenségét jelképezi abban a közegben, ami őket körülveszi. A győztes d-mollban megrajzolt zenei képét a magyar operában az Aszdúr Cavatina egészíti ki, ahol Bánk emlékezik vissza „boldog napjaira Melindával”. Az opera fordulópontja a második felvonás Bánk–Melinda duettje: ritmusbeli ostinátóját és dallamvonalát tekintve rokona lehetne a Rossini-opera harmadik felvonásában elhangzó – Dante *Isteni színjátéka* Infernójának ötödik énekbeli híres soraira komponált – gondoladalmak. Hangszerelés és intonáció alapján azonban még relevánsabb párhuzamot figyelhetnünk meg a gondolás panasza és Melinda Tiszaparti dalának tremoló-kíséretes, fúvósdallamos előkészítő jelenete között, melynek során két révész furulyázik a csónakban.

A távollévők reális, jelen idejű arcát mindig valamelyik Jago tükrében látjuk. „Motive-hunting”-nak nevezi a Shakespeare-szakirodalom az intrikus indítékának hiábavaló keresését. Talán a motívum hiányára vezethető vissza, hogy a szerepet mind Berio–Rossini, mind pedig Egressy–Erkel több személyre osztja. Velencében a zászlós mellett Rodrigo és Desdemona apja, Elmiro is részt vesz a cselszövésben, ahogyan a visegrádi palotában is többen vannak a sugalmazók. Legyenek bár jó- vagy rossz szándékúak, abban megegyeznek, hogy jelentéktelenek maradnak. De Credóval is tehetetlenek volnának, ha nem találnának cinkosokra Otello és Bánk személyében, akik maguk is megdöbbennek, amikor észreveszik, hogy az aggodalom, s nyomában a *gelus*, a „fagy” elárad szívükben. Dermedtségükből igazságszomjuk és segítőtársaik ragadják ki őket, akik elhítetik velük, hogy ügyük nemcsak, hogy az övékével azonos,

²⁰ TALLIÁN Tibor: „Operaművelés Magyarországon”, in GUPCSÓ Ágnes (szerk.): *„Szikrát dobott a nemzet szívébe.” Erkel Ferenc három operája. Bátorfi Mária – Hunyadi László – Bánk bán. Szövegkönyvek – tanulmányok* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet–Rózsavölgyi és Társa, 2011), 17.

²¹ BÓNIS Ferenc: „Erkel Ferenc a *Bánk bánról*”, in uő (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok I. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest, Zeneműkiadó, 1968), 63.

Allegro maestoso

151

Cor (Fa)

MELINDA

Mi-dőn ke-zem meg - kér-te, ám ő térd-re nem ro - gyott, de mint Al-fonz vagy Cae-sar ál - la

Allegro maestoso

pizz.
p

VI I

pizz.
p

VI II

pizz.
p

Vle

pizz.
p

Vlc

pizz.
p

Cb

pizz.
p

152

Cor (Fa)

MELINDA

ott, sza-bad te - kin-tet és szív, kéz - be kéz, szem szem-be bát-ran s nyug-ton be - le -

a2

VI I

VI II

Vle

Vlc

Cb

3. kottapélda. Erkel Ferenc – Egressy Benjámin: *Bánk bán*, I. felv., No. 5 *Duetto e Scena* (Melinda, Ottó), 151–158. (Erkel Ferenc Operák kritikai összkiadás III/1)

a tempo

177

Picc

Fl

Ob

Cl (si b)

Fg

Cor (Fa)

Tr (Fa)

Trb

Tb

Timp

BÁNK

BIBERACH

VI I

VI II

Vle

Vlc

Cb

Áh, el a ki - rály - hoz, e-lég - té-tel ne - kem! A - das - sék viz - sza el - gázolt becsü - le -
lát. Áh, el a ki - rály - hoz, e-lég - té-tel le - gyen! Ne tűrj el mocs - kot el - gázolt becsü - le -

4. kottapélda. Erkel: *Bánk bán*, I. felv., No. 6 *Duetto* (Bánk, Biberach), 177–180.

(*Erkel Ferenc Operák* kritikai összkiadás III/1)

145

Picc

Fl

Ob

Cl (Si b)

Fg

Cor (Mi b)

Cor (Do)

Arpa

BÁNK

TIBORC

visz rá en - ge - met, de Is - ten lát - ja fenn e -

Áh, de Is - ten lát - ja fenn e -

arco

f

ff

5. kottapélda. Erkel: *Bánk bán*, II. felv., No. 8 Duetto (Bánk, Tiborc), 145–148.

(Erkel Ferenc *Openák* kritikai összkiadás III/1)

Andante

Otello

No più crede - le un a - ni-ma, Jago
 No più con-ten - ta un a - ni-ma
 no, che giu-mai si vi - de il cuor
 pro - pi - zio il ciel - mar -

7

vi - de per tan - ta cru - del - ta, il cuor mi si di - vi - de
 ri - de - l'in - de - gna al - fin ca - dra, pro - pi - zio il ciel mar - ri - de - gna al -

6. kottapélida. Rossini: *Otello*, II. felv., No. 9 *Duetto* (Otello, Jago), 33–41.

de azonosítható a legfőbb bíró ügyével. A belső és a külső készítés szólamai hol fenyegető, hol pedig – és ez a félelmetesebb – gyengéd tercpárhuzamokban olvadnak össze (4–6. kottapélda).

A kettősök imitációs-párhuzamos szerkesztésmódja a drámák zenés változataiban jóval a végkifejlet előtt elárulja, hogy a hősök helyére azok a zelóták lépnek, kik „Bánk és Otello voltak egykor”. Késő, amikor ezt maguk felismerik. Mégis örömkönnyekeket hullatnak. De nem a zokogásuk, boldog haláluk fordítja a komédia kezdettől ereszkedő ívét a mélypontról emelkedő irányba, hanem Egressy–Erkel, Katona és Shakespeare művében Melinda és Desdemona utolsó szavai: *Jer, jövel, Bánk!*²² – *Bánkomhoz.*²³ – *Nobody; I myself: Farewell. Commend me to my kind lord. O, farewell!*²⁴

²² ERKEL Ferenc – EGRESSY Benjámín: „*Bánk bán*. Opera három felvonásban. Szövegkönyv”, in GUPCSÓ Szikrát dobott a nemzet szívébe, 336.

²³ KATONA *Bánk bán*, 300.

²⁴ SHAKESPEARE *Othello, the Moor of Venice*, 891.

CSILLA MÁRIA PINTÉR*Caritas non aemulatur*: Othello, Bánk

The most beloved character of József Katona, the Hungarian poet, playwright, and actor was Othello. It is not known if he had had the opportunity to play him on stage; all we can say is that he felt passionately close to the moor. Did Katona think about Othello while creating the title hero of his chef-d'oeuvre *The Viceroy Bánk*? In any case, the Hungarian playwright portrayed the character of the viceroy as simple and straightforward as did Shakespeare that of Othello. Is this similarity between the two title roles still perceptible in Ferenc Erkel's opera of the same title based on Katona's play and premiered in 1861? Does the Hungarian lord's operatic personality preserve the Shakespearian character of "the noblest man of man's making" (Algernon Charles Swinburne)? Did Gioacchino Rossini's *Otello*, premiered in 1819 in Pest, have an effect on Erkel's opera? In this essay I focus on the comparison of the two heroes. The investigation relies on some aspects of the rediscovery of Shakespeare's works in German and Hungarian intellectual life during the 18th and 19th centuries.

RISKÓ KATA

A Tisza-parti jelenet és az egykorú magyar népies zene

Erkel Ferenc *Bánk bánjának* bemutatója után a kritikák az opera magyar stílusát méltatva rendre kiemelték a *Tisza-parti jelenetet*, mint népies zsánert. Viszonylag részletesen tért ki rá Mosonyi Mihály:

„Az első jelenet egy tiszaparti alföldi vidéket állít elénkbe, hol a főszereplők: Melinda s fia, továbbá Tiborc s két furulyáló csajkás. Ezen jelenetnek sikerült zenei ecsetelése felette sok nehézséggel van összekötve, mert az őrző Melinda, elalélt gyermekével s egyszerű hű szolgájával, továbbá az éj, közelgő vihar, romboló ár, furulya stb. mind olyan dolgok, melyeket egy művészi egészben egyesíteni akként, hogy az igazság határain túl ne csapjanak, egyike marad a legnehezebb művészi feladatoknak. Erkel hatalmasan leküzdte e jelenetnek akadályait s művének egyik fénypontját képezi. A két furulyáló csajkás, kik eme jelenetnek bevezetésül szolgálnak, valóságos tájfestőként tűnnek föl, s nemcsak a vidék sajátos eredetiségeire emlékeztetnek: hanem busongó dallamaikkal mintegy jellemzői lesznek az előtérbe állított személyek fájdalmas lelkiállapotának. Lehetnek sokan, kik eme furulya-bevezetést talán mindennapiasnak fogják találni; de éppen az efféle megszokott s közönséges – de azért mindig költőiesnek maradó – népzenei vonásoknak művészi feldolgozása képezi a valódi művészet magasabb feladatát.”¹

A Mosonyi által népi kötődésűként leírt, sőt a „mindennapiasság” esetleges vádjával szemben megvédett furulya-epizódot elsősorban a magyar művészi zene egy népies toposzának kontextusában tárgyalta a szakirodalom. David Schneider a 19–20. századi magyar zene „puszta”-zsánert idéző műveit vizsgálva kiemelte Mosonyi *Pusztai élet* című 1857-es zongoradarabját, mint egy általa pasztorális lassúnak nevezett tételtípus reprezentatív képviselőjét. Véleménye szerint Erkel e tételtípus hagyományát folytatta a *Tisza-parti jelenet*ben. A *Pusztai élet* Schneider által hallgató résznek nevezett első szakasza a furulyát idézi, amelynek jellegzetes eszközeit, nevezetesen az ismétlődő rövid skálamotívumokat, bővített szekundlépéseket és a d-moll hangnemet

¹ MOSONYI Mihály: „Erkel Ferenc »Bánk bán«-ja”, in SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (szerk.): *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1954) (*Zenatudományi Tanulmányok* 2), 9–15., ide: 12.

Erkel is alkalmazza.² Az 1850-es években Mosonyi műve mellett több hasonló, furulyaszót felidéző zongoramű keletkezett. Ilyen Doppler Ferenc *Pásztor hangok* (1857) című kompozíciója, Székely Imre *Idylles Hongroises* sorozatából a 19., *Furulyás* című darab, és Mosonyi *Magyar gyermekvilágából* (1859) *A kis furulyás* (1. kottapélda). Közös elemük az improvizatív jellegű szólisztikus dallam, amelyre jellemző a rövid motívumok, gyakran körbejáró skálamotívumok ismételtetése, a bővített szekundlépés használata, a „kuruc” kvartra vagy kvintre írt tremolo, valamint a furulya

Capriccioso.

p > cre - scen - do *f* dim. *p* << <<

pp dim. *f* cre - - scen

- do *f* dim. *p* << <<

f >> *p* << << *pp* dim.

1. kottapélda. Mosonyi Mihály: *A kis furulyás*, 1–4. ü.

² David E. SCHNEIDER: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition* (Berkeley, University of California Press, 2006), 86–94.

játékmódjának, díszítéseinek további eszközökkel való imitálása. A kvázi furulyaszólókat nem, vagy csak alig kísérik hangzatok, s a dallamuk is egyszerű harmóniai vázra épül. A *Pásztor hangok* furulyára utaló első szakasza például hét ütemben mindössze három akkordot jár körül, nevezetesen a tonika, domináns és szubdomináns funkciók egy-egy képviselőjét. Az improvizatív szólókat népdalszerű melódiák variálhatják. A *kis furulyás* szabadabb szakaszai között a zongora balkéz-szólamában egyszerű dallam hangzik fel, amelyet a felső szólam furulyát utánzó díszítményei kísérnek. Székely Imre, aki a *Furulyást* az említett tételektől eltérően egy gyorsabb tempójú, ereszkedő kanasztáncdallamot feldolgozó résszel kezdi, a rövid lassú részben a „Repülj, fecském” kezdetű népies dalt idézi fel. E művek inspirációt jelenthettek Erkel számára abban, hogy egy kifejezetten népi, pásztori hangszer hangját állítsa középpontba, és egyúttal mintát adhattak a konkrét zenei eszközök megválasztásában is.

A furulya kiemelt szerepe Katona József drámájából is levezethető. Dolinszky Miklós, aki a *Tisza-parti jelenet* kapcsán részletesen bemutatta a furulya, illetve fuvola szerepét az örülési jelenetek irodalmi és operai hagyományában, az európai operák példái mellett Doppler Ferenc 1845-ben kiadott *Magyar és gyász zene Bánk-bán című drámához* című művét is felsorolta az előzmények között.³ A zongoradarabként megjelent gyászzene-tétel jellemző stíluselemei az ismétlődő-körbejáró, furulyazeneré emlékeztető skálamotívumok, amelyek egyszerű akkordmenet felett szólalnak meg, illetve a magyaros bővített szekundok, valamint a tremolo kvart- és kvinthangzatok. Ezek révén a mű a már bemutatott furulyás tételtípussal rokon, noha nem közvetlenül a pusztához vagy furulyához kötődik (2. *kottapélda*). Annak ellenére, hogy az európai opera és színmű örülési jeleneteihez gyakran kapcsolódik fuvola vagy furulya, Doppler művében nem feltétlenül Melinda örületét szimbolizálva jelenik meg a hangszer, hiszen a cselekmény e mozzanata Katona drámájában lényegesen kisebb szerepet kap. Amint Ittész Mihály felhívta rá a figyelmet, a dráma zárójelenete pásztorsíp szavát említi, mielőtt Melinda holttestét behoznák.⁴ A hangszeren Melinda bátyja, Simon bán szerint „Melinda éneke” szólalt meg, Bánk pedig, nem tudva még Melinda haláláról, így szól: „Melinda! – Sírján ezt fuvassam, így / Enyelge sokszor. Oh Melinda! eltűnt / A szép idő – te fúvasd síromon.”

Amellett, hogy Doppler Ferenc, a Nemzeti Színház első fuvolása saját hangszere szempontjából is ideális magyar zenei típust kereshetett, gyászzene-tételével talán a dráma e részletére reflektált. Egressy Béni és Erkel a Melinda halálának hírére előlegező furulyaszóbból önálló jelenetet teremtett, amelyre a holttest behozatalakor megszólaló furulyadallam már visszautal. Ugyanakkor a furulyaszó itt az 1850-es évek zongoraműveivel hasonlóan pasztorális kontextusban jelenik meg, s míg a második felvonásban Melinda és Bánk kettősének lassú verbunkosában a cimbalom inkább

³ DOLINSZKY Miklós: „Külső és belső tájak egzotikuma. A *Tisza-parti jelenet*”, *Parlando* 52/5 (2010), 3–8.

⁴ ITTÉSZ Mihály: „Erkel és Kodály”, in BÓNIS Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Erkel Ferencről és koráról* (Budapest, Püski, 1995), 172–202., ide: 192.

Adagio.
a piacere

Gyász
zene.

f^o con molto sentimento

pp

2. kottapélda. Doppler Ferenc: *Gyász zene Bánk-bán* című drámához, 1–8. ü.

archaizáló hangszer – a viola d’amore, angolkürt és hárfa mellett –, a *Tisza-parti jelenet*ben népies karaktere érvényesül.

Bár nem kifejezetten furulyát idéz, hasonló pasztorális részlet már szerepelt Erkel korábbi műveiben. Szacsvai Kim Katalin hívta fel a figyelmet, hogy Erkel 1845 januárjában bemutatott népszínhátművében, az egyetlen előadás után megbukott *Debreceni rüppök*ben olyan jellegű klarinét-szólo-kíséret társul a „Kinek lova nincsen” kezdetű

dalhoz, amely a *Tisza-parti jelenet* előzményének tekinthető, s elvében hasonló, improvizatív klarinétszólót találunk az *Erzsébet* című opera *No. 9 Coro ed Ariájában*, Erzsébet nagyáriájában (3. kottapélda).⁵ A népszínmű *Adagio* tempójú, „Fantasia” feliratú tételének bevezetőjeként és a parlando-rubato dal rövid sorai között improvizatív klarinét dallam szólal meg a kürtök kvinthangzata felett. Jellemzők rá a bővített szekundlépések és a fő hangok között kanyargó skálamenetekből építkező díszítések. Ezt a zenei anyagot Erkel valószínűleg az 1845-ben keletkezett *Auf einer Ungarhaide* című – magyar szöveggel, *Magyar pusztán* címmel is fennmaradt – dalának bevezetőjében is felhasználta.⁶ Az *Erzsébet* nevezett részlete stilizáltabban valósít meg hasonló zenei gondolatot, már nem kifejezetten kapcsolódik népies vagy pasztorális zsánerhez, s összességében nem is érződik népiesnek. A szerző ezúttal *Tempo rubato* felirattal utal a zenei szabadságra, s az *Andante melancolico* tempójelzés magában foglalja a már a népszínműben is e toposzhoz tartozó karaktert. A hasonló elemek operába való beemelésének sajátos útját mutatja, hogy a *Bánk bán*ban e zenei kifejezőeszköz újra népies kontextusba kerül, de már operai értelemben véve.

Vajon Mosonyi csupán a magyar pasztorális toposz operai alkalmazása szempontjából vetette fel – még ha éppen a méltatás érdekében is – a furulyás epizód

3. kottapélda. Erkel Ferenc: *Debreceeni rüpök*, No. 7. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár, Nepsz. 1299, részlet

⁵ SZACSVAI KIM Katalin: „Erkel egyedül. Az *Erzsébet* néhány talányos szerzői kéziratoldala”, *Magyar Zene* 52/3 (2014), 270–315., ide: 296.

⁶ LEGÁNY Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* (Budapest, Zeneműkiadó, 1975), 58–59.

„mindennapiasságának” kérdését? Ha szövegéből erre nem is kapunk egyértelmű választ, a jelenet és a korabeli népies zene közvetlen kapcsolatait fedezhetjük fel. Mátray (Rothkrepf) Gábor, aki gyűjteményeiben számos verbunkos művet és néhány általa ismert népi dallamot feldolgozó zongoraletétet közölt, 1826-ban a *Pannonia* című kiadványában egy furulyát idéző művét is megjelentette.⁷ Az *Egygy Somogyi birkás furullya Nótája. Schalmeeien Stück eines Schümegeger Schafhirten* cím arra utal, hogy Mátray talán valóban egy pásztortól hallott hasonló furulyazenét. Amint Tari Lujza írja, a mű inkább a verbunkos stílus elemeit közvetíti, de a paraszti játéktípus emlékéit is felfedezhetjük benne.⁸ A lassú, improvizatív darab legjellemzőbb vonása az egy-egy akkordot körülíró, többször ismétlődő rövid skálamotívum, amely az alapvetően egyszerű, de a verbunkos zongoraletétekre jellemző módon kidolgozott harmóniai váz fölött hangzik el. Ezek az eszközök a már tárgyalt zongoraművek és a *Tisza-parti jelenet* zenei előzményévé teszik.

Míg a *Debreceni rüpek* egyetlen előadást megért műként nemigen gyakorolható hatást a már említett magyar tételekre,⁹ a nagy sikerű *Csikós* című népszínmű bizonyára fontos szerepet játszott abban, hogy a népdal iránt a 19. század első felében feltámadt érdeklődéssel együtt a népi furulyazenére is több figyelem irányult. Szigligeti Ede és Szerdahelyi József 1847 januárjában bemutatott népszínműve a műfaj egyik legnépszerűbb darabja volt, amely az 1870-es évekig több mint száz előadást ért meg.¹⁰ A két szerző 1843-as *Szökött katonája* a népszínművek térhódításának új korszakát indította el, amelynek kezdetén, 1844–1846 között Erkel is több népszínmű zenéjét szerkesztette,¹¹ a Nemzeti Színház karmestereként pedig természetesen a műsoron szereplő többi népszínművet is ismernie kellett. Szigligeti a népszínművek témáit széles társadalmi körből merítette, így iparosok, kereskedők, nemesek, értelmiségiek problémáit egyaránt feldolgozta. A műfaj néprajzi jellegének hangsúlyozására való igény már korábban is jelentkezett,¹² és a *Csikós* hatalmas

⁷ ROTHKREPF Gábor: *Pannonia. Válogatott Magyar Nóták Gyűjteménye két kézzel játszandó Fortepiánóra* (Wien, Mechetti, é.n.), II. füzet, No. 4.

⁸ TARI Lujza: „Mátray Gábor, a népzene kutató”, in KISS Gábor (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2013–2014* (Budapest, MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2016), 385–437., ide: 415–416.

⁹ Erkel a *Debreceni rüpek* számait 1846-ban az *Egy szekrény rejtelmei* című népszínművében is felhasználta, de éppen e szám klarinetszólóit kihúzta. Lásd SZACSVAI KIM Katalin: „Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben”, in KISS Gábor (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2009* (Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 2009), 191–244., ide: 239.

¹⁰ „Csikós”, in SCHÖPFLIN Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon* (Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929), 295.

¹¹ SZACSVAI KIM *Erkel-műhely kezdetei*, 191–194.

¹² KERÉNYI Ferenc: „Nemzeti színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848)”, in uő (szerk.): *Magyar színház történet 1790–1873* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990) 284–324. és 316–317. Lásd például a Szinéri álnévű kritikus Szigeti József népszínműve kapcsán megfogalmazott óháját, amely szerint „a magyar népszínműírók leginkább az által fognak megfelelni hivatásuknak, ha követve Szigeti jó példáját, a magyar nép különféle népfajainak sajátos jellemét, szokásait, öltözetét, dalait, tánczát minél hívebben fogják a nemzeti színpadra felhozni. Es így lassanként látni fogunk színpadunkon palóczokat, barkókat, tiszamelléki, tiszaháti népet, göcsei, csalóközi, borsodi magyarokat stb.” *Vö. Pesti Divatlap* 3/49 (1846. december 5.), 974.

sikerének egyik oka bizonyára az volt, hogy kifejezetten paraszti környezetben játszódik, sőt, története a parasztság erkölcsi fölényét mondja ki a nemességgel szemben. A népszínműben fontos szerepet kap címszereplője, illetve a hozzá kapcsolódó pusztai jelenetek révén a pásztori hangszerként ismert furulya. A hangszeret idézi a harmadik szakaszt bevezető közzene, amely, mint Major Ervin rámutatott, valójában Mátray Gábor furulyás darabjának, pontosabban a darab lassú részének meghangszerelt átírata.¹³ Kísérete e letétben közelebb áll Doppler korábbi *Gyász-zenéjéhez*, illetve a későbbi furulyás művekhez, amennyiben a dallam alatt a zongorára jellemző harmóniafelbontások helyett hosszabban kitartott akkordokat hallunk.

Bár Szerdahelyi eredeti kéziratában nem találunk további furulyazenét idéző szakaszt, a népszínmű más részletei is egybeforrtak ezzel a topossal. 1851-ben jelent meg a Nemzeti Színház két zenésze, Füredi Mihály és Bognár Ignác szerkesztésében a *100 magyar népdal* című népszerű gyűjtemény, amelyet 1853-ban és 1861-ben újra kiadtak. 1856-ban és 1858-ban Bognár Ignác két további kötetet is publikált, mindkettőt – különböző tartalmuk ellenére – *50 eredeti nép és magyar dal* címmel. Füredi Mihály baritonista különösen Szigligeti népszínműveiben aratott sikereket, míg Bognár Ignác nemcsak tenorista, hanem kartanító, operarendező, zeneszerző is volt. Gyűjteményeik elsősorban az 1840-es évektől sikerre vitt népszínművek népies dalait, köztük a *Csikós* több számát tartalmazzák zongorakíséretes letétben.¹⁴ Ezek közül kettő, az 1856-ban kiadott „Arra járjunk arra, merre furulyáznak”, valamint a már az első kötetben megjelent „Repülj, fecském, ablakára” kezdetű dal a színműben a szöveg szerint furulyával kapcsolódik össze. Előbbit a csikós kedvese éneklé, mikor kimegy szerelméhez a pusztára, a „Repülj, fecském, ablakára” pedig akkor hangzik el, mikor a lány a csikóst kérdezi, hogy mit csinált, mióta nem látta. „Mit csináljon az ily szerelmes bolond? Furulyáltam, s nem más nótát, csak ezt”, hangzik a válasz. A „Repülj, fecském” korábbi adatát nem ismerjük, dallama azonban besorolható a magyar népzene régi stílusának sirató stílusrétegébe, s különböző szövegekkel számos példáját rögzítették a 20. században többek között Erdélyben és Moldvában. Legismertebb példája a Kodály Zoltán által 1914-ben Bukovinában gyűjtött és később feldolgozott „Gyere velem, Mónár Anna” kezdetű ballada.¹⁵ Bizonyára e népzenei háttér is közrejátszott abban, hogy a „Repülj, fecském” a *Csikós* nyomán hamar népszerűvé vált a 19. században. Közismertségével magyarázható, hogy Mátray Gábor a feszes ritmusba nem szorítható, „mintegy csak szavalva (recitativo)” énekelte, vagyis parlando–rubato „furullyanóták” példajaként említette 1852-ben

¹³ MAJOR Ervin: „A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai”, in uő: *Fejezetek a magyar zene történetéből*, kiad. BÓNIS Ferenc (Budapest, Zeneműkiadó, 1967), 158–180., ide: 166.

¹⁴ PAKSA Katalin: *Magyar népzene kutatás a 19. században* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1988) (*Műhelytanulmányok a Magyar Zene történetéhez* 9), 32–36.

¹⁵ Énekelte Gáspár Ferencné, Fogadjisten (Bukovina), 1914. április. Gyűjtötte Kodály Zoltán. MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Archívuma, Kodály-F 433a.

tartott, majd a *Magyar Academiai Értesítő*ben megjelent előadásában.¹⁶ Míg Szerdahelyi megzenésítése egyik dalban sem idézte fel a hangszert, Bognár kiadványában az „Arra járjunk, arra” rövid bevezetője a furulyát utánozza, a „Repülj, fecském” pedig, amely ráadásul *Furulyás kanász dal* címmel szerepel a *100 magyar népdal* végén, a zongorakíséret különösen gazdag díszítéseivel követi végig a dallamot (4. kottapélda). Mindkét feldolgozásra az improvizatív, körbejáró skálamenetek, bővített szekundlépések és a tremolók jellemzők.

Jókai Mór, aki előszeretettel szötte bele regényeibe korának népszerű dallamait, táncait, a „Repülj, fecském”-et a *Déliabáb* 1853-as számaiban megjelent *Petki Farkas leányai* című művének egyik fontos motívumává tette. A 17. századi Székelyföldön játszódó történet romantikus Ilonkája álmában gyakran hallja e dal pásztorfurulyán, s maga is vágyódva énekl. Mikor menyegzője éjszakáján a kastélyablaknál mereng, „[I]enn a Szamos habjai úgy susogtak, úgy beszéltek, mintha maguk közé hívnák a beljükhöz. [...] E perczen a távol hegyek közül méla furulyaszó kezdte az éj csendjében széthangzani, olly sirón olly bánathozó hangon remegtetve e dalt: »repülj fecském ablakába!«”¹⁷ A történet csodás módon ér véget: bár családja halottnak hiszi, Ilonka testét egy havasi pásztor kihúzza a folyóból, javasasszony anyjával megmentik, s a lány a dal furulyázó pásztor feleségeként él tovább.

Furulyát idéző pasztorális jelenet operába való beemelésében Doppler Ferenc 1853 márciusában bemutatott *Két huszár* című vígoperája is mintát jelenthetett Erkel számára. A második felvonás *No. 7 Scena et Ariája*, Erzsi (szoprán) áriája *Andante pastorale* feliratú hangszeres bevezetővel kezdődik, amelyre Erzsi az áriát megelőző recitativóban pásztorpípként utal. A bevezetőben szóló oboa, szóló fuvola, majd szóló klarinét szabad improvizációt imitáló, számos körülírást, díszítőmotívumot, bővített szekundlépéseket is tartalmazó dallamot játszik, amelyet a pikoló magyaros kvart-tremolója tagol. Bár a *Két huszár* nem lett sikeres, e jelenetet, mint jól sikerült számot a *Budapesti Hírlap* kritikája is kiemelte.¹⁸

Ahogy azt a már tárgyalt zongoraművek is tükrözik, a magyar pasztorál hamarosan kedvelt tételtípussá vált, s gyakran összekapcsolódott a „Repülj, fecském”-mel. Mátray 1853 áprilisában a Nemzeti Múzeumban a Nemzeti Színház művészeivel tartott hangversenyen eljátszotta a *Somogyi birkás furulyanótáját*.¹⁹ A Doppler-fivérek 1854 márciusában és szeptemberében egy általuk szerzett, *Magyar pásztor hangok* című, két fuvolára írt új művet adtak elő.²⁰ A *Hölgyfutár* beszámolója szerint 1858. március 28-án, Doppler Ferenc búcsúhangversenyén nagy sikert aratott a szerző által

¹⁶ MÁTRAY Gábor: „A »magyar népdalok« kitűnő sajátosságairól zenei tekintetben”, *Magyar Academiai Értesítő* 12. évf. (1852), 223–236., ide: 229.

¹⁷ *Déliabáb* 1/1 (1853. január 16.), 77.

¹⁸ *Budapesti Hírlap* 1/66 (1853. március 17.), 315–316.

¹⁹ *Déliabáb* 1/17 (1853. április 24.), 543.

²⁰ *Budapesti Hírlap* 2/372 (1854. március 18.), 2083.; 2/375 (1854. március 22.), 2103.; *Családi Lapok* 3/6 (1854. március 31.), 290.; *Dívatcsarnok* 2/17 (1854. március 25.), 381. (eszerint két fuvolára négyes kísérettel); 2/53 (1854. szeptember 25.), 1247.

Furulyás kanász-dal.

Ének *Halkal.*

100. Sz.

Zongora

Hő - pülj fecs - kém ab - la ké -
 ké - pit gyé - mént lap - ra fes -

ra, Kér - jed nyis - sa, meg szá - vad - ra,
 tem, Ru - bant kö - lö - ad - ba - rgy - tem.

Mond e - zös - tös la - pot ve - vék,
 'sa - zon le - szék hogy ne ve - nek,

Rá a - ran - nyal í - rom ne
 Nagy ün - ne - pet szen - tel - je

vét - nek.

ff *cres. morendo.*

4. kottapélda. Füredi-Bognár: 100 magyar népdal, 100. sz. „Furulyás kanász dal”

híresnek mondott, Dopplerék által népdalokból összefűzött „pesti emlék”, amelyet a Doppler-fivérek Huber Károssal együtt játszottak: „Mi például alig képzelünk meghatóbb dallamot, mint a »Röpülj fecském ablakára« című dalnak e zengő

bongó előadása, mely nemcsak a szívet, hanem a képzeletet is elragadja a délibábos pusztákra, a furulyaszó, idilli szerelem és pásztortűz közé.”²¹ Huber Károly Hollósy Kornélia számára komponálta *Magyar pásztorhangok* című, két népies dalt feldolgozó zenekarkíséretes dalát, amelyet az énekes 1859. október 23-án énekelt először.²² A *Hölgyfutár* szerint Hollósy a „Repülj fecském ablakára» alföldi dalt egész szívéből énekelte, közbe-közbe valóban úgy csattogva, mint egy fülemile.”²³ A kéziratos kottából ismert, lassú részből és frissből álló műben a dal felirata *Andante. Tempo rubato*, a díszített vokális szólam kíséretében kiemelt szerepet kap a két fuvola, valamint más fafúvós hangszerek. Huber az énekszólam koloratúrákkal, trillákkal még gazdagabban ékített szólamváltozatát is lejegyezte (5. kottapélda).²⁴ A *Vasárnapi Ujság* szerint 1860. január 8-án Hollósy egy másik, szintén *Magyar pásztorhangok* című művet adott elő a Doppler-testvérekkel, amit Doppler Károly neki szerzett. Talán valóban másik műről lehet szó, hiszen ez alkalommal a „Repülj, fecském”-et feldolgozó *Pesti emlék* is szerepelt.²⁵ A „Repülj, fecském” Hollósy számaként szerepel az 1860. október 21-ére hirdetett jótékonyági hangverseny műsorán is, amelyen Erkel Ferenc vezényletével és a Nemzeti Színház zenekarával operanyitányokat, valamint Reményi Ede több művét és általa játszott magyar népdalokat ígértek.²⁶

A „Repülj, fecském” gazdagon díszített feldolgozásban Reményi hangversenyeinek is egyik népszerű száma volt. A *Vasárnapi Ujság* Reményi estjeiről írva többször is említi, így a művész 1860. február 29-i második pesti koncertje, valamint március 2-i hangversenye után, amelyen a dal nagy sikert aratott.²⁷ A május 27-i számban Reményi óvást tesz „az Ábrányi Kornél neve alatt megjelent »Repülj fecském ablakára« és »Ezt a kerek pusztát járom én« kezdetű két népdal átírata ellen, mint a melyek szerinte nem egyebek azon átírat silány utánzásnál, melyet Reményi szerzett s pesti hangversenyeiben általános tetszés közt bemutatott.”²⁸ A június 24-i szám számol be Reményi átíratának megjelenéséről, a november 11-i pedig már készülő negyedik kiadásáról.²⁹ A „Repülj fecském” cím több, Reményi vidéki koncertjéről írt cikkben is felbukkan az év őszén.³⁰ A *Pécsi Lapok* éppen azzal méltatja a hegedűművész előadását, hogy „gyönyörűbben tán Dopplerék sem adták!”³¹ míg egy debreceni kritikus Dopplerékkal összehasonlítva marasztalja el Reményi interpretációját.³²

²¹ *Hölgyfutár* 9/72 (1858. március 30.), 288.

²² *Nefelejts* 1/30 (1859. október 23.), 355.

²³ *Hölgyfutár* 10/127 (1859. október 25.), 1040.

²⁴ HUBER Károly: *Magyar pásztor hangok*. Kézirat. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. 1629.

²⁵ *Vasárnapi Ujság* 7/3 (1860. január 15.), 34.

²⁶ *Vasárnapi Ujság* 7/43 (1860. október 21.), 520.

²⁷ *Vasárnapi Ujság* 7/10 (1860. március 4.), 120. és 7/11 (1860. március 11.), 132.

²⁸ *Vasárnapi Ujság* 7/22 (1860. május 27.), 260.

²⁹ *Vasárnapi Ujság* 7/26 (1860. június 24.), 316., továbbá 7/46 (1860. november 11.), 560.

³⁰ Rimaszombat, Kunszentmiklós, Kiskunfélegyháza. Lásd *Vasárnapi Ujság* 7/40 (1860. szeptember 30.), 487.; 7/46 (1860. november 11.), 561., valamint 7/49 (1860. december 2.), 602.

³¹ *Pécsi Lapok* 1/6 (1860. július 22.), 23.

³² *Politikai Ujdonságok* 6/21 (1860. május 24.), 329.



5. kottapélda. Huber Károly: *Magyar pásztor hangok*. Ének-zongora változat 2. oldala
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár, Ms. mus. 1629

Ábrányi és Reményi „Repülj, fecském” feldolgozásai ugyanazokat a hangszereszerű díszítményeket – tremolókat, ismétlődő skálamotívumokat – teszik hozzá a dalhoz, mint amelyeket az 1850-es években keletkezett, furulyát idéző darabokban láthatunk. Az éppen Reményi műve nyomán, később a cigányzenekarok repertoárján igen kedvelt dal és díszítményei ekkor még mindig a furulyaszóval kapcsolódtak össze. Ezt tükrözi a már említett tény, hogy Székely Imre is beemelte a dallamot az *Idylles Hongroises* kötet *Furulyás* című darabjába, s ezt érzékelteti az is, hogy a Reményi által előadott „Repülj, fecském” és „Ezt a kerek erdőt” népdalokban, az 1860. június 10-i pápai koncert tudósítója szerint „mintha a puszták távoli tilinkóját, méla zenéjét hallaná az ember”.³³

Furulyát idéző műzenei tételek, népszínmű-betétek, népies dalok mellett a népi hangszer a maga valójában is népszerűvé vált a pesti színpadon ugyanebben az időszakban. Még Reményi koncertjei előtt, 1859 tavaszán nagy sikert aratott Nagy Jakab székely tilinkós, akit a *Vasárnapi Ujság* az év áprilisában hat estével kapcsolatban említ. Többnyire egy-egy vígjáték, illetve népszínmű előadásán – az egyik beszámoló szerint – a felvonások között lépett fel. Szerepelt a Nemzeti Színház egyik jótékonyági műsorán, amelyen a város ismert művészei mellett Erkel is

³³ *Vasárnapi Ujság* 7/25 (1860. június 17.), 307.

közreműködött.³⁴ A folyóirat július 24-i száma szerint Nagy Jakab hamarosan Pesten, majd Bécsben és Párizsban tervez játszani, újabb pesti fellépéseit azonban csak 1860 őszén nevezi meg konkrétan.³⁵ 1859 júniusában a *Hölgyfutár* megemlíti, hogy Nagy Jakab a hangversenyét „egy kedves magyar népdallal (»Repülj fecském ablakába«) kezdé meg”, s a lap a dal ismertségére is utal: „Sokszor hallók e dalt elénekelve, – hegedűn, fuvo-lán, zongorán, s más rendszeres hangszeren eljátszani, de sohasem gyönyörködtetett annyira, mint ez alkalommal.”³⁶ Kakas Márton álnéven Jókai Mór kétszer is méltatja az előadót. 1859. április 17-i beszámolója szerint:

„[...] szerencsés ötlete volt a sorsnak a mult napokban: ez a mi derék székely tilinkósunk, Nagy Jakab, kinek föllépte mindannyiszor tele házakat csinált, úgy hogy több olyan arczokkal is találko-zánk, a kik azt kérdezték, hogy merre kell a színházba bemenni? tehát, a kik sohasem voltak még abban, a mióta ezen a világon áll. De valóban meg is érdemelte a csoda ember ezt a tolongást játéka után, mert az először is olyan valami hihetetlen, hogy a ki nem látta, nem képzei, mintha én most ezzel a tollszárral, amivel ezt a roszt kritikát írom, el kezdenék egy egész operát végig játszani; mert nem nagyobb az egész hangszer; másodsor pedig a mi derék székelyünk ezt a kis furcsa jószágot olly művészi tökélylyel, annyi eredetiséggel kezelí, hogy az bizonyosan nem csak minket lep meg, de meglepő lenne bármelly idegenre nézve is; és végtére ez egészen a mi saját hangszerünk, a tárogató társa, melly egyszerűsége mellett versenyez a hegedűvel. Bárcsak módját ejthetné a derék székely, hogy Liszt Ferenczhez eljuthatna, akkor tudom bizonyosan, megismerné a külföld, mi az a magyar puszták bodzafa-pacsirtája?”³⁷

Jókai tehát sajátosan magyar hangszerként, a puszták hangszereként ír a tilinkóról. A furulya természetesen népibbnek, ugyanakkor a pesti hangversenyéletben különle-gesebbnek érződhetett a cigányzenekarhoz képest, amely Liszt 1850-es években meg-jelentetett rapszódiainak ihletője volt, s amelybe a *Bánk bán*ban egyébként újszerű módon megjelenő cimbalom is tartozik.

A „Repülj, fecském” és a *Tisza-parti jelenet* között ráadásul a furulyát idéző művek hangszereszerű elemein túlmutató, konkrétabb zenei párhuzamot is találunk. A pasz-torális magyar zongoraművek furulyát idéző részeinek harmóniai váza a lehető leg-egyszerűbb. A kíséret hosszan kitartott harmóniákból áll, de akár teljesen hiányozhat, a szólisztikus dallam pedig elsősorban a furulyazene improvizativitását hangsúlyozza. A *Debreceni rüpek* klarinétszólójának a *Tisza-parti jelenettel* rokonítható kísérete hasonló, lényegében két kvinthangközön alapul. A *Bánk bán*ban viszont Erkel már nem elégedett meg ezzel: a *Tisza-parti jelenet* furulyásokat idéző bevezetője formailag szabályozottabb szerkezetű, harmóniailag komplexebb. A szakasz négy dallamsorból áll, amelyek közül az első három dallamilag szinte azonos, de szekvenciaszerűen halad lefelé. A gyászzene kifejezőjeként is értelmezhető ereszkedés e részletet az opera

³⁴ *Vasárnapi Ujság* 6/15 (1859. április 10.), 180., valamint 6/16 (1859. április 17.), 188. és 192.

³⁵ *Vasárnapi Ujság* 6/30 (1859. július 24.), 358.; 7/36 (1860. szeptember 2.), 436., valamint 7/46 (1860. november 11.), 561.

³⁶ *Hölgyfutár* 10/70 (1859. június 14.), 585.

³⁷ *Vasárnapi Ujság* 6/16 (1859. április 17.), 188.

végén megszólaló kórossal, tágabban a magyar népdalok sirató stílusrétegével, azon belül pedig, harmóniai szempontból kifejezetten a „Repülj, fecském”-mel és annak 19. századi feldolgozásaival rokonítja. A furulyát idéző szakasz harmóniamenetének középpontjában a kadenciális mellékdomináns-szekvencia áll, amellyel a dallam szekundonkénti süllyedése megvalósul. Bár a „Repülj, fecském” különböző feldolgozásainak kíséretében a harmóniák kisebb mértékben eltérnek egymástól, e hangzatmenet mindegyikben jelenlévő, a dallamból eredő jellegzetesség. A feldolgozások a modális népdal első sorát a moll hangnem V. fokára való nyitásként értelmezik. A második népdalsor a tonikáról IV. fokú mellékdomináns szeptimhangzattal és annak oldásával VII. fokra ereszkedik, s mivel e három akkord kitölti a dallamsort, a rövid hangzatmenet kiemelt hangsúlyt kap. Ugyanez megismétlődik a harmadik sorban, amely dallamában az előzőt variálja, de a szekvencia ezúttal tovább halad a VI. fokig. A kíséret a dallam negyedik sorában félzárlaton fejeződik be. A *Bánk bán Tisza-parti jelenet*ében a furulyát idéző dallammenetek ugyanazzal a harmóniai megoldással haladnak lefelé, mint ami a „Repülj, fecském” jellegzetessége. Erkelnél viszont mind a dallam, mind a harmóniamenet szervezettebb, szekvenciája következetesebb, hiszen a zeneszerzőt nem kötötték a népdal sajátosságai. A „Repülj, fecském” dallamából eredő belső ismétlődései helyett az összefogottabb mellékdomináns-szekvencia fölött felhangzó melódia furulyamotívumai kapnak nagyobb teret (6. kottapélda).

Bár a *Bánk bán*nal kapcsolatban a librettó elkészültének pontos idejéhez, valamint az opera zenei munkálatainak korai szakaszához kevés forrásunk van, és ezek sem teljesen egyértelműek, a *Hunyadi László* bemutatóját követő, Erkel különböző operaterveire utaló sajtóhírek alapján valószínű, hogy a zeneszerző csak az 1840-es évek legvégén döntött véglegesen a *Bánk bán* terve mellett.³⁸ Éppen ezért különösen érdekesek az 1847-ben bemutatott *Csikós* és az Erkel-opera cselekménye közötti áthallások. Túl azon, hogy a *Csikós*ban Szigligeti más népszínműihez képest is előtérbe kerül a parasztság (a népszínmű cselekménye a jobbágyok helyzetének és földesurakkal való viszonyának kérdését feszegeti), konfliktusainak egyike, a *Bánk bán*hoz hasonlóan a hatalommal bíró asszony rokonának csábító szándéka.³⁹ A *Csikós*ban pozitív a végkifejtés, a népi szereplők nem mint tragikus hősök lépnek fel, hanem hétköznapibb érnyeik kapnak hangsúlyt az uralkodó réteggel szemben. A két színmű cselekményének

³⁸ DOLINSZKY Miklós: „Bánk bán. Keletkezés, fogadtatás, revízió”, in GUPCSÓ Ágnes (szerk.): „Szikrát dobott a nemzet szívébe.” *Erkel Ferenc három operája. Bátori Mária – Hunyadi László – Bánk bán* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2011), 345–400., ide: 364–368.

³⁹ Ormódi Asztolf, özvegy Karvasiné földesasszony fia szemet vetett egy jobbágylányra, Rózsira, aki Andris csikósbojtár kedvese volt. Andris révén kap szerepet a műben a pusztaság is, ahová apja szava ellenére a lány is kimegy kedveséhez. Az apa, Bálint hiába kérte Karvasinét arra, hogy tiltsa el Asztolfot a házától. Bence, Asztolf unokabátyja elhatározza, hogy öccsét elteszi láb alól, mert így a birtokot ő kapná meg, ezért Andrist izgatni kezdte Asztolf ellen. Egy éjjel Andrist odarendelte kedvese ablakához, ahol az ott találta Asztolfot is. Első szándéka szerint meg akarta gyilkolni, ehelyett felfedte Asztolf előtt Bence terveit. Végül Bence ölte meg unokaöccsét. A gyilkossággal Bálint gazdát, Rózsai apját gyanúsítják, a lányt pedig Asztolfal való kapcsolatában apja és kedvese is vétkesnek gondolják, míg minden szempontból fény nem derül az igazságra.

vezesse, s hogy ezáltal az opera ne csupán általában magyar, hanem kifejezetten népi zsánerrel gazdagodjon.

Mindezt összegezve nem véletlen, hogy Mosonyiban a furulya-bevezetéssel kapcsolatban a „mindennapias” jelleg vádjának lehetősége merült fel. A *Tisza-parti jelenet* erőteljesen reflektál a korabeli népies zenére, amelynek áthallásai nem kerülhették el a hallgatók figyelmét. A magyar zene 1840-es években megjelenő új, népies irányzata, amely a népszínművek mellett a népies dalok kedvelésében, a népdal iránti érdeklődésben, a palotás ellenében a megnevezésében is a falusi miliőre utaló csárdás megjelenésében mutatkozott meg, a születő magyar operára sem maradt hatástalan.

Dolinszky Miklós arra is rámutatott, hogy a *Bánk bán* számos magyarnak tekintett szakasza a nemzetközi opera *couleur locale*-jának dramaturgiai szerepét töltötte be. A *Tisza-parti jelenet*et a korabeli kritika is párhuzamba állította Meyerbeer Párizsban 1859-ben, Pesten 1860 novemberében, kevéssel a *Bánk bán* előtt bemutatott *Dinorah*-jának hasonló jelenetével. Dolinszky a *Dinorah* cornemuse-ön játszó hegyi pásztorainak és a *Tisza-parti jelenet* furulyásainak rokonságát, egyúttal a különböző népi és archaizáló hangszerek használatának hasonlóságát is említette.⁴⁰ Ez inkább a népi hangszer felidézésén alapuló elvi, mint konkrét zenei kapcsolatot jelent. Meyerbeer az operában szereplő pásztor hangszerét, a dudát idézi annak burdonkíséretét utánzó, előkével kísért, állandóan ismétlődő kvinthangközeivel, s bár a lassabb bevezetés az elsősorban modális hangsorával és dallami egyszerűségével népies hatást kelt, tipikusan furulyás elemeket nem használ. A jelenet nagyobb részében burdonkíséretes, népies, hármas metrumú tánczenét hallunk. Meyerbeer összességében az európai műzene stilizált duda-toposzainak egyikét használja fel a *Dinorah* pasztorális részéhez.

Mégis felmerül a *Bánk bán*ra vonatkozóan a jelenet további inspirációjának lehetősége, amely talán nem csak a *Tisza-parti jelenet* furulya-epizódjában, hanem későbbi szakaszában érhető tetten. Mosonyi a bemutatóról írt kritikájában kiemelte, hogy Erkel a *Tisza-parti jelenet*ben nem aprózta el a zenei kifejezést a cselekmény számos látványos elemének illusztrálásával, hanem Melinda lelkiállapotára koncentrált:

„Kevés zeneszerző van a világon, ki ily kedvező alkalommal a legvastagabb hangszerelési színezet drasztikus hatásait is igénybe ne vette volna, csak hogy tündököljék. De szerző éppen azáltal tűnik ki, hogy mindezeket mellőzve, csak másodrendű dolgoknak tekinti a helyzetet emelő részleteket, s az egészben mint főtárgyat mindig a szerencsétlen Melindát s lelkiállapotát emeli ki.”⁴¹

A jelenetnek, különösen az „Árad a fény” szövegkezdetű végkifejletnek valóban jellemzője a zenei eszközök egyszerűsége. Amint Dolinszky Miklós bemutatta, az örülési jelenetek állandó elemei a tánczene, a monotonia, illetve valamilyen korábban elhangzott motívum felidézése. Melindánál ezek a csárdás jellegű gyors részben, egy

⁴⁰ DOLINSZKY *Bánk bán*, 377.

⁴¹ MOSONYI *Erkel Ferenc Bánk bánja*, 12–13.

négyütemes rész szakadatlan ismétlésében és a II. felvonás duettjének visszaidézésében valósulnak meg.⁴² Az „Árad a fény” szövegkezdetű gyors szakaszt a főfunkciókat változtató basszus kétütemes egységeinek folyamatos, kilencvenhat ütemen át tartó ismétlődése és a düvből egyre inkább a fúvósok orgonapontjává váló, burdonyszerű orgonapontja kíséri. Dudazene felidézésére a korabeli magyar népies zenében is találunk példát. Mátray Gábor például burdonkíséretes, motívum-ismételgető, a duda jellegzetes hangsorát és játékmódját utánzó elő- és utójátékkal adott közre egy „Dudanóta” alcímmel jelölt kanásztáncdallamot népdalgyűjteményének 1854-ben megjelent füzetében.⁴³ A *Csikós* II. képét motívum-ismételgető zenével ábrázolt mulatozás kíséri. A III. képet bevezető furulyazenét – az eredeti kéziratot partitúra szerint – húszütemes, maggiore hangnemű A-dúr dudaszakasz követi, amelyet burdonkíséret és rövid motívumok ismételtetése jellemez, s csak ezután következik az „Arra járjunk, arra, merre furulyáznak” kezdetű dal.⁴⁴

Ugyanakkor a *Tisza-parti jelenet* gyors részének lehetséges mintáit nem csupán, sőt talán nem elsősorban a magyar népies zenében, hanem az európai műzene pasztorális típusaiban kereshetjük. Egyszerű orgonaponttal kísért, dudát idéző előkéket alkalmazó, dallamában is pasztorális szakasz már a *Hunyadi László*ban többször visszatér, mégpedig a legnagyobb boldogság kifejezőjeként. Egy változata a *No. 12 Terzett*ben anya és fiai találkozását kíséri, jellegzetesebb és hosszabb példái pedig László és Mária kettőseihez kapcsolódnak a *No. 14-es* duettben, illetve különösen jelentős szerepben a harmadik felvonás végén, ahol László és Mária esküvőjén közvetlenül a tragikus fordulat előtt hangzik fel. E jelenetekre utalva a nyitányban és a negyedik felvonás előjátékában is megjelenik. A *Bánk bán*ban ez a toposz szintén a főszereplő szerelmi kettősének része a II. felvonás *No. 9-es* számában, amelyet itt már árnyalnak Melinda örületének jelei. Meyerbeer Erkel által Pesten is bemutatott operája, s a hagyományosan démoni asszociációkat is keltő dudazenének örülettel való összekapcsolása hatással lehetett a magyar zeneszerzőre. Míg azonban a *Dinorah*-ban az örült nő az énekével egy dudán játszó pásztor muzsikájához csatlakozik, Erkelnél mindez a dudás konkrét alakja nélkül valósul meg. A *Tisza-parti jelenet*ben a tájkép részeként furulyásokot hallunk, akiknek zenéjét Melinda örülete fordítja először düvőkíséretes lassú csárdásba, majd az opera stílusából még inkább kifelé mutató, sajátos gyors csárdásba, amelynek torz karakterét a csárdás, az ütempáros dudazene és a cimbalom zajos hangzatfelbontásainak együttese adja.

A *Bánk bán Tisza-parti jelenete* egyaránt épít az európai operairodalom pasztorális és örületes jeleneteire, valamint a kor magyar zenei toposzaira. A nép felé fordulás

⁴² DOLINSZKY *Külső és belső tájak egzotikuma*, 3–8.

⁴³ MÁTRAY Gábor: *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye. Első kötet 2. füzet* (Pest, Emich Gusztáv, 1854), 47. sz.

⁴⁴ A *Csikós* Pirnitzer Frigyes 1867-ben alapított kiadójánál (évszám nélkül, de már Budapest városnév feltüntetésével) megjelent zongorakivonatában a gyors szakasz már nincs jelen, így a dal szeresebben illeszkedik a bevezetőhöz. Nem tudjuk, hogy vajon e kiadás az akkori előadási gyakorlatra utal-e.

a nemzeti egység és a nemzeti kultúra megteremtésére való törekvések része volt a reformkorban. A Nemzeti Színház műsorán a kultúra különböző rétegei egyaránt jelen voltak, népszínművek, népdalok, operák egyazon színpadon, sőt részben egyazon előadók által szólaltak meg. E muzikusok már a *Bánk bán* születésében is meghatározó szerepet játszottak, amennyiben a zeneszerző Hollósy Kornélia és a Doppler-testvérek korábbi sikereinek ismeretében, Erkel Sándor cimbalomjátékának reményében komponálta művét. A Nemzeti Színház repertoárjának sokszínűsége egyrészt a stílusok határozott elkülönítésének szándékát is előidézhette, s ez Erkel művein is tetten érhető, hiszen a zeneszerző másokhoz képest viszonylag későn és igen stilizáltan emelt be népies toposzokat operáiba. Másrészt viszont e toposzok felhasználása a nemzeti drámán alapuló magyar operában nemcsak a nemzeti egység megteremtésének gondolatára utal, hanem többszörös áthallásokra, a cselekmény többrétű kifejezésére ad lehetőséget.

KATA RISKÓ

The Final Act of Erkel's *Bánk bán* and Contemporary Hungarian Folk-Like Music

Melinda's 'mad scene' in Ferenc Erkel's *Bánk bán* draws on similar scenes found in the European operatic repertoire, as well as incorporating Hungarian folk-like musical elements. Utilising folk culture formed part of the intelligentsia's quests to nurture national culture and achieve national unity in the first half of the nineteenth century. The National Theatre staged various genres including folk plays, folk songs, comic operas and national grand opera: a diverse repertoire performed partially by the same casts. For instance, a folk-like song beginning with the text 'Repülj, fecském' was a favourite concert piece of the soprano Kornélia Hollósy, the first Melinda. This popular song was believed to be a pastoral flute melody, and therefore was often performed in a richly ornamented manner suggestive of traditional flutists. This song appeared in folk plays, song collections, folk song settings, and Mór Jókai employed the melody to symbolise love in a romantic novel. This study explores Erkel's use of Hungarian pastoral topos, focusing on reminiscences of this particular tune in Melinda's mad scene, considered in the context of contemporary Hungarian musical life.

KIM KATALIN

Pange lingua

Erkel *Hymnus*ának keletkezéstörténetéhez

Hogyan komponált Erkel egyedül vagy műhelyszerűen? – erről még ma is viszonylag keveset tudunk. Nemcsak az életmű vázlat- és fogalmazvány-anyaga szegényes, de szükségzavú volt e tekintetben maga a zeneszerző is: nem nyilatkozott, nem írt naplót, és a környezetéből sem gyakoriak a kompozíciós szokásaira vonatkozó feljegyzések. A néhány fennmaradt visszaemlékezés egyike Gárdonyi Gézáé, amely első olvasásra nem több, mint az idős Erkel és a fiatal író között lezajlott egykori múltidéző beszélgetés regényes elbeszélése. Gárdonyi a történetet évtizedekkel később vetette papírra, bizonyára kiszínezve az ekkor már számára is megfakult emléket.

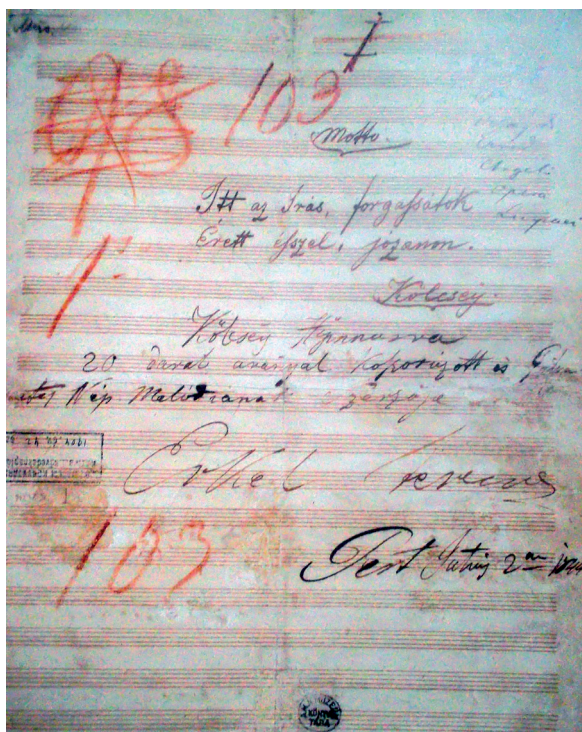
Az emlék, a *Hymnus*-megzenésítés¹ mitizálásért kiáltó története reprezentatív helyen, az 1910-es centenáriumi Erkel-émlékkönyv oldalain jelent meg.² A jeles tanulmány szerzőket és a leghitelesebb mesélőket (családtagokat is) felvonultató kötet fontossá vált az Erkel-kultusz szempontjából, és szentesítette a Gárdonyi–Erkel-visszaemlékezést is, amely több évtizedre így vonult be a köztudatba. A későbbiekben az Erkel-forráskutatás a történet számos pontját felülbírálta, és Gárdonyi elbeszélését történeti forrásként elvetette. Nem hihető ugyanis, hogy Erkel, a nemzeti operajátszás már ekkor ismert, sőt, egyetlen elismert szerzője, a Nemzeti Színház első karmestere ne akart volna az igazgatója, Bartay András által 1844. február 29-én kiírt pályázatra jelentkezni – ahogyan ez Gárdonyinál szerepel. Ellentmond ennek a névtelenül leadott pályázati példány is – a *Hymnus* legkorábbi partitúramásolata –,

* A tanulmány előadás változata a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által, *A zenetörténetírás kritikájától a zenekritikáírás művészetéig* címmel, Tallián Tibor tiszteletére rendezett konferencián hangzott el 2016. október 15-én. A téma kutatását az MTA BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának „Erkel Ferenc és műhelye” NKFIH (K 112504) projektje támogatta.

¹ A *Hymnus* címének írásmódjánál az Erkel által használt és az Erkel-műjegyzékben rögzült formát követjük. Lásd LEGÁNY Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* (Budapest, Zeneműkiadó, 1974), 51–54.

² GÁRDONYI Géza: „Apróságok Erkel életéből”, in *Erkel Ferenc emlékkönyv*. Születésének századik évfordulójára írók és tudósok közreműködésével szerkesztette FABÓ Bertalan. Másfélszáz képpel és hasonmással (Budapest, Pátria Irodalmi Vállalat, 1910), 209–214. Online: <http://mek.oszk.hu/08600/08689> (utoljára letöltve: 2019. augusztus 8.).

amelyen egyes sorszám szerepel (1. *fakszimile*). Erkel tehát nemhogy későn, hanem nagyon is időben leadhatta a pályamunkát.³ Ebből következően nem lehet igaz az a zeneszerző közismert jellemrajzába – kényelmes, sőt lusta, sértődött – jól beilleszthető részlet sem, miszerint Bartay András a kevéssel korábban bemutatott *Hunyadi László* ünnepelt, ám a pályamunkától vonakodó komponistáját egy nappal a határidő előtt (1844. április 30-án) kénytelen volt felcsalni lakásába, és rázárni a mellékszoba ajtaját, ezzel bírva rá őt arra, hogy ott helyben, a sárgálló, kopott zongora mellett ülve megzenésítse ének- és zenekarra Kölcsey *Hymnusát*.



1. *fakszimile*. A *Hymnus* pályázati példányának első oldala. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

Zenetörténetírásunk eddigi álláspontja szerint (és itt első helyen Bónis Ferencet idézem, aki talán a legtöbbet foglalkozott a *Hymnus*-megzenésítéssel): „Gárdonyi feljegyzése jeles irodalmi mű, a muzsikus karakterének néhány, jól megfigyelt

³ BÓNIS Ferenc: „A Hymnus születése és másfél évszázada”, in TÓTH Magdaléna (szerk.): *A magyar Hymnus képes albuma* (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Argumentum, 2017), 75–85. A pályázatról lásd még ugyanitt Riskó Kata: „Erkel Hymnusának keletkezése és hagyományozódásának története az első világháborúig”, in TÓTH *Magyar Hymnus képes albuma*, 97–123. A *Hymnus*-pályázat forrásainak fakszimiléit lásd utóbbi kötetben, valamint a BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának *Hymnus*-segédanyagában: http://zti.hu/files/mzt/hymnus_segedanyag/index.html (utoljára letöltve: 2019. augusztus 8.).

vonásával. Zenetörténeti tekintetben mégis: misztifikáció.”⁴ Nem kevésbé volt kételkedő Legáný Dezső az Erkel-műjegyzék oldalain. Abból indult ki, ami bizonyítható: a *Hymnus* első előadásának azonnali sikerét („éljenzés orkánja rázta meg a színházat” – írja Gárdonyi) a korabeli sajtó egyöntetűen nem igazolta vissza.⁵ Az *Életképek*ben Ney Ferenc ugyan arról számolt be, hogy Erkel pályaművét a közönség „élénk tapsokkal ’s általános elégedettséggel fogadá, ’s ismételtetni kíváná”,⁶ a *Regélő Pesti Divatlap* szerint azonban Egressy Béni és Travnyik János megzenésítését jobban megtapsolta a közönség, mint Erkel pályanyertes művét, amely „nemzeti jellege, magasztos művészi kifejezése, s hathatós harmóniája által egyaránt kitűnő, de magán viselven a hymnus szelleméhez alkalmazott templomi zene bélyegét, a nép ajkán visszhangra nem fog találni.”⁷ Hasonló jellegű kritikával Ney Ferenc is élt az *Életképek* előbb említett cikkében:

„E’ dalszerzemény magyar jelleme kétségtelen; megvan hymnusi magasztossága is, ’s könnyű, dalamos, természetes emelkedésével a’ fülbe is könnyen tapadand többszöri hallás után, mi népszerűséget ígér neki. ’S noha a kardalnak első része nem bir – legalább párszori hallás után – azon felsőbb varázsszal, melly önkénytelenül, ellenállhatatlanul elragadja az embert: de annál meghatóbb a’ második rész, mely fokoként olly lelkesedést gerjeszt a’ kebelben, hogy mintegy öntudatlanul elkapatva az élvezettől, diadalmi öröme emelkedünk. Üdvözljük Erkel urat e’ jeles hangszerzeményért. Bár minél több illynemű művekkel lépne fel, zenészetünket gazdagítva. Igy haladunk lépcsőnként a’ művészetben. Évek előtt képtelenségnek gondolák némelyek azt: hogy lehessen magyar daljáték; ’s ime vannak magyar daljátékink is már. Igy voltunk a’ hymnus körül is; ’s noha ezen hymnus még nem olyan, hogy a’ világi összes zenészet valódi hymnuszi közt a’ legelső közt megálljon, de az mindenesetre jeles, kitűnő, mellyben büszkélkedhetünk, – ’s van tehát hymnusunk, ’s be van bizonyítva, hogy a’ magyarnak is lehet, ’s pedig ennyi ’s illy jeles zenetehetségek mellett, akármennyi hymnusza is; csak rajta! haladjunk.”⁸

⁴ BÓNIS *Hymnus születése*, 80.

⁵ Voltak egyértelműen pozitív hangvételű beszámolók is, igaz ezek egyike éppen Petrichevich Horváth Lázár lapjában, a *Honderűben* jelent meg, és így a zsűri döntését alátámasztó lelkes kritika azzal is összefügghet, hogy Petrichevich elnökölte a *Hymnus*-pályázat nyolctagú bizottságát, amelyben egyébként olyan személyiségek voltak jelen, mint Vörösmarty Mihály, Szigligeti Ede vagy a zenészek részéről többek között Mátray Gábor. Erkel *Hymnus*át a *Der Spiegel* is dicsérte, a díjátadón eljátszott további pályaművekkel kapcsolatban pedig egyenesen kijelentette, hogy ezeket pusztán a zsűri pártatlanságának bizonyítékaként adták elő: „Den 2.d. wurden die besseren zur Preisbewerbung eingesandten Kompositionen auf Kölcsey’s Hymne abgesungen, von welchen nur eine, die den Preis von 20 Dukaten gewinnende (vom Hrn. Kapellmeister Erkel) allen in der Preisausschreibung gemachten Anforderungen entsprach, die übrigen wurden wahrscheinlich nur darum gesungen, um die Unparteilichkeit der Preisrichter zu zeigen, denn im Werthe standen sie unter Null”. Ugyanitt adja hírül a lap, hogy Erkel *Hymnus*za, amely igen sikerült, Wagner József műkereskedőnél hamarosan megjelenik: „Die erwähnte Preis-Hymne Erkels, die wirklich gelungen ist, kommt bei dem thätigen Kunsthändler, Hrn. Jos. Wagner in Pesth, demnächst in Druck heraus.” *Vö. Der Spiegel* 17/54 (1844. július 6.), 431. http://real-j.mtak.hu/9463/1/MTA_DerSpiegel_1844.pdf (utoljára letöltve: 2019. augusztus 8.).

⁶ *Életképek* 1/2 (1844. július 10.), 53.

⁷ *Regélő Pesti Divatlap* 3/2 (1844. július 14.), 59.

⁸ *Életképek* 1/2 (1844. július 10.), 53.

Legáný nemcsak a sajtó és a Gárdonyi-elbeszélés közti esetleges ellentmondást emelte ki, hanem úgy vélte:

„A bemutatóról tudósító sajtónak sokban ellentmond az a nyilatkozat, amelyet az 1910-ben megjelent Erkel-émlékkönyvben Gárdonyi Géza ad Erkel Ferenc szájába. A nyilatkozat stílusa sem Erkelé, hanem Gárdonyié, hihetõleg tartalmának java is Gárdonyitól ered. Ma már nem lehet eldõnteni, hogy az egykori feljegyzések és e nyilatkozat lényegi eltérései mennyiben írhatók a vérbeli író színes írásának és mennyiben a fakuló emlékezet számlájára. Erkel jó 40 évvel a történetek után mondta – állítólag – így el, amit Gárdonyi további 20 év múlva írt le. Hitelesnek azt tekinthetjük, amit Falvy Zoltán az egykori sajtóból felidéz és a kéziratok gondos áttekintésével rekonstruál, Somfai pedig kiegészít.”⁹

Erkel tehát valószínûleg szabad akaratából vett részt a pesti Nemzeti Színház *Hymnusz*-pályázatán. Azonban, ha maga döntött a komponálás mellett, sõt elsõként jelentkezett a pályázatra, nem volt szükség a sietségre sem, amelynek nyomására – Gárdonyi szerint – mintegy magától született meg a *Hymnusz* zenéje a sárga zongora billentyûjén improvizáló zeneszerzõ-karnagy keze alatt. Egyszer csak ott volt, mintha mindig is ott lett volna – a kultikus megközelítés egyik alapfeltétele ez. Idézzük fel a Gárdonyi-visszaemlékezés kompozíciós folyamatra vonatkozó részletét:

„Csend van. – mondatja Gárdonyi Erkelrel – Ülök és gondolkodok: hát hogy is kellene azt a himnuszot megcsinálni? Elém teszem a szöveget. Olvasom. Megint gondolkodok.

És amint így elgondolkozom, eszembe jut az én elsõ mesteremnek a szava, aki Pozsonyban tanított. Azt mondta: fiam, mikor valami szent zenét komponálsz, mindig a harangok szava jusson elõször eszedbe.

És ott a szoba csöndességében megzendülnek az én fülemben a pozsonyi harangok.

Áhitat száll meg. A kezemet a zongorára teszem és hang-hang után olvad. Egy óra nem telik belé, megvan a himnusz, úgy amint ma ismeri.

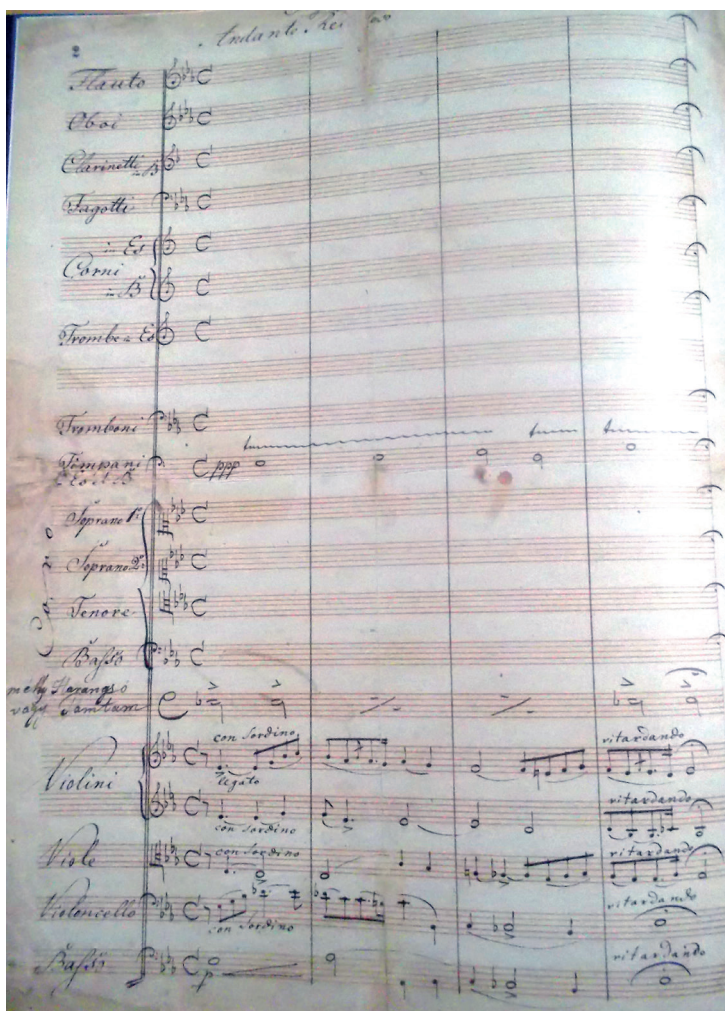
Akkorra már visszajött Bartay is. Eljátszottam neki. Szépnek mondotta.

Hazamegyek. Leírom zenekarra. Másnap benyujtom.”

Eddig a történet, és most jöjjenek újból a kérdõjeleink. Ugyanis, ha nem volt kezdeti érdektelenség Erkel részérõl a *Hymnusz*-pályázat iránt, ha nem volt ezt követõ megtérés a szent feladathoz, és így nem volt sietség és csodás megszületés sem, tehát a történet kultikus építményének e három alappillére megkérdõjelezhetõ, akkor kétségbe vonható a negyedik is. Nem érdemelhet hitelt az ihletet adó pozsonyi harangok említése sem. Zeneszerzõi és/vagy írói fantázia szüleménye ez Gárdonyi visszaemlékezésében, amelyben Erkel nemcsak az ihlet pillanatában beszél harangokról, hanem

⁹ LEGÁNÝ *Erkel Ferenc mûvei*, 52. Lásd továbbá FALVY Zoltán: „A Himnusz kézírata”, *Muzsika* 3/3 (1960. március), 14–19., valamint SOMFAI László: „Az Erkel-kéziratok problémái”, in SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (szerk.): *Az opera történetébõl* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961) (*Zenatudományi Tanulmányok* 9), 81–158.; továbbá uõ: „A Himnusz õsbemutatójának szövege”, in BÓNIS Ferenc (szerk.): *Írások Erkel Ferencrõl és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest, Zenemûkiadó, 1968) (*Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*), 57–62.

az előadás kapcsán is: „Engem a harangszóra való gondolat annyira eltöltött, hogy a zenekari átíratban is harangszóval kezdtem. Ez már előre hatott.” (2. fakszimile)



2. fakszimile. A Hymnusz pályázati példányának első kottaoldala. Kocsi János nemzeti színházi klarinétos másolata, Erkel utólagos bejegyzésével. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

A harangok azonban hiányoztak a pályázati példányként leadott másolt partitúrából – erre már a *Hymnusz*t elemző, 1961-es tanulmányában Somfai László figyelmeztetett. Erkel utólag írta bele a harangokat a pályázati példány zenekari partitúrájába (ráadásul magyarul az egyébként olasz nyelvű partitúrafejbe: „mély Harangsó vagy Tamtam”), és utólagos ceruzás bejegyzés a harang a *Hymnusz* bemutató korabeli

szólamanyagának üstdob szólamlapján is (3. *fakszimile*).¹⁰ Márpedig utóbbi kiegészítésre csakis a pályázat elbírálását követően kerülhetett sor, a névtelen pályázati partitúrában ugyanis nem szerepelhetett a zeneszerzők kézírása. (Erkel pályázati példányának kopistája a *Hunyadi László* zenekari anyagának és partitúrájának másolója, Kocsi János nemzeti színházi klarinétos volt.¹¹)



3. *fakszimile*. Erkel Ferenc harangra vagy tam-tamra írt utólagos kiegészítése ismeretlen kéz ceruzás bejegyzéseként a Kocsi János által másolt, bemutatóra készült timpani-szólamlapon.

Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

A rövid keletkezéstörténet számos anekdotikus–kultikus eleme között mégis különös Heinrich Klein és Pozsony – Erkel első mesterének és tanulmányai helyszínének – megemlítése. Az eredetmítosz részeként Gárdonyinak kétségkívül szüksége volt rá (mondhatnánk ironikusan), de lehet ebben ennél több is.

Bónis Ferenc szerint Heinrich Klein, Beethoven személyes ismerőseinek és rajongóinak egyikeként nevelte bele a fiatal zeneszerző-jelöltbe a bécsi klasszikusok

¹⁰ A *Hymnusz* nemzeti színházi és a Magyar Királyi Operaházban használt szólamanyagáról lásd a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság konferenciáján (*Interpretáció és zenei gyakorlat*, 2018. október 12–13.) „A *Hymnusz* műzenei hagyományozódása” címmel elhangzott előadásomat, melynek tanulmány változata a *Zenetudományi dolgozatok 2019–2020-as* kötetében jelenik meg.

¹¹ Kocsi János írását 1838-as szerződése és a *Hunyadi László* szólamainak másolásáért történt kifizetés nyugtája alapján azonosítottuk. Kocsi, akit korábban a *Hymnusz* anonim kopistájaként (Somfai László nyomán, Anonim 3-ként) tartottunk számon, 1838 áprilisától 1860 januárjáig volt az együttes klarinétosa. Lásd SZACSVAI KIM Katalin: „A közreadás forrásai”, in ERKEL Ferenc: *Hunyadi László*. Opera négy felvonásban, közr. SZACSVAI KIM Katalin. Közreadja a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2006) (*Erkel Ferenc Operák* II/1–3), XXIX.

szeretétét, így: „Mi sem természetesebb, minthogy a Himnusz komponáló Erkel a klasszikus bécsi mesterek, Haydn és Mozart művészetében keresett – és talált – követhető-követendő mintát. Dallamépítkezése, de helyenként motivikája is, Joseph Haydn 1797-ben komponált remekműű *Gott erhalte* himnuszára emlékeztet.”¹² Kétségtelen a párhuzam, amit Bónis néhány kottapéldával is illusztrál. Különösen a második sor egyezése meggyőző dallampárhuzamként (4. kép).



Még feltűnőbb Haydn hatása Erkel művének második dallamsorában:



4. kép. Bónis Ferenc kottapéldája *A Himnusz születése és másfél évszázada* c. tanulmányban

Bár nem zárható ki az önkéntelen áthallás, ha a *Gott erhaltéről* van szó, a szándékos mintakövetést, a császárhymnuszhoz való tudatos igazodást mégis nehéz elképzelni Erkel esetében. Ezt a kortársak sem feltételezték a *Hunyadi László* szerzőjéről. A *Hymnusz*-bemutató egyik kritikusával meglepődéssel állapította meg, hogy sikerült a kézenfekvő párhuzamoktól (*Gott erhalte*, *God Save the King*) eltérő hangvételt találnia megzenésítéséhez. A bécsi klasszikus tradíció jelentőségét azonban kár lenne tagadni, és a pozsonyi harangoknak, valamint Klein nevének feltűnése Gárdonyi visszaemlékezésében van annyira meglepő, hogy érdemes élményhátteret feltételeznünk az említések mögött. A történet meseszerűsége ellenére nem tartom kizártnak, hogy a *Hymnusz* archaizáló, 7+6 szótagos sorpárjait olvasva Erkelben felelevenedtek a kisgimnáziumi évek, melyeket 11–15 évesen a pozsonyi bencésekénél töltött. Heinrich Klein nemcsak zeneszerzés tanára volt itt, hanem zenetanára is, akinek keze alatt komolyan vehető gyakorlati zenélés folyt kórossal és hangszeres kísérettel. 1823-ig, az 1773-ban felszámolt jezsuita rend Szent Salvator-templomában, majd 1823 novemberétől, tehát Erkel tanulmányai idején a klarisszák frissen felújított

¹² BÓNIS *Hymnusz születése*, 82.

templomában tartották az iskola miséit,¹³ amelyeken a diákok is zenéltek. (Talán itt adták elő Erkel egyik első kompozícióját, egy hangszerkíséretes litániát.¹⁴)

Klein a napi tanítással összefüggő egyéb feladatokat is elvállalt. Ezek egyike volt az a kiadvány, amely orgonakísérettel ellátott négyzólamú kórusra írt egyházi himnusz-feldolgozásait tartalmazza. A kötet a 19. század elején divatos himnusz-gyűjtemények sorába illeszkedik, és 1815-ben, alig néhány évvel Erkel pozsonyi diákévei (1822–1825) előtt jelent meg (5. *fakszimile*). A címlap ajánlása szerint Klein kifejezetten a bencés iskolák diákkórusai számára állította össze a kötetet, amelyet a mindennapos egyházzenei gyakorlat során bizonyára rendszeresen használtak. Legalábbis erre kell következtetnünk az 1823-as *canonica visitatio* idején készült beszámoló alapján.¹⁵ Ebből ugyanis megtudhatjuk, hogy a pozsonyi bencés gimnázium diákjai – a Szent Salvator-templomban tartott reggel fél 8-as misék és a délután 3-kor sorra kerülő loretoi litániák mellett – minden délelőtt 10-kor is misén vettek részt, amelyen szombat és szerda kivételével himnuszokat énekeltek. A négyzólamú feldolgozásban orgonakísérettel elhangzó himnuszokat a tanév kezdetén, két hónapon át csak a kántorok énekeltek, majd miután a diákság megtanulta azokat, az iskolaév végéig heti öt alkalommal már önállóan adta elő. Ezeken a miséken a kisgimnazista Erkel is jelen volt, a diákok kórusának tagjaként pedig ismernie kellett Heinrich Klein himnusz-kötetét.¹⁶

Lehetséges, hogy ezeknek a közös énekléseknek az élménye idéződött fel a 34 éves komponistában a Kölcsey-sorok olvasása közben? Számomra legalábbis ezt sugallja a kötet *Pange lingua*-hymnuszának kezdete. Erkel biográfusai talán azért nem

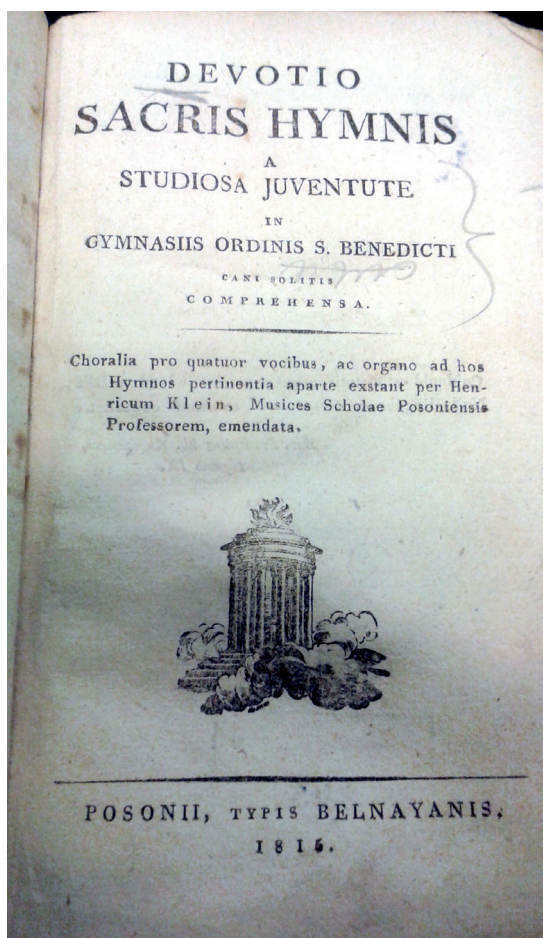
¹³ 1823. november 5-én itt volt az akadémia diákjainak első miséje, mely alkalomra Klein új *Veni Sanctét* és misét komponált. Lásd LEGÁNY Dezső: „Erkel Ferenc Pozsonyban”, *Magyar Zene* 36/1 (1995), 51–55., ide: 52., valamint a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának Magyar Zenetörténeti Adattára. (Legány sajnos nem adja meg sem a Klein-műveket említő sajtóhíradás, sem a helyszínekre vonatkozó adatának forrását.) Lásd továbbá SCHÖNVITZKY Bertalan: *A pozsonyi kir. kath. főgymnasium története* (Pozsony, k. n., 1896).

¹⁴ LEGÁNY *Erkel Ferenc művei*, 18. A feltehetően 1825 előtti ismeretlen művet Legány Major Ervin két 1888-as sajtóadata és Scherer Ferenc Erkel-életrajzának a *Békés* című lap 1896. június 21-i számára való hivatkozása alapján vette fel műjegyzékébe. Lásd SCHERER Ferenc: *Erkel Ferenc* (Gyula, Városi Múzeum Kiadása, 1944) (*Gyulai Dolgozatok* 5), 13., valamint Erkel gyulai szobrának leleplezése alkalmából megjelent vezércikk a Kohn Dávid által szerkesztett lapban: „Erkel Ferenc”, *Békés. Társadalmi és közgazdasági hetilap* 15/25 (1896. június 21.), 1. https://library.hungaricana.hu/hu/view/Bekes_1896/?query=%22Erkel%22&pg=99&layout=s (utoljára letöltve: 2019. augusztus 8.).

¹⁵ Lásd a pozsonyi Szlovák Nemzeti Levéltárban található forrást (R/b 7): *Instrumentum Visitationis Canonicae die 29^a Junii per Cels. Principem Primatelem Alexandrum a Rudna in Residentia, et Scholis Instituta*, p. 18.

¹⁶ A négyzólamú himnusz-harmonizálásokról a gimnázium igazgatója Nagyszombatban nyomtatott kottát a diákok részére. Mivel a Heinrich Klein-féle himnusz-gyűjteményt Pozsonyban adták ki, feltételezhető, hogy a *canonica visitatio*hoz készült beszámolóban említett kották a Klein-kötetből készült teljes vagy részleges újabb kiadásra vonatkoznak. Szokásos volt a korban, hogy a tanárok részére kiadott díszesebb tankönyvekből diákok számára olcsóbb kivitelben adtak ki teljes vagy részleges változatot. A forráshoz fűzött megjegyzésekért Székér Barnabásnak mondok köszönetet.

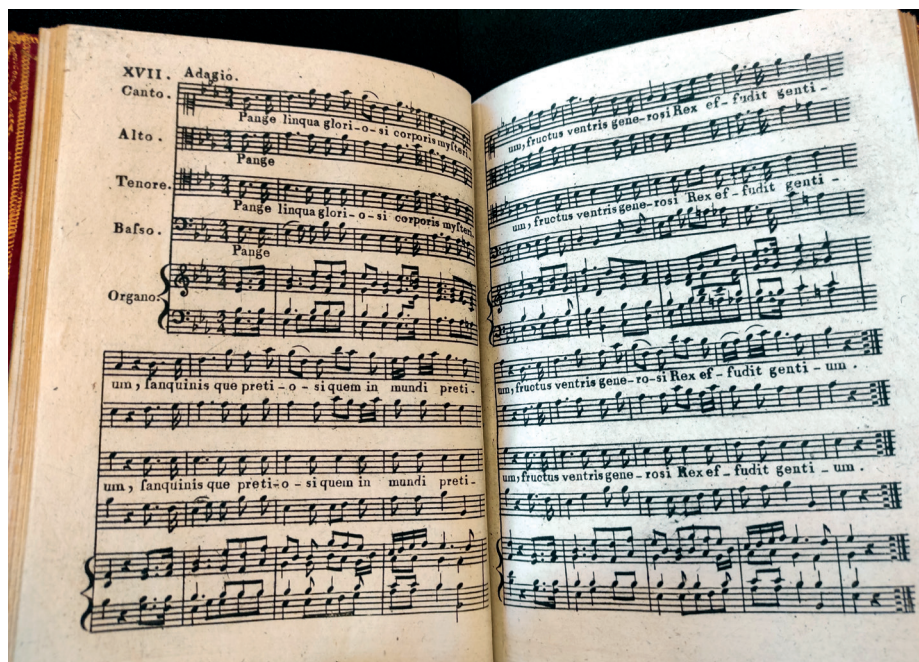
figyeltek fel eddig az Erkel *Hymnusza* és Klein *Pange lingua*ja közti párhuzamra, mert Klein himnusz-kötetének Magyarországon fellelhető forrásaiban (legalábbis azokban a példányokban, amelyeket eddig láthattam) hiányzik számos himnusz, köztük a *Pange lingua* kottás oldala.¹⁷ A *Pange lingua* zenei letétjét tartalmazó kötetre az Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlungjában bukkantam rá (6. *fakszimile*). Nemcsak a kezdőmotívum, de a Klein-féle *Pange lingua*-kórus hangneme is azonos a *Hymnuszával* (Esz-dúr). Bár az egyezés csupán az első hangokra vonatkozik, az indítás elég pregnáns, és gyakorlatilag uralja Klein himnusz-megzenését.



5. *fakszimile*. Heinrich Klein 1815-ben Pozsonyban megjelent himnusz-kötetének címoldala.

Országos Széchényi Könyvtár törzsgyűjteménye, 280.011

¹⁷ Valószínűleg önállóan is terjesztették a kötet egyes himnusz-szövegeit és/vagy megzenésítéseit. A Magyarországon fennmaradt példányokból ezért hiányozhat a kötet oldalainak egy része. Az Országos Széchényi Könyvtár egyik példánya például a soproni bencéseké volt.



6. fakszimile. Heinrich Klein himnuskötetének *Pange lingua*-kórusa. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS 10324-8 (*possessor*-jelzés nélkül)

Az úrnapi körmenetben és talán egyéb alkalmakkor a diákok kórusával énekelt *Pange lingua* hangjai tehát ott vannak a *Hymnus*z dallamának élén,¹⁸ és ez a dallam-párhuzam megerősíti Gárdonyi írásának ide vonatkozó részletét is. A visszaemlékezés hitelét némiképp tovább növeli, hogy irodalmárként Gárdonyi elég pontosan leírta a zeneszerzőre jellemző (tegyük hozzá számos zeneszerzőre jellemző) alkotói folyamatot. Olyan munkamenetet körvonalazott, amelyet az operák kompozíciós forrásai alapján is elképzelünk: Erkel előbb elolvasta a librettó adott részletét, majd leült a zongora mellé improvizálni; a hangszer mellett véglegesített zenei anyagot vázlatosan lejegyezte (a dallamot és jelzés-szerűen a kíséretet is), majd zongoraletét-jellegű fogalmazványban dolgozta ki részletesebben az adott számot olyannyira, hogy ezek után a hangszerelés során már alig javított. Mint láttuk, Gárdonyi történetében a *Hymnus*z-megzenésítés hasonló stációkat járt be. A folyamat bár nem egyedi, Erkelre kétségtelenül jellemző. Ez a tény a zeneszerzőnek ihletet adó pozsonyi emlékek hitelességét is valamelyest megerősíti – ha nem is feltétlenül a harangokét, de az iskolai kóruséneklés és Heinrich Klein himnusz-harmonizálásainak emlékét mindenképpen.

¹⁸ Úrnapja és ennek nyolcada emlékezetes esemény volt Pozsonyban is. Az egész város ünnepe. A *Pange lingua* éneklésével kísért úrnapi körmenethez a diákok énekelve csatlakoztak. 18. századi adataink alapján ezeken a napokon iskoladráma-előadásokat is tartottak.

* * *

A himnuszok Erkel Ferenc korának jellegzetes operai számtípusai közé tartoztak. Ima és himnusz, vagy legalább ezek egyike Erkel minden operájában előfordul. Emellett több király-himnuszt is komponált – feltehetően inkább kényszerűségből. Mert nehezen hihető, hogy szabad akaratából írta volna a Ferenc József császárt üdvözlő éneket/himnuszt három évvel a szabadságharc leverését követően, Johann Ludwig Deinhard-Deinhardstein – 1848-ig a színművek bécsi cenzorának – versére, az uralkodó 1852-es országjárása és nemzeti színházi látogatása alkalmából. Az ország elsőszámú nemzeti kulturális intézményének zeneszerző-karnagyaként hivatalból ki kellett szolgálnia a magas rangú látogatások politikai reprezentációját a későbbiekben is: a császári pár első, 1857-es országjárása¹⁹ tiszteletére készült az *Erzsébet* opera (bemutató az uralkodópár jelenlétében a Nemzeti Színház zártkörű előadásán);²⁰ a császár számára rendezett 1865. december 13-i nemzeti színházi rendkívüli előadáshoz egy Díszindulóval járult hozzá (melyet később a *Dózsa György*ben használt fel), az uralkodónak adott másnapi szerenádhoz (id. Ábrányi Kornél emlékei szerint) talán egy himnuszt is komponált; 1867-ben a koronázás alkalmából írta (fiai közreműködésével) a *Magyar Cantatét*, benne egy magyar királyhimnusszal (bem. 1867. június 11., Nemzeti Színház); illetve szintén a királyi pár jelenlétében tartott díszelőadáshoz (1873. november 28., Nemzeti Színház) készült Ferenc József 25 éves uralkodói jubileuma tiszteletére „újabb” királyhimnusza. – Az Erkel-műjegyzékben első királyhimnuszként számozott tételről Somfai László nyomán Legány Dezső is jelezte, hogy ez nem más, mint a *Dózsa György* opera 1. felvonásának fináléjából a hadba vonuló nép Magyarország patrónájához intézett fohászának parafrázisa.²¹ A fricskaként is értelmezhető királyhimnusz után, illetve azt követően, hogy 1874-től már nem vezette a Nemzeti Színház operatársulatát, Erkel műjegyzéke mindössze két további, politikai reprezentációt szolgáló himnusszal bővült, mindkettő a dalármozgalom vezetőinek kérésére: 1881-ben Rudolf trónörökös esküvője alkalmából a trónörökös és neje ünnepélyes budai fogadtatásához komponált egy négyszólamú férfikari nászhimnuszt a dalegyletek számára; Jókai Mór szövegére írt második magyar királyhimnuszt (utolsó befejezett kompozícióját, melynek szerzősége eléggé

¹⁹ Ferenc József 1857-es országjárásának zenei reprezentációjához lásd Békéssy Lili jelen kötetben publikált tanulmányát.

²⁰ Az opera második felvonása származik Erkeltől. A nyitányt és az első felvonást Doppler Ferenc, a harmadikat Doppler Károly komponálta. Mindketten a Nemzeti Színházban működtek ez időben szólófuvalásként, másodkarmesterként és házi zeneszerzőként. Doppler Ferenc a második felvonás hangszerelésének kidolgozásában is kisegítette Erkelt. Lásd SZACSVAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857)*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013), 159skk. <http://real-phd.mtak.hu/60/19/Szacsvai.pdf> (utoljára letöltve: 2019. augusztus 8.).

²¹ LEGÁNY *Erkel Ferenc művei*, 85–94. Lásd még SOMFAI *Erkel-kéziratok problémái*, 130–143. Az Erkel-család marosvásárhelyi hagyatékában fennmaradt *Magyar Cantate* partitúráját Lakatos István találta meg és ismertette elsőként: „Erkel Magyar Cantatéja”, *Új Zenei Szemle* 5/2 (1954. február), 19–20.

kétséges) az Országos Magyar Daláregyesület 25 éves jubileumi hangversenyén mutatták be a zeneszerző vezényletével az esemény zárószámaként.

Milyen kép rajzolódik ki a fentiek alapján Erkel politikai elkötelezettségéről? Aho-
gyan sok másról, úgy erről sem nyilatkozott. A kulturális nemzetépítésben vállalt és
betöltött szerepe nem kétséges. Műveinek jegyzékét lapozgatva éppen ezért zavarba
ejtőek az uralkodót és családját ünneplő kompozíciók. A Nemzeti Színház érdekei
által megkövetelt józan politizálás kötelező körei alól nem vonhatta ki magát. Operái
azonban másról beszélnek, és közelebről megnézve mást sugallnak a Ferenc József
látogatásaira készült alkalmi darabjai is. 1852-es császárudvözlő éneke után, amely-
nek zenéjét nem ismerjük (talán nem véletlenül), az 1857-es császárlátogatást már
sajátosan köszöntötte. A Nemzeti Színház által elrendelt *Erzsébet* díszopera rá osz-
tott második felvonásába, a bevezető kórustabló végére ugyanis beiktatta a Kölcsey
Hymnus-megzenésítést – ebben kulminál a jelenet.²² Az 1867-es koronázásra kom-
ponált *Magyar Cantate* egyenesen a *Hymnus* parafrázisaként hat: zenekari bevezetése
a *Hymnus* hangszeres előjátékának hangjaival indul (annak hangnemében, azonos
hangmagasságon és ritmusban, jól felismerhetően), a *Hymnus*-motívumot imi-
tálják, variálják dallamban, kíséretben egyaránt az előjáték rákövetkező ütemei, és
Hymnus-reminiscenciákból építkezik az ünnepi kompozíciót lezáró királyhymnus,
akárcsak az azt megelőző fohász is. Legáný Dezső joggal figyelmeztet, hogy Erkel
nem véletlenül jegyezte fel – a Szigligeti Ede „A Szent korona” ünnepi előjátékához
készült – kísérezeneje címdalára a *Magyar Cantate* címet (a Szent korona vagy
Koronázási Cantate helyett).²³

Újabbán előkerült kompozíciós források alapján a *Hymnus* eredetileg jelen volt
Erkel másik nagyszabású művében, a *Dózsa György*ben is. Az operát két hónappal
a koronázás előtt, 1867. április 6-án mutatta be a Nemzeti Színház operatársulata
a zeneszerző vezetésével. A *Hymnus* zenéje azonban még a premier előtt kikerült a
darabból, melynek eredeti befejezését, feltehetőleg a rég várt politikai eseményre való
tekintettel Szigligetinek és Erkelnek meg kellett változtatnia. Mind Szigligeti Ede
fogalmazványában, mind Erkel Ferenc vázlataiban Dózsa látomását az opera fináléjá-
ban a *Hymnus* első strófájának kellett volna lezárnia, abban a pillanatban, amikor
a scena végén élőképként megjelenik „Dicsfényben a haza oltára, rajta a Korona és

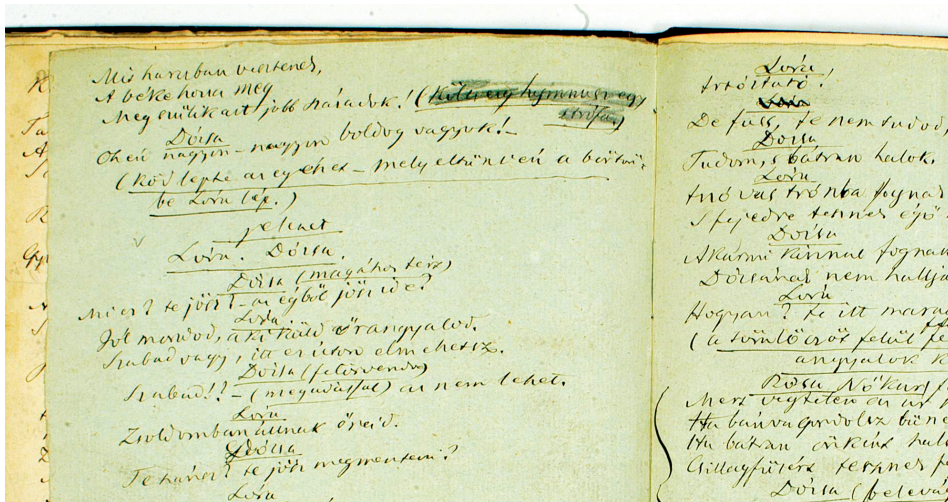
²² Az autográf partitúrában csak a szerzői utasítás jelzi, hogy ezen a helyen az orgonakíséretes
Hymnus következik. A nemzeti színházi korai másolt partitúrába viszont a zenekari változatot
másolták ki (valószínűleg a *Hymnus* pályázati példányából), helyet hagyva az orgonaletétnak is.
Nem tudjuk, hogy az opera Ferenc József és Erzsébet jelenlétében tartott zártkörű bemutatóján
a *Hymnus* elhangzott-e. Az viszont biztos, hogy játszották az *Erzsébet* előadásain, és nagy
valószínűséggel Ferenc József jelenlétében is – a későbbi nemzeti színházi felújítások során,
melyekkel szintén az uralkodót köszöntötték. Első felújítás: 1865. augusztus 18., díszelőadás
a császár születésnapjának estéjén; 1866. január 30., díszelőadás az uralkodópár érkezése
tiszteletére. Második felújítás: 1879. április 24., az uralkodópár jelenlétében, ezüstlakodalmuk
alkalmából tartott díszelőadás a szegedi árvízkarosultak javára. Vö. SZACSVAI KIM *Erkel-műhely*,
177–178.

²³ LEGÁNÝ *Erkel Ferenc művei*, 94.

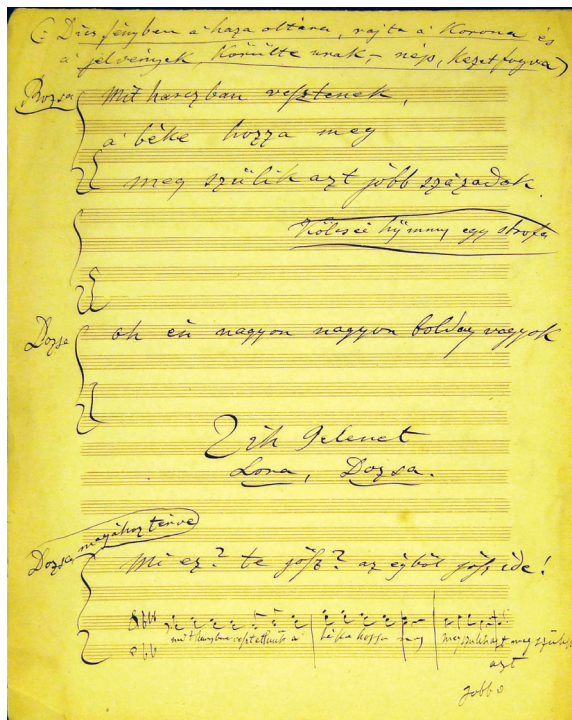
jelvények, körülötte urak s nép kezét fogva”, és elhangzik Rózsa, az opera női főszereplőjének végszava: „Mit harcban vesztenek a béke hozza meg, megszülik azt jobb századok.” A *Hymnus* utalásként még szerepel Szigligeti libretto-fogalmazványában (7. *faksimile*), sőt annak tisztázatában (8. *faksimile*), és ott van Erkel zongorás improvizáláshoz használt első szöveges vázlatának oldalán (9. *faksimile*). A bemutató sűgőpéldányában azonban a *Hymnus*ra történő utalás már nem jelenik meg, és hiányzik az opera szerzői partitúrájából is – de talán nem teljes mértékben. Ha egy strófával elénekelve, úgy, ahogy Erkelék szerették volna, nem kerülhetett be az opera látomás-jelenetébe, mintha mégis felsejlene annak foszlánya Rózsa szavainak kíséretében, és az azt megismétlő kórus dallamában. Az utalást Erkel hangnembváltással is előkészítette, hogy a híressé vált végszó alatt megidézett *Hymnus*-dallamtöredék az eredeti Esz-dúr hangnemben szólalhasson meg (10. *faksimile*).

(Diásfényben a hara oltára, rajta a
Korona és a jelvények, körülötte urak
s nép kezét fogva.)
Mit harcban vesztenek
A béke hozza meg
Megszülik azt jobb századok
(Rózsai Hymnus egy strófa)
Rózsa
Oh en nagyon - nagyon boldog vagyok
(Köv lepte az eget mely elűn
vén, a Dörtönbe Lóra lép)
2. Jelenet.
Lóra. Rózsa!
Rózsa. (magához tért)
Mics? te jössz? az egből jössz ide?
Lóra.
Túlmondod a ki külv országából
Szabad vagy az uton elmehetsz
Rózsa (felőrvendő)
Szabad! ? (megadípul) az nem lehet.
Lóra.
Asztomban állnak jörcid.

7. *faksimile*. Szigligeti Ede libretto-fogalmazványa Erkel Ferenc *Dózsa György* operájához.
Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára



8. faksimile. Szigligeti Ede librettójának autográf tisztázata Erkel Ferenc Dózsa György operájához.
Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára



9. faksimile. Erkel Ferenc autográf vázlat a Dózsa György operához.
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára



10. faksimile. Erkel Ferenc Dózsa György opera szerzői partitúrája.
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

A *Dózsa György* eredeti befejezése jól mutatja, hol tartott a *Hymnus* nemzetiesítésének folyamata a kiegyezés idején. Az *Erzsébetben* egy alapvetően vallásos jelenet – az alamizsnát osztogató Erzsébetet dicsőítő kórustabló – befejezéseként iktatta be Erkel a felvonás nyitószámanak végére a *Hymnuszt*. A vallásos kontextus és hangszerelés (orgonakíséret) némiképp elterelhette a figyelmet az ekkor már országosan ismert néphimnusz nemzeti küldetéséről, megszólaltatásának jelentősége ennek ellenére már ekkor sem lehetett kétséges. Az 1867-ben politikailag kényes tematikájú *Dózsa György* fináléjában még egyértelműbben fogalmazva, Erkel a mű üzenetét bízta (volna) „nemzeti imánkra”. A *Hymnus* összekapcsolása a templomi jelenetek operai toposzával ugyanakkor nemcsak azt jelzi, hogy Erkel megzenésítése magában hordoz valamit a korszak operáinak légköréből, hanem azt is, hogy a zeneszerző számára is a *Hymnus* zenéje egyszerre volt nemzeti és vallásos. Nem véletlen, hogy operái templomi jeleneteinek kórusaihoz hasonlóan a *Hymnus* partitúráját is *Andante religioso* felirattal látta el. Amikor a *Regélő Pesti Divatlap* hasábjain a pályaművek korabeli kritikusa szóvá tette a *Hymnus* templomi jellegét, szkeptikus volt annak későbbi sikerét

illetően. Ebben tévedett. A *Hymnusz* egyházzenei ihletettségét illetően azonban nem. A kezdőhangokban felidézett *Pange lingua* ennek lehet egyértelmű bizonyítéka, és ha ez így van, akkor talán nem túlzás azt gondolnunk, hogy a *Hymnusz* katolikus zenei háttere hozzájárult a protestáns hagyományba ágyazott Kölcsey-költemény közös néphimnusszá válásához.²⁴

KATALIN KIM

Pange lingua

On the Origin and History of Erkel's *Hymnusz*

Even today, we are still relatively under informed about the way Erkel actually composed his music. What was the process like when he composed alone? And how did he operate his workshop? The sketch and draft material of his oeuvre is rather ill-preserved, added to which, the composer himself was quite laconic in this respect. One of the few surviving memoirs, the one written by Géza Gárdonyi, seems at first sight nothing more than a romantic narrative of an evocative conversation that took place at a considerably earlier date between the old Erkel and the then young writer. This recollection, the mythicized story of the setting in music of Ferenc Kölcsey's poem – and thus the creation of Hungary's current state anthem – was published in a representative volume, on the pages of the Centennial Erkel Memorial Book that appeared in 1910. Since then, the scholarly study of Erkel's sources has overruled many points in the story and has rejected Gárdonyi's narrative as an authentic historical source.

However, a collection of anthems published in 1815 by Heinrich Klein, Erkel's music teacher in Pressburg (Hungarian: Pozsony; Slovak: Bratislava), does support the details of Gárdonyi's recollection referring to the composition and the inspirational sources of *Hymnusz*. The beginning of the *Pange lingua* anthem in the volume is the exact same as the outset of Erkel's *Hymnusz*. The Catholic background of the musical setting was already perceived by contemporaries, and Erkel was aware of this as he inserted his *Hymnusz* on two occasions in the religious scenes of his stage works: in the opera *Erzsébet* (1857) and – according to his recently processed compositional sources – in the original finale of the opera *Dózsa György* (1867). The Catholic musical inspiration of the *Hymnusz* certainly contributed to the Kölcsey poem, embedded in the Protestant tradition, becoming a commonly acclaimed folk anthem.

²⁴ A témához lásd MILBACHER Róbert: „»A felébredt nemzet ebben az énekben magára lelt«. A HYMNUS »nemzetiesítésének« folyamatáról”, *Holmi* 2014/12, 1624–1640., ide: 1634. A szerző a vonatkozó szakirodalmat bőven összegezve megállapítja: „A Hymnus szekularizálása után annak részbeni katolizálására is szükség volt ahhoz, hogy a kortársak számára talán túlságosan is szembetűnő protestáns jellege ne legyen akadálya, hogy a mű a teljes nemzet reprezentatív szövegévé válhasson.”

Kállay Ferenc és a magyar operaesztétika kezdetei

„A’ nemzeti ízlés bal iránya”

A nevezetes operaháború történeti–esztétikai mérlegét megvonva írja Tallián Tibor: „Korszakos zenetörténeti szerencsének kell tartanunk, hogy Schodelné körül éppen 1840 körül alakult ki egyik napról a másikra a sok tekintetben csökevényes, de mégis a működőképes magyar operáüzem, mely e csodaszerűen lehetetlen műfaj lehetőségének, szenvedélykeltő fontosságának, sőt nélkülözhetetlenségének légkörét árasztotta.”¹

Az 1838 ősztől 1841 elejéig tartó polémia² sokféle reakciót gerjesztő intenzitását jellemzi, hogy olyan, a színjátszás napi gyakorlatától, az operaműfajt érintő vitáktól (látszólag) távol eső témák tárgyalására is komoly hatással volt, mint amilyen az olasz drámairodalom története. Szabó Dávid (1808–1886) *Vázolatok az olasz színiköltészet történetéből* címen publikált esszéje (1841) nagyon is közletről érinti az opera *versus* nemzeti dráma kérdését, ami az operaháború egyik ideológiai tétje volt. Szabó már tanulmányának bevezetőjében hangot ad a nemzeti dráma iránti elköteleződésnek,³ az olasz drámairodalomról írt összefoglalásával pedig nem titkoltan azt a célt

¹ TALLIÁN Tibor: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei* (Budapest, Balassi Kiadó, 2015), 123.

² Részleteit lásd in SZALAI Anna (szerk.): *Törlharok – Irodalmi és színházi viták 1830–1847* (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981), 349–559.; illetve TALLIÁN *Schodel Rozália*, 110–131.

³ „Ha valahol az élet’ tarka mezején keletkeznek intézmények, hirtelen felvirulok és hirtelenebben elhervadók: literatúránk az, melly majd süppedékeny, majd bogácstermő, gyéren hasznos virággal megáldott mezején, sok illy rövid életű növénykéket hoz elő. E’ párnapos virágcsák közé számíthatni azon »Dramai Egyesületet« is, melly Pesten 1836-dik évben, hat ifjú emberből összeállott. A’ tagok egyike én is voltam. Fájdalom, hogy e’ kisdud egyesület – még csak csírája a’ gyarapulandónak – a’ tagok czélnak ellenséges helyzetei miatt, még fejlődésnek indultában, feloszlott, elenyészett. Fájdalom azért, mivel azon tiszta elemű tűz, melly annak születést adott, és az intézmények, mellyek azt megerősítendők ’s emelendők valának – ha meggyőződésem ’s reményem nem hiú képzelődés – literatúránkban, talán polgári kifejlődésünkben is, azon Egyesületnek maradandó, tisztos nyomát fogták volna hagyni. E’ keletkező társulat czélul tűz ki, a’ hazai történet alkalmas pontjait drámákká idomítani (hogy azok a’ nemzet életéből merítve, próbáljanak a nemzet életére befolyást gyakorolni) és a’ színiköltészetnek nemcsak gyakorlati,

tűzte ki maga elé, hogy a magyar drámairodalom számára hasznosítható példákkal szolgáljon, „mutatandó a szirteket, melyeket kerülni érdemes, és kijelölni a pályát, melyen szerencsésen célhoz juthat.”⁴ Szabó úgy látja, hogy az opera feltalálásával az olasz színműirodalom elveszítette legígéretesebb költőit, illetve olyanok is költőként tűntek fel, kik pusztán a zenés drámák sikere által lettek azok, de tehetségük alapján bizonyosan a feledés lett volna osztályrészük. Szabó ilyen költőnek tartja Ottavio Rinuccinit, kinek az opera műfaj történetében játszott meghatározó szerepét természetesen nem vitatja el. A műfaj hajnalát jelentő művek esetében szöveg és zene kapcsolatát Szabó nem a manapság elfogadott narratíva alapján képzei el, úgy vélte, hogy a zene természeténél fogva nem tudott alkalmazkodni és ekként alárendelt szerepet játszani a szöveggel szemben, így törvényszerű volt, hogy a szövegíró próbált idomulni a zeneszerzői elvárásokhoz. Ezzel magyarázza Szabó az irodalmi nívó süllyedését. Nincs abban semmi meglepő, hogy a későbbiekben a költők dalművek szövegeknyveire tékoztak tehetségüket, még a legkiválóbb elméket is – akik egyébként képesek lettek volna drámairodalmi rangot adni az operának – „elkedvetleníté a' nemzet ízlésének bal iránya”.⁵ Az érzeki mulatságot kínáló opera népszerűsége egyre csak növekedett, az olaszok „elpuhultak”, ízlésük hanyatlott, a költőknek pedig mind kevesebb erőfeszítést kellett tenni a minimálisra töpörödött nézői elvárások kielégítésére: „Csak megragadó helyzeteket kellett gondolnia, érzelmeket féligmeddig föstenie, vázolatainak kivitelét és kiegészítését pedig a hangművészre bíznia; lelkes jellemrajzokról alig volt szükség eszmélnie is: és ezzel meg vala téve a' legbiztosabb út a harsogó köztetszésre. [...] A' hangai színpad nem egyéb, mint hanga és disztimények academiaja, hol fül és szem gyönyörködik mind annak feláldozásával, mi szívhez és értelemhez szól.”⁶ S hogy az olaszok példáját Szabó messze elkerülendő szirtnek gondolja, nem kétséges: „És ezen torok- és újjimadás, félek, nálunk is, a' férfiasabb és lelkesb ízlés' veszélyére, kelleténél inkább kezd divatozni!” – írja.⁷

Nem tudjuk, hogy Szabó mikor fogalmazta ezt a szöveget. Lehetséges, hogy az operaháborúra való hangolás jegyében, valamikor 1835–1836 tájékán, a Pesti Drámaíró Egyesület alapításakor már papírra vetette, ahogy a bevezetés ezt sejteti; vagy pár évvel később, a háború tapasztalatának birtokában. Ha az utóbbi, akkor helyesebb lett volna múlt időben fogalmaznia: a „torokimadás a kelleténél inkább kezdett el divatozni”. A librettószerzők között – összhangban a Pesti Drámaíró Egyesület célkitűzéseivel – Apostolo Zeno munkássága kapja a legnagyobb elismerést, érdeme,

hanem elméleti részében is dolgoztatni.” Vö. Szabó Dávid: „Vázolatok az olasz színműirodalom történetéből”, *Tudománytár*. Új folyam 5/10 (Buda, 1841), 46–47.

⁴ Szabó *Vázolatok*, 47.

⁵ „Mivel a' költő bár milly remek víg vagy szomorú darabot teremtett legyen is, merítve azt a' társas élet különféle szövedékiből, vagy az emberi szív mélységéből, nem is reménylhetett művének úgy a' főbb rangúak, mint a' nép közöl olly tüzes publicamot, minőt csak egy igen közepszerű daltjáték is kétségkívül talált.” Vö. Szabó *Vázolatok*, 136.

⁶ Uo., 137.

⁷ Ua.

hogy drámáiban történelmi témákat dolgozott fel. Szabó szerint Zeno felismerte, ha az opera több akar lenni, „mint Rinuccini óta volt, az az dramai ének dramai érdek nélkül, tagadhatlanul ezen irányt kell adni”.⁸

A polihisztor operakalandja

A zenei kérdésekben ritkán megszólaló, 1838 után főleg orvosként tevékeny Szabó Dávid dolgozatával egyidőben született egy másik írás, mely egyértelműen az operaháború előtti időszak terméke: a *Vázolatok az Opera' theoriájából 's történeteiből* címen publikált, és a magyarországi operajátszás viszonyaira is reflektáló tanulmány 1838 júliusában jelent meg, szerzője Kállay Ferenc.⁹ A Debrecenben diákoskodó ifjú Kállayra az 1960–1970-es években az irodalomtörténet figyelt fel. 1808 és 1811 között Kállay és Kölcsey Ferenc iskolatársak voltak, barátságuk a tanulóévek után is megmaradt. Együtt olvasták a kurrens francia és német filozófiai irodalmat, bőséges jegyzeteket, kivonatokat készítettek, melyeket aztán kölcsönösen megosztottak egymással. Kölcsey és Kállay ebben az időben alapozta meg filozófiai műveltségét.¹⁰ Kállay életművének átfogó értékelésére 1990-ben Domokos Péter vállalkozott a *Múlt magyar tudósai* című sorozat számára írt kismonográfiával, melyben összeállította Kállay legfontosabb munkáinak harminc címet tartalmazó bibliográfiáját, a legkorábbi 1818-ból, a legkésőbbi Kállay halálának évéből, 1861-ből származik.¹¹ Erről a listáról viszont hiányzik Kállay operaelméleti írása.

Az 1790-ben született Kállayt Szauder József és Domokos Péter is az egyik utolsó igényes, valóban igen nagy tudású polihisztornak tartja, aki történettudománnyal és politikafilozófiával, nyelvtudománnyal és filozófiatörténettel, művészet- és kritikaelmélettel egyaránt foglalkozott. A magyarok őstörténetét, a pogány magyarok hitvilágát és szokásait tárgyaló írásaiban a néprajztudomány megalapozójának tetszik; nyelvészeti, nyelvtörténeti, nyelv-összehasonlító munkássága az uralisztika, a finnugor nyelvrokonság-kutatás úttörőjének mutatja. Politika-filozófiájában, politikai publicisztikájában a liberalizmus és a konzervatív nacionalizmus közti utat járta végig. Domokos közel három évtizede így vonta meg a tudós akadémikus pályájának mérlegét: Kállay „nem elsősorban alkotó, intuitív, önálló felismerésekben gazdag, kutató típus, hanem kiemelkedő fontosságú, összegző munkákat elvégző tudósa korának. Megítélésem szerint épp az ilyen Kállay-féle, a meglévő, de időben és helyileg, műfajilag szétszórt eredményeket szintézisbe összefoglaló, mindezeket magyar

⁸ SZABÓ *Vázolatok*, 138.

⁹ KÁLLAY Ferenc: „Vázolatok az Opera' theoriájából 's történeteiből”, *Tudományos Gyűjtemény* 22/7 (1838), 3–57.

¹⁰ KÖLCSEY Ferenc *Kiadatlan írásai 1809–1811. Kölcsey és Kállay Ferenc műhelyének kézírataiból*, vál., kiad., jegyz. SZAUDER József (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968) (*Magyar Irodalomtörténetírás Forrásai* 8), 5–27.

¹¹ DOMOKOS Péter: *Kállay Ferenc* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990), 245–248.

nyelven hozzáférhetővé tevő tudós típus volt a hasznosabb, a szükségesebb, a továbblépéshez ő teremtette meg a feltételeket.”¹²

A fenti jellemzés illik Kállay operaelméleti munkájára is, mely igyekszik gazdag képet festeni a korszak zeneesztétikai gondolkodásáról. A szövegben legalább egy tucatnyi szerző írására találunk utalást, ami akkor is kifejezetten gazdagnak tűnik, ha valószínűsítjük, hogy néhány hivatkozás, illetve idézet – összhangban a kor publikációs szokásaival – nem az eredeti helyről származik. De jó okkal feltételezhető, hogy a német nyelven írók közül Adolf Müllner, Heinrich Collin, Friedrich Rochlitz, Franz von Mosel és Christoph Martin Wieland, a franciák közül François-Joseph Fétis és Castil-Blaze – zömmel az 1820-as években megjelent – művei valóban eljutottak Kállay íróasztalára.¹³ „Mi törpeségben jelen fel az újabb modoru Rossini a’ régi velős Gluck mellett!” – kiált fel szónoki hévvel Kállay. Az újabb modorú Rossini muzsikája szerinte üres fülsiklandozás, operáinak poétikai értéke rendkívül csekély. Jól teszi hát a magyar operairó – véli Kállay –, ha Rossini helyett Glucktól tanul, feltéve, hogy „magyar színházunkat eredeti műdarabokkal” kívánja gazdagítani.¹⁴ Az operaháború néven elhíresült sajtópolémia előestéjén határozottan, már-már harciasan fordul szembe a kordivattal. Nem ez volt az első alkalom, hogy a színjátszás, és azon belül is az operajátszás ügyében foglaljon állást. 1833-ban, a Magyar Tudós Társaság által kiírt pályázatra – „Miképpen lehetne a’ magyar játékszint Budapesten állandóan megalapítani?” – Kállay is benyújtotta a maga tervezetét.¹⁵ A tudós társaság három pályamunkát díjazott: Fáy Andrásét az első helyen, Kállayét a másodikon, Jakab István

¹² DOMOKOS *Kállay*, 241.

¹³ Bár a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában Kállay Ferenc *Könyveim jegyzéke* (Ms 10757/67–68) címen őrzött autográf listájában az alábbi címek egyike sem szerepel, a hivatkozások alapján feltételezhető, hogy a Kállay-tanulmány az alábbi művekre támaszkodott, illetve támaszkodhatott (a megjelenés időrendjében felsorolva): Jean-Jacques ROUSSEAU (1712–1778): *Dictionnaire de musique* (1767); Jean-Benjamin de la BORDE (1734–1794): *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780); Esteban de ARTEGA Y LÓPEZ (1747–1799): *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (1783) – a kötet németül (1789) és franciául (1802) is megjelent; Johann Jakob ENGEL (1741–1802): *Kleine Schriften* (1795); Christoph Martin WIELAND (1733–1813): *Versuch über das deutsche Singspiel* [Kállaynál *Versuch über das Singspiel*] (1797); Heinrich COLLIN (1771–1811): *Sämmtliche Werke*, Band 5 (1813); Ignaz Franz von MOSEL (1772–1844): *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes* (1813); CASTIL-BLAZE (1784–1857): *De l’opéra en France* (1820); Ignaz Franz von MOSEL (1772–1844): *Ueber die Oper. Beurtheilung des Werks: De l’opera en France* (1821); STENDAHL (1783–1842): *Vie de Rossini* (1824) – németül kiadta Amadeus WENDT (1824); Friedrich ROCHLITZ (1769–1842): *Für Freunde der Tonkunst* [2. kötet?] (1825); Adolf MÜLLNER (1774–1829): *Vermischte Schriften* (1824–1826); CASTIL-BLAZE (1784–1857): *Dictionnaire de musique moderne* (1828); *Hinterlassene Schriften von Karl Maria v. Weber*, hg. von Theodor HELL (1828); François-Joseph FÉTIS (1784–1871): *La Musique mise à la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l’avoir étudié* (1830).

¹⁴ KÁLLAY *Vázolatok*, 14.

¹⁵ KÁLLAY Ferencz’ Magyar Tudós Társasági rendes tag felelete, in *Magyar játékszini jutalmazott feleletek, a’ Magyar Tudós Társaságnak 1833beli ezen kérdésére: Miképpen lehetne a’ magyar játékszint Budapesten állandóan megalapítani?* (Buda, Magyar Tudós Társaság, 1834). <https://core.ac.uk/download/pdf/35136627.pdf> (utolsó letöltés: 2019. augusztus 10.).

pályázata pedig a harmadik díjat nyerte el. A szerzők az operajátszással kapcsolatban három különböző álláspontot fogalmaztak meg. Fáy András koncepciójában a színjáték kizárólagos, operára vonatkozó elképzeléseket nem is terjesztett elő. Az opera műfaja iránt szövegíróként és librettófordítóként is elkötelezett Jakab István viszont komoly szerepet szánt a zenés színháznak. Önálló operatagozat fenntartását tartotta szükségesnek, hogy a nemzeti teátrum képes legyen felvenni a versenyt a német színházzal. Így írt: „Szükség tehát, hogy nemzeti játékszínünk mind azon mutatványokat, melyekkel a német büszkélkedik, millyenek az opera, a balett-táncz stb. vetélkedve, derekasabban, nagyobb fénnel és pompával adhassa.”¹⁶ Mivel a színházi üzem magas költségei miatt gondoskodni kellett a telt házról, Jakab István szerint ennek biztosítására az opera a legalkalmasabb. Úgy látta, hogy „muzsikát, éneket, kivált jót, akármi nyelven is örömet hallgatunk, és így kétséget sem szenved, hogy új és csinos készületével is kecsegtető játékszínünket, mihelyt jó operánk és balett-tánczunk lesz, nem magyar ajku vendégek is örömet és fölösen látogatandják.”¹⁷ Az öt év múlva kitörő operaháborúban számtalanszor hangzik el, hogy az opera, szemben a foghíjas nézőtér előtt játszott magyar nyelvű színdarabokkal, bevett szaporító, rentábilis műfaj. 1839-ben Bajza keserűen állapítja meg:

„[...] meg kell itt gyónnom, hogy valahányszor én egy olasz *Bájitalt* vagy *Normát* hallgatókkal tömött házban előadatni látok, s utána más napon egy eredeti magyar színművet üres falak közt, mindannyiszor elszomorodik lelkem s néha elkeseredésemben azt kérdem magamtól: minek e népnek színház? Ez még itt is hazájától fut; nem azt pártolja, mi lételenek alapjait vetné meg, mi halottaiból támasztaná fel lassanként, hanem épen azt, mivel semmi hazafiúi célok egybe nem kötvék; itt is külföldieskedik, s mivel az opera a németnél, a franciánál inkább divat, mint a színdarabok, ő is meg akarja mutatni, hogy divatszertű.”¹⁸

Kállay 1833-ban az opera kérdésében mérsékelt álláspontot foglalt el. Véleménye szerint egyszer majd szükséges lesz, de egyelőre még nem jött el az ideje, hogy „valami pompás épületről, királyi gazdag díszítményekről, erős muzsikai karról, jól fizetett operistákról, számukban is tömött személyzetről” gondolkodjunk.¹⁹ Nincs forrásunk arról, hogy 1838-ban Kállay Ferenc milyen szálakkal kötődött, illetve kötődött-e egyáltalán a pesti operajátszás kulcsfiguráihoz, azt viszont tudjuk, hogy a hamarosan kirobbanó operaháborúban a nyilvánosság előtt nem szólalt meg. Nem elképzelhetetlen, hogy a *Vázolatok az Opera' theoriájából s történeteiből* című cikk megjelenése és

¹⁶ „JAKAB István' M. Kir. Helytartósági concipista, táblabíró, Magyar Tudós Társasági levelező tag felelete”, in KÁLLAY *Vázolatok*, 12.

¹⁷ Uo., 13.

¹⁸ Idézi TALLIÁN *Schodel Rozália*, 28. Az eredeti szöveg újabb kiadását lásd BAJZA József: *Szózat a pesti Magyar Színház ügyében* [Buda, 1839], bev., kiad., jegyz. SZIGETHY Gábor (Budapest, Magvető, 1986) (*Gondolkodó Magyarok*), 38. <https://mek.oszk.hu/05000/05073/html/gmbajza0002.html> (utoljára letöltve: 2019. augusztus 10.).

¹⁹ KÁLLAY *Vázolatok*, 12.

az operajátszás körül megélni látszó polémiák időbeli közelsége a pusztán véletlen műve. Amit Kállay e tanulmány bevezetőjében az opera napi gyakorlatáról, illetve ahogy ő fogalmaz, a „divatba jött praxistról” mond, az a Schodel Rozália személyét is érintő operaháború felől visszatekintve akár profétainak is tekinthető:

„[...] az olasz módi csak a *brillantot* vadászsza az énekben szintugy, mint a' musikában, a' belső tartalom előtte semmi, a' külső szín azonban minden. Ha a' külső érzékekre, szemre-fülre behatással volt az előadott opera, ha cikornyázott énekek, a' lármás musika (á la Rossini – *garganum mugire nemus et mare tuscum*), tündéres festések vagy a' diszitmények elbódítják a' nézőket, a' czél el van érve, a' közönség nagy része ki van elégitve, a' *cassa* megtelt; senki nem kérdezi tovább, hogy vajon a' szív és a' gondolkodó lélek kivoltak é elégitve az eljátszott darab által? [...] Hangok! csupán hangok, édes és zörgő hangok, mindenek felett pedig igen sok hangok kellenek ma, de azoknak egybe kötésére, menetelekre, czéljokra senki sem ügyel már.”²⁰

Felmerül a kérdés, hogy Kállay hol és mikor tett szert operával kapcsolatos közvetlen élményekre. Ha röviden áttekintjük életútját, azt állapíthatjuk meg bizonyosan, hogy ebben a tekintetben az 1830-as évek közepi pesti operajátszás lehetett a döntő. Miután Kállay Debrecenben befejezte jogi tanulmányait, 1812-ben Pozsonyba ment, ahol a pozsonyi vármegye jegyzője, Majláth György mellett gyakornokoskodott. Ugyanebben az évben egészen rövid ideig Pesten tartózkodott, ügyvédi oklevelet szerzett, majd 1813-ban, továbbtanulási céllal Bécsbe költözött. 1814-ben hadbírói kinevezést szerzett és azon nyomban munkába állt a kézdivásárhelyi II. székely gyalogezrednél. Kállay ekkor úgy érezte, hogy nemcsak földrajzi értelemben, hanem a szellemi élet szempontjából is perifériára szorult. Bő másfél évtized alatt egyetlen publikációja jelent csak meg.

Kállay 1814 és 1832 között élt Erdélyben, 1827-ig állt szolgálatban. Az Akadémia 1832 márciusában levelező, majd szeptemberben rendes taggá választotta. Ekkor határozta el, hogy Budára költözik. Nem tudjuk, hogy a rövid pozsonyi és bécsi tartózkodás alatt érte-e valamilyen operai élmény. Erdély keleti szegletében (Kolozsvártól 300 km-re, Nagyszombatól 200 km-re) – ahol Kölcsey szavaival a „sötétségnek országa kezdődik”²¹ – bizonyosan nem. Jó okunk van tehát feltételezni, hogy az 1838-ban írt tanulmány mögött mindössze hatévnyi színház- illetve operanézői tapasztalat áll.

Kállay tényként állapítja meg, hogy az opera műfajáról elvi alapokon nyugvó leírások és az operákról szerzett érzéki tapasztalatok még csak köszönő viszonyban sem állnak egymással. Úgy látja, hogy az opera lényegét tekintve színmű, mivel ugyanazon

²⁰ KÁLLAY *Vázolatok*, 5.

²¹ „Régóta nem óhajtottam forróbban semmit, mint a te leveledet édes Ferim, mely tegnap este érkezett. Messze földön lakol édes barátom! ott hol a sötétségnek országa kezdődik, s még lakod atmoszférája is nem egyéb, hanem azon barbaruszi homálynak nűansza, mely az ottománok birodalma felett úgy lebeg, vagy még jobban, mint Európának sok helyein, honnan a világosságnak kellene sugárzani.” (Álmosd, 1814. december 17.). Vö. KÖLCSEY Ferenc *Összes művei*, kiad., jegyz. SZAUDER Józsefné – SZAUDER József (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960), 159. <http://mek.oszk.hu/06300/06367/html/03.htm#64> (utoljára letöltve: 2019. augusztus 10.).

hatásokat (ámulat és részvét) veszi célba, mint a színdarabok. Egyszerűen fogalmazva: „az opera nem egyéb, mint *musikára vett dráma*”. Ideális esetben a drámai textus és a hangmű között egyensúly áll fenn, az énekelt szöveg éppoly értékes, mint maga a zene; mindebből adódik, hogy az énekesnek nem pusztán zenei, hanem színészi teljesítményével is ki kell vívnia a nézői elismerést. Mindez azonban pusztá óhaj. Az opera általános képe azt mutatja, hogy a szöveg és a zene egyensúlyától igen messze állunk még, a zene túlterjeszkedik, a textus pedig silány. A közönséget azonban ez kevésbé zavarja: az opera árnyékában szép lassan elsorvad a drámai literatúra. Sok jó teoretikus, köztük Adolf Müllner is osztozik ebben az aggodalomban – állapítja meg Kállay.²² S bár igen kritikusan szól az opera jelen idejű gyakorlatáról, a drámai literatúra helyzetével kapcsolatban kevésbé pesszimista. Heinrich Collin-nal ért egyet, szerinte is amíg az „énekes – úgy mond – a' néző játékot mellékes, ellenben az éneket fő dolognak tartja, míg a' hangmüköltő a textust csak musikai alapnak, nem pedig oly derék testnek tekinti, mellynek szép és átlátszó öltözetjéről neki kellene gondoskodni, míg az opera írók a' hangmüköltők' szeszélyeitől függenek 's phantasiai festések helyett legfőlebb is hideg rázta álmokat tüntetnek elő, addig nincs mit félni a' dráma hanyatlásától.”²³

Collin és vele egyetértésben Kállay Ferenc a drámai literatúra túlélésének esélyét abban látja, hogy az opera szerencsére még mindig nem elégti ki a műfajjal szembeni teoretikus elvárást, mely szerint az opera nem más, mint muzsikára tett dráma. Ha majd egyszer – folytatja Collin – az opera is felér a drámai költészet magasságaira, és mindazt képes lesz nyújtani, mit a dráma adni tud, akkor sem lesz okunk a búslakodásra, hiszen ezzel maga a dráma egy gazdagabb korszakába lép át. Collin szerint az opera és a dráma egyesüléséhez szükséges idő legalább 100 év, s ha majd bekövetkezik, „a görög színpad olympiai fényében fog feltűnni köztünk”.²⁴ Kállay szerint Collin szép reményekkel teljes jövődöleése nem fog oly hamar sikerülni: Collin halála óta úgy telt el 27 év, hogy a közeledésnek nyomai sem mutatkoznak. Kállay felteszi a kérdést, hogy miként lehet egyensúlyba hozni a poézist a muzsikával, leginkább úgy, hogy az opera tekintettel legyen a nemzeti sajtóságokra, a műveltség fokára és a nyelv természetére is. Legelőször azt kell végiggondolni, hogy a költői műfajok közül melyek alkalmasak operai textusok kialakítására. A költői cél felől vizsgálva Kállay négy típusba sorolja a poétikai műveket, jelesen lírai, tanítói, eposzi és drámai. A drámai a cselekményt a maga kibomlásában ragadja meg, az eposzi pedig elbeszéli magát a cselekményt. A poétikai művek drámai típusába tartozó szövegek legnagyobb csoportját (értelemszerűen) a színművek teszik ki. Adódik tehát a következtetés, hogy az operaszöveg legideálisabb alapanyagát a drámai költemények között találhatjuk meg. Egy rövid kitérő után azonban Kállay arra a következtetésre jut, hogy gyakran előfordult ugyan, hogy híres költők tragédiáit operákká változtatták,

²² KÁLLAY *Vázolatok*, 14.

²³ Uo., 6.

²⁴ Uo., 7.

ám ezek operai előadásra ritkán voltak alkalmasak. A travesztálás révén Kállay szerint szükségszerűen sérül a szöveg poétikai értéke. Ezzel összefüggésben állítja azt is, hogy az operai textus a feszes drámai szabályok alól fel van mentve. Hasonló problémát lát egyébként a regények librettóvá alakításában is. Kállay úgy véli, hogy az opera szövegekönyvének elsősorban lírai karakterrel kell rendelkeznie, a dramaturgiát pedig úgy kell kialakítani, hogy a színjátzó személyek sokféle helyzetben, a lírai affektusok és indulatok legtöbb fokozatát megmutatva tűnhessenek fel. Közbevetnénk, hogy ezen követelményeknek a Metastasio-drámák is megfelelnek, a gondolatmenet azonban így folytatódik: a történelmi és héroszi tárgyak operai alkalmazása nehéz, „ellenben romános történetek, tündéres elbeszélések, szerelem varázslások, regényes hagyományok, boszorkányi igézések a képzelődésnek széles országát nyitják fel, hol a poézis, ének, és musika aetheri szárnyakon lebegve bájolólag gyönyörködtethetnek, s velünk az alvilág buskomoly képeit kevés időre elfelejtetik.”²⁵

Az erőteljes költői kifejezés és a zene öntörvényességének örök dichotómiájával kapcsolatban Kállay megjegyzi, hogy a két dolog egyesítése nem lehetetlen, s erre jó példát mutatnak Haydn oratóriumai, Mozart operái, Maximilian Stadler abbétól a *Jeruzsálem megszabadulása*, az újabbak közül pedig Weber operája, *A bűvös vadász*. A német zenére gondolhatott a tanulmány végéhez közeledve is, ahol – Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagyományok* című, 1826-ban írt esszéjére is utalva – abbéli reményét fogalmazta meg, hogy bár nehéz a jelenleg divatos ízléssel szembefordulni, de talán az olasz mánia

„[...] nem fog annyi hatalmat venni a nemzeti sajátságokon, hogy annak mindvégig bókoljanak; sőt, nem messzi az idő pont, mellyben mindenik nemzet Európában, mellynél a művészeti szellem megindult, egyikben mint a másikban ön eredetiségét fogja lassanként kifejtetni, s tán épen olly nemzetnél fog legelőb Collin ideálja teljesebbé látni, melly még ifju lyrai korát éli, annél fogva leginkább is érzi a poézis becsét, azért nem is fogja magát az éneknek és musikának egészen úgy átadni, hogy megfelejtkezzék arról, mivel tartozik a poézisnek, mellyet nemzeti geniusa erőre hozott, hogy a történeteiben rejtekező drámai anyagokat célirányosan és mindég nemzeti szellemben dolgozhassa fel.”²⁶

Ami a magyar opera esélyeit illeti, az „eredeti operák irására még nincs itt az idő, elébb ének iskoláknak s musikai köz intézetnek kell létesülni, hogy a hangmü terjedelmesebb ismerete és a gyakorlati készségek meg gyökeredzhessenek”.²⁷ A Pesti Magyar Színház 1837-es megnyitását Kállay az ehhez vezető út fontos állomásának tekinti.

A Kállay-tanulmány mai olvasójában az a homályos érzet keletkezhet, hogy a szerző magyarországi operajátzásra, operairásra vonatkozó jóslatait, illetve reményeit Erkel Ferenc színrelépése kevésbé teljesítette be. Csak gyanítani lehet, hogy egy weberi mintákat követő, németes orientációjú nemzeti operastílus jobban megfelelt volna

²⁵ Uo., 24.

²⁶ Uo., 53–54.

²⁷ Uo., 54.

elvárásainak. Sajnos a Kállay-tanulmány jelenleg ismert formájából az sem derül ki, hogy a szerző miként vélekedett az olasz opera olyan meghatározó képviselőiről, mint Bellini vagy Donizetti. Mindezekre talán Kállay esszéjének második része adhatott volna választ, mely – szemben a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztőségi ígéretével – nem jelent meg.²⁸

Horatiustól Wagnerig

Az operaesztétikai esszé(töredék) mottója gyanánt Kállay két „töredékesített” sort vett fel Horatius leveleinek második könyvéből, az Augustushoz írt első *Epistolából* (*Epistola I. Ad Augustum*, 32–33. sor): „Venimus ad summum fortunae [...] / psallimus [...] Achivis doctius”.²⁹

Si, quia Graiorum sunt
antiquissima quaeque
/ scripta vel optima,
Romani pensantur
eadem / scriptores
trutina, non est quod
multa loquamur: /

nil intra est olea, nil
extra est in nuce duri; /
venimus ad summum
fortunae: pingimus
atque / psallimus et
luctamur Achivis
doctius unctis.

Ha ki, azon okból, hogy a
Görög Író / Minél régibb,
annál több érdemmel
bíró, / Megveti a velünk
egy korban élőket, / 'S
egy fontban mér Görög
's Római Költöket, /
Annak nem érdemel sok
szót gondolatja; / Az színt
íly igazán, 's illy jussal
mondhatja, / Hogy a
szilva külső részét nem
ehetjük, / Minthogy a
diónak belsőjét szeretjük;
/ 'S hogy Róma Muzája
híresebb mint fegyvere, / 'S
jobban fest, zeng, és küzd
mint tudós mestere.

Kis János ford., 1833

Így ha, mivel legjobb a
görög az, mely időben /
legrégibb, mi is így mérjük
meg a római írókat, / ezzel
a mértékkel, kár is szót
nyúve vitázni: / nincs héj
kint a dión s mag bent az
olajfabogyóban; / Róma
hatalma delel: mi tehát
jobban citerázunk, / festünk,
birkózunk az olajjal kent
görögöknél!

Muraközy Gyula ford., 1961

Mert a görögnek a
legrégibb írások jók csak,
/ minket, a római írókat
mért kell lebecsülni? /
Csak mert most élünk? Ez
Itália, nem Görögország! /
Héj a kemény dión, s az
olajfabogyóban a magja!
/ Róma hatalma ma van
teljében; ezért ügyesebben
/ festünk, birkózunk,
s citerázunk, mint az
achívak?

Bede Anna ford., 1989

1. táblázat. HORATIUS: *Epistola I. Ad Augustum*, 28–33. sor³⁰

E két horatiusi sor jelentése mind az értelmezőket, mind a fordítókat komoly dilemma elé állítja, ennek egyik látványos jele például, hogy az idézett szöveg három magyar

²⁸ A Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában őrzött *Kállay Ferenc jegyzéke kézirati munkáimnak* (Ms 10757/64-66) nem ad felvilágosítást sem magáról a *Vázolatokról*, sem annak lehetséges folytatásáról.

²⁹ KÁLLAY *Vázolatok*, 3.

³⁰ A latin szöveghez és magyar fordításaihoz lásd HORATIUS *Összes versei*, szerk., jegyz. BORZSÁK István – DEVECSERI Gábor, ford. MURAKÖZY Gyula (Budapest, Corvina Kiadó, 1961), 548. (latin), 549. (magyar); lásd továbbá HORATIUS *Levelei*. Fordította Kis János superintendens, a 'M. T. Társaság' R. Tagja. Az eredeti textussal Döring szerint, 's Wieland magyarázó jegyzeteivel KAZINCZY Ferenc M. T. Társasági R. Tag által (Pest, Magyar Tudós Társaság költségével, 1833), 848. (fordítás), 378–379. (kommentár); HORATIUS *Összes művei*, szerk., ford. BEDE Anna (Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989), 313.

fordításában három különböző írásjel zárja a mondatot: pont, felkiáltójel, illetve kérdőjel (*1. táblázat*).³¹ A mottóban hivatkozott sorok értelmezésére a későbbiekben még visszatérünk, elsőként azonban pusztán azt vizsgáljuk, hogy Kállay miért Horatiustól választotta értekezése mottóját, volt-e ennek bármilyen értelmezhető üzenete vagy retorikai jelentése.

A *Tudományos Gyűjtemény*ben tizenkét évvel korábban, 1826-ban Lassú István egy hosszabb tanulmányt publikált a drámairodalom történetéről.³² Mottót ő is Horatius *Leveleinek* második könyvéből választott.³³ Az operát Lassú István a színháték részének tekintette, az énekelt szöveget, a drámai cselekményt és a drámai személyek karakterizálását a drámairodalomra vonatkozó kritériumok szerint tartotta vizsgálhatónak, ennyiben tehát a poétika horatiusi elvei az operára is érvényesek, illetve a zene Lassú szerint sem uralkodhat el teljesen a poézisen.³⁴ Az opera alapjául szolgáló költeménnyel, illetve magával a költővel kapcsolatban fontosnak tartotta leszögezni – s ebben eltért a műfaj irodalomközpontú bírálótól –, hogy a szöveg és maguk a drámai szituációk a zenei követelményekre tekintettel legyenek kidolgozva, leírásának egyes részeitől pedig kiolvasható az *opera seria* áriahelyzeteket generáló cselekményszövéseinek követelménye. Nem véletlenül kapott Lassú dolgozatában jó osztályzatot Metastasio. Mindezek mellett Lassú István szövegéből a romantika operaideáljának néhány eleme is kidomborodik, úgy tűnik, hogy az opera költőjétől elvárja, hogy muzsikai módon

³¹ Feltételezhető, hogy az idézett szakaszt Kállay ismerte Virág Benedek – helyenként igen szabad – átírásában is. Vö. Q. HORÁTIUS FLAKKUS *Levelei*. Fordította VIRÁG Benedek néhai királyi professor (Buda, Királyi Magyar Universitász betűivel, 1815), 65.: „A’ görög Írók közt ugyan, a’ kik régiek, első / ’S legjobbak, kikkel ha hasonló latba vetted / Róma poétáit, nem látom, mért vetekednének. / A’ mi fejr mondgyuk feketének lenni, viszontag / A’ feketét tartjuk már ennekutána fejérnek. / A’ boldogságnak legfőbb tetejére jutottunk. / Rajzolatunk, musikánk, küzdésünk messze haladta / A’ görögöt.” http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ156261800 (utoljára letöltve: 2019. augusztus 9.).

³² Lassú István: „A’ Drámai Költés, és annak Historiája”, *Tudományos Gyűjtemény* 10/6 (Pest, 1826), 3–85.

³³ HORATIUS *De arte poetica*, 304–309. sor. A *Tudományos Gyűjtemény*ben található latin nyelvű részlet számos helyen (központozás, írásjelek, kis- és nagybetűk, nyomdai betűtévésztes) eltér a ma elfogadott kiadásokban található változattól. A latin és modern kori magyar fordításhoz lásd HORATIUS *Összes versei*, 590–591. (Muraközy Gyula fordítása).

Fungar vice cotis, acutum

reddere quae ferrum valet exors ipsa secandi:
munus et officium, nil scribens ipse, docebo,
unde parentur opes, quid alat formatque poetam,
quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.
Scribendi recte sapere est et principium et fons.

Szolgállok hát, mint köszörűkő, mely az acélnak

jó élt ad, noha ő maga metszeni tompa; nem írok,
s hogy mi a költőnek hivatása s tiszte, tanítom;
hol lel kincseket, és mi teremti, mi képzi a költőt,
mit szabad és mit nem, s az erény hova visz meg a botlás?
Bölcs tudomány a helyes költés forrása, alapja.

³⁴ „Az énekes-játék (Opera, Singspiel) szélesebb értelemben mu’sikai dráma. A’ néző-játéktól a’ mu’sika által különbözik, mellybe tsak imitt amott, a’ mint a’ drámai történet kívánja, szövődnek bele énekek. Az énekes-játékban a’ mu’sika a’ fő; de abból épen nem következik, hogy az a’ költésen uralkodjék, hanem hogy mind a’ kettő egymással a’ legbelsőbb ’s legszorosabb öszveköttetésben legyen; mellynél fogva egy felől a’ Poésis énekké lesz, más felől pedig a’ mu’sika a’ személyek indulatjának ’s characterének eleven leábrázolása által költésre emelkedik fel ’s változik által.” Vö. Lassú *A’ Drámai Költés*, 15–16.

gondolkozzék.³⁵ Míg a színműirodalomról és drámatörténetről, annak különböző nyelvű változatairól Lassú István részletekbe menően értekezett (ókori görög és római színmű, francia, angol, spanyol, olasz és német drámairodalom), az opera műfajával kapcsolatban csak általános leírásra, illetve a műfaj történetének vázlatos összefoglalására szorítkozott: „Mi légyen az énekes-játék (Opera)? Értekezésem elején előadtam, itt hát csak a' históriáját rajzolom le röviden.”³⁶

A horatiusi keretezés jelzése lehet annak, hogy a *Vázolatok az Opera' theoriájából 's történeteiből* szerzője a Lassú István által nyitva hagyott téma kidolgozására vállalkozik. Mintha néhány szófordulat is erről árulkodna. „Az énekes-játék szélesebb értelemben mu'sikai dráma” – mondja Lassú, és láttuk, hogy Kállaynál „az opera nem egyéb mint musikára vett dráma”. Lassú szerint az „aetheri finom beszéd [a] legalkalmasabb a' tündérek, Gnomok 's a' t. nyelvének”; Kállay is hasonlóan véli, „romános történetek, tündéres elbeszélések, szerelem varázslások, regényes hagyományok, boszorkányi igézések a' képzelődésnek széles országát nyitják fel, hol a' poésis, ének, és musika aetheri szárnyakon lebegve bájolólag gyönyörködtethetnek”. A szóhasználaton túl könnyű észrevenni a két szerző gondolkodásának hasonlóságát. Lassú István azt várja az opera szövegköltőjétől, hogy értse a „mu'sika természetét”, „mu'sikai módon költsön” és „alkamatosságot adjon, annak, a' mi a' poésis által kimondhatatlan, és maga módja szerint való kifejezésére.” Kállay hasonlóan fogalmaz: az „opera költőnek érteni kell a' musikához, ismerni kell annak természetét, s választott anyagát úgy feldolgozni, hogy az, énekelhető szelleménél fogva a hangászati mesterségnek utat nyisson olly saját kifejezésekre, mellyeket a' poésis egyedül nem teremthet elő”.³⁷ Természetesen azt nem jelenthetjük ki egyértelműen, hogy Kállay a horatiusi keretezéssel közvetlen kapcsolatot kívánt létrehozni Lassú István munkájával, de azt igen, hogy a Horatiusra való hivatkozással tökéletesen illeszkedett a korszak esztétikai irodalmának szokásaihoz, a külföldéhez éppúgy, mint a hazaihoz.³⁸ Utóbbival össze-

³⁵ „Mivel az ének az operában beszéd helyett van, az ilyen aetheri finom beszéd mód pedig legalkalmasabb a' tündérek, Gnomok 's a' t. nyelvének: innen önként következnek, hogy a' históriai és vitézi tárgyak, a' mennyiben ezek csak a' characterok szoros kifejtése által vitethetnek ki egy mindég előre törekedő történetben, és a' mellyeknek öszveköttetését inkább az értelem, képzelődő tehetség foghatja meg, az énekes-játéokra épen nem alkalmaztathatok; – továbbá, hogy a' Költő a' mu'sika természetét értvén, minden kínszerítés, és a' nélkül, hogy magát idegen járom alá adná, mu'sikai módon költsön, az az: mind a' drámai materiát, mind az egyes részeket úgy dolgozza ki, hogy a' mu'sika mesterségnek alkamatosságot adjon, annak, a' mi a' poésis által kimondhatatlan, és maga módja szerint való kifejezésére.” Vö. LASSÚ *A' Drámai Költés*, 16.

³⁶ Uo., 82.

³⁷ KÁLLAY *Vázolatok*, 24.

³⁸ „A Horatius-szövegek értelmezése termékenyen összefonódott a magyar esztétikai diskurzussal 1770–1800 között, és ez meglepően tartósnak bizonyult. Ugyanakkor, míg a Horatius-szövegek elméleti szinten kifejezettek a 18. századi esztétikai diskurzusok tematizálására voltak alkalmasak, 1850-re Horatius egyre ritkábban jelenik meg tekintélyként, akár mint exemplum, akár mint szakirodalom. Azonban mintaként megmarad, mégpedig új funkcióban: elméleti esztétikai értekezések helyett előbb kritikai szövegeket ihlet, majd olyanfajta ironikus-szubjektív újragondolásra késztet, mint többek között [Arany Jánosnál, 1861-ben] Vojtina *Ars poeticája*.” Vö. BALOGH Piroska: „Horatius-szövegek a 18–19. századi magyar esztétikai irodalomban”, in BALOGH Piroska – LENGYEL Réka (szerk.):

függésben jól érzékelhető Kállay azon ambíciója is, hogy úttörőként operaesztétikai terminológiát hozzon létre.³⁹

Az értekezés élén álló mottó már önmagában is enigmatikus. Az egyes részek elhagyásával is értelmesnek tekinthető szöveg szó szerint azt jelenti, hogy a hatalmas teljében álló birodalom (azaz az augustusi aranykor, a jelen) zenéje felülmúlja a görögökét. Kis János fordításának (1833) Christoph Martin Wielandtól Kazinczy által átvett kommentárja – ami Kállay előtt sem lehetett ismeretlen – szerint Horatius épp az ellenkezőjét kellett, hogy gondolja: a görögök festészetét, zenéjét és az atlétikát nem múlta (nem is múlhatta) felül Róma.

„Hogy Horátz itt a maga korabeli Rómaiaknak akarta [...] festésben adni a Görögök felett az elsőséget, még pedig egy Augustushoz intézett Levélben, a ki előtt magát ezen szerencsétlen Hazafisága által épen nevétségessé tette volna – azt gondolni nem lehet, ha száz Scholiasta mondaná is. [...] Venimus ad summum fortunae etc. úgy vettem, mint az Okoskodás folytatását, a’ mely által Horátz a Római Literatura vak tisztelőjít elakasztani ’s megpirítani akarja: »Ha azt akarjuk vitatni, hogy valamint a Görögöknél jobbak a Régiek úgy minálunk is ezeknek kell a jobbaknak lenni: úgy semmi sincs oly képtelen, a mit így ne lehessen igaznak vennünk: úgy azt is elhithetjük magunkkal, hogy a Muzsikában, Festésben, Athletikában felül múltuk őket, egy szóval, hogy a Non plus ultra-t már elértük.«”⁴⁰

A két modernebb kori fordítás a mondat intonációjával (kvázi zeneileg) fejezi ki a szószertintivel ellentétes jelentést. Muraközynél a „mi tehát jobban citerázunk” a görögöknél éppolyan képtelen állítás, mint hogy nincs héj a dión kívül és nincs mag az olajfabogyóban. Bede Anna kérdőjelben végződő mondata pedig tökéletesen fejezi ki, hogy egy hatalom kiteljesedése és a művészetek színvonala között semmilyen összefüggést nem lehet feltételezni. Az operai praxis aranykora, mely korábban nem látott magasságokra juttatta az énekeseket és a zeneszerzőket (azaz Rossini kora, Kállay dolgozatának írásakor a jelen), nem azonos a műfaj aranykorával. Kállay írásából világosan kitetszik, hogy ez az aranykor vagy korábban (Gluck idejében) volt, vagy – elfogadva Heinrich Joseph von Collin jövendölését – még előtte állunk.

A mottót természetesen nemcsak önmagában lehet beemelni a Kállay-esszé kontextusába, illetve a mottó nem pusztán egy Horatiusra utaló általános hivatkozás funkcióját töltheti be; magát a konkrét szöveget, Horatius *Levelei* második könyvének első darabját kapcsolja össze a *Vázolatokkal*. Ferenczi Attila írja Horatius episztoláinak második könyvéről, mely mindössze két levélből áll: „Mindkettőnek

Római költők a 18–19. századi magyar irodalomban – Vergilius, Horatius, Ovidius (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, 2017), 200.

³⁹ A korszak esztétikájának terminológiai vizsgálatához lásd BALOGH Piroska: „Kérdések és lehetőségek a 18–19. századi soknyelvű magyarországi esztétikai terminológia kutatásában”, in LENGYEL Réka (szerk.): *Nunquam autores, semper interpretes – A magyarországi fordításirodalom a 18. században* (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet, 2016), 347–388.

⁴⁰ HORATIUS *Levelei* (Kis János ford.), 378–379.

tárgya maga a költészet. Az Augustushoz címzett első levélben a költészet hasznáról, illetve a költői szöveg társadalmi recepciójáról olvashatunk, a Florushoz szóló másodikban a költői lét belső világáról. Mondhatnánk úgy, az első kifelé fordul, a költészet és a költészen kívüli világ viszonyáról beszél, a költő helyét, szerepét vizsgálja a társadalomban, a másik a költőként létezés belső tapasztalatait foglalja össze, és – ezektől a tapasztalatoktól nem függetlenül – a beszélő végül búcsút vesz benne saját költészetétől: itt teszi le a lantot.⁴¹

A költő társadalmi szerepével, hasznosságával kapcsolatban Horatius a vers, illetve a költészet általános, az élet minden területére kiható hatására utal, hiszen a vers különféle módokon válik az ember kísérőjévé, születésétől haláláig. Kihat a hétköznapi beszédre és magára a nyelvre éppúgy, mint a legtágabban értelmezett kultúrára.

Ő alakítja a kis selypen dadogó gyerekejkat,
és elvonja fülük még jókor a durva beszédétől.
Később jellemüket formálja baráti szavakkal
minden irigy, haragos vagy csúnya vonást kijavítva.
Szép példákat idéz, a jövőt formálja a múltnak
fényes alakjaival; vigasztal búst, elesettet.
Tiszta fiúk, hajadon lányok kara zengeni honnan
tudna fohászt, ha a szent költőt nem küldi a Múza?
Kórusuk áldást kér, és érzi, hogy ott van az isten.
Égi esőt könyörög, s költőtől nyert szava kedves;
vad veszedelmet elűz és elhárítja a járványt,
áldott békét esd s dús terméssel teli évet:
daltól enyhül az ég, daltól odalent is az árnyak!

(HORATIUS: *Epistula* II. 1, 126–138. sor; Muraközy Gyula fordítása⁴²)

A költészet edukációs szerepének mintájára a színház, az opera (illetve a bennük foglalt költészet) nevelő hatása Kállay tanulmányának is egyik vissza-visszatérő gondolata. Gluck például Prométheuszként gyújtott világot a zenekar, az énekesek, a táncosok és a kórus számára, de hatalmas példát mutatott arra is, hogy a teremtő zseni a közönség rossz ízlését is megváltoztathatja, „ha annak az *igazat és méltót* igazsággal ’s méltósággal nyújtja”. Egy másik helyen Kállay azzal magyarázza, hogy a francia közönség jól fogadta Gluck és Grétry „igaz drámai muzsikáját”, mert már száz évvel korábban a színházművészet Racine és Molière által „magos polczra emeltetett, a nemzet megkedvelte a drámai mutatványokat”.⁴³ A hallgatóság, legyen bár zeneileg

⁴¹ FERENCZI Attila: „Horatius a költészet hasznáról”, *Ókor: folyóirat az antik kultúráról* 15/3 (2016), 40.

⁴² HORATIUS *Összes versei* (Muraközy Gyula ford.), 555.

⁴³ KÁLLAY *Vázolatok*, 30.

kevésbé kiművelt, minél többször találkozik igényesen, magas technikai színvonalon, teoretikus alapossággal megírt zenével, annál inkább el is várja azt:

„Tapasztalás kiképezi az izlést, mely gyakran többet nyom mint a' hangműismeret. Azt nem lehet kikerülni, hogy néha néha szegény tartalmú operák ne adattassanak, de a' hang szerkesztésnek hibátlannak kell lenni: hogy *ha kontár és remek szerkezetű műdarabokat vegyítve adnak* valamely színházban, soha sem fog a' közönség izlése kitisztulni, de a' correct csínnal teljes stilben készülteknel hozzá szokik hamar a' harmónia' szépségeihez, az accordok meneteléshez, melódia' kellemjeihez. A' sokaságnak gyakran kell a' jó példányokat előmutatni, hogy ingatag véleménye megállapodjék, s bizonyos vert útba (routine) jöhessen, mely a' művészeti érzés hiányját kipótolhassa.”⁴⁴

Kállay nagy fontosságot tulajdonít a professzionális zenei nevelésnek, a konzervatóriumoknak, úgy véli, hogy a jó énekesek és muzikusok tevékenységükkel hatásosan vannak a zenei ízlésre, melynek egyenes következménye, hogy a színpad „eredeti operákkal, jó énekesekkel és hangászokkal” gazdagodik. A maga elméletírói, fordítói, közvetítói, azaz nevelői szerepét pedig ekként határozza meg: „a' külföldi nyomozásokból kell az egykori magyar opera íróknak is a' szükségest eltanulni, ha ugyan csak magyar színházunkat eredeti műdarabokkal is gazdagítani kívánjuk.”⁴⁵ Hogy a *Vázolatok* számára a mottóban megidézett episztola valóban eszmei sorvezetőként szolgált, példa lehet a következő, Plautus hanyagságát, felületességét bíráló Horatius-passzus: „Mert az a célja csupán, hogy az erszényét teletömje, / és mit bánja: bukik, vagy a talpán áll-e darabja.” (175–176. sor). Kállay mintha ennek mintájára fogalmazná meg a lármás Rossini-zenére vonatkozó (korábban már idézett) kritikáját: „a' cassa megtelt; senki sem kérdezi továbbá vajon a sziv és a' gondolkodó lélek kivoltak é elégítve az eljátszott darab által.”⁴⁶ Kállay a divatos olasz stílust és epigonjait ostorozva szemképráztató ürességről, önmagáért való virtuozitásról ír, melyet a nézők rendre visszatapsolnak. A zenészek és az énekesek nem is kívánhatnak mást, „nem minden ok nélkül mondta 14 évvel már ez előtt Mosel, hogy ma csak a' *külső ingert* keresik az operában”.⁴⁷ De nemcsak Moselt, magát Horatiust is idézhetné:

Kit lebegő szekerén a Dicsőségvágy visz a színhez,
felgyúl, hogyha vidám, s belehal, ha elalszik a néző.
Íly kicsi, semmi dolog töri meg vagy fűti a hírnév
megszállottját! Ég veled így, színpad, ha lerágja
rólam a húst a bukás itt, és felhízlal a pálma!

(HORATIUS: *Epistulae* II. 1, 177–181. sor; Muraközy Gyula fordítása⁴⁸)

⁴⁴ Uo., 38.

⁴⁵ Uo., 14.

⁴⁶ Uo., 5.

⁴⁷ Ua.

⁴⁸ HORATIUS *Összes versei* (Muraközy Gyula ford.), 557.

A jelen korszak színházi-operai praxisa felett gyakorolt kritika Kállay számára általános operaesztétikai gondolatok közvetítésére, illetve megfogalmazására adott lehetőséget. Ugyanígy a jelen kritikája kínált apropót Horatius számára is arra, hogy általános esztétikai elveit megfogalmazza, s ugyanígy jár majd el Richard Wagner is, amikor az *Opera és dráma* fejezeteit fogalmazza. Sokak számára meglepődésre adhat okot, hogy Kállay a német és francia elméleti irodalmat értelmezve néhány esetben hasonló megfogalmazásokkal él és hasonló következtetésekre jut, mint bő évtizeddel később Wagner. Kállay a hangszerelés, a zenekari kíséret és színek kérdését összekapcsolja a mimikával (értsd gesztikuláció, „tagmozdulatok”), amikor úgy fogalmaz, hogy a „kísérő szerszámok musika eleveníti a tagmozdulatokat, s a játszó még akkor is, mikor nem énekel, gondolatjait inkább megérteti hallgatójival.”⁴⁹ E gondolat Wagnernél sokértelmű, gazdag, kulcsfontosságú eszmefuttatás kiindulópontjává válik: „Vegyük szemügyre most mindenekelőtt a kimondhatatlant, amit a zenekar a legnagyobb határozottsággal tud kifejezni, mégpedig egy másik kimondhatatlan társaságában és ez a – *taglejtés*.”⁵⁰ Egy másik, még részletesebb fejtegetésben a tagmozdulatok a dallam beszédkifejező jellegét erősítik:

„[...] a versdallam csupán a taglejtés közlésének feltételét tartalmazhatta; amit azonban a taglejtésnek az érzés számára így igazolni kell, mint ahogyan a verset a melódiával, vagy a melódiát a harmóniával kellett igazolni – jobban mondva *megmagyarázni* – az kívül esik *annak* a melódiának a képességén, amely a *beszélt* versből keletkezett, és anyagának lényegbevágó, elengedhetetlenül összefüggő részével éppen a vershez tartozó marad, mely a taglejtés különlegességét nem tudja kifejezni, emiatt a taglejtést segítségül hívta, és most a vele teljesen egyenrangú az ezt igénylő hallással nem tudja közölni. – Így tehát a taglejtésnek sikerült közölni azt, ami a nyelvvel kimondhatatlan, viszont a zenekarnak a beszédnél teljesen elszakadt nyelve úgy mondja el mindezt a hallásnak, mint ahogyan a taglejtés a maga részéről a szemnek adja tudtára.”⁵¹

Önálló kutatás tárgya lehetne, hogy a „közös” olvasmányok – például Mosel, a Wagner-irodalomban is gyakran idézett *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes* című kötete⁵² – miként csapódnak le Kállay és majd Wagner írásaiban. Valószínű, hogy Kállay a periódus („musikai periódus”) és frázis („phrasis”) fogalmát, illetve sajátos, zenei használatát Moseltől vette át. Az alábbi idézet azért is érdekes, mert a tagmozdulatok, illetve a tagmozdulat és a zenekari kíséret közötti kapcsolat tekintetében még Rousseau-ra (is) hivatkozik:

„Az ária éneklésben is vannak szünetek, mert ha az énekes eléneklette áriáját, nem ismételheti gyakran ugyan azon verseket, de a musikai periódus kerekdedsége, és a melódiának nyomósságot szerzés megkívánják, hogy a szerszámokon ismételtessék az énekelt ária, mi idő alatt az énekes

⁴⁹ KÁLLAY *Vázolatok*, 32.

⁵⁰ RICHARD WAGNER: *Költészet és zene a jövő drámájában – Opera és dráma III. rész*, ford. FISCHER Sándor (Budapest, Zeneműkiadó, 1983), 136.

⁵¹ WAGNER *Költészet és zene*, 137–138.

⁵² Ignaz von MOSEL: *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes* (Wien, Strauss, 1813).

kipihenheti magát. Az illy szünetek alatt azonban egészen nem vesztegelhet a' játszó, hanem mimikával 's tagozdulatokkal kísérni kell neki a' musikát annak teljes értelme eszközésére. »Nem elég – írja Rousseau – hogy az opera énekes csak az énekben mester, a' szerep játszásban is ki kell magát tüntetni, nem csak azt kell neki éreztetni a' mit maga előad, hanem azt is, a' mit az orchester mond. Lépése, tekintete, mozgalma, és a' musika közt öszvehangzásnak kell lenni; a' nélkül, hogy azon gondolkodni látszanék; még halgatásának is olyannak kell lenni, hogy az részvételt gerjessen, a' legnehezebb ének alatt sem kell neki egy szempillantásig is elfelejteni, hogy ő egyszersmind színész, ellenkező esetben a' legjobb énekes lehet, de többé nem színművész.«⁵³

Wagner a szöveghangsúly, vershangsúly összefüggésében, mint a hangsúlyviszonyok sajátosan zenei elrendezésének lehetőségeként beszél periódusról, periodizálásról, ami tulajdonképpen ahhoz szolgál számára kiindulásként, hogy a szavak gyökeréről (*Sprachwurzeln*, gyökér-szó, gyök-szó), a zeneileg-fonetikailag érzéki, szókezdő gyökérhangról szólhasson, s ekként a sorvégi rímek és a mechanikus ritmizálás helyett az alliterációt tegye meg a verselés legfontosabb zenei elemévé.⁵⁴ Wagner a szavak jelentésének (ősi jelentésének, alapjelentésének) szógyökekre való visszavezetését, ezt a mára meghaladott etimológiai módszert a tudományos kutatás széleskörben elfogadott elméletének tekinti (amit ő maga egyébként szintén oszt), ám a nyelvtudományi leírás pusztán az értelemre hat, de az érzelmi felfogás számára semmiféle támpontot nem kínál. A szógyökök tudós megközelítése feltárhatja a nyelv szerkezetét, de ez csak „elhalt szerkezet” lehet, amit csak a „legnagyobb költői szükség tud életre kelteni, mégpedig azzal, hogy a sebeket, amelyeket az anatómiai boncolókés ejtett, a nyelv testén behegeszti, és rálehel, hogy feléledjen és megmozduljon. *Ez a lehelet – a zene.*”⁵⁵

Az etimológia német mintákat követő szógyökérelvű művelése a reformkori magyar nyelvészet egyik sajátossága volt, ideértve ezúttal a nyelvművelőket és az amatőr szófaragókat is.⁵⁶ Maga Kállay is elfogadta ezt az elméletet, a *Tudománytárban* 1835-ben *Szónyomozások* címen „az arany és ármány szók, ugy az Aba, Amade, Attila 's Avar nevek értelmeikre felvilágosításul” szolgáló tanulmányt publikált,

⁵³ KÁLLAY *Vázolatok*, 41.

⁵⁴ WAGNER *Költészet és zene*, 65–83.

⁵⁵ Uo., 66.

⁵⁶ Lásd PÁLÓCZI HORVÁTH Ádám: *A' magyar nyelv dialektusairól. 1815.* Jutalom feleletek a magyar nyelvről, a Magyar Nemzeti Museum 1815., 1816., 1817. esztendei kérdéseire I., kiadó HORVÁTH István (Pest, Trattner, 1821), valamint *Nyelvtudományi pályamunkák* (Buda, Magyar Tudós Társaság, 1839). Részlet az előszóból: „Az academiának, 1834-ben tartott V-dik nagy gyűlésében kihirdetett következő nyelvtudományi jutalomkérdésére: »Mellyek a magyar nyelvben a tiszta gyökök? Számláltassanak elő, mennyire lehet, eredeti jelentéseikkel.« 1836-diki martius 19-dikeig, mint határnapig, hat pályamunka érkezett, mellyek közül, az e' végre kinevezett három, osztálybeli bíráló, Balogh Pál, Kölcsy Ferencz és Vörösmarty Mihály rendes tagok előadására a VII-dik nagy gyűlés a 6. és 4. számok alattiakat találván kiadásra, amaz egyszersmind jutalomra, méltónak [...] A kötetben közölt díjazott pályamunkák között lásd D. ENGEL József: „A' magyar nyelv gyökérszavai”, 1–122., valamint NAGY János: „Tiszta magyar gyökök”, 125–296.

melyet egy majdan elkészítendő nagy magyar szótár előkészületei közé sorolt.⁵⁷ Ez a „nagy magyar szótár” végül a Czuczor Gergely és Fogarasi János által szerkesztett, ill. összeállított hatkötetes *A magyar nyelv szótára* lett (1862–1874).⁵⁸

A Johann Christoph Adelung nyelvelméletére támaszkodó magyar nyelvtörténeti kutatások abból indultak ki, hogy a magyar nyelv, ugyanúgy, mint Adelungnál a német, kevésbé keveredett más nyelvekkel, ekként a magyar is „eredeti” nyelv, gyökhangzói, gyökszavai archaikus állapotot konzerváltak. Nem tudhatjuk, hogy Kállay szerint milyen szerepet játszanának a magyar nyelv sajátosságai a magyar szerzők operáiban, s hogy mennyiben különböznének e művek a külföldi mintáktól („íróink és hangművészeink nemzeti szellemű eredetiségben mind azon sajátosságokkal fognak feltűnni, mellyek a’ szolgálai mimelés és inasság járma alól való felszabadulást lassanként elésegítik”), mindenesetre megállapítja, hogy maga a nyelv „tömött és kerekded, lyrai kifejezésekre és énekekre olly alkalmas, hogy e’ tekintetben más nyelvekkel vetélkedhetik”.⁵⁹ A folytatásnak szánt fejezet talán módot adhatott volna annak kifejtésére, hogy a magyar nyelvnek, ugyanúgy mint a németnek, óriási előnye az olaszal és a franciával szemben, hogy benne a szavak gyökerének érzéki tartalma még fellelhető; ahogy Wagner fogalmaz, csak a „[...] németnek van olyan nyelve, mely a mindennapi használatban még közvetlenül és felismerhetően összefügg gyökereivel. Az olaszok és franciák olyan nyelven beszélnek, melynek eredeti jelentése csak régebbi, úgynevezett holt nyelvek tanulmányozása révén válik érthetővé: mondhatjuk, hogy nyelvük – mint egy történelmi népkeveredés korszakának lecsapódása, melynek meghatározó befolyása ezekre a népekre teljesen feledésbe merült – számukra beszéd, de ők maguk nem a saját nyelvükön beszélnek.”⁶⁰ Wagner ezen a ponton arra is kitér, hogy a német nyelv operaszínpadon való felhangzása szempontjából miért oly szerencsétlen az a körülmény, hogy olasz vagy francia darabokat adnak német fordításban, „ezekben a fordításokban soha nem volt sem költői, sem zenei értelem, olyan emberek készítették, akik sem költészethez, sem zenéhez nem értettek, s úgy teljesítették megbízatásukat, ahogyan újságcikket vagy kereskedelmi szöveget fordítanak”. A német énekesek pedig leszoktak arról, hogy a szöveget a zenével összeillőnek mutassák.

A *Vázolatok* fontos zenei terminusa a frázis („phrasis”), melyet az alábbi részletben leginkább a motívum kifejezéssel lehet azonosítani:

⁵⁷ KÁLLAY Ferenc: „Származtatások (Szónyomozások)”, *Tudománytár*, V. k. (Buda, Magyar Tudós Társaság, 1835), 147–174.

⁵⁸ CZUCZOR Gergely – FOGARASI János: *A magyar nyelv szótára*, I–VI (Pest, Magyar Tudományos Akadémia, Emich Gusztáv Magyar Tudományos Akadémiai nyomdász, 1862–1874).

⁵⁹ KÁLLAY *Vázolatok*, 57.

⁶⁰ WAGNER *Költészet és zene*, 183.

„Legfinomabb allúsióknak, legigézőbb vonásoknak kútfeje az operai musika, melyben a' characteristicai melódiák, erős hangsújjal ejtett kifejezések ismétlése vissza emlékezteti a' hallgatót az előbbi felvonások hason phrasiere, az által a' jelen munkálatot öszveköti az elfolyttal, a' cselzövényt még inkább felvilágosítja, melylly vegyiték igen neveli a' dráma érdekét.”⁶¹

A karakteres melódiák, az erős hangsúllyal „kimondott” motívumok ismétlései Kállaynál a zenei nagyforma megteremtésének lehetőségét teremtik meg, s egyben növelik a drámai kifejezőerőt. Wagner az ismétlődő motívumok szerepével kapcsolatban egy helyütt hosszabban, de nagyon hasonlóan érvel:

„Az operában eddig a muzsikusk egyáltalán nem is törekedett az egész műalkotásra vonatkozó egységes formára: minden egyes énekszám teljesen önmagában kitöltött forma volt, amely az opera többi zenedarabjához csak külső struktúrájában volt hasonló, de semmi esetre sem tartozott össze velük egy formameghatározó tartalom szerint. Az összefüggéstelenség volt tulajdonképpen az operamuzsika karaktere. [...] A drámai cselekmény pontosan megkülönböztethető, és tartalmukat teljesen megvalósító mozzanatokká vált főmotívumai alakulnak összefüggő, mindig helyesen meghatározott – a rímhez hasonló – visszatérésükkel egységes, művészi formává, mely nemcsak a dráma egyes részleteire, hanem magára az egész drámára egybekapcsoló összefüggésként terjed ki, melyben nemcsak a melodikus mozzanatok jelennek meg egymást magyarázva és ezáltal egységesen, hanem a bennük testet öltött érzelmi vagy jelenségmotívumok is, magukba foglalva a cselekmény legerősebb és gyengébb részeit, egymást kölcsönösen meghatározva, a műfaj természetének megfelelően egységben nyilatkoznak meg az *érzelem* előtt.”⁶²

Mind Kállaynál, mind Wagnernél sokjelentésű terminusként szerepel a *melódia* kifejezés. Nem lenne felesleges e kifejezés mind az ötven előfordulását egyenként megvizsgálni, de ezúttal szorítkozzunk csak a *Vázolatok* egyik, Moselt parafrázáló bekezdésére. Itt Mosel ismét vitába száll Stendhallal, aki szerint ha „a hangművész valamely szép poétái textust musikára vesz, ne szolgáljon módon járjon el tisztében, 's ne feledje fő kötelességét, úgymint a' *musikai gyönyörködtetést*, a' *kifejezés* a' második, az *ének* vagy is *musikai gondolat* első *cél* a' hangművészetben.”⁶³ Mosel (illetve Kállay) szerint mindez hamis látszatot kelt, mert azt sugallja, mintha az ének és kifejezés két különböző, egymást nem feltételező dolog lenne, amit nehéz vagy egyenesen lehetetlen egyesíteni: „Ha így volna a' dolog, bizonyosan a' kifejezésnek a' melódia után kellene állani, de mi egyéb aztán a' melódia kifejezés nélkül, mint üres csengés?; a jó énekszerző, kivált a' drámai, a' textusból vonja ki a' melódiát, 's az illő kifejezés ilyenkor elválhatatlanul kíséri a' kitalált melódiát, mint lélek a' testet, mellyet az megelevenít.”⁶⁴ A melódia és a kifejezés egymást feltételező dialektikája már-már kanti megfogalmazást nyer (a gondolat tartalom nélkül üres, a szemlélet fogalmak

⁶¹ KÁLLAY *Vázolatok*, 32.

⁶² WAGNER *Költészet és zene*, 175., 177.

⁶³ KÁLLAY *Vázolatok*, 16.

⁶⁴ Ua.

nélkül vak), de igazán Wagnert jósoló formulának a textusból kivont melódia tetszik: „A zeneszerzőnek a vers hangjait az egymással rokon kifejezési képességünknek megfelelően úgy kell meghatározni, hogy ne csak ennek vagy annak a vokálisnak érzelmi tartalmát, mint önálló vokálisét, ismertesse, hanem ezt a tartalmat egyben mint a vers *minden* hangjával rokon tartalmat, s ugyanakkor mint *minden hang ösrokonságnak önálló tagját* mutassa be az érzelmenek.”⁶⁵ S miként Mosel (és Kállay) egy hasonlatra futtatja ki kifejezés és melódia viszonyát („a kifejezés ilyenkor elválthatatlanul kíséri a kitalált melódiát, mint lélek a testet, melyet az megelevenít”), úgy Wagner is költői képpel él: a költői gondolat a zenei harmónia tengerének mélyéről bukkan fel a felszínre, s ez a hullámozó tükörkép maga a melódia.⁶⁶

Nem könnyű, talán lehetetlen megmondani, hogy a *Vázolatok* operaesztétikai alapvetése miért maradt visszhangtalan éppen azokban az években, amikor az opera-kérdés az egyik legforróbb témává vált a magyar nyilvánosságban, de a visszhangtalanság ténye végül is érzékletesen jellemzi az operai viszonyok magyarországi alakulását.

⁶⁵ WAGNER *Költészet és zene*, 85.

⁶⁶ Uo., 88.

SZABOLCS MOLNÁR**Ferenc Kállay and the Beginnings of Opera Aesthetics in Hungary**

Concurrently with the beginnings of Hungarian opera, in 1838 Ferenc Kállay penned a monumental essay, *Vázolatok az Opera' teoriájából 's történeteiből* [Sketches on the theory and history of opera]. Strongly critiquing contemporary Italian opera libretti, and perceiving opera as a dramatic genre, Kállay championed the Gluckian model. The present article attempts to identify sources of Hungarian aesthetics predating Kállay's treatise, and which similarly advocate an anti-opera stance. I examine István Lassú's article *A' Drámai Költés, és annak Historiája* [The dramatic poetry and its history] of 1826, as well as Dávid Szabó's essay *Vázolatok az olasz színiköltészet történetéből* [Sketches from the history of Italian dramatic poetry] of 1841 in the context of contemporary polemics surrounding opera performance practice. This discussion utilises Kállay's manifesto to initiate a broader analysis (Horatius: Epistles), suggesting that his purely theoretical approach reached similar conclusions as Wagner's in the following decade (in *Opera and Drama*, Part III – *The Arts of Poetry and Tone in the Drama of the Future*).

SÓFALVI EMESE

A magyar nyelvű (zenés) színházi színjátszás első évtizedeinek kolozsvári forrásairól – *da capo*

18. század végi – 19. század eleji, kétközpontú teátrumi kultúránk, a pest-budai és kolozsvári pódium egyidejűségének hangsúlyozása, vagy az első magyar énekes társulat történetének meghatározó kassai és budai eseményeit tárgyalva sem változott a hivatásos operaegyüttest életre hívó erdélyi város jelentőségének elismerése.¹ A téma másfél évszázados kutatástörténete azonban szükségessé teszi a „zenei művelődés glóbuszának egyik végvárában”² még fellelhető színháztörténeti dokumentumok új szempontú revideálását.

A Kolozsváron kialakuló, fejlődő, vagy ott időszakosan otthonra lelő, magyar nyelven előadó társulatok történetét a közelmúltig jellemzően a kronológia és a játékközpontú oldalról vizsgálták a színház- és zenetörténészek. Ferenczi Zoltán monumentális munkájára,³ s benne az elsődleges források (levéltári iratok, korabeli színlapok) adatainak szintézisére hivatkozva a későbbi nemzedékek kutatói a városban fellépő együttesek és a Nemzeti Játékszín történetét újabb plakátok, zsebkönyvek, sajtóhírek, kéziratok levelezések bevonásával egészítették ki.⁴ A vándorszínészet lehetőségeit kiaknázó, a nemzeti teátrum eszméje szerint szerveződő együttesek időrendi mozgása és repertoárja mellett az ország legkorábbi magyar nyelvű opera-

¹ KERÉNYI Ferenc: „A vándorszínészet második szintje. A klasszikus értelemben vett vándortársulatok és színjátéktípusok”, in uő (szerk.): *Magyar színháztörténet 1790–1873* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990), 190–207.; GURMAI Éva: „Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig”, *Magyar Zene* 42/1 (2004), 49–58.

² TALLIÁN Tibor: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei* (Budapest, Balassi Kiadó, 2015), 164.

³ FERENCZI Zoltán: *A kolozsvári színészet és színház története* (Kolozsvár, Ajtai K. Albert kiadása, 1897).

⁴ ENYEDI Sándor: *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei 1792–1821* (Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1972); TAR Gabriella-Nóra: „Társulat és közönség kommunikációja”, in EGYED Emese (szerk.): *Ismeretség: interkulturális kapcsolatok a színház révén (XVII–XIX. század)* (Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2005), 89–115.; TAR Gabriella-Nóra: „Élőképek a 19. századi Erdély színpadjain”, in CZIBULA Katalin – DEMETER Júlia – PINTÉR Márta Zsuzsanna (szerk.): *Szín – játék – költészet. Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére* (Budapest–Nagyvárad, Partium Kiadó–Protea Egyesület–reciti, 2013), 164–175.; EGYED Emese (szerk.): *Theátrumi könyvecske. Színházi zsebkönyvek és szerepük a régió színházi kultúrájában* (Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002).

színpadának előadásait a színre vitt zenés műfajok, közreműködők, bemutatók szintjén is vizsgálták.⁵

A továbbiakban a kolozsvári magyar nyelvű színjátszás első évtizedeinek levéltári dokumentumait vizsgáljuk újra a zenés produkciók szempontjából, szűkebben a zenekar, tehát a szerződött, vagy alkalmilag társult hangszeres muzikusokra vonatkozó tételek, valamint a kottatár adatainak szintjén.⁶ A korabeli színházi gyakorlat magyar nyelvű szöveges forrásait a 19. század harmadik és negyedik évtizedében a Farkas utcai játékszínen fellépő társulatok és prominens muzikusaik által használt kéziratossal zeneművekkel állítjuk dialógusba.

„Orchestrai ügyek”

Az erdélyi városban 1792 óta magyar nyelven előadó, egymást gyakorta váltó színpadi együttesek különbözőképpen és eltérő intenzitással rögzítették a muzikusaikkal kapcsolatos adatokat. Ugyan a színház állandósításának ügyében tervezett havi költségek között már 1795-ben első helyen szerepelt a zene, s ismeretes az énekesjátékok repertoárja is, a hangszeres együttes jelenléte és összetétele csupán a 19. század első éveitől adathozható Kolozsváron.⁷ 1803-ból származik az a bejegyzés, mely az új színházi konstitúciót megelőzve részletezi a hangszeres muzikusok előadás és szünet alatti köteleseit. A jegyzőkönyvi adat értelmében a zenekari tagok aktív szerepe leginkább a felvonások közti időszakokra korlátozódott:

„1. Hogy az pénzzel szegődött théátrális muzikusok az orchesternek ennek utána többször a játék folytatja alatt oda ne hadják. 2. Hogy az eddig elé üzetett gyertyaoltás módja az orchesterben hagyatassék el, mivel azon füstölgés által mind az Logékban, mind az Párternek elsőségében levőknek alkalmatlan.[...] 4. Hogy az felvonások közben, midőn az aktorok öltözéssel, decoratióval foglalatoskodnak, az muzikusok az muzikát az cortina leeresztésétől fogva, annak felvonásáig szüntelenül folytassák.”⁸

⁵ LAKATOS István: *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792–1973)* (Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1977); BENKŐ András: „Énekesjátéktól – az operáig. A kolozsvári magyar zenés színpad fejlődése 1948 decemberéig”, in KÁNTOR Lajos (szerk.): *Kolozsvár magyar színháza* (Kolozsvár, Gloria nyomda, 1992), 85–107.; ENYEDI Sándor: *Déryné erdélyi színpadokon* (Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1975); SÓFALVI Emese: „Szolgáltatott a színtársulatoknak mindenféle segínyt, hogy operát tarthassanak...». Adatok a kolozsvári Nemzeti Színház és a helyi Muzsikái Egyesület együttműködésének történetéhez”, in EGYED Emese (szerk.): *Képes beszéd. Színház- és filmművészeti tanulmányok* (Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2014), 60–79.

⁶ A zenés repertoár alakulása, valamint az énekes közreműködők komplex adatjegyzéke meghaladná e tanulmány kereteit. A magyarországi kutatásokra esettanulmányként lásd HORVÁTH Adél: *A pest-budai zenés színjátszás forrásai. A Várszínház és a Pesti Magyar Színház előadásai 1833–1840 között*. MA szakdolgozat (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013).

⁷ FERENCZI Zoltán: „A kolozsvári színház története 1792–1821”, in HEGYESY Vilmos (szerk.): *Emlékkönyv a magyar színészet száz éves jubileuma alkalmából* (Kolozsvár, Ajtai K. Albert nyomdája, 1892), 21.; FERENCZI Kolozsvári színészet, 120–121.

⁸ Román Nemzeti Levéltár kolozsvári fiókja, Fond F 313, *Teatrul maghiar Cluj* [Kolozsvári magyar színház; az állományra a továbbiakban *Kolozsvári Magyar Színház* név alatt hivatkozom], Inv. 174/3, 7. Az 1803-as jegyzőkönyveket feldolgozta és részben idézi FERENCZI Zoltán:

Az első zenei közreműködők szerződtetésére vonatkozó szabályokat Ferenczi közlése nyomán a kolozsvári zenés színpad fejlődésének szentelt kötetében Lakatos István már ismertette.⁹ A zenei vezető művészként, mint „characterizált künstler” jelenik meg, aki az intézményi hierarchiát megkerülve nem a színház igazgatójától függ, hanem egyenesen a fenntartótól, id. Wesselényi Miklós bárótól. A karmester felügyelete alá tartozó, alkalmazott zenészek teljes jogú (és kötelezettségű) tagok, akikre a színészekre vonatkozó próba- ill. felkészülési regulák érvényesek. A lírai repertoár betanítása mellett a muzsikamester 1803-ban évi két mű komponálására szerződött. Új énekesjátékok, operák írását társulati tagok és kívülállók számára is pénzjutalom ellenében szorgalmazta a szabályzat. Ebben az időszakban Lavotta János karmester mellett Leopold Irch és Johann Seltzer muzsikások neve jelenik meg a szerződött tagok sorában,¹⁰ az így alkalmazott kisszámú együttes vélhetően kiegészült alkalmilag.

A kolozsvári társulat zenekari apparátusának tudatos, a közönség megszólítása révén történő bővítését jelzi az a színlap, mely 1805 márciusában egy muzsikális akadémia bevételeit szánta a hiányzó hangszerek beszerzésére. Ugyanitt szerepel, hogy két évvel azelőtt hasonló módon vásárolt nagybőgőt a színház.¹¹

1807 augusztusában bővül a zenei együttes: Seltzer karmester mellett német muzsikások: Balthasar Gingelle, Johann Klein, Johann Fischer, Joseph Kling[er?], Lorenz Kraus, Martin Koválszki szerződnek a magyar színházhoz – egy részük majd Debrecenbe is követi a társulatot.¹² A következő évben Wesselényi Miklós az erdélyi magyar nemzeti játékszín munkájának szervezésére és fenntartására irányuló tervében részletezi a muzsikai igazgató feladatait és a színi zene szerepét:

„Szükséges továbbá a játékok diszes előadására s a Publicum gyönyörködtetésére a musika; erre már harmadik Director vagy vezér kívántatik, a ki el ne felejtse, hogy az orchestrum a Chorosok helyét pótolja ki ma a Theátrumban, és az 1600.iki esztendőben találták fel a Frantziák; a chorosoknak pedig a volt a tárgyak, hogy az aktusok között szükséges pihenést kipótolván, egyszersmind a nézőknek értékre adták azt, ami következett. Innen önként jön, hogy az orchestrumnak ma is az a célja, hogy a nézőkben a színjátszók által gerjesztett érzést ne csak meg ne zavarja, sőt a Catastrophét folytassa és a nézőt a következő scenára elkészítse, egyszóval: egyetértésben legyen a Drammaticai előadás matériájával.”¹³

Noha a kolozsvári társulat ekkorra már bő egy évtizede repertoáron tartott zenés műveket is, a báró nem tért ki az énekesjátékok, operák gyakorlatára. Wesselényi megfogalmazásában a muzsika funkciója a közönség gyönyörködtetése mellett

„Az erdélyi magyar játékszín kezdete. IV. Az első színházi bizottság és id. b. Wesselényi alatt 1803-ig”, *Erdélyi Múzeum* 9/9 (1892), 522–537. https://epa.oszk.hu/00900/00979/00047/pdf/EM_1892_09_09_522-537.pdf (utolsó letöltés: 2019. június 12.).

⁹ LAKATOS *Kolozsvári zenés színpad*, 18–19.

¹⁰ FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 132., 187.

¹¹ FERENCZI *Erdélyi magyar játékszín*, 59–60.

¹² FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 221. Johann Klein vagy Balthasar Gingelle nevével a német színtársulat, illetve a több mint egy évtizeddel később, 1819-ben alapított Muzsikai Egyesület irataiban is találkozhatunk.

¹³ *Kolozsvári színházi iratok*, Inv. 48/4, oldalszám nélkül.

pusztán a drámai cselekmény hangulatának szolgálai fokozása a reprezentatív előadások alkalmával. A tervezetben szerepel ugyan, hogy a színházigazgatónak „a szép mesterségekben, főképpen a Piktúrában” jártasnak kell lennie, azonban a művészetek csak utólag egészültek ki a festészet mellett az „és musikában” betoldással.¹⁴ Noha Ferenczi két karnagyot és kilenc zenészt említ az 1809-es évről,¹⁵ mégis a színház hangszeres együttesének esetlegességére és alkalmazásának fluktuációjára mutat az az 1810 elején kelt jegyzőkönyvi bejegyzés, mely a civil közreműködők vonakodása esetén természetes megoldásként a Kolozsváron állomásozó katonai alakulat zenészeinek alkalmazását szorgalmazza.

„Ha a muzsikások békéjüknél nem akarnának arról nem kell szorgalmatoskodni, mert itten lévén a Splényi Regiment Stábja a bandával együtt, szép orchestert állíthatunk itten elő.”¹⁶

A katonai zenészek következetes megkülönböztetése a civilektől a korabeli színházi jegyzékeken, számlákon is megfigyelhető. Az 1810-es lajstromok emellett prózai művek hangszeres közreműködőit is jelzik. Bár énekesjáték, opera nem volt műsoron ekkor, rendszeresen igénybe vették 6 civil muzsikust és akár 12 katonazenészt szolgálattal.¹⁷ Balthasar Gingelli mellett Éder György, Trtzka János, Johann Klein és bizonyos Ludvik, valamint Kleps családnevű zenészt, Karl Pick karmester vezényletével pedig a katonai alakulat tagjait is foglalkoztatták.¹⁸ Az 1810-es év során szerződött vissza a debreceni társulattól Seltzer, Kraus, Koválszki és Zink Mátyás. A zenés részleg azonban sem Wándza Mihály, sem utóda, P. Horváth Dániel igazgatása alatt nem prosperált – ehhez vélhetően a Játékszín időszakos mostoha helyzete is hozzájárult. 1815 nyarától 1819 tavaszáig, a hivatásos magyar nyelvű együttes távoztával, csupán a főúri műkedvelők szalonjaiban hangzott fel magyar nyelvű előadás Kolozsváron. A Muzsikai Egyesület életrehívásával aztán új pódiuma született a zenés műveknek, amelyen – eleinte részletekben bár, s vizsgaelőadási színvonalon, de – már az operairodalom igényes együttesei is megszólaltak.

A kolozsvári kőszínház épületében 1821-től a zenei részleg teljes hangszeres apparátusa is otthonra lelt. Az év elején szerződött Grosspeter József karmestert (a Muzsikai Egyesület iskolájának énektanárát), valamint 6–6 német és magyar zenészt¹⁹ korszerű, 20–30 hangszeres befogadására alkalmas „musicale orchestrum”

¹⁴ *Kolozsvári színházi iratok*, Inv. 48/4, 284., 285.

¹⁵ FERENCZI *Kolozsvári színház*, 213.

¹⁶ *Kolozsvári színházi iratok*, Inv. 170/4, 10.

¹⁷ *Kolozsvári színházi iratok*, Inv. 48/4. 1810-ben például a *Rolla halálában* egyetlen zenész játszott, az *Eulalia von Maynau*, *Az ember gyűlölése*, vagy a *Don Fernando és Eugenia* előadása alkalmával a teljes vonós-fúvós részleg szerepelt. Vö. *Kolozsvári színházi iratok*, Inv. 48/9.

¹⁸ *Kolozsvári színházi iratok*, Inv. 48/9.

¹⁹ Káli Nagy Lázár az 1821-ig terjedő periódusra még Polz Antalt és Stock Andrást is említi a játékszínházi muzsikások között. Lásd KÁLI NAGY Lázár: *Az erdélyi magyar színház hősora 1792–1821* (Kolozsvár, Mentor kiadó, 2009), 137.

várta a gyertyás pulpitusok előtt ülőpadokkal. Még a vakablakokból kialakított, zárható conservatoriumok (tárhelyek) is őket szolgálták.²⁰ Gyakorlásra a Farkas utcai teátrum középső emeleti traktusában lévő, könyv-, kotta- és (időnként) ruhatárként funkcionáló zenekari próbaszobát használhatták.²¹ A gyakran bérletszünetben adott zenés játékokra Kolozsváron is igény volt. Jellemző részlet, hogy Káli Nagy Lázár, a kőszínház első bérlője az épület maximális befogadóképességét már a megnyitás évében a nagy sikernek örvendő énekes művek, operák 1400 fős közönségzámával példázta. Ugyanő hangsúlyozta a zenei együttes bővítésének szükségességét, szorgalmazva az intézmény ideális fejlődési irányát: „a mostani actor és actricek mellé még többek és jó játszó, kivált éneklők kívántatván”.²²

Már a kolozsvári kőszínház épületében tartott első előadás²³ az erdélyi Nemzeti Játékszín és a helyi Muzsikai Egyesület több évtizedes, sikeres együttműködésének feltételeit és kereteit vetítette előre.²⁴ A színházi választmány jegyzőkönyvei a kolozsvári teátrum történetének egy sajátos intermezzójára is rávilágítanak, arra az időszakra, amikor 1822 augusztusától (gyakorlatilag novembertől) egy évig Hollaki Antal volt a teátrum bérlője. A kormányzói tanácsos, aki 1819-ben páratlan hatékonysággal hívta életre a helyi Muzsikai Egyesületet és annak iskoláját, a színházi választmányban is rövid idő alatt a zenés ügyek felelőse lett. A Játékszín megnyitásán és az azt követő zenés előadások során társintézményként fellépő Muzsikai Egyesület intézetként nem vállalhatott ugyan bérletet, elnöke, Hollaki azonban már átvehette a teátrum vezetését. Ferenczi sarkalatos megfogalmazása szerint azonban „a valódi bérlő a muzsikai egyesület”,²⁵ az az intézet, melynek tagjai és tanítványai a színház zenekarában és kórusában működtek, polgári és arisztokrata tagjai közül pedig többen a Játékszín ügyeiben is érdekeltek voltak.

Hollaki nagyszabású személyes ambíciója, egy kolozsvári opera-stúdió képzési feltételeinek megteremtése és e műhely fenntartásának terve a teljes zenés együttes igényes, tervszerű felépítését alapozta volna meg. Víziója az akkor Kolozsváron szereplő gárdát tekintve nem tűnt lehetetlennek, a társulat ugyanis már 1821 végétől kiemelkedő énekes-színészekre támaszkodott: itt játszott a sokoldalú Kótsi Patkó János mellett Udvarhelyi Miklós és neje, Juhász Julianna, Pály Elek és felesége, Ecsedy Jozefa, a zenekart Ruzitska József vezette. A Muzsikai Egyesületbe százzalra beiratkozó novíciusok pedig a sikeres énekes- és hangszeres utánpótlást jelenthették.

Rövid bérlete kezdetén Hollaki rendkívül körültekintően a zenés közreműködők, de még a zenekari szolgáló instrukcióit is rögzítette új, a Nemzeti Színjátszó Társaságot

²⁰ FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 275.; KÁLI NAGY *Erdélyi színészet*, 136–137., 150.

²¹ FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 269.

²² KÁLI NAGY *Erdélyi színészet*, 161., 150.

²³ A jeles alkalommal a zenekarban közreműködő dilettánsok között bizonyos Schodl úr is megjelenik, s a Muzsikai Egyesület által előadott karénekekben feltehetően a tízéves Rózsi, Klein János színházi muzsikus nevelt lánya is fellép.

²⁴ A kolozsvári Nemzeti Színház és a Muzsikai Egyesület közös produkcóiáról bővebben lásd SÓFALVI *Együttműködési adatok*.

²⁵ FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 300.

illető törvényeiben. A kormányzói tanácsos az általános szakmai irányító, saját terminusával élve, az ún. orchestri director feladatkörét nemes egyszerűséggel magának jelölte ki:

„Kötelessége léssen arra ügyelettel lenni, hogy a rendes játékok előadásai között kellező muzsika a Mélt. Bizottság által felvett muzsikusok által, a Muzsikai direktor felügyelete alatt jó móddal, és hiba nélkül, s válogatott symphoniák és más, az játékhöz illő muzsikai darabok eljádszásával, mindenkor helyesen tétessék meg, a nagyobb darabok előadásakor pedig Dilettantok is elegendő számmal megjelenvén, illendő módon, és a publikum egész meglegedésére folytattassék a muzsika és továbbá a Mélt. Censor urak által arról, hogy melyik darabban minémű közmuzsikák, úgy mint: trombitázás, gitározás, marsch-fúvás, halotti muzsikálás s. t. affélék kívántatnak, tudósítatván, azt maga idejében eljátszodtatni, s ezáltal a daraboknak helyes előadását segélleni, kötelessége léssen.”²⁶

Hollaki, a magát még dilettánsnak sem tartó zenei igazgató érdeme, hogy a prózai darabok hangszeres betéteire vonatkozó utasítást követően – első ízben Kolozsváron – a „nagyobb darabok”, a zenedrámák előkészítésére való utalást is rögzít. Az operarészleg kulcsfontosságú szereplője, a zongorakísérő feladatait valószínűleg a karmester látta el:

„Az operák tanulására való időt hasonlóképpen a Director rendeli el a Corepetitorral²⁷ egyet értőleg, mivel csak ő tudhatja a[zt], hogy ez vagy amaz Játszó személy a néző játékban lévő Rollja tanulásától érkezik-e tanulni, s akkor az ő rendelésére tartozik kiki pontosan megjeleneni, a próbák elmulasztásáért meghatározott büntetés terhe alatt.”²⁸

Már Káli Nagy Lázár 1821-es históriájában is felismerhetők a zenekar munkáját segítő személyzet feladatkörének bizonyos előzményei. Ezeket Hollaki bőven részletezte:

„Az Orchestrum mellett levő szolgának instrukciója. Legelső kötelessége léssen az Orchestrumot mindig tisztán tartani, melyre nézve tartozik mind a próbák, mind a játékok előtt az Orchestrumot kisépenni, a padokat, székeket, pulpitusokat s a musikalé instrumentumokat a maguk rendelt helyére rakva, azokat a portól megtisztítani, úgy az Orchesterben levő gyertyatartókat kitarítani s. t. b., az Orchestrum kitarítása után kötelességévé tétetik mind a próbák tartása, mind más játékok előtt jóval az orchestri Directorhoz menni, s ha az általa az Orchestrumra valamit vitetni, vagy pedig valakinek az Orchestrum tagjai közül vitetni akar, azt illendő engedelmességgel elvinni – a próbák, úgy a játékok alatt jelen lenni, s az orchestrum körül való szolgálatokat az orchestri Director parancsolatjára megtenni, a játékok végével az orchestri Directort a nékie által adandó muzsikálékkal haza kísérni, tartozik ezen kívül is a lámpásokat tisztán tartani, azokat takarítani.”²⁹

²⁶ *Kolozsvári Magyar Színház*, Inv. 170/4, 112. o.

²⁷ A zongorakísérő megnevezésébe utólag beszúrt [pe] is jelzi: mennyire új lehetett a korrepetitor terminus 1822-ben a színházi iratok kolozsvári tisztázójának.

²⁸ *Kolozsvári Magyar Színház*, Inv. 170/11, 40. o.

²⁹ *Kolozsvári Magyar Színház*, Inv. 170/11, 54. o., hátán ceruzával: 1822. XI. 30.

A zenés előadások láthatatlan résztvevője, a zenekari szolga bizonyára nem tiltakozott a hangszerek portalanítása vagy „a nagy-gordon conservatiója” ellen, azonban a kolozsvári színpad avatott krónikása méltán jegyezte meg, hogy ilyen és hasonló igények támasztásával Hollaki nem boldogult az új törvényeivel.³⁰ Balul sikerült évadja, a teátrumban jobbára zenés műveket propagáló, ezzel párhuzamosan pedig a Muzsikai Egyesületben egy ún. operaosztály szervezését tűzön-vízen át szorgalmazó törekvései csakis csődöt hozhattak. (A színház anyagi bukása pedig – közvetve – az általa vezetett Muzsikai Egyesület tevékenységének felfüggesztését is eredményezte.)

Hollaki a fejlődő társulat beszkokását, a zenés művek előkészítésének komplexitását és a színházépítés terhétől alig szabaduló választmány gazdasági potenciálját teljesen figyelmen kívül hagyó kezdeményezése a kolozsvári közönség muzsika iránti igényét és a következő bérlők ezirányú terveit azonban nem lohasztotta – ellenkezőleg. Az 1824-es kolozsvári bérlési szerződés „a helyhez és a publicumhoz illendő és elegendő artificiális Musikusok” alkalmazása mellett tulajdonképpen egy, a Hollakiéhoz hasonló, zenés művek előadására szakosodott társulatot tervezett.

„Egy olyan játszó társaságot elegendő számmal állítani, és őket a 'Theatralis Biztosságtól ki adott Constitutio mellett oly rendbe tartani, és a' magok hasznoknak és a' közönségnek Gyönyörűséginek tekintetéből a' Musikára és éneklésre taníttatván, a Dramaturgiában és Mimicában is jártassá tenni, hogy általok énekes játékokat is mentől többet adhassanak elő. Melly végre Decoratiokat, öltözeteket, Bibliothecat és Musicalet szaporítani kelletvén, a' mi azokból a Biztosságnak az Árenda ki telésekor tetszeni fog, illendő Becsület mellett szabad akaratjától fog függeni, hogy magának a tetszőket meg tarthassa.”³¹

A tervezet valósággá vált, s a következő kolozsvári évek meg is alapozták az első magyar operatársulat tevékenységét. A Déryné Széppataky Róza, Heinisch József karmester, valamint a Pály és Udvarhelyi házaspár nevével fémjelzett, operabemutatókban gazdag időszakot az imponáló repertoár mellett az 1825-ös színházi költségvetésben szereplő, havonta jelentős összegre rúgó „muzsika-költségek” is jól leképezik. A 24 tagúvá bővülő zenekar, az igényesen betanult, gyakran fényes kiállítású operaelőadások a későbbi évek számára viszonyítási alapot jelentettek.³²

Az énekes társulat 1827-es távozása után a Farkas utcai színházban az 1830-as évek elejére, a hőskort idézve ismét dilettánsokra támaszkodott a hangszeres együttes: „az egész Orchestrumot pedig több Musikát kedvellők fogják segíteni”.³³ Ez az állapot, no meg az augusztustól két hónapig itt vendégeskedő dalszínész társaság 14 estén előadott operarepertoárja indíthatta el annak a tervnek a kidolgozását, amely a társulat tagjai közül egy énekes társaságra valót is válogatna: két-két basszista és

³⁰ FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 300.

³¹ *Kolozsvári Magyar Színház*, Inv. 48/11, 90.

³² FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 313.

³³ Lásd az 1830. március 12-i előadás színlapját. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Kolozsvári színlapok.

tenor, egy bariton, két szoprán és egy altista szerepel az 1830 körül kelt plánumban.³⁴ Hogy a kolozsvári művészetpártoló réteg mellett a szakmabelieket is foglalkoztatta az operai együttes felállításának egyik szakmai feltétele, az állandó, helyi zenekar, az a visszatérő Kassai Dalszínész Társaság sikeres vendégszereplését követő intézményi mozgásokban is követhető. A Muzsikai Egyesületből kivált tagok 1834-ben – beszédes névválasztással – egy Templomi és Színészi Muzsikai Társaságba tömörültek. Vezetőjük gróf Wass Imre, az egyik színházi bérlő jó barátja, Ruzitska György volt, aki *Alonso* című operája révén maga is szinte házi szerző Kolozsváron. Ruzitskát a korabeli sajtó operaelőadások elismert karmestereként is jegyzi. A zenetársaság működési irataiban a teátrumnak kölcsönzött hangszerek, a zenei apparátus és a kardalosok szervezése, valamint a színháznak készített átiratok, másolatok kapcsán még évtizedekig Ruzitska szerepel, mint „a színi zene felelőse”. Ezekben az években válik az együttműködés a kolozsvári Nemzeti Színház és az 1836-tól már Muzsikai Conservatorium nevet viselő egyesület között még gyümölcsözőbbé. A zenetársaság nemcsak tagjai közreműködése és hangszerparkja rendelkezésre bocsátásával segíti a teátrum zenés előadásait, hanem saját tevékenységét, esetenként próbarendjét szorítja háttérbe fontos színházi események kedvéért, és rövid időn belül intézményként is vállalja a felelősséget a játékszíni muzsikáért.³⁵ 1838-tól a kolozsvári színházi zsebkönyvekben a zenés előadásoknál már külön rendező és sűgő szerepel, s 1841-re a dalosszemélyzet, majd karmester, kartánító, koncertmester megnevezése mellett maga a zenekar mint a Conservatorium jelenik meg. (A Conservatorium együttesének ez a céhszerű alkalmazása azonban pont az állandó színházi zenekari muzsikuskok egyéni szerződését – így utólagos azonosítását – nem tette lehetővé.)

A hivatásos operatársulatot mutató hierarchiához képest az 1846. év elején a Szerdahelyi, Szabó és Havi igazgatóknak kiadott rendeletben a négy évtizeddel korábbi állapotok köszönnek vissza: csupán a közzenét és a tűzveszélyt érintve történik hivatkozás a színház még mindig „a Conservatorium tagjai” megnevezéssel illetett zenekarára.

„[...] a felvonások közötti szünet a lehető legrövidebb legyen, és mivel a közönség leginkább akkor nyughatatlankodik, amikor sem előadás, sem pedig muzsika nincsen, a Színigazgatók úgy intézkedjenek, hogy a szünet alatt a függöny felhúzását jelelő csengetésig folyamatosan folyjon a muzsika [...] a Conservatorium tagjait és színészeket a pipázásról való magok eltartóztatására felszólíttatván minden előadáskor elegendő katonaságot kérjenek a színházba, s ezek a karzaton, páholyok háta megett és a pénztárnál helyeztessék el, mivel a színházba annyira eláradott pipázás és naponként mutatkozó rendetlenség a rendőrség által a katonaság közbejöttével akadályoztathatik meg legcélszerűsággal.”³⁶

³⁴ A szerzőt Ferenczi a librettó-fordító Deáki Filep Sámuelben azonosítja. Lásd FERENCZI *Kolozsvári színházat*, 319.

³⁵ Bővebben lásd SÓFALVI *Együttműködési adatok*, 60–79.

³⁶ *Kolozsvári Magyar Színház*, Inv. 170/20.

„Főbb muzsikálék”

A kolozsvári Nemzeti Játékszín könyv- és kottatárának története a „két magyar hazában” fellépő vándortársulatok – gyakran szövevényes – históriájához köthető. Az országos alapműsor kezdetben ugyanis nem csak másolásokkal vált egységessé: a bérleti feltételek értelmezése folytán³⁷ az értékes (értsd: közönségsikernek örvendő) művek nyomtatványai és kópiái csak elvétve maradtak Erdélyben. Az évtizedek során a kolozsvári origójú vándortéka Debrecen, Miskolc, Kassa, valamint Pest és Buda magyar nyelvű játszószínein alapozta meg a helyi gyűjteményt, vagy járult hozzá a repertoár korszerűsítéséhez.³⁸

Már 1795-ben 24 szimfónia és egyéb „hasznos muzsikálék”, 1798 után pedig újabb „hangjegyek” kerültek adományként a színházhoz.³⁹ Ferenczi következtetése szerint a könyvtár 1799-re legalább 145 tételt számlált.⁴⁰ Ugyanő közölte a kolozsvári színház bibliotékájának első, 1803-ból ismert összeírását, melynek tételei között az első műsorrend kedvelt daljátékai is megtalálhatók.⁴¹ Wesselényi társulatának kettéosztásával az addig Kolozsvárt gyarapított könyvtár fele Debrecenbe került. A bibliotéka visszaszármaztatása körül folyó huzavonák során készült leírás az „operák és kották” Seltzer János karmester által 1809-ben összeállított 23 tételes jegyzékét is tartalmazza.⁴² A magyar teátrum forrásainak „újrafelfedezését” jól példázza a kolozsvár–debreceni színtársulat 1810-es könyv- és kottatári lajstromjának bemutatása, mely alkalommal Kerényi Ferenc tulajdonképpen egy, a szakirodalomban már évtizedek óta automatikusan hivatkozott jegyzéket elemzett – elsőként. Az összeírásban szereplő, a 19. század első éveiben Kolozsváron is sikerrel játszott énekes- és varázsdaljátékok, valamint operák kottaanyagát⁴³ még másfél évtized múltán is számon tartotta a kolozsvári kőszínház első bérlője, Káli Nagy Lázár.

³⁷ A Kolozsvári Játékszín bérleti ritka esetben hagyták hátra – akár megvételre is – a bérletük alatt szerzeményezett műveket, s ez a tendencia a közönség-kedvenc zenés darabok esetében fokozottan érvényesült.

³⁸ A társulati mozgások folytán ennek ellentéte is érzékelhető: a fennmaradó 19. század eleji kolozsvári színházi anyagban a kassai pódium és a budai Várszínház előadásaihoz köthető zeneművek lelhetők fel. Lásd bővebben HORVÁTH *Pest-budai zenés színjátszás forrásai*, 39–41. (Várszínházi jegyzék), 16., 35., 39.

³⁹ FERENCZI *Erdélyi játékszín*, 35., 42.

⁴⁰ FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 287.

⁴¹ Kollisz – Kótsi *Arany idő*, Schikaneder – Henneberg *Csörgősapka*, Dittersdorf – Kótsi *Égi háború*, Schenk – Kótsi *A falusi borbély*, Wolff – Steigner *Formenterai remete*, Kótsi *Havasi juhászleány*, Méhul *Két róka és Kincésók*, Schikaneder – Szerelemhegyi *Lantosok*, ismeretlen szerzőtől *Lindor és Isméne*, Chudy – Szalkai *Pikkó herceg*, Müller *Prágai két néne*, Martini – Láng *Szerelem szigete*, Haydn – Kótsi *Tündérek*, Müller *Újhold vasárnapi gyermek*. Zenei betéttel adták elő többek közt az *Aurorát*, a *Csupa zürzavart*, a *Politikus csizmadiát*, valamint a *Rolla halálát*.

⁴² Közli KERÉNYI Ferenc: „A kolozsvár–debreceni színtársulat könyvtára 1810-ben”, *Magyar Könyvszemle* 94/3–4 (1978), 255–267.

⁴³ A jegyzék zenés darabjai Kerényi közlése szerint: Schenk – Kótsi *A falusi borbély*, Dittersdorf – Kótsi *Kontraktus*, Schikaneder – Szerelemhegyi *Lantosok*, Dittersdorf – Kótsi *Égi háború*, Müller *Újhold vasárnapi gyermek*, Tucker *Salavári Jankó*, Holberg *Kiki párjával*, Wolff – Steigner *A formenterai remete*, Martini – Láng *Szerelem szigete*, Schikaneder – Henneberg *Csörgősapka*, Chudy – Szalkai *Pikkó*

„az erdélyországi theatrális bibliothecát is, a garderobbot is kétfelé osztotta, s a Magyarországon magát megfészkelte társaság, ha az öltözeteket eddig elviselte is, de a bibliotheca erdélyországi lévén, a sok játékkönyveket, játékdarabokat, énekes játékokat, kottákat, melyek együtt 300 darabra felmentek, mind a máj napig vissza nem adta, azok az itteni bibliothekából, kárára Erdélynek, hibáznak.”⁴⁴

Noha a levéltári dokumentumok szerint a téka visszaszármazott Kolozsvárra, a Nagy Lázár által bemutatott állapotra utal, hogy 1810-ben a kolozsvári könyvtár a korábbi tételekhez képest csupán 126 kötetet számolt, közte 23 zenés művet, hangjegyesről.⁴⁵ A bibliotéka elhelyezéséről, vagy a zenei tételek jellegéről nincs forrásunk, Kerényi Ferenc meglátása szerint 1812 előttről nem maradt ránk zenei anyag a magyar hivatásos társulatok hagyatékából.⁴⁶

Az erdélyi Nemzeti Játékszín megnyitását követően készült 1821-ben az a jegyzék, amely címek szerinti betűrendben sorolja fel a kolozsvári színház könyvtárának tételeit.⁴⁷ A 18. század vége óta sikerrel játszott, az első műsorréteget tükröző lajstromban még mindig túlnyomórészt daljátékok képviselik a zenés műveket (*Függelék I*).⁴⁸

A következő években, az énekes együttes fejlődésének időszakában a librettófordítások és a Muzsikai Egyesülettel való koprodukciók az operarepertoár tudatos bővítését eredményezték. A német társulat korábbi sikerdarabjai közül dolgoztak át kedvelt zenés műveket a magyar színpadra, és az együttes szakmai erejéhez mért daljátékok és egyfelvonásosok színrevitelét követően az 1824–1827-es periódus már új szinten, a Rossini-kultusz kialakulása és a bécsi és francia modellek alkalmazása jegyében valósult meg. Deáky Filep Sámuel és Pály Elek fordítói-közvetítői szerepe a kolozsvári zenés műsorrend átalakulásában, az opera daljátékokkal szembeni térhódításában emelkedik ki.⁴⁹ 1827 tavaszán az erdélyi évek tapasztalatával és a kottatárral felfegyverkezve vágott neki Kilenyi Dávid együttese, hogy Erdélyországi Énekes Társaság néven Magyarországon vendégszerepeljen, s Pest-Budán például szinte kizárólag daljátékokkal, operákkal arasson sikert.

Hertzeg, Haydn – Kótsi Tündérek, Méhul Két róka és Kincásók, Kollisz – Kótsi Az arany idő, Inkle és Járikó (utóbbi gyakran mint az *Arany idő* második része jelenik meg). A daljátékok, vígoperák mellett prózai előadások zenés betéteinek anyagát is feljegyezték. Lásd KERÉNYI *Könyvtári jegyzék*, 264–267.

⁴⁴ KÁLI NAGY *Erdélyi színiérettség*, 156–157.

⁴⁵ FERENCZI *Kolozsvári színiérettség*, 230.

⁴⁶ KERÉNYI *Könyvtári jegyzék*, 266.

⁴⁷ A lajstromra hivatkozik FERENCZI *Kolozsvári színiérettség*, 297. A 13 számozatlan lapból álló kézirat a Román Akadémia Könyvtára kolozsvári fiókjában, az unitárius kéziratok közt maradt fenn, jelzete MsU 1905.

⁴⁸ Az 1809-es jegyzékhez képest kevésbé gyarapodott a téka: a zenés betéttel előadott művek közül a *Kemény Simon* és a *Cserni György* említhető. Mi több, a Kollisz – Kótsi sikerdarab, az *Aranyidőnek* már csupán a második része, az *Inkle és Járikó* volt megtalálható Kolozsváron.

⁴⁹ Összehasonlításképp: 1824-ben a miskolci Játékszín könyvtára 282 darabot számlált, köztük az országos alapműsor elnyúlhatatlan zenés műveit, a már sikerrel játszott *A falusi borbélyt*, a *Csörgősapkát* vagy a *Tettetett Catalanit*, és a még bemutatásra váró *A bűbajos vadászt*. Vö. PAPP Klára: „mint Phoenix porából». Adalékok a miskolci életmód és művelődés történetéhez”, in BARTHA Katalin Ágnes – BIRÓ Annamária – DEMETER Zsuzsa – TAR Gabriella-Nóra (szerk.): *Hortus Amicorum* (Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2017), 154.

A vándortársulatok következő időszaka a színház vagyonának gyakori átadásával járt. Az 1832-es leltár 263 színdarab és 25 zenés darab kottaanyagát említi. Zeneművekre történik utalás 1833-ban, ekkor szintén a Kassai Dalszínész társaság „személyese”, Szilágyi Pál énekes-színész vett át kottákat a kolozsvári teátrumtól.⁵⁰ 1834-ben a kolozsvári Nemzeti Színház könyvtárában már 435 színmű, valamint 29 zenés darab és opera kottaanyaga volt megtalálható, a következő évben ez a szám 447 és 24.⁵¹ Pály bérletét követően, 1836-ban készült újból részletes leltár,⁵² mely alkalommal a jegyző elkészítette az erdélyi Nemzeti Játékszín

„könyvtárában megtaláltatott játékdarabok és muzsikálék egybeírását, azzal a hozzáadással, hogy újabb időkből szerzett játékdarabok és operákból egy sem találtatott; melyek iránt akkor jelent volt Preceptor Simonfi úgy nyilatkozott, hogy azoknak egy részét a különböző időkből megfordult igazgatók, nevezetesen Pergő Czélesztin és Udvarhelyi különböző titulusok alatt, mint magukét elvitték, részint pedig elvesztenek; az actia társaság által rendelt színjátékokat 's operákat még néhai B. Nalácz József, az actia társaság elleni követelésben magánál tartotta.”⁵³

A kottatár mozgatózásában Pály és Pergő mellett Udvarhelyi Miklósnak lehetett nagyobb szerepe, az énekes a budai Várszínháznak átadott művek között a korábban a kolozsvári színház jegyzékébe vett darabokat is feltüntette.⁵⁴

A nyomtatott és kéziratos művek 1836-os könyvtári összeírása a „főbb muzsikálék” és – első ízben Kolozsvárt – a szerepek betűrendbe szedett jegyzékét is tartalmazza (*Függelék 2*).⁵⁵ A másolt zenés darabok száma az 1821-es leltárhoz képest gyarapodott. Kottaanyag (partitúra, szólamok vagy mindkettő) 24 műhöz kapcsolódott, melyek közül Gyrowetz *Agnes Sorel*, Arnold (?) *Kemény Simon*, Schuster – Bräuerle *Színlett catalani*, Weigl *Helvétziai háznép*, Schikaneder – Henneberg *Csörgősapká*, Fénelon *Telemaque*, Ruzitska *Béla futása*, valamint az *Elisabeth*, *Mosó lányok*, *Siralmas lakodalom*, *Falusi deputatusok*, *Első hajós*, *Víg templomi ünnep*, *Krisztisch Judenlein* és *Az indiai völegény* vígopera első ízben szerepelt színházi

⁵⁰ *Kolozsvári Magyar Színház*, Inv. 170/11.

⁵¹ FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 331., 335.

⁵² FERENCZI *Kolozsvári színészet*, 337–338.

⁵³ *Kolozsvári Magyar Színház*, Inv. 170/11, 15.

⁵⁴ HORVÁTH *Pest-budai zenés színjátszás forrásai*, 39–41. (Várszínházi jegyzék).

⁵⁵ A kéziratos szövegek könyvek sorában a korábbi összeírások tételei mellett a már említett, Deáki által fordított Gyrowetz-opera, az *Agnes Sorel* librettója és sűgópéldánya, Lannoy *Egy óra*, Szilágyi *Kártigámja*, valamint Ruzitska *Béla futása* szerepel. A *Tündérmű Magyar országban*, az *Özönvíz* (énekekkel elegyített játék), az *Újhold vasárnapi gyermek*, *Kincsásók*, *Formenterai remete* és az *Arany idő* nyomtatott szövegek könyve is megtalálható volt. A lajstrom egyik megjegyzése szerint a Méhul *József és testvérei* 1822-ben másolt, és a színháznak átadott anyaga Pálnál maradt. Sem az „opera-társaságok” repertoárdarabjai, sem a prózai művek zenés betétei nem szerepelnek az összeírásban, noha töredékes szólamanyagaik fennmaradtak kolozsvári gyűjteményekben.

jegyzékben. A leltár a berendezési eszközök mellett a jelmezek, díszletek felsorolásával egészül ki.⁵⁶

A kolozsvári Református Kollégium kéziratos gyűjteményében megőrzött,⁵⁷ az erdélyi Nemzeti Színház tevékenységéhez köthető kéziratos kották tovább árnyalják a színlapok és könyvtári jegyzékek adatait. A posessorok és kopisták bejegyzései mellett több ízben az előadók személye, ill. az előadások időpontja és helyszíne is megjelenik a másolatokon. A kottatár főnixi történetének ismeretében érthető, hogy a töredékes forrásanyag nem képezheti le hiánytalanul az 1820–1840-es évek kolozsvári repertoárját, a játszó példányok azonban jól illusztrálják a korabeli zenés színházi gyakorlat néhány kényszerű sajátosságát.⁵⁸ Ilyen a társulat erőinek és a közönség befogadó-képességének próbája, vagyis az újonnan betanult művek részletekben, quodlibet keretén belül megvalósított bevezetése. „Vokális muzsikális akadémia” alkalmával került például színpadra még a bemutató előtt a vadászok kórusa Weber *Bübbajos vadászából*,⁵⁹ egy duett Dellamaria egyfelvonásosából, a *Fogolyból*, vagy később Rossini *Tancredjének* énekkara. A kis együttes szerephalmozására a *Tancred* vagy Mercadante *Androniocója* példa, ahol is az első hegedű anyaga (*Violino primo directori*) tartalmazza az énekes szólamot, karmester nélkül is lehetővé téve ezzel a zenekar és a szólisták munkájának hatékony összekapcsolását. A zenés művek katonai zenekarral való kíséretéről fentebb, a hangszeres társulat alakulásánál volt már szó, a kolozsvári másolatok között – a korabeli plakátokon megjelenő bemutatók adataival összhangban – teljes operák, így a Vincenzo Bellini *Norma* és a *Montecchi és Capuletti párt* datált, fúvóegyüttesre alkalmazott szólamanyaga is fellelhető. A kolozsvári pódiumon már Wesselényi társulata óta színpadra vitt verbunkos táncok, lengyelek, mazurkák, majd „nemzeti nép-dalok” és nóták az országos tendenciának megfelelően az 1830-as évek második felétől foglalnak el nagyobb helyet a gyűjteményben. A magyarítás teátrumi eszméjének szándéka nem csupán nemzeti művek repertoárra tűzésében és az idegen librettók többszöri újraszövegezésében fogható meg, hanem a zenei szakkifejezések, sőt a szerzők neveinek a hazai idiómára való alkalmazása szintjén is.⁶⁰

⁵⁶ Méhul József és testvérei opera bemutatójának még 1822-ből származó 13 kosztüm-leírását követően a dekorációk sorában egy pompás festésű sátor és két kisebb sátor, egy pompás kétkerekű szekér, 4 aranyozott papiros hárfa és ugyanennyi kürt, régi formájú urnák és evő-ivó edények szerepelnek a „horizont egészen új festése” mellett. A zenés művek 1836-ban leltározott látványos díszletei között említhető: „A Csörgő Sapkához való torony, változással (várfala hozzá való nintsen); A Bübbajos vadászathoz való fának megnyílásához a ráma; Zampába a státúához való állás; Egy fatörzsök a párizsi vízhordozóhoz; Preciosához a hordozószekék rámája.” Vö. *Kolozsvári Magyar Színház*, Inv. 170/6, 35 és 163–164.

⁵⁷ Román Akadémia Könyvtárának kolozsvári fiókkönyvtára, Különgyűjtemények, Zenei kéziratok.

⁵⁸ Lásd bővebben TALLIÁN Tibor: „Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága”, in GUPCSÓ Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1999* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1999), 281–286.

⁵⁹ A helyi erőkhöz való alkalmazkodást ezúttal a basszus szólam ritmikailag augmentált anyaga is jelzi. A forrást lásd Román Akadémia Könyvtárának kolozsvári fiókkönyvtára, Különgyűjtemények, P/48.

⁶⁰ A nemzeti felbuzdulásban Grosspeter József Nagy Péter néven szignálja másolatait, Pály Elek pedig „Boálgyió” [François-Adrien Boieldieu] *Párizsi Jánosának* gordonka-szólamát tisztázza le. Lásd Román Akadémia Könyvtárának kolozsvári fiókkönyvtára, Különgyűjtemények, P/72, P/5.

Kolozsváron hangzott fel a magyar nyelvű zenés színpad, a későbbi hivatásos operaját szás nyitánya. A szövevényes cselekmény már Magyarország – pontosabban: Debrecen, Miskolc, Kassa, Pest-Buda – pódiumain folytatódott, rendszeres erdélyi ritornellekkel. Az Erdélyi Nemzeti Játékszín első zenés együtteseivel kapcsolható szöveges és zenei források ebben az olvasatban természetesen csak a közvetlen analógiáik, a Kassán, a budai Várszínházban, valamint a Pesti Magyar Színházban fellépő énekes társaságok működése, tágabban pedig a német nyelvű társulatok modelljeivel való egybevetés révén értelmezhetők.

Függelék 1

A kolozsvári Nemzeti Színház könyv- és kottatárának 1821-es katalógusa⁶¹

Az erdélyi Nemzeti Jászó Társaság Könyvtárának Lajstroma. Alphabetum szerint készült 1821ik Esztendőben Martius 1ső napján

Atila, Álhatatos szeretet nem marad szerelem nélkül, Árulás és szerelem féltés, Alexina, Állortások, Asszonyi komplot, Atila, Atya, és ítélő Biró egy személybe, Anyai kép, All-Kancellár, Abellina a' szép, Asszony gyülölő, Almansi, Artaxerxes, Atila, és Buda, Abellino, Árendás vadkömény, A' mint néktek tetszik, Az Arany idő eleje nélkül, Anglus portékák, Asszonyi érdem, Agyvelő organumai, Ártatlanság Praditsoma, Atila; **Burgundiai** Groff, Bolai Anna, Betsületes ambitio, Buda, Bal értelem, Bétsi Kadét, Bánom, hogy meg házasodtam, Balboa, Borostyán koszorú, Bölcs Asszony az Erdőben; **Dollinger** János, Doctor Faust; **El** tserélt úti ládák, Epigramma, El késett vő legény, Eső után nap fény süt, Elszöktetés, Égi háború, Elhagyatott Didó, Erőszak és Történet, Egy mást bosszantók, Elmés Találmányok, El szökés, Erazmus Montanus, Eraszt, Emlékezés, Essex, Elfride eleje nélkül, El veszett Gyermek, Eulalia Majnau; **Fetsegő** Borbély, Fársángoló Ifiú, Fogolly, Félénk, Philosophus, Falusi Urfi, Falurol jött Testvérek, Fejedelem mint Ember, Formenterai Remete, Fejedelmek nagy Lelke, Frigyesi Elek, Farkasok a' nyaii között, Formenterai Remete, Fortély, és Szerelem; **Gyülölség**, és Szeretet, Gianetta san fiorenso, Garbantzai, Gyülölség és Szeretet, Gyermeki szeretet nagy Lelket formál, Gróff Ernst, Gviskárdi Grófok, Gyermeki fenyték, Gyanus Mesterség, Gyűrű első része, Gyűrű második része, Gyapai Márton, Gallya Rab, Genua és Bosszú, Gisbachi Mathilde, Gróf Benyovszky, Gunyolo írás; **Hanno**, Helytelen szemérmetség, Három egyházi Asszony személyek, Hitető Doctorok, Házassági élet' huszonötödik esztendejének innepe, Halotti tor, Hálados Fiú, Habsburgi Ágnes, Havasi Juhász Leány, Három leány, Házasság szerző Prókátor, Hálados Fiú, Hugo Grotius, Hadi Tűz Váltás, Hármások, Hasszai Hadi Tiszt, Helvetusok Lisabonban, Hazug, Ház tisztessége, Hibás lépés és a Lélek nagysága, Hárfás Leány, Házi Doctor, Havasi Paraszt, Hunyadi János, Hussziták Naumburg

⁶¹ Vö. 47. l. A közreadás során szöveghűségre törekedtünk, csak az elírásokat javítottuk, a korabeli írásmódon, következetlenségeken nem változtattunk. A több tételnél is megjelenő címeket változtatlanul közöltük.

előtt, Hajadon; **I**degen, Jaques Splin, Jó szívű Fiú, Ignes de Castro, Ificrates és Agenor, Igaz szeretet erőltetést nem szenved, Igazság jutalma, Író asztal, Invalidus, Jó szívű mezei gazda, Jó Barátok, Jutalom és büntetés, Incognito, Így szereti a' magyar jó Fejedelmét, Itt a' középső Sor ki adó, Intermezzo, Johanna a' Nápollyi, Iolantha, Indusok Angliába, István Király; **K**ints áсок, Klothár, Katinka, Két szék közt a' pad alatt, Klothár, Kolléman Maia, Kontractus, Krémes, Különös természetű Moritz, Kevély Szépség, Korszikaiak, Különös nagy Bátya, Korky, Két róka, Karmelia, Klavigo, Két Klingsberg, Karmelbeli Barát, Kik saját háza előtt seperjen, Kodrus, Komedia ex Tempore, Keresztes vitézek, Karolo Karolini, Kis városiak, Két ur szolgálja, Kettősök, Kemény Simon; **L**evél írók, Lantosok, Lintzi ruha, Letzkan Konrád, Lazarilla, Leár Király; **M**odi Szeretők, Maskara, Minden lévbe Kalán, Megláglyult atyai szív, Meg esik az eféle, Makfalvi Sarolta, Mit tehet néha a' Bankó tzedula, Meg bosszúlt Feleség rablás, Megszabadulás napja, Maria Stuard, Muszka Magyarországba, Megnyíló Kabinét, Mentzikov Sándor, Megfordult a' Kotzka, Miniszter, Merton, Misz Szára Számpszon, Montfakoni Johanna, Megzavarodott, Mardosó Lelki esméret, Ma el vész a' világ, Második Gaszner szakadozva, Megengesztelődés szakadozva, Mátyás Király szakadozva; **N**agy Atyafuság, Napkeleten Indiából Nyert örökség, Nemes gonosztévő, Nanika, Nagy születésű Kapitány, Nap Szüzei, Nem módi szerint való házasság, Negyedik Henrich, Néma szerelem, Nevelés formálja az Embert, Nap Számos, Nagy zürzavarnak egy része; **O** és ujj világ, Örökség lesők, Őszi nap, Othello, Olivia, Önnön áldozat, Oda, Osmondok, Otto, Özön víz; **P**iko Hertzeg, Prágai két néne, Prókátor és paraszt, Predikatum, Penelope, Píramus és Tisbe, Pogány, és keresztény, Pénz gyűlölő, Parola, Pruth vize mellett kötött békesség, Petsét nyomó, Pósta kotsisok, Papelli, Prókátor, és Paraszt; **R**egreszalia, Reversalis, Rabensvaldi Kunigunda, Rossz Asszony, Regulus, Rossz kedv, Rágalmazók, Rolla halála, Rachel, Romeo és Julia, Rab Leány, Radikális Cura; **S**zarándokok, Siralmas Lakadalom, Szolgálatból ki maradt katona Tisztek, Szerelem Szigete, Szegénység és nemes Szív, Szerentsétlen házasság, Semiramis, Szerelem és betsület, Szeliko és Berissza, Szerelem és Szegénység, Gianetta Montaldi, Szolgálatbéli kötelesség, Szó hajtás, Siralmas Lakadalom, Szegény Kevély, Slenscháim, Szerelem és Barátság, Szabó, és a' Fia, Szoros igazság, és kegyelmesség, Szalisburgi Adelheid, Sidó, Sák meg lelte foltytát, Szégyen é a' tulajdon feleséget szeretni, Stella, Smolensk ostromlása, Sámson, Szines érdem, Szeretsen Leány, Skotziai Eduard, Svekusok Villinga alatt; **T**serei Kristina, Terno, Tzid, Tartüff, Tüzi lárma, Tsak van még hiv feleség, Testvérek ellenkezése, Természet Leánya, Tékozló Fiú, Talhajim, Themistokles, Tündérek, Templáriusok, Titus szelidsége, Tsupa zürzavar, Te s Tu, Tettetett beteg, Tsalárd a szív, Tisztesség eladás, Tisztásra vágyódók, Thoringen Gáspár, Tserny György, Titkos ítélő szék, Tsupa zavar, Tserfa Koszorú, Tiszteletre méltó Társaság, Tengerparti Juss, Tizenkettődik Károly, Tudatlant convincáló Philosophus, Tsupa Kompliment és Szél, Talált Gyermekek, Turandot; **U**dvari Pági tsintalansága, Unoka gyermek, Ujj Század, Ujj hold vasárnapi gyermek, Ur, és szolgálja egy személybe; **Z**ászló-Tartó, Zrinyi; **V**iz eszűség, és jó Szív, Viz eszűség, és nagy Lélek, Viz eszűség, és Barátság, Vak és Süket, Vallás győzedelme, Virtus próba köve a szerentsétlenség, Váltó czédula, Veszedelmes szomszédtság, Valocon, Vülfingénai Adelheid, Világ hangja, Szív jósága, Visita, Vendégi Juss, Véték sullya.

Alább én ezennel meg esmérem és bizonyitom, hogy Theáter Director Tekintetes Kotsi P. János Urnak nem más, nem is több Cathalogust, hanem tsupán tsak ezt az egyet adtam légyen által. Kolosvárt Xber 12ken 1821.

Hogy ezen Cathalogusba specificált könyvekből álló Bibliothecát a' Nemzeti Játszo Szinnek én, Szentkirályi Mihály, mint Transponens az Árendátor Ts. Nagy Lázár Urnak valósággal, és hiba nélkül által dtam, én pedig Árendátor Nagy Lázár Urnak hijánosság nélkül általl vettem, még az el mult 1821dik Esztendőbe, ezennel meg esmérjük, és bizonyítjuk. Kolosvárt Januárius 11kén 1822be. Szentkirályi Mihály Transponens Biztos és Nagy Lázár Recipiens Árendátor.

Függelék 2

A kolozsvári Nemzeti Színház könyv- és kottatárának, valamint szerepjegyzékének 1836-os katalógusa⁶²

Költ 1836ban augustus 18kán. Az országos játékszín könyvtárában található minden játékdarabok és muzsikálék consignatioja

Az ujjannan rendbeszedett Theátrumi darabok nevei és számjai 1836ba

1. (258) *Havasi rozsa*, *Patrus és Schael* é. j. 3 fv.; **2.** (18) *Az atya és gyermekei* n. j. 3 fv.; **3.** *Az új század* egy tréfa 2 fv., *Genua és bosszú* sz. j. 5 fv., *A ház tisztessége* é. j. 5 fv.; **4.** (191) *Arendás vad Kömény* v. j. 4 fv., *Szaragosza ostromlása* nints, *Sámson* históriai j. 4 fv.; **5.** (305) *Havasi falu* n. j.; **6.** (297) *Generalis Spartan* é. j. 4 fv.; **7.** (122) *Leár Király* vit. j. 5 fv.; **8.** (263) *Történet tréfa* v. j. 1 fv.; **9.** (153) *Az öt Anya* sz. j. 5 fv.; **10.** (175) *Az agyvelő organumai* v. j. 3 fv.; **11.** (137) *A Haza Szeretete Hunyadi János* é. vit. j. 4 fv.; **12.** (136) *Szasszényi Julius* sz. j. 5 fv.; **13.** (3.) *Szorel Agnes* sugo textussal opera 3 fv.; **14.** (173) *Dollinger János* vit. é. j. 3 fv., *Balboa* sz. j. 5 fv., *Comedia ex Tempore* v. j. 1 fv., *Tiszteletre méltó társaság* v. j. 1 fv., *Procorator és Paraszt* v. j. 1 fv.; **15.** (164) *Scevola* t. 5 fv.; **16.** (162) *Gyűlölség és szerelem bosszuállása* é. j. 5 fv.; **17.** (132) *Csupa Compliment és Szél* v. j. 4 fv.; **18.** (161) *Falusi Nemes Ember* v. j. 3 fv.; **19.** (151) *De l'Épée Abbás* históriai darab 5 fv.; **20.** (149) *Miss Sára Sámson* sz. j. 5 fv.; **21.** (559) *Skotziai Edvárd* é. j. 3 fv. hiányos; **22.** (158) *Familiai kísértet* sz. j. 2 fv.; **23.** (182) *Aubigni Clemencia* vit. j. 4 fv.; **24.** (184) *Bergami Adelheid* vit. j. 4 fv.; **25.** (187) *Botlás Bün nélkül* é. j. 5 fv.; **26.** (188) *Dagobert* sz. j. 5 fv.; **27.** (189) *Az el változott paraszt* v. j. 5 fv.; **28.** (191) *Peligni Eppo* é. j. 3 fv.; **29.** (193) *Juliska* v. j. 5 fv.; **30.** (194) *Kártigám* é. j. énekekkel 3 fv.; **31.** (196) *Kötelesség* é. j. 5 fv.; **32.** (195) *Királyunkért 's Hazánkért* v. j. 3 fv.; **33.** (200) *Toringer*

⁶² Vö. 55. l.j. A közzététel során a Román Nemzeti Levéltár kolozsvári fiókjában fellelhető *Kolozsvári Magyar Színház* (Teatrul Maghiar Cluj, F313, Inv. 48) 11. dossziéjának 169–203. lapjai között található 1836-os jegyzék fogalmazványát és tisztázataát vettük alapul, ezek sorszámozása eltérő. Közreadásunkban az új sorszám mellett a régít zárójelben adjuk meg. Ezáltal a kolozsvári színház egy korábbi, 1836 előtti könyvtári lajstroma is részlegesen rekonstruálható. A címek közreadása minden esetben az eredeti – akár az összeíró helytelen olvasatát tükröző – lejegyzés szerint történt, csupán az elírásokat javítottuk. A darabok jellegére egységesítve (dráma, tragédia, víg-, vitézi, érzékeny, szomorú, néző, énekes-, daljáték, azaz d., t., v. j., vit. j., é. j., sz. j., n. j., én. j., dalj.) hivatkoztunk, az egyszer előforduló bibliái-, históriai-, tündér-, pásztorjáték, ill. az opera, rege, tréfa műfaji megjelölésének kiírását megtartottuk. A felvonást minden esetben fv. rövidítéssel jelöltük.

Gáspár vit. j. 4 fv.; **34.** (204) *Nagy Sándor* vit. j. 4 fv.; **35.** (204) *Olint és Szofronia* 4 fv. hiányos; **36.** (206) *Octavia* sz. j. 5 fv.; **37.** (207) *Pohár viz* v. j. 3 fv.; **38.** (287) *Márs és Vénus* vit. j. 5. fv.; **39.** *Oroszlány Vitézek* v. j. 4 fv.; **40.** (300) *Nagy Lelküiség az Magyar Insurgensek* n. j. 5 fv.; **41.** (281) *Rasztenbergi Adelheid* sz. j. 5 fv.; **42.** (209) *Romani Sofia* é. j. 3 fv.; **43.** (210) *A Rosa* v. j. 3 fv.; **44.** (213) *Skámpin ravaszsgái* n. j. 3 fv.; **45.** (214) *A Szerentsés völegény* é. j. 5 fv.; **46.** (215) *Csalfa özvegy* v. j. 1 fv.; **47.** (218) *Viszonti Szolgálat* vit. j. 5 fv.; **48.** (219) *Két csudálatos éjszaka* é. j. 3 fv.; **49.** (155) *Rosz társaság veszedelmes következései* é. j. 3 fv.; **50.** (219) *Szinlett Kátaláni* v. j. 2 fv.; **51.** (20) *A Nötlenek* v. j. 5 fv.; **52.** (221) *Derek anya* é. j. 5 fv.; **53.** (222) *Vittelszbachi Otto* sz. j. 5 fv.; **54.** (223) *A Játékos* é. j. 5 fv.; **55.** (225) *A Menyasszonyi Koszoru* sz. j. 5 fv.; **56.** (226) *Groff Mariánno* é. j. 5 fv.; **57.** (227) *Bajazid* vit. j. 5 fv.; **58.** (228) *Élet álom* vit. j. 4 fv.; **59.** (235) *Valóságos Derek Feleség* é. j. 3 fv.; **60.** (232) *Hedvig* d. 3 fv.; **61.** (230) *Az Ördög Mulato Kastéj tün[eményes]* v. j. 3 fv.; **62.** (233) *Pártosság dühe* n. j. 5 fv.; **63.** (234) *Atya és völegény* v. j. 3 fv.; **64.** (105) *Házi Doctor* v. j. 3 fv.; **65.** (236) *Kitsiny Proteus* v. j. 3 fv.; **66.** (237) *Karotela* d. 4 fv.; **67.** (239) *Péter Váradnak eredete* é. j. 3 fv.; **68.** (24) *Mozses bibliai* j. 3 fv.; **69.** (241) *Masaniello* sz. j. 5 fv.; **70.** (240) *Tévejgök* v. j. 3 fv.; **71.** (243) *Botskai István* vit. j. 3 fv.; **72.** (256) *Regens* sz. j. 5 fv.; **73.** (257) *Pajkos Fritzi* v. j. 2 fv.; **74.** (252) *Falusi Borbély* én. v. j. 2 fv.; **75.** (259) *Férjfi Oskola* v. j. 3 fv.; **76.** (262) *Káto* sz. j. 5 fv.; **77.** (269) *Odioso* é. j. 5 fv.; **78.** (265) *Familiai pohár* v. j. 5 fv.; **79.** (266) *Atok és Áldás* d. 2 fv.; **80.** (270) *Nagy Mámi* n. j. 4 fv.; **81.** (273) *Ludlán barlangja rege* 5 fv.; **82.** (277) *Totila* vit. j. 5 fv.; **83.** (278) *Bramalbász és Stifelius* v. j. 5 fv.; **84.** (279) *Tölgy Koszoru* vit. j. 3 fv.; **85.** (280) *Pultavai ütközet* vit. j. 3 fv.; **86.** (281) *Gond szükség nélkül* v. j. 5 fv.; **87.** *Carolus Magnus* v. j. 3 fv.; **88.** (191) *Rudiona* d. 5 fv.; **89.** (310) *Quito meg vétele* sz. j. 5 fv.; **90.** (307) *Az Asszony Kisértet* v. j. 3 fv.; **91.** (308) *Grof Esszex* sz. j. 5 fv.; **92.** (306) *Argirius és Tündér Ilona* é. j. 3 fv.; **93.** (303) *Trof Peti* v. j. 4 fv.; **94.** *Örzö Angyal* é. j. 3 fv.; **95.** *Barátság rajzolatja* é. j. 3 fv.; **96.** *Tell Vilhelm* n. j. 5 fv.; **97.** (80) *Helvétziai Ház nép* pásztori dalj. 3 fv.; **98.** (300) *Szerentsés vadászat* é. j. 1 fv.; **99.** (298) *Ali vagy Korszikaiak és Genovaiak* d. 3 fv.; **100.** (296) *Barátság és Szerelem közt való tusakodás* sz. j. 5 fv.; **101.** (325) *A veszedelmes Erdő* n. d. 3 fv.; **102.** (8) *Oh Csudák Csudája* v. j. 5 fv.; **103.** (166) *Mátyás Napja Soroksáron* v. j. 3 fv.; **104.** (261) *Favorita* sz. j. 5 fv.; **105.** (212) *A Szerentsétlenek* v. j. 1 fv.; **106.** *Két Ur szolgája* v. j. 3 fv.; **107.** (293) *Wáza Gusztáv* vit. j. 4 fv.; **108.** (294) *Két bilét* v. j. 1 fv.; **109.** (295) *Papelli* é. j. 3 fv.; **110.** (293 sic!) *Ludas Matyi* v. j. 3 fv.; **111.** (292) *Hatalom* sz. j. 5 fv.; **112.** (298) *12ik Károly* é. j. 5 fv.; **113.** (290) *Stándinger* v. j. 4 fv.; **114.** (132) *Husziták Naumburnál* vit. j. 5 fv., *Gyökeres orvoslás* v. j. 3 fv. hiányos; **115.** (244) *E.T.E.V.* v. j. 1 fv.; **116.** (108) *Lazarilla* é. j. 4 fv.; **117.** (285) *Barbarossa* n. d. 3 fv.; **118.** (110) *Egy Ora* n. d. 3 fv.; **119.** (139) *Cserni György* v. j. 3 fv.; **120.** (268) *Luxenburgi Marschal* n. j. 3 fv.; **121.** (36) *Ujság kíváno* é. j. 5 fv.; **122.** *A hét Magyar Vitézek* é. j. 4 fv.; **123.** (281) *A Lengyel Király Házassága* v. j. 3 fv.; **124.** *Válfangi Adelhajn* vit. j. 4 fv. hiányos; **125.** (115) *A Hazug* v. j. 3 fv., *Otto* sz. j. 4 fv., *Csupa zavar* v. j. 1 fv.; **126.** (153) *Luskár Konrád* sz. j. 5 fv., *Intermezzo* v. j. 5 fv. *Montfaukoni Johanna* vit. j. 5 fv.; **127.** (246) *A Jegyző Könyv* n. j. 3 fv., **128.** (II.) *Angol Portéka* v. j. 2 fv., *Negyedik Heinrich* vit. j. 5 fv.; **129.** (130) *Korvinusz Mátyás hősi* é. j. 4 fv.; **130.** (264) *Egyiptomi ut* v. j. 3 fv.; **131.** (254) *Béla futása* én. j. 2 fv.; **132.** (131) *Borostyán Koszoru* é. j. 5 fv.; **133.** *Giszbacher Mathilde* vit. j. 5 fv.;

134. (133) *Hibás Lépés* é. j. 5 fv. hiányos; **135.** (301) *Koriolánus* n. j. 5 fv.; **136.** (140) *Bölcs Asszony az erdőre* vit. j. 5 fv.; **137.** (142) *Galotti Emilia* é. j. 5 fv.; **138.** (300) *Iolántha* sz. j. 4 fv.; **139.** (141) *A mardoso Lelki esméret* vit. j. 5 fv.; **140.** (144) *A tudatlan Convincáló Philosphus* v. j. 2 fv.; **141.** (142) *Üstökös Csillag* v. j. 1 fv.; **142.** (147) *La Peyrouse* é. j. 2 fv., *Atila vagy a Szegény Lantos* é. j. 2 fv.; **143.** (148) *Nevelés Formálja az Embert* v. j. 3 fv.; **144.** (150) *Kemény Simon* sz. j. 5 fv.; **145.** (51) *Sivatag* é. j. 4 fv.; **146.** (152) *Szebeni Erdő* n. j. 5 fv.; **147.** (154) *Kortesz Ferdinánd* d. 5 fv.; **148.** (1) *Iaques Splén* v. j. 1 fv., *Napkeleti Indiából nyert örökség* v. j. 4 fv., *Az Indiai völégény* vig opera (sic!); **149.** (2) *Falurol jött Testvérek* v. j. 5 fv., *Predicatum* v. j. 3 fv., *Penelopé* é. j. 5 fv.; **150.** (3) *Az el cserélt ládák* v. j. 5 fv., *Repressalia* é. j. 4 fv.; **151.** (4) *Tékozlo fiu* 5 fv.; **152.** (4) *Farkasok a nyáj körül* v. j. 5 fv., *Carmelia* sz. j. 5 fv.; **153.** (6) *Piko Hertzeg* sz. vig opera 2 fv., *Qui pro quo* hijjános, *A Szerelem Szigete* v. én. j. 2 fv.; **154.** (7) *Té és Tu* v. j. 3 fv., *Codrus* sz. j. 5 fv. hijjános, *Ottello* sz. j. 5 fv.; **155.** (8) *Condrio* nevettségés n. j. 3 fv., *Csarlárd a szín* vig mese 5 szakaszban; **156.** (10) *Makfalvi Sarolt* vit. j. 5 fv., *Themistocles* d. 5 fv.; **157.** (11) *Szolgálatból ki maradt Katona Tisztek* v. j. 5 fv.; **158.** (12) *Hugo Grotius* é. j. 4 fv., *Al Cancellarius* é. j. 5 fv.; **159.** (13) *Az Unoka Gyermeke* mulatságos j. 4 fv.; **160.** (14) *Árulás szerelem-féltés* sz. j. 5 fv. hijjános; **161.** (15) *Igy Szereti a Magyar Jo Fejedelmét* v. j. 1 fv., *Rachel és Eszter* sz. j. 3 fv., *Erasmus* vj. 4. fv., *Nem modi Szerent valo Erköltsi Házasság* v. j. 5 fv., *Erászt* é. j. 1 fv.; **162.** (16) *Garbantzai* v. j. 3 fv.; **163.** (18) *Pruth vize mellett köttetett Békesség* é. j. 5 fv.; **164.** (19) *Halotti tor* v. j. 3 fv., *Geanette San Fiorenzo* é. j. 5 fv., *Betsületes ambitzio* v. j. 3 fv.; **165.** (20) *Corsicaiak Magyar Országba* é. j. 4 fv., *Rágalmazok* é. j. 4 fv.; **166.** (21) *Szegénység és Nemes Szív* v. j. 3 fv., *Álortzások* v. j. 1 fv.; **167.** (22) *Gyermeki fenyíték* v. j. 5 fv., *Formenterai Remete* v. j. 2 fv., *Csupa zürzavar* v. j. 3 fv., *A Különös Nagy Bátya* v. j. 4 fv.; **168.** (23) *Fejedelem nagy lelküése* é. j. 5 fv., *Az udvari Page* v. j. 5 fv.; **169.** (24) *Alexina* é. j. 5 fv., *El késett völégény* v. j. 5 fv.; **170.** (25) *Priamus és Thisbe* é. j. 5 fv., *Szolgálatbéli kötelesség* é. j. 5 fv., *Az el hagyott Dido* sz. j. 5 fv.; **171.** (26) *A Pogány Keresztény* d. 3 fv., *Titus szelidsége* é. j. 3 fv., *Az Invalidus Katona* v. j. 3 fv.; **172.** (27) *A Fejedelem mint Ember* é. j. 3 fv., *Rejtekes ıro asztal* é. j. 3 fv.; **173.** (28) *Meg fordult a Kotzka* v. j. 5 fv., *Jutalom és büntetés* é. j. 1 fv.; **174.** (29) *Tartuf vagy a hitető* v. j. 5 fv., *Az örökség lesők* v. j. 5 fv.; **175.** (30) *Eső után napfény süt* é. j. 3 fv., *A Fogoly* v. j. 1 fv., *A vizeszüség és jo Szív* v. j. 1 fv.; **176.** (31) *Önnön áldozat* é. j. 3 fv., *A zsidó* n. j. 5 fv.; **177.** (32) *Szeliko és Belissa* é. j. 4 fv., *Sakk figura* v. j. 4 fv.; **178.** (33) *Virtus proba köve* é. j. 3 fv., *A Szabo és Fia* n. j. 3 fv.; **179.** (34) *A Philosophus* v. j. 5 fv., *Bolei Anna* d. 5 fv., *Márika* v. j. 3 fv.; **180.** (35) *Térmészet Léánya* v. j. 3 fv., *Asszonyi komplott* v. j. 4 fv.; **181.** (36) *Elváltozot leány kérő* v. j. 2 fv., *Tündérek* v. j. 3 fv., *Banko czédula* v. j. 4 fv.; **182.** (37) *A Gyürü* v. j. 5 fv., *A Gyürü második része* v. j. 4 fv.; **183.** (38) *Cserei Krisztina* v. j. 3 fv., *Modi Szeretők* v. j. 3 fv., *Kincs ások* opera 2 fv.; **184.** (39) *Nap Szüzei* é. j. 2 fv.; **185.** (40) *Kolenai Mária* sz. j. 5 fv., *A Félénk azaz Uj hold vasárnapı Gyermeke* v. j. 3 fv., *Az elszöktetés* v. j. 3 fv.; **186.** (41) *Erőszak és történet* v. j. 4 fv., *Kremes* v. j. 3 fv.; **187.** (42) *A meg lágyult atyai szív* é. j. 3 fv., *Burgundiai Grof* n. j. 4 fv.; **188.** (43) *Oh* (sic!) és *uj világ* é. j. 5 fv., *Khlotár* sz. j. 5 fv.; **189.** (45) *A bal értelem* é. j. 4 fv., *A gyanus Mesterség* v. j. 4 fv., *A szerelem és barátság* v. j. 4 fv.; **190.** (46) *Az ezüs üdő vagy a Házassági élet* é. j. 5 fv., *Viz eszüség és barátság* é. j. 5 fv.; **191.** (47) *Egy mást bosszantók* v. j. 5 fv., *Havasi Juhász leány* v. j. 2 fv.; **192.** (48) *Jo szívü Mezei*

Gazda n. j. 5 fv., *Elmés találmányok* v. J. 4 fv., *Muszka Magyar Or[szág]ba* v. j. 4 fv.; **193.** (50) *Isikrates és Agenor* sz. j. 5 fv., *Az igaz Szeretet erőltetést nem szenved* é. j. 5 fv., *Égi háboru* én. j. 2 fv.; **194.** (51) *Meg szabadulás Napja* é. j. 4 fv., *Az őszi nap Erköls[e]i* v. j. 5 fv.; **195.** (52) *Nagy Atyafiság* v. j. 5 fv. hijános, *Idegen* n. j. 4 fv.; **196.** (53) *Atilla a Hunnusok Királya* vitézi j. 2 fv., *Procátor és Paraszt* v. j. 2 fv., *Ravasz Asszony* v. j. 1 fv., *Ignes de Castro* n. j. 5 fv., *Szezelem és bosszú* é. j. 4 fv.; **197.** (54) *Oda* sz. j. 5 fv., *Az Asszony gyűlölő* v. j. 3 fv., *A hármások* v. j. 4 fv.; **198.** (55) *Szerecsen Rabok* é. j. 3 fv., *Meg esik az efféle* é. j., 3 fv., *Szezelem és szegénység* é. j. 3 fv., *Falusi Urfi* v. j. 1 fv.; **199.** (56) *Valtron* sz. j. 5 fv., *Tettetett beteg kisasszony* v. j. 3 fv.; **200.** (57) *Gyűlölség és szeretet* é. j. 4 fv., *Vallás győzedelme* sz. j. 5 fv., *A szo hajtás* v. j. 5 fv.; **201.** (58) *Frigyesi Elek* d. 5 fv., *Olivia* sz. j. 5 fv., *Veszedelmes szomszédság* vig. j. 1 fv.; **202.** (59) *Ilonsz hajm* é. j. 4 fv., *Buda* sz. j. 3 fv., *A Háládatos Fiu* vig. j. 1 fv.; **203.** (60) *Kevély Szépség* v. j. 2 fv., *Péncz Gyűlölő* v. j. 3 fv., *Az atya és ítélő Biro egy Személybe* é. j. 4 fv.; **204.** (61) *Két Klingszberg* v. j. 4 fv.; **205.** (62) *Minden lébe* v. j., *Fecsegő borbély* v. j. 2 fv., *Szarándok* é.rz. j. 5 fv.; **206.** (63) *A Prágai két Néne* v. j. 3 fv., *Három egyházi Személyek* v. j. 5 fv. hiános; **207.** (64) *Gianetta Montaldi* sz. j. 5 fv., *Vak és Süket* v. j. 2 fv., *Talhálym* é. j. 2 fv.; **208.** (65) *Rabensvaldi Kunigunda* n. j. 5 fv., *Klothárd* n. j. 5 fv., *Levél irok* vig. j. 3 fv.; **209.** (66) *A gyűlölség és szeretet* é. j. 4 fv., *Két szék közt a pad alatt maradt* v. j. 1 fv., *Czid* sz. j. 5 fv.; **210.** (67) *Reversalis* v. j. 5 fv.; **211.** (68) *Térno* v. j. 1 fv., *Maszkora* v. J. 1 fv., *Atilla* vit. j.; **212.** (69) *A helytelen szemérmetség* é. j. 4 fv., *Viz eszűség és nagy lélek* n. j. 4 fv.; **213.** (70) *Epigramma* v. j. 4 fv., *Álhatatos szeretet* n. j. 4 fv.; **214.** (71) *Hadi tűz váltás* v. j. 5 fv., *Szoros igazság és kegyelmesség* é. j. 5 fv., *Két Roka* v. j. 2 fv.; **215.** (72) *Siralmas lakadalom* v. j. 2 fv., *A Parola* v. j. 4 fv.; **216.** (74.) *Szép Abellino, Rolla halála* é. j. 4 fv.; **217.** (75) *Katinka* é. j. 5 fv.; **218.** (76) *Szegény Kevély* v. j. 5 fv., *Három leány*; **219.** (77) *Habsburgi Ágnes* sz. j. 5 fv., *Igazság jutalma* (hijános), *Templáriusok* (hijános); **220.** (78) *Az emlékezés* é. j. 5 fv.; **221.** (79) *Hitető Doctorok* v. j. 3 fv., *A Lantosok* v. j. 3 fv., *Semiramis* sz. j. 5 fv.; **222.** (80) *Anyai kép v. a privát Komedia* n. j. 4 fv., *Maria Stúárd* (sic!) sz. j. 5 fv.; **223.** (81) *Grof Ernst* é. j. 4 fv., *A nagy születésű Kapitány* v. j. 4 fv.; **224.** (82) *Klavigo* sz. j. 5 fv., *Gáloppadi táncz* v. j. 3 fv.; **225.** (83) *Pecsét nyomó* n. j. 5 fv.; *Itt a Középső Sor Ki ado* v. j. 2 fv.; **226.** (84) *A fársángolo Ifiu* v. j. 2 fv., *Hanno* é. j. 3 fv., *A Tüzi lárma* v. j. 3 fv.; **227.** (88) *Sák meg lelte fottyát* v. j. 3 fv., *A Bétsi Kadét* v. j. 3 fv.

(Ezen numerustól kezdve nyomtatványok)

228. (86) *A Talált Gyerek* v. j. 5 fv., *Sugori* v. j. 5 fv., *Az Asszonyi Jacobita Klub*; **229.** (87) *Kiki Saját háza előtt Seperjen* v. j. 1 fv., *Ozmoldok* d. 5 fv., *Posta Kotsikok* v. j. 5 fv., *A Tiszttség eladás* v. j. 1 fv.; **230.** (88) *A Kamerhegyi barát* é. j. 5 fv.; **231.** (89) *A tisztésre vágyódo* v. j. 3 fv.; **232.** (90) *Ujmodi gonosztévő* é. j. 2 fv.; **233.** (91) *Atilla és Buda* t. 5 fv.; **234.** (92) *Codrus* v. j. 5 fv., *Medon* v. j. 3 fv., *Gyapai Márton* v. j. 3 fv.; **235.** (93) *Almánzi* sz. j. 3 fv., *Hassiai hadi tiszt Amerikában* n. j. 3 fv., *Miniszter* é. j. 5 fv.; **236.** (94) *Artaxerxes* sz. j. 3 fv.; **237.** (95) *Grof Essex* sz. j. 4 fv.; **238.** (132) *Havasi paraszt* v. j. 3 fv., *Iolántha* n. j.; 239. Félbe lévő darab czim nélkül; **240.** (118) *Özön viz.* Énekek elegyített játék 3 fv.; **241.** (117) *Turandot* t. 5 fv. Schiller után; **242.** (116) *A vizita* v. j. 4 fv.; **243.** (119) *Doctor Faust* sz. j. 2 fv., *Néma Szezelem* é. j. 1 fv., *A Gunyolo Irás* é. j. 3 fv.; **244.** (104) *Titkos Itélő Szék* é. j. 4 fv.; **245.** (115) *A mi néktek Tettszik* é. j. 5 fv.; **246.** *Uj hold vasárnapi gyermek* é. j. 2 fv.; **247.** (129) *Grof Benyovszki*

é. j. 5 fv.; **248.** *Indusok Angliába* v. j. 3 fv., *Boho Misi* v. j. 5 fv., *A Szegény Lantos* v. j. 1 fv.,⁶³ **250.** (274) *Elégett Ház* v. j. 1 fv.; **251.** *Donna Dianna* v. j. 4 fv.; **252.** (271) *Toni* d. 3 fv.; **253.** (281) *Quakkerek* é. j. 1 fv., *Tündér Kastély Magyarországban*; **254.** (299) *Benjámín Lengyelországban* é. j. 5 fv.; **255.** *Carolo Carolino* banditai j. 5 fv.; **256.** *Szines érelem* (sic!) é. j. 5 fv.; *Tékozlo fiu* n. j. 5 fv.; **257.** (134) *Bánom hogy megházasodtam* v. j. 3 még egy eleje hiányos; **258.** (108) *Helvétusok Liszabonban* é. j. 5 fv. hiányos, *Svékusok Vilinga alatt* d. 4 fv.; **259.** (9) *Csak van még hiv feleség* é. j. 3 fv., *Testvérek ellenkezése* é. j. 5 fv., *A jó szívű fiu* v. j. 5 fv.; **260.** (110) *A meg engesztelődés* é. j. 3 fv.; *Guisárdi Grofok* sz. j. 5 fv., *Jo barátok* é. j. 5 fv., (17) *Házasság Szerző* v. j. 5 fv.;⁶⁴ **262.** (96) *Szégyenli tulajdon feleségét Szeretni* é. j. 5 fv.

Nyomtattatok

263. (320) *Csapo Péter* v. j. 4 fv., *Katona Szerencse* v. j. 5 fv., *Atilla és Buda* sz. j. 5 fv., *Kincások* v. j.; **264.** (98) *Formenterai Remete* é. j. 3 fv.; **265.** (313) *A véres örökség* sz. j. 1 fv.; **266.** (102) *Elfride* sz. j. 5 fv.; **267.** (178) *Sophia* é. j. 3 fv.; **268.** (296) *Arthello* v. j. 3 fv.; **269.** *Sztella* v. j. 5 fv.; **270.** (172) *Tündér alma* tündéri j. 3 fv.; **271.** *Arany üdö* én. j. 3 fv.; **272.** *Ika és Szelima* sz. j. 5 fv.; **273.** (180) *Romeo és Julia* sz. j. 4 fv.; **274.** (97) *Zrinyi* sz. j. 5 fv.; **275.** *Nevelők* v. j. 1 fv.; **276.** (237) *Aglájában* belé van kötve a *Nagy Innep* sz. j. ; **277.** *Ilka* d. 4 fv.; **278.** (216) *Csapo Péter* v. j. 4. fv.; **279.** (244) *Fösvény* v. j. 5 fv.; **280.** (315) *Ujmodi gonosztévő* é. j. 5 fv., *Zaér* sz. j. 5 fv., *Essex* sz. j. 5 fv.; **281.** (313) *Ujmodi gonosztévő* é. j. 5 fv., *Budai Basa*⁶⁵, *Veiler és Aloysia* n. j. 5 fv.; **282.** (319) *Hitető Mahomed* sz. j. 5 fv., *Horatiusok és Curatiusok* sz. j. 5 fv., *Tornyos Péter* n. j. 3 fv.; **283.** (322) *Hatziai Hadi Tiszt* é. j. 4 fv., *Minister* é. j. 5 fv., *Almansia* sz. j. 3 fv.; **284.** (324) *Fayel* sz. j. 5 fv.; **284.** *Ki legyen Ő* v. j. 3 fv., *Gyermeki Szeretet ereje* é. j. 5 fv.; **285.** (318) *Alzir* sz. j. 4 fv.; **286.** *Tanácsos* v. j. 1 fv.; **287.** *Második Gosner* v. j. 4 fv.; **288.** (99) *Szerecsen Léány* é. j. 4 fv. duplicatum; **289.** *Fekete Ember* v. j.

Muzsikálék

1. *Szorel Ágnes* é. j. 3 fv. 3 darab partitúra; **2.** *Helvétiai háznép* 22 stimekbe 3 darab partitúra; **3.** *Telemek* stimekbe 21 darab; **4.** *Béla futása* 10 stimekbe; **5.** *Josef és testvérei* (Pálnál maradt); **6.** *Krisztisch Judenlein* 1 darab partitúra; **7.** *A Két Roka* 18 stimek; **8.** *A falusi Borbé* partitúra és 17 stimek; **9.** *Az Arany idő* 21 stime egyveleg, megint 34 stime és 3ik Felvonás partitúrája; **10.** *A lantosok* 14 stime és partitúra; **11.** *Szerelem szigete* partitúra és 20 stime; **12.** *Uj hold vasárnapi gyermek* 2 partitúra 40 stime; **13.** *Contractus* 2 partitúra 14 stime; **14.** *Kemény Simon* 14 stime partitúra eleje; **15.** *Elisabeth* Ouverture partitúra 23 stime; **16.** *Philosophusok* 3 partitúra 40 stime; **17.** *Moso leányok* 2 partitúra 10 stime; **18.** *Csörgő sapka* partitúra; **19.** *Siralmas lakadalom* 17 stime; **20.** *Szinlett Catalani* 2 partitúra 16 stime; **21.** *Oskola mester v. Égi háboru* 23 stime; **22.** *Falusi Deputatusok* 1 partitúra; **23.** *Első hajos* 16 stime; **24.** *Vig templomi Innep* 14 stime.

⁶³ A 249. tételszám nem szerepel.

⁶⁴ A 261. tételszám nem szerepel.

⁶⁵ Műfajjelölés nélkül.

Méltóságos Provincialis Cancellarius Grof Lázár László Ur ő Nagysága által lett kibotsáttatásunk következtetésül, folyó 1836ik esztendő Augusztus 16 és 17ik napjain, a Nemzeti Játék Szinben, az ottan találtott Játék darabokat és Musikálékat a fentebb irtak szerént találván azzal ezen levelünket nevünk alá írásával ki adjuk, Kolosvárt, Augusztus 18án. Benő Antal és Csik Szent Simoni Endes Daniel Regio Gubernialis cancellisták.

A játékszínben található szerepek feljegyzése

A szép Abellina 11 db., *Abellino* 2 db., *Atya és ítélő bíró* 7 db., *Alpesi rosa* 1 db., *Amalia* 1 db., *Álorczások* 5 db., *Aurora* 8 db., *Asszonyi complot* 13 db., *Atalika balála* 16 db., *Álhatatos szeretet* 7 db., *Aubigni Clementzia* 6 db., *Al Kancellár* 10 db., *Argirus* 10 db., *Asszonyi gyűlölő* 6 db., *Anglus portékák* 6 db., *Almárium* 6 db., *Asszonyi kísértet* 6 db., *Az igaz szeretet* 9 db., *Artaxerxes* 5 db., *Alexina* 12 db., *Atya és Völegény* 14 db., *Agyvelő organumai* 6 db., *Atila* 11 db., *Asszonyi érdem* 12 db., *Anyai kép* 13 db., *Arany pereczek* 14 db., *Anglus nyavalya* 3 db.; **Bernard** 3 db., *Benyovszki* 1 db., *Bársony czipő* 2 db., *Bécsi ruha* 5 db., *Botlás bűn nélkül* 13 db., *Borostyán koszoru* 13 db., *Baköz* 4 db., *Balértelem* 11 db., *Barbarossa* 2 db., *Bernardi Agnes* 3 db., *Bondi erdő* 12 db., *Bayard* 10 db., *Bübájós koporso* 10 db., *Bramarbas* 13 db., *Bölcs Asszony* 17 db., *Bronzfő* 9 db., *Blanka* 14 db., *Bolony Agnes* 10 db., *Bosszuállítás* 13 db., *Balboa* 2 db., *Cserni György* 18 db., *Corvinus Mátyás* 10 db., *Csudálatos találkozás* 11 db., *Csupa zürzavar* 1 db., *Carolus Magnus* 13 db., *Clorinda* 14 db., *Csudák csudája* 3 db., *Clothár* 5 db., *Csupa Compliment* 6 db., *Cseri Krisztina* 9 db., *Contractus* 6 db.; **Don Juan** 2 db., *Deodata* 9 db., *Derék Anya* 10 db., *Dollinger János* 13 db.; **Elcserélt uti ládák** 10 db., *Élet egy részegség* 32 db., *Elválasztott paraszt* 14 db., *Elkésztet völegények* 11 db., *Eső után napfény* 5 db., *Erőszak és történet* 8 db., *Egymást bosszantok* 11 db., *Eltévedt gyermek* 5 db., *Esküvés* 22 db., *Elszöktetés* 4 db., *Erkölsős kalmár* 11 db., *Élet egy álom* 15 db., *Gr. Ernst* 6 db., *Elmés találmányok* 6 db., *Emlékezés* 9 db., *Egy Ur* 6 db., *Essex* 7 db., *Elfrida* 8 db., *Epigramma* 13 db., *Értelem és kényszerűség* 9 db., *Elveszett gyermek* 10 db., *Ezüst idő* 9 db., *Égi háboru* 4 db., *Europa* 14 db.; **Familiái pohár** 14 db., *Favorita, fejedelem kedvese* 10 db., *Félénk* 5 db., *Falusi urfi* 3 db., *Fejedelemnek nagy lelke* 11 db., *Férfi oskola* 7 db., *Faluroi jött testvérek* 11 db., *Fársánglelő ifju* 12 db., *Falusi kísértet* 7 db., *Fellegvár kísértet* 2 db., *Felseki (sic!) Rudolf* 11 db., *Falusi borbély* 7 db., *Fejedelem mint ember* 5 db., *Fogoly* 4 db.; **Goszner IIik** 9 db., *Garbantzai* 3 db., *Gianetta Montaldi* 7 db., *Genua és bosszu* 7 db., *Gyapai Márton* 4 db., *Gond szükség és szükség gond nélkül* 12 db., *Gianetta* 11 db., *Gyermeki szeretet ereje* 7 db., *Gyűrű 2er* 13 db., *Gisbachi Mathilde* 6 db., *Gyermeki szeretet új Lelket formál* 8 db., *Gyermek fenytés v. Testamentum* 6 db., *Guiscardi Grofok* 14 db., *Gyanus mesterség* 12 db., *Gálya rab* 3 db.; **Havasi paraszt** 8 db., *Harmo* 8 db., *Háládatos fiu* 9 db., *Hitető Doctor* 8 db., *Hajadon* 10 db., *Halotti tor* 10 db., *Haimburg és Mária* 8 db., *Hárfás leány* 12 db., *Hibás lépés* 13 db., *Ház elado (ez a)* 16 db., *Hugo Grotius* 9 db., *Három egyházasszony* 15 db., *Haza szeretet v. Hunyadi János* 15 db., *Hatalmas szo* 13 db., *Helytelen szemérmesség* 11 db., *Hadi tűz váltság* 6 db., *Havasi falu* 12 db., *Habsburgi Ágnes* 11 db., *Hármasok* 10 db., *Hazug* 12 db., *Házasság szerző* 13 db., *Három leányok* 8 db.; **István kir. v. Kupa pártütők** 16 db., *Jaques Spleen* 10 db., *Jutzika* 20 db., *Jegyző könyv* 4 db., *Invalidusok* 12 db., *István király* 17 db., *Jo szívű mezei gazda* 17 db., *Igazság jutalma* 9 db., *Indiabol nyert*

örökség 7 db., *Itt a középső sor kiadó* 4 db., *Juliska* 14 db., *Ignez de Castro* 10 db., *Jo kedv* 5 db., *Jozsef és testvérei* 2 db., *Jo barátok* 7 db.; *Kép* 4 db., *Korzikaiak* 8 db., *Koriolan* 13 db., *Kísértet* 9 db., *Kevély szépség* 8 db., *Kolosvar, Paris, London* 5 db., *Katinka* 8 db.; *Lantosok* 11 db., *Luczaszéke* 16 db., *Lelkiismeret* 6 db., *Lanassza* 3 db., *Ludlán barlangja* 11 db., *Luzkai Conrád* 19 db.; *Mcbeth* 16 db., *Muszka Magyarországon* 7 db., *Moricz* 10 db., *Mit is érhet nékem egy banko cédula* 12 db., *Miss Sára Samson* 11 db., *Medon* 4 db., *Megszabadulás napja* 9 db., *Megzavarodott* 8 db., *Magyar insurgensek* 5 db., *Mátyás deák* 9 db., *Mágnes álom járó* 12 db., *Meglágyult atyai szív* 7 db., *Mardoso lelkiismeret* 14 db., *Messinai földindulás* 12 db., *Minister* 11 db., *Mars és Venus* 14 db., *Menyasszonyi ékesség* 13 db., *Marianus (Grof)* 18 db., *Megfordult a kocka* 10 db., *Megkell hogy verekedjenek* 5 db., *Megengesztelődés* 6 db.; *Nem modi szerént való házasság* 8 db., *Nótelenek* 10 db., *Napszámos* 9 db., *Mimi kisasszony, Nagyvári komedia* 7 db., *Napák* 6 db., *Nagy születésű kapitány* 10 db.; *Ozomondok* 11 db., *Oh csudák csudája* 13 db., *O és új világ* 11 db., *Odiosa* 11 db.: *Politicus csizmadia* 12 db., *Péncz gyűlölő* 7 db., *Prokátor és paraszt* 7 db., *Pruth vize melletti béke* 20 db., *Pasquillus* 10 db., *Piko Herczeg* 7 db., *Pajkos Fricz* 12 db., *Persely* 4 db., *Quodlibet* 4 db., *Quid pro quo* 5 db.: *Rosa koszoru* 10 db., *Radicalis cura* 3 db., *Reversalis* 8 db., *Repressalia* 4 db., *Rossz kedv* 4 db., *Romeo és Julia* 7 db., *Rossz társaság következei* 11 db., *Régi pénzek* 13 db., *Ritka perfolyás* 4 db., *Rágalmazok* 10 db.; *Sivatag* 8 db., *Szerecsen leány* 8 db., *Szép magyar asszony* 7 db., *Szabo és a fia* 4 db., *Szerecsen rabok* 9 db., *Szolgalatbol kimaradtak* 11 db., *Szegény kevély* 12 db., *Szmolenszk ostromlása* 11 db., *Szegény lantos* 4 db., *Stadinger* 5 db., *Szarándokok* 7 db., *Samson* 8 db., *Szerelem és barátság* 8 db., *Szerencsétlenek* 12 db., *Szoros igazság* 13 db., *Szevillai borbély* 5 db., *Salisbury Adelheid* 6 db., *Szinjátsoné* 9 db., *Születésű fiu, Svárország öröme* 12 db., *Szaragosza ostroma* 9 db., *Szerelem szigete* 3 db., *Schak figura* 12 db., *Színes érdem* 9 db.; *Tettetett Catalani* 14 db., *Tündérek* 9 db., *Toringer* 13 db., *Torila* 21 db., *Thronus és kard híve* 9 db., *Talált gyermek* 10 db., *Titkos ítélő szék* 11 db., *Tékozló fiu* 10 db., *Tell Vilhelm* 14 db., *Tartuff* 8 db., *Tsupa compliment* 8 db., *Tsak van itt hív feleség* 6 db., *Tiszteletre méltó társaság* 6 db., *Titus szelidsége* 5 db., *Tévelygők* 11 db., *Tolvaj szarka* 8 db., *Turandot* 14 db., *Turok leső* 11 db., *Themistocles* 8 db., *Turturell* 12 db., *Tündér Ilona* 11 db., *Tulokmányi* 4 db., *Tettetett beteg kisasszony* 7 db.; *Új modi gonosztevő* 1 db., *Új század* 8 db., *Új hold vasárnapi gyermek* 7 db., *Urazó Házás ördög* 5 db.; *Zászló tarto* 6 db., *Zöld mezei* 23 db., *Vad kömény* 13 db., *Vendégi jus* 6 db., *Vülfingiai Adelheid* 5 db., *Viszkos Janko* 6 db., *Vesel* 9 db., *Vesék sulya* 10 db., *Vizeszség* 11 db., *Vak és süket* 9 db., *Özön víz* 9 db., *Ős anya* 11 db., *Önnön áldozat* 3 db., *Ördög mulató kastély* 10 db., *Őr álló* 5 db., *Üstökös csillag* 5 db.

1836ban September 2én egybeírta Farkas Sándor.

EMESE SÓFALVI**The Early Decades of the Hungarian (Musical) Stage:
Revising Sources from Kolozsvár – *da capo***

At the outset of the 19th century, Hungarian theatrical culture progressed simultaneously in two locations, Pest-Buda and Kolozsvár. The chronicle of Hungarian musical theatre reveals Kolozsvár (Klausenburg, today's Cluj-Napoca, Romania) – the city which cultivated the national opera company – as a locale of particular significance. This article presents a timely re-examination of the surviving archive sources relating to the early decades of the Hungarian stage of Kolozsvár (1803-1836), specifically with respect to musical plays. Through reviewing journals, records of meeting minutes (which document the changing status of the orchestra), and the institution's library catalogues, this study presents new documents and perspectives regarding the development of local musical traditions in Transylvania.

BÉKÉSSY LILI

Az 1857-es magyarországi császárlátogatás zenei reprezentációja

A soknemzetiségű Habsburg Birodalom egyik legfőbb kihívása volt a nemzeti (*national*) és nemzetek fölötti (*supranational*) identitások közti egyensúly fenntartása.¹ A birodalmi integrációs törekvések részeként a tagországokban szervezett császári körutazások nem titkolt célja volt, hogy erősítsék a közös, birodalmi identitást (*common identity*) és egyúttal a különböző nemzetek kulturális szuverenitásának megélését is biztosítsák.² A nemzetközi és a magyar történetírásban egyaránt hosszú ideig tartotta magát az az álláspont, miszerint a magyar polgárság és a társadalom felsőbb rétegei nem tekintették sajátjuknak az uralkodói körutazások Ferenc József tiszteletére rendezett ünnepeit, egészen a császár 1867-es magyar királlyá koronázásáig.³ Utóbbiak fényében elgondolkodtató id. Ábrányi Kornél csaknem fél évszázaddal későbbi, a századfordulón keletkezett visszaemlékezése az 1857-es magyarországi császárlátogatásra:

* A tanulmány a BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának „Erkel Ferenc és műhelye” című NKFIH pályázatának (K112504) támogatásával készült. Ezúton szeretném megköszönni az előadás és az azt követő tanulmány létrejöttében témavezetőm, Kim Katalin segítségét.

¹ Laurence COLE – Daniel L. UNOWSKY: *The Limits of Loyalty: Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy* (New York–Oxford, Berghahn Books, 2007) (*Austrian and Habsburg Studies* 9), 1–2.; Oszkár JÁSZI: *The Dissolution of the Habsburg Monarchy* (Chicago, University of Chicago Press, 1929), 433.; Pieter M. JUDSON: *Exclusive Revolutionaries. Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996), 29–50.

² Daniel L. UNOWSKY: *The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916* (West Lafayette–Indiana, Purdue University Press, 2006) (*Central European Studies*), 2–10.

³ „Imperial celebrations in Cisleithania presented Franz Joseph as father of all his peoples (including those of Hungary) and as the supranational symbol binding together the monarchy as a whole. However, the Hungarian noble elites viewed celebrations of Franz Joseph as *emperor* as holidays in a neighboring country. Hungary officially recognized only anniversaries of Franz Joseph’s 1867 crowning as Hungarian king.” Vö. UNOWSKY *Pomp and Politics*, 7. A szerző ezen a helyen oldalszám jelzése nélkül GERŐ Andrásra hivatkozik: *Francis Joseph, King of the Hungarians* (New York, Social Science Monographs, 2001).

„[1857-ben] I. Ferenc József (*akkor még csak osztrák császár*) az ő hódító szépségű s szívjóságú nevével először indult országos körútra, hogy előkészítője legyen egy áldásosabb jövőnek. Eltűnt akkor az összes társadalmi rétegek közti különbség, hogy *a nemzet egyhangú őszinte lelkesedéssel fogadja, ünnepelje az uralkodó párt*. – Nem várt családi gyász szakította félbe a diadalmas utat épp Debrecenben. De utána mind magasabbra hágott a feltámadás napja, mert attól kezdve Erzsébet szíve meg nem szűnt egyre melegebben dobogni a magyar nemzetért.”⁴

Ábrányi 1900-ban kiadott kötetéből, amely a 19. századi magyar zenetörténet kutatásában egyedülállósága folytán megkerülhetetlen, a nemzetépítés narratívájának elsődlegessége bontakozik ki a birodalommal szembeni kritikus retorika mellett, amely alól mintha csak az 1857-ben útjára induló magyarországi Erzsébet-kultusz képezne kivételt.⁵

Az utóbbi évtizedben a magyar és regionális történetírásban is paradigmaváltás történt a neoabszolutizmus egyértelműen negatív értékelésének feloldása vonatkozásában,⁶ amely a zenés színház oldaláról is árnyalásra szorul: a pesti Nemzeti Színház színlapjainak és sajtójának áttekintése alapján például az uralkodócsalád tagjainak tiszteletére rendezett ünnepségek repertoárja egymást nem kizáró birodalmi és nemzeti lojalitást tükröz.⁷ Utóbbi tézisből kiindulva jelen tanulmány az 1857-es császári körutazás zenei megnyilvánulásait vizsgálja⁸ a korabeli pest-budai magyar és német nyelvű sajtó, valamint levéltári és más források figyelembevételével.⁹ A császárlátogatás eseményeinek részletes rekonstrukciója egyben a neoabszolutizmus zenei reprezentációjáról alkotott eddigi elképzelésünk részbeni újragondolására készített.¹⁰

⁴ ÁBRÁNYI Kornél: *A magyar zene a 19-ik században* (Budapest, k.n., 1900), 242. A szöveget helyesírásban aktualizálva közlöm, kiemelések tőlem.

⁵ A kultusz kialakulásáról lásd többek közt GERŐ András: „Egy magyar kultusz: Erzsébet királyné”, in uő: *Magyar polgárosodás* (Budapest, Atlantisz, 1993), 379–396.; Alice FREIFELD: „Empress Elisabeth as Hungarian Queen: The Uses of Celebrity Monarchism”, in COLE–UNOWSKY *Limits of Loyalty*, 138–161. Vikárius László hívta fel a figyelmem arra, hogy Erzsébet kultusza és annak megnyilvánulási formái, különösen annak nyilvánossága a brit Viktória-kultuszra emlékeztet. A témáról lásd John PLUNKETT: *Queen Victoria: First Media Monarch* (Oxford, University Press, 2003).

⁶ DEÁK Ágnes: *Zsandáros és policzájós idők: Államrendőrség Magyarországon, 1849–1867* (Budapest, Osiris, 2015); MANHERCZ Orsolya: *Magas rangú hivatalos utazások Magyarországon a Bach-korszakban. Ferenc József magyarországi látogatásai 1849 és 1859 között*. PhD disszertáció (Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012); PAP József: „A passzív ellenállás, a neoabszolutizmus korának mítosza?”, *Aetas* 18/3–4 (2003), 119–136.; BUZINKAY Géza: *A magyar sajtó és újságírás története a kezdetektől a rendszerváltásig* (Budapest, Wolters Kluwer, 2016).

⁷ BÉKÉSSY Lili: „A Nemzeti Színház ünnepei: Az intézmény és a Habsburg-dinasztia”, in BARNA Gábor – TAUPERT Dóra (szerk.): *Emlékező rítusok és ünneplés. Évfordulók, jubileumok, szent évek* (Budapest, MTA–SZTE Vallási Kultúrakutató Csoport, 2018), 187–208.

⁸ Ferenc József császár 1852-ben is tett körutazást Magyarországon, melyre ezúttal csak érintőlegesen térek ki. Bővebben lásd MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 53–130.

⁹ A tanulmányhoz tartozó sajtógyűjtésem megtekinthető a BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának honlapján: „Az 1857-es magyarországi császárlátogatás zenetörténeti vonatkozásainak sajtóreceptiója”.

¹⁰ GYÁNI Gábor: „Transznacionális történelem, birodalmi múlt”, in SZARKA László (szerk.): *Párhuzamos nemzetépítés, konfliktusos együttélés: Birodalmak és nemzetállamok a közép-európai*

Az 1857-es császárlátogatás forrásai

A neoabszolutizmus korabeli *Kaiserreise*k forrásanyagával az utóbbi években elsősorban a történészek foglalkoztak.¹¹ A magyarországi császárlátogatások Österreichisches Staatsarchivban őrzött iratanyagát (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, illetve Kriegsarchiv) Petra Promintzer vizsgálta; kutatásait közel ötven évvel később Manhercz Orsolya folytatta, valamint tanulmányozta a Magyar Nemzeti Levéltár Abszolutizmuskori Levéltárának részlegeiben található iratokat, és feldolgozta a császárlátogatás nemzetközi sajtóanyagát.¹² Alapkutatásaik tették lehetővé a látogatás eddig feltáratlanul maradt zenei vonatkozásainak vizsgálatát. A Magyar Nemzeti Levéltárban őrzött iratanyag nem bővelkedik zenetörténeti utalásokban,¹³ így jelen kutatás utóbbi források újbóli átnézése, az egyes intézmények levéltári dokumentumainak feldolgozása, valamint a város- és intézménytörténeti szekunder irodalom áttekintése mellett elsősorban a korabeli pest-budai sajtóból kiindulva tesz első ízben kísérletet a császári pár 1857-es első közös országos látogatása zenei reprezentációjának rekonstruálására. A téma feldolgozatlansága folytán jelen tanulmány a zenei események értékelésére koncentrálna, ezek típusait és azok lefolyását mutatja be, a játszott zeneművek elemzését mellőzve.

A kutatás során a sajtó újbóli feldolgozása alapvető fontosságúnak bizonyult: a dolgozat a beszámolókat, híreket, hirdetéseket középpontba helyezve az objektívebben értékelhető tényanyag számbavételét és elemzését tűzte ki célul, amely a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának tulajdonát képező, Bónis Ferenc, majd Legány Dezső irányítása alatt létrejött és későbbiekben bővült nagyszabású sajtógyűjtés, a Magyar Zenetörténeti Adattár feldolgozásával kezdődött. Jelen kutatás figyelembe vette továbbá a Major Ervin által összeállított, a Zenetudományi Intézet könyvtárában őrzött kéziratos cédulakatalógust is. A 19. százados magyar zenetörténeti kutatások szempontjából alapvető fontosságú katalógusok 1850-es évekre vonatkozó gyűjtése leginkább a magyar zenetörténet

regióban (1848–1938) (Budapest, Országgyűlés Hivatala, 2017), 9–18.

¹¹ Daniel L. UNOWSKY: „Nasz Pan Kajzer: Imperial Inspection Tours in Galicia 1851, 1868”, in UNOWSKY *Pomp and Politics*, 33–51.; Werner TELESKO (Hg.): *Die Repräsentation der Habsburg-Lotharingischer Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur 1618–1918: Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918* (Bécs–Köln–Weimar, Böhlau, 2017).

¹² Lásd Petra PROMINTZER: *Die Reisen Kaiser Franz Josefs (1848–1867)*. Dissertation (Wien, Universität Wien, 1967); MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*; uő: „Az 1857-es császári utazás sajtója”, in GERGELY Jenő (főszerk.): *Fejezetek a tegnapi világból. Tanulmányok a 19–20. század történelméből* (Budapest, ELTE, 2009), 56–75.; uő: „Ferenc József 1857-es magyarországi utazása a *Times* hasábjain”, *Magyar Könyvszemle* 125/1 (2009), 47–65.

¹³ Magyar Nemzeti Levéltár Abszolutizmuskori Levéltár, K. k. Statthalerei Abtheilung Ofen, Kaiser-Reise, D 120, 1–3. doboz. A Manhercz Orsolya által átnézett levéltári források listáját lásd MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 268–270. Ezúton szeretném megköszönni Manhercz Orsolya és Dobszay Tamás az anyag feldolgozásának kezdetén nyújtott tanácsait, az általuk ajánlott szakirodalmat, javaslataikat.

egy- egyes intézményeinek (pesti Nemzeti Színház), személyeinek (Liszt Ferenc, Erkel Ferenc, Mosonyi Mihály stb.) működésére koncentráltak, a neoabszolutizmus császárlátogatásait illetően elvértve szerepeltek adatok. A Major-katalógus az egyes, császárlátogatás alkalmából készült zeneművekkel kapcsolatban szolgált kiindulópontként. A sajtógyűjtést ezt követően Busa Margit sajtóbibliográfiájára támaszkodva folytattam. A feldolgozandó sajtóorgánumokat a Pest-Budán kiadott magyar és német nyelvű lapokra szűkítettem le, köztük a *Budapesti Hirlap* és a *Pest-Ofner Zeitung* szolgált a legtöbb adalékkal (1. ábra).¹⁴

Budapesti Hirlap, Család Könyve, Családi Lapok, Délibáb, Divatcsarnok, Evangelisches Wochenblatt, Falusi Gazda, Gazdasági Lapok, Hölgyfutár, Kalauz, Katholikus Néplap, Lapok a Lovászat és Vadászat Köréből, Magyar Académiai (Akadémiai) Értesítő, Magyar Néplap, Magyar Nyelvészet, Magyar Sajtó, Magyar Történelmi Tár, Magyarhoni Természetbarát, Napkelet, Nővilág, Pester Lloyd, Pesti Napló, Pesth-Ofner Localblatt und Landbote, Pest-Ofner Zeitung, Politikai Újdonságok, Religió, Sonntags-Zeitung, Tanodai Lapok, Törvénykezési Lapok, Új Magyar Múzeum, Vasárnapi Újság

1. ábra. A tanulmányhoz általam feldolgozott 1857-es pest-budai sajtó alfabetikus rendben

A sajtót kiemelt gondossággal kell kezelnünk, és körültekintően értékelnünk.¹⁵ A *Kaiserreise*-vel kapcsolatos tudósítások megírásával a kormány Falk Miksát bízta meg, aki név nélkül közölt magyar és német nyelvű tudósításokat az utazás két hivatalos lapjában, a *Budapesti Hirlap*-ban és a *Pest-Ofner Zeitung*-ban.¹⁶ A vezércikkeken kívül mindkét lap tárcacikkeiben is megemlékezett a körút egyes eseményeiről, jellemzően a külsőségekre koncentrálván. A császárlátogatásról megjelenő írások, bár olykor tartalmukban eltértek egymástól, hangvételüket azonos elfogódottság jellemezte. A médiumok által közvetített lelkesültség a mai olvasó számára meglepő lehet, azonban részben mégis hihető: az uralkodópár iránti érdeklődés, az ünnepélyesség mértéke, a látványosságok mind izgatott várakozást válthattak ki a lakosságból.¹⁷ Ugyanakkor a lapok szigorú (ön)cenzúrája, másrészt pedig a tény, hogy a tudósításokat Albrecht főherceg, az utazás főszervezője személyesen ellenőrizte, megkérdőjelezheti

¹⁴ *Magyar sajtóbibliográfia 1850–1867 : A Magyarországon magyar és idegen nyelven megjelent valamint a külföldi hungarika hírlapok és folyóiratok bibliográfiája*, összeállította V. BUSA Margit. Kézirat (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1996). Lásd még RÓZSA Mária: *Pesti német nyelvű lapok a kultúráközvetítés szolgálatában a reformkorban és az 1850-es években* (Budapest, Argumentum, 2013) (*Irodalomtörténeti Füzetek* 173).

¹⁵ A magyar és német nyelven megjelenő lapok retorikájának elemzésére a tanulmány nem vállalkozhatott. A reformkor sajtójának értelmezési nehézségeire Tallián Tibor is felhívja a figyelmet. Vö. TALLIÁN Tibor: *Schodel Rozália és a hívatásos magyar operajátszás kezdetei* (Budapest, Balassi, 2015), 8. Lásd továbbá BUZINKAY *Magyar sajtó és újságírás története*, 40–136.

¹⁶ MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 163.; DEZSÉNYI Béla – NEMES György: *A magyar sajtó 250 éve*, I (Budapest, Művelt Nép, 1954), 135.

¹⁷ MANHERCZ i. m., 172., 189–200.

a sajtóhírek elfogulatlanságának hitelességét.¹⁸ A sajtóvétségek elkerülése érdekében minden orgánum kizárólag a fent említett két lap cikkeire támaszkodva közölhette beszámolóját. Az összegyűjtött sajtóanyag alapján megállapítható, hogy a magyar nyelvű lapok (pl. a *Pesti Napló*) a *Budapesti Hirlap* tudósításait vették át, a német nyelvű lapok (pl. a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote*) pedig a *Pest-Ofner Zeitung*ét – a szó szerinti átvételeket az egyes cikkek végén vagy elején közölt zárójeles utalásokkal (B. H., POZ stb.) tették egyértelművé.

A magyar nyelvű sajtó először 1856. november 26-án írt a tervezett útról, az útvonalokról pedig 1857 márciusától számoltak be a lapok.¹⁹ A tervezet pontosítására minden bizonnyal 1857 áprilisának legvégén, a testőrség és csendőrség kapitányával, Karl Ludwig von Grünne gróffal történő egyeztetéseket követően került sor.²⁰ Az utazást eredetileg is több szakaszra osztották,²¹ az első szakasz végül 1857. május 4-én vette kezdetét. A császári pár ünnepélyes keretek közt, hajóval érkezett Bécsből Pest-Budára, majd – Zsófia és Gizella hercegnők megbetegedése miatt – május 12-e helyett május 23-án hagyták el a fővárost Jászberényen keresztül. Zsófia hercegnő állapotának romlásával pár nappal később ismét változtatniuk kellett a programon és május 28-án, a debreceni népiünnepélyt otthagya a császári pár visszatért Budára. A hercegnő május 29-én bekövetkezett váratlan halála miatt a körutazás csaknem két hónapra félbeszakadt. A császári pár és kísérete Pozsony érintésével június 1-én már újra Bécsben tartózkodott. A későbbiekben a gyászoló Erzsébet nem kísérte el férjét, így augusztus 8-tól Ferenc József nélküle folytatta a körutat. Sopronból indulva látogatást tett többek közt Szombathelyen, Körmenden, Keszthelyen, Balatonfüreden, Veszprémben és Székesfehérváron. Augusztus 15-én néhány napra visszatért Bécsbe, majd augusztus 23-án útjának harmadik szakasza keretében Pozsonyt követően többek közt Balassagyarmat, Rimaszombat, Rozsnyó, Lócse, Eperjes, Kassa, Miskolc, Eger, Gödöllő és Vác településeket látogatta meg – itt fejeződött be a *Kaiserreise* szeptember 5-én (2. ábra).

¹⁸ MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 162.

¹⁹ *Budapesti Hirlap* 4/274 (1856. november 26.) és 5/59 (1857. március 13.); *Déliabáb* 5/11 (1857. március 15.); *Politikai Ujdonságok* 3/13 (1857. április 1.); *Napkelet* 1/13 (1857. április 2.); *Nővilág* 1/13 (1857. április 5.).

²⁰ MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 144–145., 150., 165.

²¹ Az eredeti tervet Promintzer közli a Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hofarchiv, Obersthofmeisteramt, Zeremonialakten Nr. 328. *Reise des Kaisers nach Ungarn I*, Prot. 69, Hofreiseprotokoll alapján. Lásd PROMINTZER *Die Reisen Kaiser Franz Josephs*, 153.: Május 4–12-ig tartózkodás Budán, 1. szakasz: május 13–29. Jászberény, Szeged, Gyula, Nagyvárad, Debrecen, Tokaj, Miskolc, Kassa, Eperjes, Lócse, Rozsnyó, Rimaszombat, Eger, Buda. Május 30-tól június 12-ig tartózkodás Budán, június 11-én az Úrnapi körmeneten való részvétel, rövid látogatással Esztergomba, az Ipolyságba, Balassagyarmatra és Vácra. 2. szakasz: június 13–23. Székesfehérvár, Veszprém, Keszthely, Körmend, Sopron, Kismarton, Pozsony, Bécs.

1. szakasz

05.04.: (hajóval) Dévény, Pozsony, Komárom, Visegrád, Nagymaros, Tótfalu, Pócsmegyer, Monostor, Krottendorf, Verőce, Vác, Dunakeszi, Újpest, Pest, Buda. 05.04.–05.18.: Pest, Buda, Óbuda. 05.18.: Adony, Buda. 05.19.: Buda. 05.20.: Vác. 05.22.: Pest-Buda. 05.23.: Buda, Rákos, Cinkota, Isaszeg, Kóka, Nagykáta, Jászberény. 05.24.: Jászberény, Cegléd, Nagykőrös, Kecskemét, Kiskunfélegyháza, Szeged. 05.25.: Szeged, Körtvélyes, Hódmezővásárhely, Orosháza, Kígyósi puszta, Gyula. 05.26.: Gyula, Doboz, Sarkad, Széltarcsa, Szalonta, Gyalu, Ürög, Nagyvárad. 05.27.–05.28.: Nagyvárad. 05.28.: Nagyvárad, Mezőkeresztes, Peterd, Szentmárton, Berettyó-híd, Berettyóújfalú, Debrecen, Tarcal, Dugó majorság, Hajdúhadháza, Geszteréd, Nagykálló, Nyíregyháza, Királytelegd, Rakamaz, Tokaj. 05.29.: Buda (Zsófia főhercegnő halála). 05.30.: Pozsony. 06.01.: Buda. 06.03.: Laxenburg.

2. szakasz

08.08.: Laxenburg, Lajtaszentmiklós, Sopron. 08.09.–08.11.: Sopron. 08.11.: Sopron, Nagybarom, pulyai járás, Nagymarton, Kőszeg, Szombathely, Körmend. 08.12.: Körmend, Zalalövő, Zalaegerszeg, Pácsa, Zalaapáti, Keszthely. 08.13.: Balatonberény, Balatonkeresztúr, Balatonfüred, Aracs, Veszprém. 08.14.: Veszprém, Kikiri-tó, enyingi járás, Palota, Székesfehérvár, móri járás, Mór, Sárkány, Kisbér (08.16.–08.22. Ausztriában).

3. szakasz

08.23.–08.26.: Pozsony. 08.26.: Pozsony, Ipolyság, Balassagyarmat. 08.27.: Balassagyarmat, Hugyag, Pető, Szakáll, Losonc, Osgyán, Rimaszombat. 08.28.: Rimaszombat, Rozsnyó. 08.29.: Rozsnyó, Dobsina, Sztracena, Csütörtökhely, Lőcse. 08.30.: Lőcse, Eperjes. 08.31.: Eperjes, Kassa. 09.01.: Kassa. 09.02.: Jászó, Kassa. 09.03.: Kassa, Miskolc, Diósgyőr, Visnyó, Miskolc. 09.04.: Miskolc, Szentpéteri járás, Eger. 09.05.: Eger, Kerecsend, Kápolna, Halmi, Gyöngyös, Hatvan, Gödöllő, Vác, Bécs.

2. ábra. Az 1857-es körutazás végleges útvonala a *Budapesti Hirlap* és a *Pest-Ofner Zeitung* tudósításai nyomán

Az országos látogatás napirendjének zenei eseményei

Az egyes programjavaslatokat és tervezeteket a különböző intézmények, a települések bizottságai, illetve a megyei bizottságok nyújthatták be.²² Grünne gróf Albrecht főherceggel folytatott levelezéséből tudható, hogy a főszervezők a vidéki települések részéről pozitív fogadtatásra, Pest-Budán azonban a magyar főurak tiltakozására számítottak. Hogy az esetleges demonstrációknak elejét vegyék, a császár jóváhagyásával a főherceg és Grünne a magyar főurakat is be akarta vonni a körutazás később megkezdett szervezési munkálataiba. Az újdonságnak számító kezdeményezés azonban nem járt egyből sikerrel, a megalakult bizottság a tagok diszkrepanciája miatt még 1857 februárjában feloszlott. A magyar főurak hamar belátták, hogy utóbbi lépésük politikai szempontból elhamarkodott volt – a főherceg pedig újra bevonta őket az előkészületekbe.²³ A szervezésben aktívan részt vevő gróf Almásy Móricot a császár helyettes udvari főceremónia-mesternek nevezte ki, feladata többek közt az volt, hogy minden településre Ferenc József előtt 24 órával érkezzen meg.²⁴

Az 1857-es vizitre a városi bizottságok országszerte számos felújítást, építkezést, alapkövetélt szerveztek.²⁵ Pest-Budán ez évre készült el a budai váralagút, a miskolci színház május 14-én a császár jelenlétében tervezték megnyitni,²⁶ Nagyváradon május 27-én a vasútállomás,²⁷ Nyíregyházán pedig egy reál fiúiskola alapkövetélt ütemezték a *Kaiserreise* idejére.²⁸ A császári család látogatásáról az egyes intézmények a sajtóban kihirdetett dátumnál korábban értesültek: a Nemzeti Zenede tanácsülési jegyzőkönyvei az 1857. február 3-i ülésen említik először a császár látogatását.²⁹ A pesti Nemzeti Színház legkésőbb 1856. szeptember 12-én kezdte meg a felkészülést a vizitre. A jegyzőkönyvek alapján az előkészületekre kapott pénzüsszeget a díszpáholy felújítására és az épület bővítési, korszerűsítési munkáira fordították.³⁰

²² MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 145–148.; KOVÁCS József László: „Az 1857-es császárlátogatás irodalmi visszhangja”, in KALLA Zsuzsa (szerk.): *Az irodalom ünnepei. Kultusz- és irodalomtörténeti tanulmányok* (Budapest, Agroinform, 2000), 255–256.; BUKSZÁR Zsanett: „Ferenc József miskolci látogatásai (1857, 1881)”, *Történelem és Muzeológia – Internetes Folyóirat Miskolcon* 2/1 (2015), 46–75.

²³ MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 144–148., 150., 165.

²⁴ PROMINTZER *Die Reisen Kaiser Franz Josephs*, 138.

²⁵ Az utazás megtervezésekor az 1852-es magyarországi körút rendelkezései számítottak precedens értékűnek. Lásd MANHERCZ i. m., 148.

²⁶ *Délihír* 5/9 (1857. március 1.), 116.; *Dívatcsarnok* 5/5 (1857. május 15.), 229. A városhatáron a császárt fogadó Szirmay István gróf hirtelen halála miatt (leszédült a lováról és helyben meghalt) a miskolci színház megnyitására végül a császár személyes jelenléte nélkül került sor. Lásd BUKSZÁR *Ferenc József miskolci látogatásai*, 56–60.

²⁷ MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 215.

²⁸ *Politikai Újdonságok* 3/14 (1857. április 8.), 129.; *Budapesti Hírlap* 5/82 (1857. április 10.).

²⁹ IVÁNYI-PAPP Mónika: „A Nemzeti Zenede élete a Pest-budai Hangszegyesületi Énekiskola választmányi ülései alapján (1844–1867)”, in TARI Lujza – Sz. FARKAS Márta (szerk.): *A Nemzeti Zenede* (Budapest, LFZE Budapesti Tanárképző Intézete, 2005), 118–119.

³⁰ Lásd PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története* (Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1938), II, 260–261.; SZACSAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel*

A levéltári iratanyagok, valamint az újonnan feldolgozott sajtó alapján részletesen rekonstruálható az 1857-es magyarországi körutazás napirendje. A zenei események, különösen a fellépő zenészek és a játszott repertoár tekintetében forrásaink kevésbé részletezőek, felvázolható azonban a körutazás zenei eseményeinek tipológiája. Megállapítható, hogy egyes esetekben kiküszöbölhetetlen volt ugyan az eredeti tervtől való eltérés, de a napok szerkezete a programpontok tekintetében országosra hasonlóan alakult. A továbbiakban a zenei alkalmakat ismertetjük, elsőként az országos, majd külön a fővárosi eseményeket (1–2. Függelék).

A protokoll szerint a császári pár ünnepélyes bevonulását a zenekarok minden településen a „Néphymnus”, azaz a *Gott erhalte* eljátszásával kísérték. Ferenc József uralkodói jelmondatának (*Viribus unitis* = „Egyesült erővel”) zenei megnyilvánulása, a császári himnusz kötelező megszólaltatása a tartományokban tett körutak során a Habsburg Birodalom egységességét volt hivatott jelképezni.³¹ Utóbbira feltételezhetően csaknem minden alkalommal sor került, jellemzően katona- és/vagy cigányzenekarok előadásában, esetenként a helyi egyházi és városi zenészek (hangszeresek és/vagy énekkar), és bizonyára rendszeresen az iskolai ifjúság bevonásával.

A Pest-Pilis megyei bizottság programtervezete szerint az országos látogatás legelső napján, május 4-én a hajóval érkező uralkodók tiszteletére két fogadóhajót terveztek kiállítani, amelyeken egy-egy cigányzenekar játszott volna díszöltözetben a császári himnuszt:

„Mindkét hajó fedélzetén lesz egy-egy zenekar, amelyek a fenséges megérkezéskor a Néphimnusz [*Gott erhalte*] hangjait fogják megszólaltatni. Az egyik zenekar tagjai fehér nadrágot fognak viselni, világosbarna, fehér zsinórozású attilával és fehér tollas, fekete, kerek, magyar kalappal. A másik – cigányokból álló – zenekar öltözete piros nadrág, fehér zsinórozású, zöld attila és nemzetiszínű tollas, fekete, kerek magyar kalap lesz. Távolabb, két uszályon fogják elhelyezni azt a négy fát [oszlopot], amelyek mindegyike más színűtű lesz, a császári, az osztrák, a magyar és a bajor zászlók és címerek díszítik majd őket. Ez a négy fa fogja az alapját képezni a lágy díszben csillogó baldachinnak, amely 12 öl széles és 10 öl magas lesz, és amely alatt a császári jacht a néptömeg éljenzése közepette halad majd át. [Tehát a két fogadóhajó közrefogta a császári jachtot.]”³²

A május 4-i ünnepélyes megérkezés és áthaladás alatt elhangzó *Gott erhaltét* – a fővárosi sajtó beszámolója szerint – végül egy cigányzenekar és a dunai flottilla 12.

Ferenc színpadi műveiben (1840–1875). PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013), 151.

³¹ MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 252., valamint UNOWSKY *Nasz Pan Kajzer*, 33–51. A himnuszokról lásd NAGY Ildikó: „Himnusz, Szózat kontra Gotterhalte: Birodalmi és nemzeti szimbólumok az Osztrák–Magyar Monarchia Magyarországon”, *Aetas* 32/4 (2017), 21–62. Lásd továbbá Kim Katalin jelen kötetbe írt tanulmányát.

³² Manhercz Orsolya kiegészítéseivel. Lásd MANHERCZ *Magas rangú hivatalos utazások*, 155–156. Az általa idézett forrás: *A császári pár Pest-Pilis megyei megérkezésekor és jelenlétében lezajló ünnepségek programja*. Pest, 1857. április 17., MNL Abszolútizmuskori Levéltár, D 120, 2. doboz, Nr. 208–1857. f. 22–32.

számú katonai vadászszázadának zenekara játszotta.³³ Hasonlóan zajlott a császári pár fogadása országszerte: május 20-án Vácott a cs. k. 6. vadászszázalaj egy százada és zenekara köszöntötte a császári párt és kíséretét,³⁴ Isaszegen a gödöllői és monori nemesség nemzeti ruhában, zenekarral jelent meg, Cegléden pedig a pályaudvar előtti vásártéren egy népünnepély keretében fogadták az uralkodókat az „ausztriai néphimnusz és magyar nemzeti zene hangjai”.³⁵ A „magyar nemzeti zene hangjai” alatt feltehetően a cigányzenekarok és katonazenekarok által játszott népies magyar műzenét, nemzeti(es) táncokat kell értenünk.

Magyar himnusz elhangzását (véltetően a Kölcsey–Erkel-féle *Hymnuszét*) a sajátóban csak egy alkalommal említik, itt is inkább csak utalásként: augusztus 24-én, Pozsonyban az esti fáklyás felvonuláson két katonazenekar és egy nyolcvanfős énekar a *Néphymnusz* elhangzását követően „egy magyar és egy német himnuszt” adott elő (2. *Függelék*). A *Hymnusz* valószínűleg a pesti Nemzeti Színházban bemutatott háromszerezős díszopera, az *Erzsébet* második, Erkel Ferenc által komponált felvonásának részeként is elhangzott. Erre utal az *Erzsébet* szinte teljes egészében fennmaradt, a bemutatóhoz közeli kéziratos forrásanyaga alapján rekonstruált műalakja, amelynek zenekari játszópéldányaiban a *Hymnusz* eljátszására vonatkozó bejegyzések szerepelnek. Utóbbi bejegyzéseknek a cenzori példányban, illetve a premieren is megvásárolható librettóban nem volt nyoma, a kórus szólamfűzeteiben és a karpartitúrában pedig e beírások utólagosak. Egy korai sűgópéldány és a másolt vezérkönyv azonban alaprétegében utalt a *Hymnusz* elhangzására, illetve tartalmazza a *Hymnusz* ének- és zenekari letétjét a második felvonást megnyitó kórustabló végén.³⁶

Az ünnepélyes bevonulást legtöbbször ágyúdörgés és a templomi harangok zúgása kísérte az adott település minden társadalmi rétegének gondosan szervezett sorfalával, diadalkapuk állításával, a város épületeinek feldíszítésével együtt, ahogyan ez május 4-én is történt. A császári pár aznap délután kötött ki a pesti Redout épülete előtt, majd a menet a budai vár felé vonult. A menet elején lévő katonai egységeket (ulánusok, vadászszázadbeli katonák, egy-egy jász és kun bandérium) az udvari

³³ *Budapesti Hirlap* 5/103 (1857. május 6.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/103 (6. Mai 1857). Vö. MANHERCZ Magas rangú hivatalos utazások, 150.

³⁴ *Budapesti Hirlap* 5/116 (1857. május 21.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/116 (21. Mai 1857). A fellépő katonazenekarok azonosításakor felhasznált szakirodalom: Eugen BRIXEL – Gunther MARTIN – Gottfried PILS: *Das ist Österreichs Militärmusik: Von der „Türkischen Musik” zu den Philharmonikern in Uniform* (Graz–Wien–Köln, Edition Kaleidoskop, 1982) [a továbbiakban BMP]; GALVÁN Károly – KARCH Pál: *A katonazenekarok szerepe a magyar városok kulturális életében 1849–1914*, I–V. Gépirat (Budapest, BTK ZTI Magyar Zenei Történeti Osztály, 1983) [a továbbiakban GK]. A cs. k. 6. vadászszázalaj helyőrségei: 1849–1850 Eger, 1850 Rimaszombat, 1851–1852 Pest, 1853 Vác. 184[?]-1854-ig Franz Landa karmester vezetésével, lásd GK II., 18. Továbbá BÉKÉSSY Lili: „Katonazenekarok Pest-Budán az 1850-es években”, *Magyar Zene* 56/2 (2018), 265–280., ide: 277., 279.

³⁵ Isaszeg: *Budapesti Hirlap* 5/119 (1857. május 26.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/119 (26. Mai 1857); Cegléd: *Budapesti Hirlap* 5/120 (1857. május 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (27. Mai 1857).

³⁶ SZACSVAI KIM i. m., 177.

trombitások és timpanisták (*Hoftrompeter und Pauker zu Pferd*³⁷) követték lóháton; szintén lóháton vonult az udvartartás egy része és egyéb méltóságok, valamint a császár és személyes kísérete, majd egy nyolclovas díszhintóban Erzsébet következett személyes kíséretével, illetve további méltóságokkal együtt, és végül a katonaság lovas egységei.³⁸ A budai várban Hildegárd főhercegnő, és egy rövid pihenő után Scitovszky János hercegprímás fogadta a császári párt, és celebrálta a bevonulás zárásaként a palota kápolnájában (*Schloßkirche*) szűk körben megtartott Te Deum misét.³⁹ A császári pár tiszteletére ezt követően is országszerte tartottak Te Deum szentmiséket az adott települések főtemplomában, többek között május 26-án a nagyváradi, illetve augusztus 11-én a szombathelyi székesegyházban. Augusztus 30-án a reggel 7-kor kezdődő misét Lőcsén a szepesi püspök celebrálta; ugyanezen a napon Szepesváralján ünnepélyes Te Deum misét tartottak a császár jelenlétében; Egerben, szeptember 4-én a szentmisét taracklövésekkel kísérték; Pest-Budán katonai istentiszteletre is sor került május 9-én délelőtt és 10-én, a budai tábormezőn az összes pesti és budai helyőrség századának részvételével – a tudósítások alapján utóbbin a katonai egységekkel együtt közel húszezren vettek részt.⁴⁰

A szentmisék zenéjéről és közreműködőiről keveset tudunk.⁴¹ Az előkészületek kapcsán a *Budapesti Hirlap* a Bécsben tanuló, majd 1843-tól Pécsen működő Franz Seraph Hölzl (1808–1884) a *Gott erhalte* dallamát tartalmazó *Te Deum*-át ajánlotta a szertartásokra.⁴² Hölzl közel hatvan mise szerzője volt, műveit a birodalmi fővárosban is játszották.⁴³ A *Budapesti Hirlap* feltehetően a bécsi Franz Glögglnél megjelent C-dúr kompozícióra utalhatott, amelyet a zeneszerző Ferenc József és Erzsébet 1854.

³⁷ PROMINTZER *Die Reisen Kaiser Franz Josepfs*, 141–142.

³⁸ Ua.

³⁹ „Schließlich kam man zum Te Deum in die Schloßkirche, nach dessen Beendigung sich das Herrscherpaar in die inneren Gemächer zurückzog.” PROMINTZER *Die Reisen Kaiser Franz Josepfs*, 143. Vélhetően nem a Nagyboldogasszony-templomról lehet szó, hanem a palotában található kápolnáról.

⁴⁰ Nagyváradi: *Budapesti Hirlap* 5/120 (1857. május 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (27. Mai 1857). Szombathely: *Budapesti Hirlap* 5/186 (1857. augusztus 15.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/186 (15. August 1857). Szepesváralja: *Budapesti Hirlap* 5/198 (1857. szeptember 1.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/198 (1. September 1857). Eger: *Budapesti Hirlap* 5/204 (1857. szeptember 8.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/204 (8. September 1857); Pest-Buda: *Pest-Ofner Zeitung* 5/107 (10. Mai 1857) und 5/108 (12 Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/107 (1857. május 10.), és 5/108 (1857. május 12.).

⁴¹ A helyi adatokkal történő kiegészítést egy nagyobb volumenű 19. századra vonatkozó egyházzenei kutatás könnyítené meg, addig is elsősorban a helyi sajtóból, illetve a várostörténetekben és intézménytörténetekben már feldolgozott levéltári anyagokból tájékozódhatunk.

⁴² *Budapesti Hirlap* 5/88 (1857. április 18.). Hölzl pécsi működéséről lásd SZKLADÁNYI Péter: *Hölzl Szeráf Ferenc zeneszerző munkássága és a pécsi székesegyház zenei élete karnagyi működése alatt*. Kézirat (Budapest, Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztály, 1981); uő: „Hölzl Szeráf Ferenc pécsi zeneszerző. A Noé című oratórium”, *Pécsi Szemle* III/2 (2000), 42–48.

⁴³ „Hölzl, Franz Seraph”, in Constant von WURZBACH (Hg.): *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Neunter Theil (Bécs, Kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1863), 116–119.; „Hölzl Szeráf Ferenc”, in Carl DAHLHAUS – Hans Heinrich EGGBRECHT (szerk.): *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon*. A magyar kiadást szerk. BORONKAY Antal (Budapest, Zeneműkiadó, 1983), II, 195.

április 24-i esküvőjének tiszteletére írt.⁴⁴ Arról egyelőre nincs tudomásunk, hogy az említett *Te Deum* valóban elhangzott-e a körúton.

A császári pár a délelőttöket és délutánokat különböző intézmények (hivatalok, iskolák, árvaházak, börtönök stb.) látogatásával töltötte, vagy Ferenc József tartott audienciát. A délután 4–5 órakor kezdődő ebédek rendszerint zenekísérettel zajlottak: a *Tafelmusik*ot általában a helyben állomásozó katonazenekarok⁴⁵ és/vagy cigányzenekarok szolgáltatták kültéren. Május 25-én, Wenckheim József gróf gyulai kastélya előtt a korábban említett gyulai, battonyai, szarvasi és makói cigányzenekarok játszottak „nemzeti zenedarabokat”.⁴⁶ Augusztus 11-én, Körmenden Batthyány Fülöp herceg birtokán⁴⁷ került sor egy fényűző étkezésre, ahol a jeles vendégek egy részének a kastély üvegházában terítettek, mialatt az országszerte nagy elismerésnek örvendő Sárközi Ferenc cigányzenekara⁴⁸ a várudvar felőli bejáratnál, a helyben állomásozó „Ferenc József dzsidászred zenekara” pedig a várkert felőli oldalon zenélt.⁴⁹ Egy nappal később Keszthelyen az udvari ebéd alkalmával a nagy számban jelenlévő nemesség és magas rangú hivatalnokok előtt a cs. k. 2. (Schwarzenberg) ulánuszred zenekara egy cigányzenekarral felváltva „több új zeneművet jelesen adtak elő”.⁵⁰ Az általuk játszott repertoárról a források keveset árulnak el, a játszott darabokra

⁴⁴ „Te Deum Laudamus. Zur allerhöchsten Vermählungs-Feier Seiner apostol. Majestät des Kaisers von Oesterreich Franz Josef I. mit Ihrer Königlichen Hoheit der Durchlauchtigsten Frau Herzogin Elisabeth in Bayern am 24 April 1854 für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violin, Viola, Bass und Violoncell, Flaute, 2 Clarinette, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, 2 Tromboni, Ophicleide, Tympani und Organo componirt von F. S. Hözl.” Opusz-szám nélkül, kiadói lemezszám: F.G.807. A mű kéziratban is fennmaradt, jelenleg az Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlungjában őrzik. A szólamanyag jelzete: F24.St.Peter.B60. Provenienciája: „Kirchenmusikarchiv St. Peter, Wien.”

⁴⁵ Vélhetően katonazenekarokra utalhatnak a sajtóbeszámolók „császári királyi zenekarok” meghatározásai.

⁴⁶ MANHERCZ i. m., 179. *Budapesti Hirlap* 5/108 (1857. május 12.) és 5/123 (1857. május 30.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/108 (12. Mai 1857) und 5/123 (30. Mai 1857).

⁴⁷ MÓRICZ Péter – Dr. NAGY Zoltán: *Körmend és a Batthyányak évszázadai. Kiállításvezető* (Körmend, Körmendi Kulturális Központ, Múzeum és Könyvtár, 2006). Online elérhető: https://muzeumkormend.hu/sites/default/files/publikacio/pdf/2017-01-02/kiallvez_magyar_2016.pdf (utolsó letöltés: 2019. augusztus 8.)

⁴⁸ Sárközi Ferencről bővebben lásd *Cigányzenészek albuma*, szerk. és kiad. MARKÓ Miklós (Budapest, Markó Miklós, [1896]), 27–28.; SÁROSI Bálint: *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében I. 1776–1903* (Budapest, Nap Kiadó, 2004), 99–101., 106–118., 123–125., *passim*.

⁴⁹ *Budapesti Hirlap* 5/190 (1857. augusztus 22.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/190 (22. August 1857); *Magyar Sajtó* 1/187 (1857. augusztus 18.). A Ferenc József dzsidászred zenekarának beazonosítása problematikus. Feltehetően a cs. k. 4. ulánuszred zenekaráról lehet szó. Lásd BMP 357., illetve *Közhasznú és mulattató nemzeti vagy hazai kalendárium, magyarországi és erdélyi katolikusok', evangélikusok' és ó hitűek számára. Krisztus urunk születése után 1856-dik szökő azaz 366 nappól álló esztendőre. 42. esztendei folytatás* (Pest, Trattner, 1856), [82].

⁵⁰ *Budapesti Hirlap* 5/186 (1857. augusztus 15.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/186 (15. August 1857); *Délibáb* 5/34 (1857. augusztus 23.); *Magyar Néplap* 2/66 (1857. augusztus 19.), 523. Schwarzenberg ezred: BMP 356. A katonazenekarok és cigányzenekarok együttes fellépése, vagy egymást váltó játéka a korszak gyakori jelensége volt. Vö. BÉKÉSSY *Katonazenekarok*, 279.

Sárközi Ferenc zenekarának 1860/1861-es turnéjáról fennmaradt műsora alapján következtethetünk (3. ábra).⁵¹

Seiner Majestät dem Könige von Hannover. Hannover, den 2. April 1861.	
Erste Abtheilung	Zweite Abtheilung
1. Gott erhalte. Ungar. Volkshymne von Erkel. ⁵²	1. Rákóczy-Marsch von Bihari.
2. Potpourri a. d. O. »Trubadur« von Verdi. ⁵³	2. Ouverture z. O. Kunok von Császár.
3. »Isten áldd meg a magyart«. Nationalhymne von Kölcsey.	3. Eduard csárdás von Kálozdy Jancsi.
4. Losonczi romlása. Von Borzó Miska.	4. Csásrcsia csárdás von Farkas Miska.
5. Koket polka von Strauss.	5. Potpourri a. d. O. Hunyadi von Erkel. ⁵⁴

3. ábra. Sárközi Ferenc zenekarának koncertműsora (Hannover, 1861. április 2.)

A cigányzenekarok és a katonazenekarok az operarészletek mellett a korszak népszerű báltermi táncait is játszották: csárdást, polkát és az ekkor rendkívül népszerű francia négyest (*quadrille*).⁵⁵ Sárosi Bálint a cigányzenészek neoabszolutizmus-kori repertoárjával kapcsolatban külön kiemelte alkalmazkodóképességüket: a jobb zenekarok a „rég” és az „új” műveket igénylő közönséghez egyaránt igazodtak. Újabb igények alatt a valóban új darabokon túl a zenés színházi repertoár átvételét is kell értenünk, többek közt a nemzeti színpadon játszott művek népszerű részleteit (pl. *Hunyadi László*, *Ernani*, *Létoile du nord*), amelyeket legtöbbször képzett, színházi zenészek tanítottak be a cigányzenekaroknak.⁵⁶ Megjegyzendő, hogy a repertoár

⁵¹ *Cigányzenészek albuma*, 28. Az általa idézett műsort szó szerint közöljük.

⁵² Minden bizonnyal nem hangozhatott el kétszer a Kölcsey–Erkel-féle *Hymnus*. A koncertprogram első részében felfedezhető ismétlődés többféleképpen magyarázható. A Sárközi-féle cigányzenekar működésére nem jellemző a szavalat mint előadási mód, így valószínűbbnek tűnik, hogy másodjára Erkel egy másik néphimnuszát, vagy más népszerű, a himnusz funkcióját betöltő darabját játszhatták. Szintúgy valószínűtlen, hogy a Joseph Haydn által megzenésített *Gott erhalte* „magyarként” (amely gyakori műfajmegjelölés volt 19. században) hangzott volna el.

⁵³ Az opera népszerű részlete volt a 4. felvonásból Leonora és Manrico duettje, amelyet Allegri *Miserere*-je kísért („Miserere d’un alma gia vicina”). E részlet a népszerű zongorafantáziák kedvelt témája volt, pl. Liszt Ferenc *Miserere du Trovatore*, S. 433 (1859), Sigismund Thalberg *Fantasia on Il trovatore*, op. 77., Louis Moreau Gottschalk *Miserere du Trovatore*, op. 52 (1856–7).

⁵⁴ Az opera népszerű részletei zongoraátiratban is megjelentek. Lásd MONA Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1989) alapján: Hattyúdál (352), (410), (1326); Induló (550), (806), (810). Az opera nyitányát és a *Hunyadi László*-ból írt fantáziáját Liszt Ferenc is gyakran játszotta hangversenyein.

⁵⁵ SÁROSI *A cigányzenekar múltja I.*, 81–83.; Andrew LAMB: „Quadrille” in *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22622> (utolsó letöltés: 2019. augusztus 8.).

⁵⁶ Erre jó példa a pesti Nemzeti Színház zenésze, Ellenbogen Adolf (1814–1886). A pesti bálók közkedvelt zenekarvezetőjeként számos operaátíratát megjelentették zongoraváltozatban is. MONA *Zeneműkiadók* alapján, pl.: *Vanda. Francia* négyes Doppler F. operájából. Pf. (652); *Rigoletto, francia* négyes Verdi operájából. Pf. (653); *Quadrille aus der Oper Maskenball von Verdi*. [Pf.] (1820).

utóbbi rétegének nem magyar vonatkozású részletei a nemzetépítő mozgalom híveinek rosszállását vívták ki.⁵⁷

Legtöbbször cigányzenekarok szolgáltatták a zenét a látogatás programjának gyakran részét képező népünnepélyeken is, amelyekre a császári pár személyes részvételével vagy anélkül került sor a vidéki városokban, általában a díszbédél egy időben. Május 23-án a jászberényi Nádorkertben cigányzenekarok játszottak csárdásokat és „nemzeti táncokat”, ahová este 7 órakor érkezett meg a császári pár.⁵⁸ Ferenc József, Erzsébet és kíséretük május 24-én Cegléden és Kecskeméten időzött,⁵⁹ ahol ezúttal az ő személyes jelenlétük nélkül ültek népünnepet a helyi lakosok. Aznap került sor arra a nagykőrösi látogatásra is, amelyen kényszerűségből Arany János is részt vehetett, és talán ez inspirálta *A walesi bárdok* című balladájának megírását.⁶⁰ Augusztus 9-én délután 4 órától a soproni Neuhoft Gartenben (ma Erzsébet-kert) gyülekezett az ünneplő tömeg, ahol a megye három nemzetisége (a sajtóban magyar, német és szláv nemzetiségeket említene) külön-külön tánchelyet kapott, a nemzeti díszöltözetben lejtett táncok megtekintését követően pedig a kert ünnepélyes díszkivilágítására és tűzijátéokra is sor került Ferenc József jelenlétében.⁶¹

A városok ünnepélyes, esti díszkivilágításának megszemlélését gyakran egybekötötték a helyi zeneegyesületek, katonazenekarok, cigányzenekarok által kísért fáklyászenés felvonulásokkal: augusztus 10-én 800 fáklyavivő gyülekezett a soproni Tanácsházterén. A tömeget ezt követően a cs. k. 39. (Don Miguel) gyalogezred és a „báró Horváth dragonyosezred” zenekarainak felváltott játéka kísérte⁶² a császár szállásához, ahol „[...] a fáklyavivőkkel egyszersmind a lakosság ezrei is megjelentek, s a néphymnus eléneklése alatt Őfelségének lelkesedett éljenzésére törtek ki. [A két zenekar több darabot játszott,] melyek az evang[élikus] egyházi karnak virtuóz előadásaiival igen kellemes változatosságot nyújtanak.”⁶³ A helyben állomásozó katonazenekarok mellett tehát a soproni egyházi zenészek is részt vettek az ünneplésben: a pozsonyi menetben 600 fáklyavivő volt jelen, a 80 énekest a cs. k. 42. (Hannoveri király)

⁵⁷ SÁROSI i. m., 81–83.

⁵⁸ *Budapesti Hirlap* 5/119 (1857. május 26.), Tárca-rovat. A *Pest-Ofner Zeitung* hosszabb tudósítást közöl erről a napról: 5/119 (26. Mai 1857).

⁵⁹ *Budapesti Hirlap* 5/120 (1857. május 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (26. Mai 1857).

⁶⁰ Erről lásd bővebben Kovács *Az 1857-es császárlátogatás irodalmi visszhangja*, 255–256.

⁶¹ *Budapesti Hirlap* 5/182 (1857. augusztus 11.) és 5/183 (1857. augusztus 12.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/182 (11. August 1857) und 5/183 (12. August 1857); *Oedenburger Intelligenz-und Anzeige-Blatt* 3/91 (10. August 1857).

⁶² BMP 335.; *Nemzeti vagy hazai kalendárium 1856*, [80.]. A „báró Horváth dragonyosezred” beazonosítása problematikus. Együttes játékukról lásd: *Oedenburger Intelligenz-und Anzeige-Blatt* 3/91 (10. August 1857).

⁶³ *Budapesti Hirlap* 5/184 (1857. augusztus 13.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/184 (13. August 1857). Minden bizonnyal az Altdörfer Keresztély vezetésével létrejövő dalárdáról van szó. A Württembergből érkező Altdörfer 1847-től Sopronban működött evangélikus kántorként, az általa létrehozott kórust 1859-től Dalfűzérnek nevezték. Köszönöm az információt Gusztin Rudolfnak, aki az „Önkényuralom és zene: a dalármozgalom és a politika viszonya az 1850–60-as években” című előadásának (elhangozott 2019. október 11-én) írott változatát rendelkezésemre bocsátotta.

gyalogezred és a cs. k. 22. vadászszázlójai zenekara kísérte.⁶⁴ A tömeg este fél 9-kor ért a császár szálláshelyéül szolgáló hercegprímási palota elé, és négyszöget képezve fogták körül a zenekart és az énekeseket. A *Gott erhalte* felhangzása után, a császár megjelenésekor a kórus „egy magyar és német himnuszt” adott elő – ahogyan arra korábban kitértünk, a magyar himnuszt a sajtó egyedül ehelyütt említi.⁶⁵

Ferenc József és Erzsébet Szegeden egy színelőadást is megtekintett: a díszelőadás keretében Vahot Imre *Huszárcsíny* című népszínművét adták elő Böhm Gusztáv zenéjével.⁶⁶ „Őfelségeik az előadáson egész végéig jelen lenni méltóztattak és érkezésükkor valamint távozásukkor hangos örömmriadallal üdvözöltettek.” Az előadást követően megtekintették Szeged ünnepélyes kivilágítását is, cigányzenekarok játéka mellett⁶⁷ „egy külön ez alkalomra szerzett ünnepi induló lőn a fáklyás menetet kísérő zenekar által előadva, az iskolai ifjúság pedig az ausztriai néphymnust éneklé, mit az utcákon hullámozó néptömeg üdvkiáltásokkal fogadott.”⁶⁸

A főváros zenei eseményei

A látogatás Pest-Budán töltött első hete rendkívül intenzív volt. A vidéki városokhoz hasonlóan a fővárosban is csaknem minden nap vizitekre, illetve legalább három katonazenével kísért díszbédre került sor.⁶⁹ A császári pár tiszteletére a helyi, Pest-budai dalárda és a fővárosi polgárság május 9-én több katonazenekarral együtt fáklyás felvonulást rendezett, május 8-án este pedig a város grandiózus díszkivilágítását tekintették meg, tűzijáték kíséretében. A körút során végül csak a fővárosban látogattak koncerteket és operaelőadásokat (köztük az 1857-es vizit tiszteletére komponált *Erzsébet* díszopera bemutatóját), továbbá három bálon (udvari és városi/polgári) is megjelentek (3. Függelék).

A főváros szerepvállalása egyértelműen Pest-Buda centrális jelentőségét tükrözi. Az 1857-es országos vizit esetében a zeneegyesületek, a pesti Nemzeti Színház és a pesti Német Színház,⁷⁰ a Nemzeti Zenede, a Rózsavölgyi és Társa zeneműkiadó és a Pest-budai dalárda aktív működése és tevékenykedése kiemelendő. Utóbbi, országos szinten is jelentős szervezetek műhelyeiből kerültek ki a látogatás alkalmával bemutatott és kiadott zeneművek, amelyeket áttekintve szembevetnő Erzsébet

⁶⁴ GK II. 20.; BMP 335.; *Nemzeti vagy hazai kalendárium 1856*, [80.]; GK II. 27.

⁶⁵ *Budapesti Hirlap* 5/194 (1857. augusztus 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/194 (27. August 1857).

⁶⁶ A mű Toborzójáról részletesebben lásd RISKÓ Kata: „Népzene és közzene kapcsolata a Martinovics-nóta 19. századi forrásai alapján”, in GILÁNYI Gabriella – KISS Gábor (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 2015–2016 : In memoriam Kiss Gábor* (Budapest, MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2018), 233–253., ide: 244–247. A *Huszárcsíny* bemutatója a pesti Nemzeti Színházban: 1855. május 19. Szentpétery Zsigmond rendezése.

⁶⁷ *Budapesti Hirlap* 5/123 (1857. május 30.), Tárca-rovat.

⁶⁸ Az induló szerzőjéről és az indulóról nincsen adatunk. *Budapesti Hirlap* 5/120 (1857. május 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (27. Mai 1857).

⁶⁹ *Budapesti Hirlap* 5/103 (1857. május 6.), 5/104 (1857. május 7.), 5/113 (1857. május 17.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/103 (6. Mai 1857), 5/104 (7. Mai 1857); *Magyar Néplap* 3/40 (1857. május 20.), 321.

⁷⁰ A budai Várszínház az 1857-es látogatás programpontjai között nem szerepelt.

császárné magyarországi kultuszának kibontakozása. Lényeges példa a császárnének ajánlott, id. Ábrányi Kornél és a zeneműkiadó Rózsavölgyi által életre hívott, tizenkét zeneszerző közreműködésével létrejött *Erzsébet-emlény* zongoraalbum.⁷¹ Az albummal a körút során kívánták megajándékozni Erzsébetet, az átadás időpontja megbízhatóbb források hiányában egyelőre tisztázatlan – a sajtóból két lehetséges dátumra következtethetünk: a *Hölgyfutár* május 25-i száma a „már csak nem teljesen elkészült” *Erzsébet-emlényről* számol be, a június 16-i *Budapesti Hirlap* pedig már „az Erzsébetnek átadott példányról” tudósít, amelyet Albrecht főherceg szintén megtekintett és méltatott.⁷² Eszerint a császárné május 25. és június 16. között kapta kézhez az albumot – utóbbi, Zsófia főhercegnő hirtelen bekövetkezett halála miatt minden bizonnyal egy császári küldöttség által vagy maga Albrecht főherceg közvetítésével juthatott el Erzsébethez. Egy másik, kézenfekvőbb lehetőség, hogy a zongoraalbumot egy szintén Pesten készülő képzőművészeti albummal együtt adta át a császári párnak a képzőművészeti küldöttség⁷³ két tagja, gróf Andrássy Manó és báró Prónay Gábor a május 6-án, délután 3 órakor kezdődő audiencián.⁷⁴ A *Délibáb* május 10-i díszszámának beszámolója alapján több kötetet ajándékoztak a császári párnak, köztük egy ősi szent legendát tartalmazó (feltehetően Árpád-házi Szent Erzsébetről szóló) díszkiadványt, egy zenei és egy festészeti album díszkiadásait, illetve egy ebből az alkalomból megjelent Pest-Buda monográfiát.⁷⁵ Az *Erzsébet-emlény* átadási dátumának meghatározása szempontjából zavaró, hogy nem ez a körút egyetlen, ünnepi keretek közt átnyújtott zeneműve. Vélhetően ugyanezen az audiencián került átadásra Prónay báró a Nemzeti Zenede három tanára, Thern Károly, Gotthard Wöhler, Bräuer Ferenc erre az alkalomra komponált kórusműveinek díszpéldánya, amelyeket a báró által szervezett május 11-i *Vocal Serenade*-on mutattak

⁷¹ *Délibáb* 5/19 (1857. május 10.). A kiadvány feltehetőleg egy bécsi mintát követve jött létre: 1854-ben Carl Haslinger Ferenc József és Erzsébet esküvőjét megünneplendő kiadott egy *Elisabeth-Fest-Albumot*, melyben a kor legelismertebb nyolc virtuóz zongorista-zeneszerzője, köztük Liszt Ferenc is közölt egy-egy szalondarabot. *Elisabeth-Fest-Album für Pianoforte-Spieler*. Originalbeiträge von A. Dreyschock, Spinnerlied. A. Henselt, Abendgedanken. W. Kuhe, Idylle. T. Kullak, Nocturne. F. Liszt, Berceuse. J. Schulhoff, Gebet. C. Voss, Rosenblatt. R. Willmers, Melodisches Scherzo. Hrsg. v. Carl Haslinger [1854].

⁷² *Hölgyfutár* 9/118 (1857. május 25.), 535.; *Budapesti Hirlap* 5/135 (1857. június 16.); *Politikai Ujdonságok* 3/24 (1857. június 17.), 226.

⁷³ A küldöttség tagjai alatt minden bizonnyal a Pesti Műegyesület tagjait kell érteni, amelynek ez évben elnöke gróf Andrássy Manó (1821–1891), egyik aktív tagja pedig báró Prónay Gábor voltak. A sajtó alapján 1854-ben a tagok névsorában szerepelt többek közt Barabás Miklós és Feszl Frigyes is; lásd Ritter Sándor titkár jelentését: *Budapesti Hirlap* 5/19 (1854. június 28.). Az egyesület alapításáról lásd SZVOBODA Gabriella: „A Pesti Műegyesület megalakulása és első kiállítása 1840-ben”, *Ars Hungarica* 8/2 (1980), 281–321.; bővebben SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: *A Pesti Műegyesület története* (Miskolc, Miskolci Egyetemi Kiadó, 2007).

⁷⁴ *Budapesti Hirlap* 5/104 (1857. május 7.) és 5/105 (1857. május 8.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/104 (7. Mai 1857). Ekkor adták át a császári pár tiszteletére készült képzőművészeti albumot, melynek készítésében részt vett többek közt Barabás Miklós, Karl Lotz, Than Mór és Orlay Petrich Soma is, és melynek tartalmáról bővebben a *Pest-Ofner Zeitung* közölt részletes leírást egy önálló cikkben, lásd 5/107 (10. Mai 1857).

⁷⁵ *Délibáb* 3/19 (1857. május 10.), 234–237.



1. fakszimile. Az *Erzsébet-emlény* belső címlapja (Pest, Rózsavölgyi és Társa, 1857).

Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Mus. pr. 13560

be.⁷⁶ Mivel a körutazás programja rendkívül szoros volt, és szabad estét már nem tudtak biztosítani,⁷⁷ a Zenede és a Pest-budai dalárda⁷⁸ e közös szerenádjára május 11-én délelőtt került sor. A palota kertjében elhangzó énekelőadást a császári pár az erkélyről hallgatta.⁷⁹ Az eseményről a Nemzeti Zenede évkönyve is megemlékezett:

„Szerencsés volt ez évben a zenede egy rendkívüli kitüntetésben is részesülni az által, hogy legkegyelmesebb jóváhagyás folytán megengedtetett, miszerint dalnok-növendékeivel a budapesti dalművészek és műkedvelők segédműködése mellett (mintegy két százan) Ő cs. k. Felségük előtt május 11-én délelőtti 9–10 óra közt Budán a cs. k. palotának Pest felé nyúló kerti terén hódolatát bemutatthassa az ez alkalomra Thern Károly (magyar), és Wöhler Gotthard zenedei tanárok, s Bräuer József (!) zenedei aligazgató által szerzett (német szövegű) kardalok előadásával. Ő cs. k. Felsegeik mind az előadást, mind e' dalok kinyomatott két elsejének díszkötetét egy a zenedei elnök m. B. Prónay Gábor úr által vezérelt küldöttségtől kegyesen fogadni méltóztattak.”⁸⁰

Az évkönyvben is említett díszkiadást nem ismerjük, de a szerenádon elhangzott kompozíciókat a *Magyar Sajtó*ban megjelent 1858. január 3-i koncert kritikája alapján azonosíthatjuk.⁸¹ A nemzeti múzeumi hangverseny apropója egy, a Hangászegyleti Zenede nevében Prónay által közzétett, Petőfi Sándor *Honfidalán*ának megzenésítésére kiírt zeneműpályázat eredményhirdetése volt, amely pályázatra 19 kórusmű érkezett be.⁸² A hangverseny kritikája külön kiemelte azt a három művet – Thern Károly *Magyar Hymnus*zát, Gotthard Wöhler *A császárné üdvözlésére* című művét és Bräuer Ferenc *Örömkarát* –, amelyet Ferenc József és Erzsébet jelenlétében is előadtak az 1857. május 11-i szerenád alkalmával.⁸³

Május 8-án, az audienciák és küldöttségek fogadását követően a császári pár a Nemzeti Múzeum virágkiállítását tekintette meg, ezt követően pedig elkülönített viziterekre került sor: Erzsébet és Hildegárd a Josephinum árvaházban, majd az angolkisasszonyoknál tett látogatást, Ferenc József pedig a katonai intézeteket és a kórházakat szemlélte meg.⁸⁴ Erzsébetet a Josephinum árvaházban zenével fogadták. A nagyteremben egy árva üdvözlő beszéde után ima és a *Néphymnus*z közös eléneklése

⁷⁶ A Zenede tanácsülési jegyzőkönyveinek bejegyzései szerint a március 19-i ülésen a tanácselnök báró Prónay már megtette a szükséges előkészületeket, április 7-én jelentette, hogy a szerenádon 180 fő fog közreműködni, amelyhez a Kubinyi Ágoston által átengedett Nemzeti Múzeum dísztermében próbáltak IVÁNYI-PAPP *A Nemzeti Zenede élete*, 118–119.

⁷⁷ MANHERCZ i. m., 156.

⁷⁸ *Pesti Napló* 8/2129 (1857. február 20.). Az említett „dalárda” alatt minden bizonnyal a Thill Nándor által vezetett, és 1856-ban életre hívott Pest-budai dalárdát kell értenünk. Vö. 60. lj.

⁷⁹ *Budapest Hirlap* 5/108 (1857. május 12.); *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.), 173.; *Déliláb* 5/20 (1857. május 17.), 249.; *Pest-Ofner Zeitung* 5/108 (12. Mai 1857).

⁸⁰ MÁTRAY GÁBOR (szerk.): *A' Pestbudai Hangászegyesületi Zenede évkönyve 1857-re* (Pest, 1858), 23.

⁸¹ MONA *Zeneműkiadók* nem említi.

⁸² *Pesti Napló* 8/2348 (1857. november 13.).

⁸³ *Magyar Sajtó* 1/294 (1857. december 24.), 3. A két német nyelvű kompozíció címét a lap magyar fordításban közölte.

⁸⁴ *Pest-Ofner Zeitung* 5/106 (9. Mai 1857), *Budapesti Hirlap* 5/106 (1857. május 9.).

következett.⁸⁵ Az angolkisasszonyoknál tett látogatást hónapok előkészülete előzte meg. A császárné és a főhercegasszony egy Mária-himnuszt énekeltek a kápolnában, a fő tanteremben ezt követően „néma ábrázolatokban”, azaz élő tablóképeket alkotva álltak fel a növendékek, feltételezhetően zenekísérettel, majd zongoradarabokat adtak elő. A *Néphymnus* eléneklését magyar, német, francia, olasz és angol szónoklatok követték. A programot nemzeti zene és tánc zárta: 48 kislány magyar ruhában „nemzeti fris” táncot járt, Erzsébet tiszteletére elénekeltek a bajor himnuszt, egy kislány citerán játszott, feltehetően egy magyar népies műdalt, az eseményt végül egy hálaszónoklat zárta.⁸⁶

Egyedül a fővárosban került sor udvari és városi/polgári bálók megrendezésére.⁸⁷ A május 7-i udvari bál (*Ball bei dem Hofe*⁸⁸) zenéjéről nincs adatunk. A bálon összesen hatszázan voltak jelen, Erzsébet kétszer, Ferenc József pedig egyszer táncolt.⁸⁹ A május 10-i, szintén a palotában rendezett budai városi bálon nyolcszázan vettek részt, az eseményre este 10-kor érkezett meg a császári pár, ahol magyar táncokat is megtekintettek, köztük a csárdást is: „Albrecht főherceg a Császárnőt vezeté a melléktérembe, hol Őfelsége sokáig gyönyörködött ezen előtte még idegen és komoly úgy mint szilaj részeiben eredeti és át meg át magyar jellemű tánc nézésében.”⁹⁰ A pest-budai bálóknak ekkorra már rendszeres elemévé vált csárdás⁹¹ azonban nem nyerte el minden méltóság tetszését – még a császári pár 1866-os magyarországi látogatása alkalmával is merésznek számított. Gróf Ludwig Folliot de Crenneville (1815–1888) soproni születésű osztrák tábornok levelében a következőképpen fogalmazott: „Én nem vennék el olyan lányt, aki így táncol, és elválnék a feleségemtől, ha nyilvánosan úgy megfélekedznék magáról egy idegen férfi társaságában, mint a tegnapi udvari bálon a hölgyek az úgynevezett tisztességes csárdásnál.”⁹²

⁸⁵ *Magyar Néplap* 2/38 (1857. május 13.), 304.

⁸⁶ *Katholikus Néplap* 10/20 (1857. május 20.), 180. A tudósítások a gyulai látogatás alkalmával említik még a bajor himnuszt elhangzását: a város vezetése április 27-én zenekarainak rendelt útján írta elő, hogy mind az osztrák, mind pedig a bajor himnuszt tanulják be a látogatásra, a császárné tiszteletére. Továbbá elrendelték, hogy az „első gyulai és battonyai [véltetően cigány] zenekar” a Bárdos-hídhöz, majd a kastélyba menjen, hogy az ebéd és vacsora alatt zenéljenek. A „második gyulai banda a csabai, békési és berényi bandákkal” pedig a népünnepélyen zenéljen nemzeti táncokat. SCHERER Ferenc: *Gyula város története, II. A rendezett tanácsú város* (Gyula, Stephaneum, 1938), 96.

⁸⁷ VÉR Eszter Virág: „Udvari reprezentáció a Budai Királyi Palotában (1867 – 1916) : Az udvari bálók és fogadások”, in GERGELY Fejezetek a tegnapi világból, 92–114.

⁸⁸ MANHERCZ Magas rangú hivatalos utazások, 173.

⁸⁹ *Budapesti Hirlap* 5/105 (1857. május 8.) és 5/106 (1857. május 9.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/106 (9. Mai 1857), Tárca-rovat.

⁹⁰ *Budapesti Hirlap* 5/108 (1857. május 12.), Tárca-rovat.

⁹¹ Lásd báró PODMANICZKY Frigyes: *Egy régi gavallér emlékei* (Budapest, Helikon, 1984), 121. Podmaniczky kiemelte gróf Széchenyi István személyes jelenlétét a csárdás „szalonképesség” tételénél.

⁹² Crenneville gróf, főhadsegéd levele feleségéhez, Buda, 1866. január 31. Idézik: VÉR *Udvari reprezentáció*, 111–112.; Brigitte HAMANN: *Erzsébet királyné*, ford. KAJTÁR Mária és TANDORI Dezső (Budapest, Árkádia Könyvklub, 1988), 218.

Az 1857. május 11-i polgári bálnak a pesti Német Színház adott otthont. Az erre az alkalomra átalakított színháztermet különleges dísznövényekkel és szökőkúttal díszítették, a főbejáratnál pedig Ferenc József és Erzsébet neveinek kivilágított kezdőbetűit helyezték el.⁹³ A császári pár megérkezését harsogó zene jelezte este 10-kor, az éljenezések a tudósítás alapján a zenekar által játszott *Gott erhaltét* is félbeszakították.⁹⁴

1857-es ittléte során a pesti Nemzeti Színházat⁹⁵ – mely intézményre Albrecht főherceg is nagy befolyással bírt – több alkalommal is meglátogatta a császári pár.⁹⁶ A főherceg ráhatása ellenére a neoabszolutizmus éveiben sem volt sikertelen az intézményben a nemzeti program érvényesítése. Bár a rendőrök szigorral léptek fel, a színház még a magas rangú hivatalnokok vagy a dinasztia egyes tagjainak jelenlétében is gyakran vált spontán tüntetések színterévé. 1857. május 12-éről azonban a sajtó különös örömmel számolt be, mivel a császárné aznap kétszer is megtisztelte jelenlétével a Nemzeti Színházat: délelőtt a Pesti Jótékony Nőegylet segélykoncertjén vett részt, este pedig Albrecht főherceggel és Hildegárd főhercegasszonnyal együtt megtekintette Doppler Ferenc *Ilka és a huszártobozó* című operájának első két felvonását, „élénk érdeklődéssel és tetszéssel” kísérvé.⁹⁷ A délelőtti koncert bizonyára a szervező egyesület miatt is kiemelt fontosságú volt: a jótékonyosság felől közelítve a nőegyletek intézményesült formában aktív szervezői voltak a kulturális élet egészének. A szegénykérdés kezelésében élen járó budai és pesti jótékony nőegyletet a Habsburg-család már annak 1817-es megalapításától kezdve támogatta.⁹⁸ Az 1857-es körutazás alkalmából a nőegylet szervezésében létrejövő koncert műsoráról és fellépőiről

⁹³ *Budapesti Hirlap* 5/96 (1857. április 28.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/96 (28. April 1857).

⁹⁴ *Budapesti Hirlap* 5/109 (1857. május 13.), Tárca-rovat; *Pest-Ofner Zeitung* 5/109 (13. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.).

⁹⁵ Az intézmény működésével kapcsolatban lásd többek között KERÉNYI Ferenc: *A Nemzeti Színház* (Budapest, Corvina Kiadó Vállalat, 1987); uő (szerk.): *A Nemzeti Színház 140 éve* (Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1980); uő (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve* (Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1987); PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története* (Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1938–1940), TALLIÁN Schodel Rozália.

⁹⁶ Lásd bővebben MÁLYUSZNÉ i. m., 37–40., KERÉNYI Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet 1790–1873* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990), 373–375., 386. Wolfgang BINAL: *Deutschsprachiges Theater in Budapest* (Weimar, Hermann Böhlau, 1972); MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit: „A rendi nemzeti színházról a polgári nemzet színháza felé (1849–1873)”, in KERÉNYI *A Nemzeti Színház 150 éve*, 37–40.; MANHERCZ, i. m., 120.

⁹⁷ *Budapesti Hirlap* 5/109 (1857. május 13.); *Magyar Néplap* 2/39 (1857. május 16.), 312.; Délibáb 5/20 (1857. május 17.), 249.; *Divatcsarnok* 5/6 (1857. június 15.), 286.

⁹⁸ A Pesti Jótékony Nőegylet megalakulásáról és első időszakáról bővebben lásd TÓTH Árpád: „A társadalmi szerveződés polgári és rendi normái. A Pesti Jótékony Nőegylet fennállásának első korszaka, 1817–1848”, in *FONS*, 1998. (V.) 4., 411–479.; uő: *Önszervező polgárok. A pesti egyesületek társadalomtörténete a reformkorban* (Budapest, L'Harmattan, 2005) (*A Múlt Ösvényén*), 53–94., ide: 59., 71.

levéltári dokumentumok híján a *Budapesti Hirlap* hasábjából értesülünk.⁹⁹ Az előadás műsorát a Nemzeti Színház sikeres, főleg magyar repertoárdarabjaiból, operarészleteiből állították össze. Az „ének-, zene- és táncgyüleget” a színház zenekara nyitotta meg Erkel Ferenc *Hunyadi Lászlójának* nyitányával. Thern Károly két operájából hangoztak el részletek, a *Képzelt beteg*ből Füredi Mihály énekelt áriát, a *Tihany ostromának* egy kórustársulatát pedig a Nemzeti Színház énekkara adta elő. Huber Károly *Pesti emlék* című kamaraművét a szerző és a Doppler-testvérek játszották két fuvolán és hegedűn.¹⁰⁰ A második részben Verdi *Trubadúrjának* 4. felvonásából Ernstné Kaiser Jozefa és Füredi Mihály énekelt duettet, majd az április 17-én Pestre érkezett Rosa Kastner zongoraművésznő¹⁰¹ adott elő egy szólódarabot. Kastner többször fellépett a főváros színpadain. Április 22-én az Európa-szálló dísztermében többek közt Liszt Ferenc *Próféta*-fantáziáját és Louis Lacombe egy karakterdarabját játszotta,¹⁰² április 26-án a pesti Német Színházban, május 2-án pedig a Lloyd kereskedőtársaság épületének termében adott koncertet. Utóbbi hangversenyről a *Divatcsarnok* kritikusa dicsérően írt, felsorolva az est hozzátételeket, melyen Kastner Händel variációit – feltehetően a No. 5 E-dúr billentyűs szvit utolsó tételét (HWV 430) –, Chopin Gyászindulóját és Beethoven valamely szonátáját játszotta, továbbá közreműködött Mendelssohn egy triójának előadásában is.¹⁰³ A május 12-i jótékonyági koncert zárásaként a Nemzeti Színház tánckarának két vezető tagja, Aranyvári Emília és Campilli Frigyes lépett színpadra a *Velencei carnevál* című kettős tánccal.¹⁰⁴ Utóbbi minden bizonnyal az 1849-ben bemutatott *A jós* című balett népszerű tánc volt, zenéjét Doppler Ferenc és Ellenbogen Adolf állították össze.¹⁰⁵ A jótékonyági esemény a tudósítások alapján elnyerte a császárné tetszését, amelynek bevételéhez 200 pengőforinttal járult hozzá.¹⁰⁶ A nőegylet rendezvényét a

⁹⁹ Az 1857. május 10 és 11-i színlapon szerepel az ajánló, a május 12-i színlapon hasonló szöveg. Utóbbi idézzük: „Ma, kedden, május 12-én, rendkívüli előadásul: DÉLI 12 ORAKOR: | A pesti jótékony nőegylet javára: | ÉNEK-, ZENE- és TÁNC- | EGYVELEG | 2 szakaszban. | Melyben KASTNER RÓZA k. a. cs. k. kamaraénekesnő, KAISER-ERNSTNÉ, ARANYVÁRI | EMILIA, DOPPLER testvérek, FÜREDI, CAMPILLI, HUBER nemzeti színházi tagok veendnek részt.”

¹⁰⁰ Huber szerzeményét (*Pesti emlék, lassú és friss magyar*) Treichlinger József adta ki, valószínűleg 1847-ben. Mona Ilona, *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867* (MTA Zenetudományi Intézet, 1989), 85. Lásd továbbá Riskó Kata jelen kötetben megjelenő tanulmányát.

¹⁰¹ *Pest-Ofner Zeitung* 5/87 (17. April 1857).

¹⁰² *Pest-Ofner Zeitung* 5/93 (24. April 1857); *Délibáb* 5/17 (1857. április 26.). Utóbbi lap szerint a „legsikerültebb darabok” Liszt Ferenc *Próféta*-átirata, a *Les patineurs* (S. 414/2) és Louis Lacombe *A folyam* (Op. 22/2) című darabjai voltak.

¹⁰³ *Divatcsarnok* 5/5 (1857. május 15.), 228.

¹⁰⁴ *Budapesti Hirlap* 5/108 (1857. május 12.).

¹⁰⁵ A darab Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárában található forrásanyagát és előadás-történetét Varga Veronika vizsgálta. Vö. VARGA Veronika: *Adalékok Doppler Ferenc nemzeti színházi balettjeinek történetéhez*. MA szakdolgozat (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018), 16–32.

¹⁰⁶ *Budapesti Hirlap* 5/109 (1857. május 13.); *Délibáb* 5/21 (1857. május 24.).

Pest-Ofner Zeitung mellett a *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* is pozitívan értékelt, a *Budapesti Hirlap* kritikusa pedig külön kiemelte Kastner szólóját.¹⁰⁷

Mivel az 1857-es császárlátogatás zenei eseményei közül az Erkel Ferenc, Doppler Ferenc és Doppler Károly által komponált *Erzsébet* díszopera zártkörű, május 6-i bemutatója a szakirodalomban a legrészletesebben feldolgozott, erre csak érintőlegesen térünk ki. A készülő műről először a *Blätter für Musik* február 17-i száma írt: a cikk az opera szerzőiként csak Erkel Ferencet és Doppler Ferencet nevezte meg. A hírt szinte szóról szóra átvette a *Hölgyfutár*,¹⁰⁸ és a többi, művészettel érdemben foglalkozó lap is.¹⁰⁹ Az *Erzsébet* premierjét követően vegyes fogadtatásra talált, főleg annak zenei inkoherenciáját bírálták.¹¹⁰ Egyedül Alexander Czeke kísérelte meg az opera elhelyezését egyfajta birodalmi szemléletű kulturális perspektívában: a pesti zenész, zenekritikus a *Pest-Ofner Zeitung*-ban közölt írásában az operát illetően Doppler Ferenc zenéjét elegánsnak, eredetinek tartotta, Erkel felvonásának lendületességét, gazdagságát emelte ki, a Doppler Károly által komponált részeket pedig tetszetős francia stílusú zeneként írta le. Írásából részben az inkoherenciával vádolt zenemű felmentő gesztusa érződik ki. Czeke a hivatalos lapba írt cikkének bevezetésben kiemelte az opera szerzőinek és a mű létrejöttének legfőbb (vélt vagy valós) célját, a *Viribus unitis* zenei megjelenítését.¹¹¹ A császári jelmondatról mint jelképről a magyar nyelvű sajtó kritikusai és tudósítói természetesen nem emlékeztek meg.

Az enyhülés ígéretét hordozó 1857-es magyarországi körutazás megítélése már a kezdetektől ellentmondásos volt. Az újabban feldolgozott forrásanyag alapján úgy tűnik, hogy a császár személyét övező ellenérzés nem volt a nemzet egészének sajátja. A cenzúra működését figyelembe véve a tudósítások lelkes hangvételét értékelhetjük propagandisztikusnak, mégis feltűnő az egyes intézmények és személyek, főként a politikai és kulturális élet vezéralakjainak aktív és agilis szerepvállalása.

Amennyiben a birodalmi narratíva felől értékeljük a látogatást,¹¹² a „Néphymnus”, vagyis a *Gott erhalte* a protokollnak megfelelő elhangzását kell kiemelnünk, valamint a katonazenekarok kötelezőnek tetsző, állandó jelenlétét a látogatás során.

¹⁰⁷ *Pest-Ofner Zeitung* 5/109 (13. Mai 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/109 (13. Mai 1857): „Das schöne Concert war in allen Theilen gelungen ausgeführt, und der wohltätige Frauenverein erfreute sich einer guten Einnahme.”; *Budapesti Hirlap* 5/108 (1857. május 12.).

¹⁰⁸ A szakirodalom itt nem hivatkozott pontos forrásra, csak „bécsi lapok”-ra. *Hölgyfutár* 8/41 (1857. február 20), 173.

¹⁰⁹ *Déliab* 5/8 (1857. február 22.), 106.; *Napkelet* 1/8 (1857. február 26.), 135.; *Politikai Ujdonságok* 3/14 (1857. április 8.), 129.

¹¹⁰ Lásd bővebben a SZACSVAI KIM *Erkel-műhely*, az *Erzsébet*-receptióról szóló fejezetét és annak szakirodalmát. Továbbá: *Családi Lapok* 6/20 (1857. május 14.), 280.; *Déliab* 5/20 (1857. május 17.), 248. és 5/21 (1857. május 24.).

¹¹¹ *Pest-Ofner Zeitung* 5/105 (1857. május 8.).

¹¹² GYÁNI *Transznacionális történelem*, 9–18.



2. *faksimile*. Erkel Ferenc – Doppler Ferenc – Doppler Károly: *Erzsébet*.

Az 1857. május 6-i zártkörű nemzeti színházi premier színlapja.

A színlap jobb alsó sarkában látható utólagos bejegyzés („Ferencz József esküvőjén”) téves.

Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti Tára

A katonazenekarok feltűnő aktivitása egyszerre tükrözhetette Ferenc József személyes preferenciáját és volt kifejezője a birodalmi eszmének: a *Viribus unitis* reprezentációját szolgálta, azzal együtt, hogy a lokális és nemzeti értékek is megnyilvánultak a zenekarokat alkotó zenészek nemzeti sokféleségén és a játszott repertoáron keresztül.

A nemzeti narratíva felől közelítve azonban a zenészek politikai hovatartozása és aktív közreműködése zavaróan ambivalens. Míg az irodalmi élet ikonjainak egy része kirekesztő hozzáállást tanúsított a császári párt éltető alkalmi költemények szerzőivel szemben,¹¹³ a zenei életben – egyelőre – nem tudunk a látogatás reprezentációját kiszolgáló zenészeket, különösen a zeneszerzőket nyíltan elutasító magatartásról. Ebben bizonyára az is szerepet játszott, hogy a komponisták az elkészült zeneművekkel a császár helyett a császárné személye felé fordultak. Az *Erzsébet* operára és az *Erzsébet-émlény* zongoraalbumra lényegében Erzsébet császárné magyarországi zenei kultuszának megalapozásaként tekinthetünk, ahogyan azt a kortársak reflexiói is tükrözik. Erzsébet császárné hatásának fontosságát sugalmazta id. Ábrányi Kornél is *A magyar zene a 19. században* oldalain, ám a császárné által inspirált zeneművek esetében differenciáltabban, sőt, úgy tűnik, szubjektíven ítélt. Úgy fogalmazott, hogy az *Erzsébet* opera „Maradandóbb nyomokat nem hagyott a nemzeti zeneirodalomban, mint több más akkori termék, melyeket vagy csak a tulságos verseny-ambíció, vagy a viszonyok csábító mámore hozott létre.”¹¹⁴ Ezzel szemben az *Erzsébet-émlény* zongoraalbum jelentőségét jóval többre értékelte, a gyűjtemény fő céljaként pedig „a magyar műzene életképességé”-nek bemutatását jelölte meg.¹¹⁵ Nem hagyható figyelmen kívül, hogy az album szerzőinek sorában maga Ábrányi is jelen volt, annak összeállításában és a zeneszerzők felkérésében is aktívan részt vett. Egykori tanára, Michael Brand (Mosonyi Mihály) a kezdeti vonakodását félretéve tett eleget növendéke felhívásának: ennek hatására komponálta meg a – zeneszerzői életműve szempontjából fordulópontként számontartott – *Pusztai élet* című darabját. A zongoraművet Ábrányi a mesteréről írt monográfiájában Brand–Mosonyi név- és nemzeti identitásváltásának egyik legfontosabb állomásaként jegyezte fel.¹¹⁶ Kétségtelen, hogy az album nagyobb közönséget érhetett el az alig pár alkalommal bemutatott díszoperánál, utóbbi hatását tehát másképpen kell értékelnünk. A magyar szent életútját feldolgozó opera zenetörténeti jelentősége mellett a magyar

¹¹³ Lásd többek közt Kovács *Az 1857-es császárlátogatás irodalmi visszhangja*, valamint SZILÁGYI Márton: *Liszniai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai* (Budapest, Argumentum, 2001), 91–92.

¹¹⁴ ÁBRÁNYI *Magyar zene a 19-ik században*, 246–247.; id. ÁBRÁNYI Kornél: *Erkel Ferenc élete és működése (Kultur-történelmi korrajz)* (Budapest, Schunda V. József, 1895), 128. Idézi SZACSVAI KIM *Erkel-műhely*, 152.

¹¹⁵ ÁBRÁNYI *Magyar zene a 19-ik században*, 242–245.

¹¹⁶ A névváltoztatásra hivatalos úton is sor kerülhetett, ezt támasztja alá Mosonyi halotti anyakönyve: „Nomen et Conditio defuncti item eius coniugis vel parentis: Mosonyi (Brand) Mihály zeneszerző”. Lásd VALKÓ Arisztid: „Levéltári adatok Mosonyi Mihály életrajzához és emlékének megörökítéséhez”, in BÓNIS Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére* (Budapest, Zeneműkiadó, 1973), 64. (*Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 3).

Erzsébet-kultusz elmélyítésében játszott szerepét kell kiemelnünk, azaz a neoabszolutizmus periódusában útjának induló Árpád-házi Szent Erzsébet és Wittelsbach Erzsébet alakja között létrejövő párhuzam megerősítését.

A tény tehát, hogy a zeneműveket Erzsébetnek ajánlották, értelmezhető a birodalommal vagy akár *expressis verbis* Ferenc József személyével szembeni nemzeti ellenállásként – Ábrányi szövegéből legalábbis erre is következtethetünk. Ez az ellenállás azonban nem tekinthető nyíltnak, sokkal inkább kétarcúnak, hiszen a társadalom csaknem összes rétege képviseltette magát az eseményeken, és sokan aktívan és lelkesen közreműködtek az 1857-es magyarországi körutazás sikeres lebonyolításában. Mindazonáltal azt is hangsúlyoznunk kell, hogy az erre az alkalomra készült kompozíciók a *nemzet* szempontjából is üzenetet hordoztak: a zeneművek csaknem mindegyike a magyar zene fejlődésének, szuverenitásának, szinte létjogosultságának tanúságtételeként is értelmezhető. Kézenfekvő a körút zenei eseményeit ezáltal a duális reprezentáció narratívájában értelmezni. Utóbbiak fényében tehát azt mondhatjuk, hogy a magyarországi zeneszerzők sikerrel használták fel a körutat arra, hogy a kellő tiszteletadás mellett, Erzsébet császárné alakján keresztül illően kifejezzék tiszteletüket a birodalom és a Habsburg-ház felé az unikális magyar nemzeti kultúra hangsúlyozásán keresztül.¹¹⁷ Az 1857-es magyarországi császárlátogatás zenei reprezentációja kettős lojalitást tükröz – lojalitást a nemzethez és lojalitást a birodalomhoz. Hódolattal fogadták a császári párt, ezzel együtt Ferenc Józsefet, aki 1857-ben „még csak osztrák császár” volt.

¹¹⁷ Ábrányi is inkább a császárné alakját emeli ki, aki a magyar műzenére a legjótékonyabb hatással bírt. Lásd ÁBRÁNYI *Magyar zene a 19-ik században*, 242–247.

Függelék

A függelék az 1857-es császárlátogatás eseményeibe ad betekintést. Az egyes függelékek nem időrendben, hanem a tanulmány főszövegének logikai rendjében jelennek meg, azonban mindhárom függelék a saját időrendjét követi. Az első függelék a császári pár egy napjára hoz példát – május 24., a Jászberényből több településen át haladó elutazásuk Szegedre –, és a látogatás sűrű programját illusztrálja. A második függelék Ferenc József pozsonyi látogatását mutatja be, míg a harmadik függelék a pest-budai eseményeket részletezi. A függelékek a korabeli sajtó, illetve a szakirodalomban közölt információk alapján rekonstruálják az eseményeket; ahol érdemes volt, ott a pest-budai mellett a helyi sajtót (*Preßburger Zeitung*, *Oedenburger Intelligenz- und Anzeigebblatt*) is felhasználtam. A függelékben áthúzással jeleztem a tervezett, de meg nem valósult programokat, a feltételezéseimet szögletes zárójelben közöltem.

1. Függelék. A császári pár egy napja. 1857. május 24. Jászberény, Tápiószéle, Cegléd, Nagykőrös, Kecskemét, Kiskunfélegyháza, Szeged

Jászberény. 7:00 [feltehetően zenekíséretes] istentisztelet. Utazás Ceglédre. A Jászság határán bandériumok, Tápiószélen diadalkapu, az áthaladást zenészó kíséri. Ceglédi és nagykőrösi nemesi és népbandérium felállítva, 200 lovas kíséri a császári párt Ceglédig.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 150., 178.; *Budapesti Hirlap* 5/119 (1857. május 26.); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/119 (26. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/120 (1857. május 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (27. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/21 (1857. május 27.), 193.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/120 (27. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/121 (1857. május 28.); *Növilág* 1/21 (1857. május 31.), 333.

Cegléd. A császári pár ünnepélyes fogadása a ceglédi vasútállomáson.¹ A helyi [beazonosítatlan] egyesületek és a kivezényelt ceglédi diákság egy része a *Néphymnuszt* (*Gott erhalte*) éneklí. A ceglédi vásártéren zenés-táncos népünnepély, helyi méltóságok bemutatása a császárnak. Elhangzik a *Néphymnuszt* (*Gott erhalte*) és [cigányzenekarok] „magyar nemzeti zenét” játszanak.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; *Budapesti Hirlap* 5/119 (1857. május 26.) és 5/120 (1857. május 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (27. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/21 (1857. május 27.), 193.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/120 (27. Mai 1857) und 8/121 (28. Mai 1857).

Nagykőrös. 32 ünnepelőbe öltözött tanuló fiú és lány (valószínűleg a református gimnázium növendékei), egy *Néphymnuszt* (*Gott erhalte*) éneklő énekkar kiállítva. Az egész lakosság kivezényelve; Arany János is jelen volt, feltehetően ez az esemény inspirálta *A walesi bárdok* c. költeményét. Magyar Pál polgármester díszbeszéde, amelyre Ferenc József magyarul válaszol. Rögtönzött népünnepély ingyen borral, ökörsütéssel, Nemcsik úr [?] felelős az 5 cigányzenekarért, akik számára 1 mázsa marhahúst, 4 akó bort és reggelire 100 zsemlet hozattak. A településen a császári pár fél órát töltött.

¹ 1847-ben nyílt meg a Pest–Cegléd–Szolnok-vasútvonal, amely 1854-től a Cegléd–Szeged vasútpályával egészült ki.

Lásd MANHERCZ i. m., 179., 203.; KOVÁCS *1857-es császárrjárás; Budapesti Hirlap* 5/119 (1857. május 26.) és 5/120 (1857. május 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (27. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/21 (1857. május 27.), 193.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/120 (27. Mai 1857) und 8/121 (28. Mai 1857).

Kecskemét. A település határán díszgúla és bandériumok. A sétányon *Néphymnus* (*Gott erhalte*) és népiünnep [katonazenekarral és/vagy cigányzenekarral]. Gyerekek köszöntik a császári párt. Bemutatók, hivatalok és intézetek megszemlélése, hódolati ajándékok átnyújtása.

Lásd MANHERCZ i. m., 218.; *Budapesti Hirlap* 5/119 (1857. május 26.) és 5/120 (1857. május 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (27. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/21 (1857. május 27.), 193., *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/120 (27. Mai 1857) und 8/121 (28. Mai 1857).

Kiskunfélegyháza. A vasútállomásnál felsorakozott kun zászlóalj tisztelegése, a császári pár ünnepélyes áthaladása.

Lásd *Budapesti Hirlap* 5/119 (1857. május 26.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (27. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/21 (1857. május 27.), 193.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/120 (27. Mai 1857).

Szeged. A szegedi pályaudvaron küldöttségek fogadják a császári párt, **15:00** érkezésüket ágyúlövések jelzik, a lakosság és a helyőrség kivezényelve. A császári pár a Kárász-házban száll meg. Vízit a dómban (*Pfarrkirche*). Bemutatók, audienciák. **17:00** nagy udvari ebéd [*Tafelmusik*], halászok hódolati adományai. A főpiacon halászünnepély, a halászok nemzeti öltönyben halászlevet főznek, a cigányzenekarok nemzeti táncokat játszanak. Este a szegedi színikör meglátogatása, Vachot Imre–Böhm Gusztáv: *Huszárcsíny* c. népszínművének díszelőadása, a császári pár végig jelen volt. A város díszkivilágításának megtekintése, fáklásmenet, új ünnepi indulót ad elő a kíséző [cigány]zenekar, a szegedi iskolások a *Néphymnuszt* (*Gott erhalte*) éneklük, nagy tömeg, cigányzenekarok játéka.

Lásd PROMINTZER i. m., 149., 157.; MANHERCZ i. m., 151., 176., 178–179., 214., 216., 256., *Budapesti Hirlap* 5/119 (1857. május 26.) és 5/120 (1857. május 27.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/120 (27. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/21 (1857. május 27.), 193., *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/121 (28. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/123 (1857. május 30.), Tárca.

2. Függelék. 1857. augusztus 23–26. Ferenc József látogatása Pozsonyban

1857. augusztus 23. 19:30 Ferenc József és kísérete megérkezik a pozsonyi pályaudvarra, az érkezéskor egy szenci (Wartberg/Senec) zenekar („eine Musikbande aus Wartberg”) a *Néphymnuszt* (*Gott erhalte*) játssza. Köszöntések. Császári szemle, a cs. k. 22. vadászzászlóalj és zenekar elléptetése [trombita és/vagy dobjelekkel]. Szállás a bíboros hercegprímás Scitovszky János palotájában. **20:30** János tér, a cs. k. 42. (Hannoveri király) gyalogezred zenekara a *Néphymnuszt* játssza, díszszázad felállítása, császári szemle. A császári szállás előtt éjfélig tömeg gyülekezik [zenét a sajtó nem említi, de kórus, vagy katonazenekar rövid műsora valószínűsíthető].

Lásd PROMINTZER i. m., 155., 158.; MANHERCZ i. m., 139., 181., 183., 216.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/192 (25. August 1857); *Prefßburger Zeitung* 93/192 (25. August 1857); *Budapesti Hirlap* 5/193 (1857. augusztus 26.); *Politikai Ujdonságok* 3/34 (1857. augusztus 26.), 301.; *Magyar Néplap* 2/68 (1857. augusztus 26.), 539.; *Növillág* 1/34 (1857. augusztus 30.), 539.; *Délibáb* 3/35 (1857. augusztus 30.).

1857. augusztus 24. 7:00 a helyőrség hadgyakorlata [trombita és/vagy dobjelekkel]. **11:00–14:30** audienciák. **16:00** ebéd, a cs. k. 42. (Hannoveri király) gyalogezred zenekara játszik kültéren [*Tafelmusik* a hercegprímási palota előtt]. **18:00** ünnepi díszlovések a városi polgári lövöldében, az épület előtt a megyei bandérium (lovasszászlóalj) zenekara, a lövöldén belül a cs. k. 22. vadászszászlóalj zenekara játszotta a *Néphymnuszt* (*Gott erhalte*). Császári díszlovés. **20:00–21:00** fáklás felvonulás, 600 fáklavivő, 80 énekes [(ld. főszöveg:)] feltehetően a pozsonyi dalárda és a pozsonyi egyházi énekesekből összeállt kórus, a cs. k. 42. (Hannoveri király) gyalogezred és a cs. k. 22. vadászszászlóalj zenekara]. **20:30** a fáklásmenet a császári szállás előtt négyszögben állt fel, a zenekarokat és az énekeseket körülfogva, a *Néphymnuszt* (*Gott erhalte*) után az énekesek egy magyar [a Kölcsey–Erkel-féle *Hymnus*?] és egy német himnuszt [bajor himnuszt] énekeltek.

Lásd PROMINTZER i. m., 158.; MANHERCZ i. m., 139., 181., 183., 216.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/192 (25. August 1857); *Budapesti Hirlap* 5/193 (1857. augusztus 26.) és 5/194 (1857. augusztus 27.); *Prefßburger Zeitung* 93/193 (26. August 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/194 (27. August 1857); *Magyar Néplap* 2/69 (1857. augusztus 29.), 547.; *Növillág* 1/34 (1857. augusztus 30.), 539.; *Délibáb* 3/35 (1857. augusztus 30.).

1857. augusztus 25. 7:00–14:00 látogatások és szemlék (katonai épületek [trombita és/vagy dobjelekkel], hatóságok, hivatalok, kórházak). **16:00** udvari ebéd, a cs. k. 22. vadászszászlóalj zenekara játszott kültéren [*Tafelmusik*]. **17:00** ligeti faszor, tömeg örömkialtásai, küldöttségek, hódolati ajándékok. **18:30** népünnepély a ligetben, zenével [helyi katonazenekarok és más zenészek, talán cigányzenekarok részvételével]. A díszmenet után Ferenc József a tánchelyeknél másfél órát töltött. Díszkivilágítás.

Lásd PROMINTZER i. m., 158.; MANHERCZ i. m., 139., 181., 183., 216.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/193 (26. August 1857); *Budapesti Hirlap* 5/194 (1857. augusztus 27.) és 5/195 (1857. augusztus 28.); *Prefßburger Zeitung* 93/194 (27. August 1857); *Magyar Néplap* 2/69 (1857. augusztus 29.), 547.; *Délibáb* 3/35 (1857. augusztus 30.); *Növillág* 1/35 (1857. szeptember 6.), 554.

1857. augusztus 26. 5:30 a cs. k. 42. (Hannoveri király) gyalogezred díszszázada és zenekara, a küldöttségek, a megyei bandérium 120 fős osztálya és parancsnokuk, Vitorisz János a pályaudvarhoz kísérik Ferenc Józsefet. A János téren tömeg, hangos éljenzések, *Néphymnuszt* (*Gott erhalte*). **6:00** a császár a cs. k. 22. vadászszázad a pályaudvar belső udvarában zenekarral felállított díszszázadát szemlézi.² Továbbutazás Pozsonyból, vonattal.

Lásd PROMINTZER i. m., 158.; MANHERCZ i. m., 139., 181., 183., 216.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/194 (27. August 1857); *Budapesti Hirlap* 5/194 (1857. augusztus 27.) és 5/195 (1857.

² A pályaudvar első épülete 1848-ban készült el a Bécs–Pozsony vasútvonalhoz. Az épületet a 20. század folyamán lebontották, helyére újat építettek.

augusztus 28.); *Magyar Néplap* 2/69 (1857. augusztus 29.), 547.; *Délibáb* 3/35 (1857. augusztus 30.); *Politikai Ujdonságok* 3/35 (1857. szeptember 2.), 309.; *Növilág* 1/35 (1857. szeptember 6.), 554.

3. Függelék. 1857. május 4–23. A császári pár látogatásának pest-budai szakasza

1857. május 4. 16:15 a császári hajó érkezését ágyúörgések jelzik, a hajón a dunai flottilla 12-es számú katonai vadászszázadának zenekara játszott, elhangzott a *Néphymnus* [*Gott erhalte*], kikötés a pesti Redout épülete előtt. Ünneplés bevonulás az udvartartás, egyházi előljárók, nemesség részvételével, az udvari trombitások és timpanisok által kísérve [*Hoftrompeter und Pauker zu Pferd*]. Beszéddek. Este tömeg a vár előtt, a császári ablak alatt a katonazenekar késő éjjelig játszott, amelyet a császári pár az erkélyről hallgatott.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 150., 164., 170–171.; *Budapesti Hirlap* 5/102 (1857. május 5.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/102 (5. Mai 1857); *Pesti Napló* 8/102 (1857. május 5.); *Pester Lloyd* 4/102 (5. Mai 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/102 (5. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/103 (1857. május 6.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/103 (6. Mai 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/103 (6. Mai 1857); *Katholikus Néplap* 10/18 (1857. május 6.); *Magyar Néplap* 2/36 (1857. május 6.), 285.; *Politikai Ujdonságok*, 3/18 (1857. május 6.), 165.; *Délibáb* 3/19 (1857. május 10.); *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.), 173.; *Divatcsarnok* 5/5 (1857. május 15.), 227.; *Tanodai Lapok* 2/18 (1857. május 6.); *Hölgyfutár* 8/103 (1857. május 6.), 469.

1857. május 5. 10:00–14:00 bemutatók az udvarnál, a képviselők a palotakertben „nemzeti zenehangok közt” vonulnak fel. **14:00** hölgykör (*Cercle*) Erzsébetnél. **17:00** díszbéd 96 fő részvételével, a cs. k. 4. (Hoch- und Deutschmeister) gyalogezred vártéren felállított zenekara játszott [*Tafelmusik*]. Nagyszámú közönség. **19:30** császári gyermekek megérkezése. Este az általános kivilágítás megtekintése.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 164., 171–172.; *Budapesti Hirlap* 5/103 (1857. május 6.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/103 (6. Mai 1857); *Katholikus Néplap* 10/18 (1857. május 6.); *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.), 173.; *Délibáb* 3/19 (1857. május 10.); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/104 (7. Mai 1857).

1857. május 6. 10:00 hadgyakorlat és díszszemle a pesti gyakorlótéren, a cs. k. 48. (Ernő főherceg) gyalogezred csapatainak elléptetése [trombita és/vagy dobjelekkel]. **15:00** privát audienciák [a Zenede tanárai műveinek (utóbbi ld. május 11.) és az *Erzsébet-emplény* feltételezett átadása]. **16:00** udvari ebéd, a „császári királyi zenekarok” [feltehetően katonazenekarok] válogatott műveket játszanak [*Tafelmusik*]. **19:30** Erkel Ferenc–Doppler Ferenc–Doppler Károly *Erzsébet* operájának zártkörű premierje a pesti Nemzeti Színházban.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 164., 172.; *Budapesti Hirlap* 5/104 (1857. május 7.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/104 (7. Mai 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/104 (7. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/105 (1857. május 8.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/105 (8. Mai 1857); *Hölgyfutár* 8/[?] (1857. május 8.), 478.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/105 (8. Mai 1857); *Pest-Ofner Zeitung* 5/107 (10. Mai 1857); *Délibáb* 3/19 (1857. május 10.); *Vasárnapi Ujság* 4/19 (1857. május

10.), 159.; *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.), 173.; *Családi Lapok* 5/20 (1857. május 14.), 280.; *Déliab* 3/20 (1857. május 17.), 247.; *Divatcsarnok* 5/6 (1857. június 15.), 285.

1857. május 7. 10:00–11:30 hajóavatás az uralkodópár jelenlétében [zenekísérettel], az óbudai hajógyár és az újpesti téli kikötő megtekintése. A két új hajó a két főhercegnő nevét kapta (Zsófia, Gizella). Erzsébet gőzhajón visszatér Budára. Ferenc József viziten: ásatások alatt álló római épületmaradványok, a hajógyár gépműhelyei, a ruházati és felszerelési bizottmány, a Goldberger-féle karton-, kendő- és vászongyár. Este udvari bál (*Ball bei dem Hofe*), kb. 600 fő, katonazenekar játszott, a csárdást pedig egy cigányzenekar. Erzsébet kétszer, Ferenc József egyszer táncolt (*quadrille*) és magyar huszárezredes ruhát viselt. Jelen volt a coburg–gothai herceg is. **21:30** tűzijáték és a város biborszínű díszkivilágításának megtekintése [zenekísérettel]. 0:00: a bál vége.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 164., 172–173.; *Budapesti Hirlap* 5/104 (1857. május 7.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/104 (7. Mai 1857); *Napkelet* 1/18 (1857. május 7.); *Budapesti Hirlap* 5/105 (1857. május 8.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/105 (8. Mai 1857) und 5/106 (9. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/106 (1857. május 9.); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/107 (10. Mai 1857); *Déliab* 3/19 (1857. május 10.); *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.), 173.; *Déliab* 3/20 (1857. május 17.), 248.

1857. május 8. Nyomtatásban megjelent az *Erzsébet* opera *Magyar indulójának* zongorakivonata a Rózsavölgyi és Társánál (lemezszám: 267): „Magyar induló / Erzsébet / címzett magyar / ünneplő operából” (Legány-műjegyzék 43.; korábban megjelent 1852-ben Wagner Józsefnél, lemezszám: 158). Az *Erzsébet* opera első nyilvános előadása a pesti Nemzeti Színházban. **8:00** audienciák. **11:00** a löverseny-egylet küldöttsége. **12:00** látogatás a Nemzeti Múzeum virágkiállításán, Augusz Antal fogadja őket, majd elkülönített vizitek. Erzsébet, Hildegárd: Josephinum árvaház (egy árva üdvözlő beszéde, ima, *Néphymnus*), angolkisasszonyok intézete (Erzsébet és Hildegárd imádság után egy Mária-himnusz énekelt a kápolnában. A növendékek előadása: zongorajáték, ének, szavaltatok, bajor himnusz, citerajáték, *Néphymnus*). Ferenc József: Ludoviceum, tábori kórház, üllői úti katonai laktanya, kórházak. Családi ebéd [*Tafelmusik*], majd lovaglás a Városligetben. Este Shakespeare *Antonius és Kleopátra* és Schiller *A messinai menyasszony* megtekintése a pesti Német Színházban: **21:00–22:00** a város díszkivilágításának megtekintése, Stüwer tűzijátéka, [zenekíséretes] élőképek (*Schauspiel*) a Dunánál.

Lásd ÁBRÁNYI i. m., 242.; LEGÁNY *Erkel művei*, 62., 65.; SZACSVAI KIM *Erkel-műhely*, 155.; PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 164., 173–174.; BINAL *Deutschsprachiges Theater*, 243.; *Budapesti Hirlap* 5/104 (1857. május 7.); *Hölgyfutár* 8/105 (1857. május 8.), 477–8.; *Pest-Ofner Zeitung* 5/105 (8. Mai 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/105 (8. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/106 (1857. május 9.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/106 (9. Mai 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/107 (10. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/107 (1857. május 10.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/107 (1857. május 10.); *Magyar Néplap* 2/38 (1857. május 13.), 304.; *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.), 173.; *Déliab* 3/20 (1857. május 17.), 248.; *Katholikus Néplap* 10/20 (1857. május 20.), 180.

1857. május 9. 10:00 Pest és Buda helyőrségeinek zenés gyülekezése a budai tábormezőn, katonai isztentisztelet. Elkülönített látogatások. Erzsébet: budai jótékony nőegylet. Díszebéd [*Tafelmusik*]. Este szerenád, és a polgárok fáklyás menete: 2 vagy 3 katonazenekar és a Pest-budai dalárda tagjai fekete frakkban/kabátban, fekete kalappal, fehér nyakkendővel és kesztyűvel jelentek meg. Elhangzott Michael Brand/Mosonyi Mihály egy vagy két kórusműve [Üdvözléssel és/vagy *Völkerfrühling*, kottájuk elveszett] és a *Néphyimnusz* (*Gott erhalte*).

Lásd PROMINTZER i. m., 157., MANHERCZ i. m., 164., 174–175.; *Pest-Ofner Zeitung* 5/107 (10. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/107 (1857. május 10.); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/107 (10. Mai 1857); *Budapesti Hirlap* 5/108 (1857. május 12.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/108 (12. Mai 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/108 (12. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.), 174.; *Délibáb* 3/20 (1857. május 17.), 249.

1857. május 10. Templomi díszszemle a budai tábormezőn [trombita és/vagy dobjelekkel], 20.000 néző, nagy ünnepi [zenés] isztentisztelet, majd a csapatok elléptetése. Díszebéd [*Tafelmusik*]. Pesti városerdő megsejmlélése. **22:00** budai városi bál a palota termeiben, 800 fő, magyar táncok megtekintése [feltehetően vegyes összeállítású zenekar vagy több zenekar, pl. cigányzenekar, katonazenekar, színházi zenészekből álló kamarazenekar]. **23:00** a császári pár elvonul.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 164., 175.; *Budapesti Hirlap* 5/108 (1857. május 12.); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/108 (12. Mai 1857); *Pest-Ofner Zeitung* 5/108 (12. Mai 1857) und 5/109 (13. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.), 174.

1857. május 11. Délelőtt: a Zenede és a Pest-budai dalárda előadása, kórusművek. [Műsor: Thern Károly: *Magyar Hymnusz*, Gotthard Wöhler: *A császárné üdvözlésére*, Bräuer Ferenc: *Örömkar*. Lehetséges, hogy más művek is elhangoztak.] **12:00** elkülönített vizitek. Díszebéd az udvarban [*Tafelmusik*], 100 fő. Este: pesti városi bál [feltehetően vegyes összeállítású zenekar és/vagy cigányzenekar kíséretével], a pesti Német Színház kivilágítása. **21:45** a császári pár pesti Német Színházba való érkezésekor harsogó zene, éjlenzések, *Néphyimnusz* (*Gott erhalte*). Jelen voltak az Esterházy és Batthyány család tagjai és más méltóságok. **23:00** az este vége, Ferenc József vonattal Bécsbe utazik, Erzsébet Pest-Budán marad.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 156., 164., 175.; *A' Pestbudai Hangászegyesületi Zenede évkönyve 1857-re*, 23.; *Budapesti Hirlap* 5/108 (1857. május 12.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/108 (12. Mai 1857); *Politikai Ujdonságok* 3/19 (1857. május 13.), 174.; *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/109 (1857. május 13.); *Délibáb* 3/20 (1857. május 17.).

1857. május 12. Délelőtt: pesti jótékony nőegylet rendezésében ének-, zene- és táncgyuleg, Erzsébet császárné, Hildegárd főhercegné és Albrecht főherceg jelenlétében a pesti Nemzeti Színházban az intézmény Erkel Ferenc által vezetett operatársulatának előadásában. [Műsor: 1. rész. 1) Erkel Ferenc: *Hunyadi László*, nyitány, 2) Thern Károly: *Képzelt beteg*, „ária”, azaz a korabeli gyakorlat alapján valószínűleg Jani áriája az 1. felvonásból (Füredi Mihály), 3) Huber Károly: *Pesti emlék* (Doppler Ferenc és Doppler Károly – fuvola, Huber – hegedű), 4) Thern Károly: *Tihany ostroma*, „kardal”, azaz a gyakorlat alapján valószínűleg a nyitány és az azt követő férfikar. 2. rész. 1) Giuseppe Verdi: *Trubadúr*, 4. felvonás, „duett”, feltehetően Leonora és Manrico duette, Allegri *Misereréjének* kíséretével (Kaiser-

Ernstné Jozefa, Füredi Mihály), 2) zongora(szóló) (Rosa Kastner), 3) *Velencei carnevál*, „kettős tánc”, minden bizonnyal *A jó*s című, Campilli Frigyes által a Doppler Ferenc és Ellenbogen Adolf összeállította zenére készült koreográfiájának részlete (Aranyvári Emília, Campilli Frigyes)]. Este: pesti Nemzeti Színház, Doppler Ferenc: *Ilka és a huszártoborzó*.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 164., 175–176.; MONA i. m., 545.; *Déliab* 3/19 (1857. május 10.); *Budapesti Hirlap* 5/108 (1857. május 12.) és 5/109 (1857. május 13.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/109 (13. Mai 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/110 (14. Mai 1857); *Divatcsarnok* 5/5 (1857. május 15.), 227.; *Magyar Néplap* 2/39 (1857. május 16.), 312.; *Vasárnapi Ujság* 4/20 (1857. május 17.), 171.; *Déliab* 3/20 (1857. május 17.), 249. és 3/21 (1857. május 24.), 260.

1857. május 13. Utazás Jászberénybe. Gizella hercegnő megbetegszik, 10 nappal elhalasztják az utazást. Este rövid sétakocsikázás.

Lásd PROMINTZER i. m., 157.; MANHERCZ i. m., 164., 176.; *Budapesti Hirlap* 5/110 (1857. május 14.); *Pest-Ofner Zeitung* 5/110 (14. Mai 1857); *Pesth-Ofner Lokalblatt und Landbote* 8/111 (1857. május 15.); *Politikai Ujdonságok* 3/20 (1857. május 20.), 185.

1857. május 14–23.: A hercegnők megbetegedése miatt 10 nappal elhalasztották a császári pár továbbutazását Jászberénybe. Forrásaink alapján az ez idő alatt történt előre megszervezett zenés események a *Tafelmusik*ra korlátozódtak. Május 23-án Ferenc József és Erzsébet kíséretükkel együtt tovább folytatták a körutazást Jászberénybe.

LILI BÉKÉSSY**The Musical Representation of the Imperial Visit to Hungary, 1857**

The aims behind Franz Joseph I's imperial visits across the Habsburg Monarchy made these occasions suitable for both national and imperial musical representations. Seeking to ease the tense atmosphere in the aftermath of the 1849 suppression of the Hungarian revolution, the Emperor visited the territory of the former Hungarian Kingdom again in 1857, together with his wife Elisabeth. The latter occasion also initiated the Hungarian cult of Elisabeth. Historical research undertaken throughout the previous decades has highlighted that during the preparations, members of national cultural life actively contributed to the tour's success. However, though most literary figures displayed an exclusionary attitude towards those who dedicated occasional poetry to the Emperor, the same phenomenon was not reflected with respect to musical life. The musical works presented before the imperial couple during their 1857 visit included the festive Hungarian national opera *Erzsébet* [Elisabeth] (written by three composers: Ferenc Erkel, Franz and Karl Doppler), and a commemorative piano album, *Erzsébet-emlény* [lit. Elisabeth Commemoration], comprising nationally-inspired character pieces by 12 Hungarian composers. This paper provides the first enumeration of the musical events of the 1857 visit through an examination of the press materials and archival documents, from both a national and an imperial perspective.

BOZÓ PÉTER

Wagner és az Operaház műsora a századelőn, avagy Bartók egy zenetörténeti allúziója kontextusban

Az 1980-as évek közepén, a budapesti Operaház százéves évfordulója alkalmával megjelent jubileumi kötetben Tallián Tibor a következőképpen jellemezte az intézmény Wagner-repertoárjának késő 19., illetve kora 20. századi alakulását:

„Az 1887-ben elindult, Mahler által fölgyorsított és nagyjából 1896-ig legfeljebb csak a *Parasztbecsület*-hullámtól megzavart operaházi Wagner-kultusz a kilencvenes évek második felében visszaesett, az előadászámok csökkentek, felújításokat és bemutatókat nem tartottak, holott még egy nagy adósság nyomta a színház lelkiismeretét. Wagner mélypontra jutott, az 1899–1900-as évadban mindössze nyolc estén játszották műveit.

A Káldyt leváltó Mészáros Imre rövid első igazgatása alatt újra Wagnerhez fordult. Ő kezdeményezte a *Ring* reprízét. E kortól számítható Budapest nagy Wagner-korszaka. [...]

Egy-egy évadban a Wagner-előadások száma (1905–06 kivételével) soha nem esett harminc alá, 1908–09-ben 37 esttel tetőzött, ami az operai esteknek majdnem 20%-a (ugyanakkor Verdi operáira 5%, az új olasz dalművekre Wagnerével egyező szám jutott). A Wagner-hullám nem csak a közönséget sodorta el, erre az időre esett az ifjú Bartók szecessziós wagnerianus korszaka is, csúcspontján az I. vonósnegyessel.”¹

Tanulmányomban egyfelől arra vállalkozom, hogy – amennyire lehetséges – további adatokkal dokumentáljam az Operaház Wagner-kultuszának 1900 táján tapasztalható, látványos fellendülését, ha nem is alapvetően módosítva, de legalábbis kiegészítve a magyarországi Wagner-recepció témakörébe vágó, régebbi kutatások eredményeit. Munkám második részében pedig arra teszek kísérletet, hogy egy mindeddig tudomásom szerint nem vizsgált Wagner-allúzió konkrét példáján keresztül mutassam be, milyen módon érhető tetten Bartók egyik művében a német színpadi szerző műveinek hatása. Wagner budapesti fogadtatásának irodalmát illetően megjegyzendő,

* A szerző a BTK Zenetudományi Intézet munkatársa. A tanulmány az NKFIH posztdoktori kiválósági ösztöndíjának támogatásával készült (PD 124 089). Angol változata elhangzott 2017. október 19-én, Zágrábban, a „The Great War (1914–1918) and Music” című nemzetközi interdiszciplináris konferencián.

¹ TALLIÁN Tibor: „Nemzetközi repertoár”, in STAUD Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve* (Budapest, Zeneműkiadó, 1984), 105.

hogy a téma két legrészletesebb, könyvterjedelmű feldolgozása, Haraszti Emil,² illetve Varga Ildikó³ munkája ugyan jól dokumentált és széles körű kutatásokon alapul, de a forráskritika tekintetében mindkettő hagy maga után kívánnivalókat, ráadásul Varga írása éppen a kora 20. század időszakát csupán érintőlegesen tárgyalja. A szóban forgó idősakra vonatkozóan előbbieknél fontosabb írás Tallián Tibor cikke, amely Bartók, illetve Kodály Wagnerrel kapcsolatos reakcióival foglalkozik.⁴

Wagner az Operaházban a 20. század elején

Hogy az 1900-as évek elejének operaházi műsorát illetően összehasonlítási alapunk legyen, célszerűnek látszik először is szemügyre venni az intézmény első másfél évtizedének műsorstatisztikai adatait. Ehhez a *Zenevilág* című folyóirat 1901. április 1-i számában megjelent kimutatást hívom segítségül, amely az Operaház megnyitásától az 1899/1900-as évad végéig lezajlott előadások adatait tartalmazza, zeneszerzők és az egyes művek előadásszámai szerint, a teljes időszakra vonatkozólag, illetve többé-kevésbé évadok szerinti bontásban is.⁵ Az adatok megbízhatóságát illetően nem árt tudni, hogy a statisztikához fűzött kommentár szerint pontos kimutatások csak az utolsó három évről álltak rendelkezésre, úgyhogy, mint arra a közleményt jegyző „r. o.” figyelmeztet, „az első 13 év adatai nem bírnak teljes hitelességgel, mert a darabváltozásokat – ami nálunk, sajnos, elég gyakran fordult elő minden időben – csak a hírlapi közlések alapján vehettük figyelembe”.⁶ Ám még ha tekintetbe is vesszük, hogy az előadásszámokban a műsorváltozásokból adódóan elképzelhető kisebb eltérés, megítélésem szerint a számadatok mindentől függetlenül összességében szemléletes és megbízható indikátorai az egyes szerzők és művek népszerűségének.

A *Zenevilág*ban közölt adatok tanúsága szerint Wagner – Verdi után – a második legjátszottabb szerző volt az Operaház első tizenhat évében: Verdi műveit összesen 377, míg Wagner darabjait 252 alkalommal adták (lásd az 1. táblázat második oszlopát). Ha hihetünk a lapban megjelent számoknak, a *Lohengrin* 74, a *Tannhäuser* 68, *A walkür* 35, *A bolygó hollandi* 34, a *Siegfried* és *A nürnbergi mesterdalnokok* 12–12 alkalommal került színre az intézmény megnyitásától az 1899/1900-as évad végéig. *A Rajna kincse* és *Az istenek alkonya* a maga 9, illetve 8 előadásával a kevésbé gyakran játszott operák közé tartozott – abba az alsó fertályba, ahová Szabados Béla *Alszik a nagyménije* (4 előadás, bem. 1895), vagy Auer Károly *Corvin Mátyás* című

² HARASZTI Emil: *Wagner Richard és Magyarország* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1916).

³ VARGA Ildikó: *Richard Wagner, Magyarország és a magyarok, 1842–1924* (Pécs, magánkiadás, 2018). A munka a szerző doktori értekezésén alapul: *Richard Wagner, Hungary, and the Nineteenth Century. Aspects of the Reception of Wagner's Operas and Music Dramas*. Dissertation (Graz, University of Music and Dramatic Arts, 2014).

⁴ TALLIÁN Tibor: „Richard Wagner Magyarországon. Reflexek és reflexiók”, *Magyar Tudomány* 175/1 (2014), 16–31.

⁵ „r. o.”: „Tizenhat év az Operaház történetéből”, *Zenevilág* 1/15 (1901. április 1.), 151–154.

⁶ Uo., 151.

opusza (5 előadás, bem. 1896). A skála végpontja, az Operaház legsikeresebb darabja Mascagni *Parasztbecsülete* volt a 19. század utolsó másfél évtizedében. Attól kezdve, hogy Mahler 1890 decemberében bemutatta, nem kevesebb, mint 136 előadást ért meg. A másik végpontot Aubertől *Az ördög része*, Donizetti *Kegyencnöje* és Sárosi Ferenc *Atala* című darabja képviselte, 2–2 előadással.

Darab	1884–1901	1901–1909
<i>Lohengrin</i>	74	69
<i>Tannhäuser</i>	68	61
<i>A walkür</i>	35	48
<i>A bolygó hollandi</i>	34	19
<i>A nürnbergi mesterdalnokok</i>	12	29
<i>Siegfried</i>	12	20
<i>A Rajna kincse</i>	9	13
<i>Az istenek alkonya</i>	8	22
<i>Trisztán és Izolda</i>	–	25
Összes mű együtt	252	306

1. táblázat. Az Operaházban 1884–1909 között játszott Wagner-művek előadásszámai

Darab	1884–1901	1901–1909
<i>Aida</i>	91	42
<i>A trubadúr</i>	76	31
<i>Az álarcosbál</i>	57	20
<i>Traviata</i>	52	3
<i>Otello</i>	49	12
<i>Rigoletto</i>	40	16
<i>Ernani</i>	12	3
Összes mű együtt	377	127

2. táblázat. Az Operaházban 1884–1909 között játszott Verdi-művek előadásszámai

Az Operaház 1900 és 1909 közötti évtizede műsorstatisztikai szempontból első ránézésre jobban dokumentáltak látszik, mint a korábbi időszak, ám ennek adataival kapcsolatban is felmerülnek problémák. A visszatekintésre ezúttal az intézmény fennállásának huszonöt éves évfordulója adott alkalmat. Az újabb statisztika, amely a teljes 1884 és 1909 között eltelt időszak előadásszámaival tartalmazza, az Operaház

igazgatósága által a jubileum apropóján összeállított kiadványban olvasható.⁷ A lista ismeretlen készítője előljáróban megjegyzi, hogy nem vette számításba a jótékony célú és alkalmi előadásokat (ezek száma egyébként elenyésző), továbbá felhívja a figyelmet, hogy az előadásszámok nem tartalmazzák a Nemzeti Színház és a Zeneakadémia növendékeinek operaházi vizsgaszerepléseit, illetve az Operaház társulatának várszínházi előadásait sem.⁸ Ez a kimutatás évad szerinti bontást nem ad, annyiban viszont részletesebb a fenténél, hogy egy-egy mű esetében nem csupán a teljes, hanem külön, kisebb számjegyekkel a részleges előadásokat is dokumentálja. A lista a Wagner-művek közül a *Lohengrin* esetében tud ilyen részleges előadásokról, szám szerint négyről. E mű kivételzett státuszát illetően mindenképpen említésre méltó, hogy Erkel *Bánk bánja* mellett ez volt a másik olyan darab, amelynek egy felvonását az Operaház 1884. szeptember 27-i megnyitó előadásán eljátszották. Megjegyzendő, hogy az 1909-es kimutatás a *Zenevilág* 1901-es listájával összevetve egyes művek esetében meglepő módon kevesebb előadást regisztrál az 1909-ig eltelt huszonöt évre, mint a korábbi lista az intézmény működésének első tizenhat évére. Ez arra utal, hogy bizonyos számadatok nem tekinthetők maradéktalanul megbízhatónak. A Wagner- és Verdi-operák esetében mindenesetre nem tapasztaltam ilyen ellentmondást.

Mínthogy a Wagner-művek többségét – a *Trisztánt* és a *Parsifalt* kivéve – már az Operaház működésének első éveiben is játszották, 1901 és 1909 közötti előadásszámukat úgy kaphatjuk meg, hogy az 1909-es lista előadásszámaiból kivonjuk az 1901-es közleményben szereplő előadásszámokat – a matematikai művelet végeredményét az *1. táblázat* harmadik oszlopa mutatja. Az így kapott összegek azt mutatják, hogy a legnépszerűbb Wagner-opera a 20. század első évtizedében is a *Lohengrin* maradt, 69 előadással, míg a második helyen továbbra is a *Tannhäuser* áll, 61 előadással – ekkoriban már mindkettő megelőzte a *Parasztbecsületet*, amelynek előadásszáma 50-re esett vissza. Némiképp csökkent *A bolygó hollandi* népszerűsége, amelyet a korábbi 34-gyel szemben mindössze 19-szer adtak. Valamelyest nőtt a *Ring*-tetralógia darabjainak játszottága: *A Rajna kincsét* 13, a *Siegfriedet* 20, míg *Az istenek alkonyát* 22 alkalommal adták elő, legnépszerűbb darabja azonban továbbra is *A walkür* maradt, amelyet a többinél lényegesen sűrűbben, 48 alkalommal tűztek műsorra. *A nürnbergi mesterdalnokokat* is jóval többször lehetett hallani 1901 és 1909 között, mint korábban: 29-szer adták, szemben a megelőző 12-vel. A *Trisztán és Izolda* számottevő sikerét jelzi, hogy bár „a nagy adósságot” csak a korszak kezdetén, e darab 1901 novemberi bemutatásával sikerült törlesztenie az Operaháznak, 1909-re a mű máris 25 előadással dicsekedhetett.

Ekkoriban már egyértelműen Wagner volt a leggyakrabban játszott szerző: nem kevesebb, mint 306 alkalommal adták műveit a szóban forgó időszakban. Ezzel

⁷ „A M. Kir. Operaházban huszonöt év alatt színrekerült dalművek és balettek betűsorban (feltüntetésével annak, hogy mely mű, mikor került színre először, hányszor adták és mennyit jövedelmezett.)”, in *A Magyar Kir. Operaház 1884–1909. Adatok a színház huszonöt éves történetéhez. Az intézet megnyitásának negyedszázados évfordulóján* (Budapest, Markovits és Garai, 1909), 259–272.

⁸ Uo., 260.

Verdi is megelőzte, akinek játszottsága harmadára esett vissza: mindössze 127 estével kellett beérnie, ráadásul olyan fontos művei hiányoztak a repertoárból, mint a *Don Carlos* vagy a *Falstaff* (2. táblázat). Mi több, Wagner még Puccinit is megelőzte, akinek operái pedig a századforduló újdonságai voltak, s 1901 és 1909 között 141 alkalommal kerültek színre: a *Tosca* 53, a *Bohémélet* 42, a *Pillangókisasszony* 40, a *Manon Lescaut* pedig 6 előadást ért meg. Bár ez a listából nem derül ki, fontos kiemelni, hogy a *Ring*-tetralógia darabjait a korábbiaknál gyakrabban adták elő ciklusként. A pusztán előadás számokon túl az is Wagner különösen népszerű voltát jelzi, hogy 1903 nyarán az Operaház a zeneszerző valamennyi műsoron lévő darabját felölelő ciklust rendezett. Május végén, illetve június elején az akkor még jogvédelem alá eső és Bayreuth privilégiumának számító *Parsifal*t kivéve *A bolygó hollanditól* *A nürnbergi mesterdalnokokig* Wagner összes színpadi művét előadták – a *Ringet* kétszer is –, részben nemzetközi énekesgárda közreműködésével (3. táblázat).

Wagner 20. század eleji budapesti népszerűségét jól illusztrálja az a tény, hogy az 1910-es években az Operaháznak vetélytársa is támadt ebben a tekintetben: a zeneszerző születésének századik évfordulója táján több művét is műsorra tűzte az elsősorban népszerű repertoárra (operettekre és populáris operákra) szakosodott, 1911-ben megnyílt Népopera is.⁹ Azt követően, hogy 1912 májusában a dessau-i Herzogliches Hoftheater társulata egy vendégjáték keretében német nyelvű Wagner-ciklust adott az új játszóhelyen, az 1913/1914-es évadban a színház saját társulata is színre vitte a *Lohengrint* és a *Tannhäuser*t (4. táblázat). 1914-ben, a jogvédelem lejártával itt került sor a *Parsifal* magyarországi premierjére, márciusban pedig *A nürnbergi mesterdalnokokat* is bemutatták – mind a négy művet a később nemzetközi hírnevet szerzett karmester, Reiner Frigyes vezényelte.

Egy jellegzetes forráscsoport is arról tanúskodik, hogy a 20. század elején a budapesti közönség jóval familiárisabb viszonyba kerülhetett Wagner operáival, mint a 19. század második felében: azokra a századelőn kiadott operakalauzokra utalok, amelyek kottapéldákkal illusztrálva ismertetik műveinek legfontosabb motívumait. Németországban már a 19. század második felében is több ilyesféle operaismertető jelent meg. Lisztnek a *Lohengrin* és a *Tannhäuser* weimari előadásai apropóján kiadott elemző-népszerűsítő írásai kottapéldával azonosították a szóban forgó művek dramaturgiai jelentőséggel bíró zenei gondolatait,¹⁰ az 1870-es évtized elején pedig Gottlieb Federlein a tetralógia első két darabjának motívumait ismertette.¹¹ A motívumok

⁹ Az intézmény működéséhez és repertoárjához lásd TALLIÁN Tibor: „Népopera kezdeményezések a századelő Budapestjén”, *Muzsika* 40/10 (1997), 13–16., valamint MOLNÁR Klára: *A Népopera – Városi Színház, 1911–1951* (Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 1998) (Skenotheka 5).

¹⁰ Franz LISZT: *Sämtliche Schriften* 4. *Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner*, hrsg. von Detlef ALTENBURG (Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1989).

¹¹ Gottlieb FEDERLEIN: „*Das Rheingold* von Richard Wagner”, *Musikalisches Wochenblatt* 2/14–25 (1871), 210–389.; Ders.: „*Die Walküre* von Richard Wagner”, *Musikalisches Wochenblatt* 3/14–32 (1872), 211–503.

	május 24.	május 26.	május 28.	május 30.	május 31.	június 2./13.	június 4./14.	június 6./16.	június 9./18.
Előadó	<i>A bolygó hollandi</i>	<i>Tannhäuser</i>	<i>Lohengrin</i>	<i>A nürnbergi mester-dalnokok</i>	<i>Trisztán és Izolda</i>	<i>A Rajna kince</i>	<i>A walkür</i>	<i>Siegfried</i>	<i>Az istenek alkonya</i>
Bartolucci, Vittorina						Erda	Schwertleite	Erda	
Beck Vilmos	Hollandi	Wolfram	Telramund	Kothner		Wotan		A vándor	Gunther
Berts Mimi					Brangäne				
Bochniček, Julius	Erik			Walthar			Siegmund		
Broulik, František		Tannhäuser			Trisztán				
Broz, Philipp			Lohengrin			Mime		Mime	Siegfried
Dalnoki Béni									
Dippel, Andreas				David	Pásztor	Loge			
Gábor József	Kormányos		Ortrud				Brünnhilde	Brünnhilde	Brünnhilde
Handel Berta, Diósyiné		Erzsébet							
Hegedűs Ferenc				Beckmesser					
Kornay Richárd						Fafner	Hunding	Fafner	
Krammer Teréz	Senta	Vénusz		Éva					
Máder Rezső		karmester				karmester		karmester	karmester
Márkus Dezső	karmester		karmester	karmester			karmester		
Ney Bernát						Donner			Hagen
Ney Dávid									
Orelto, Joseph				Hans Sachs			Wotan		
Szendrői Lajos	Daland	Hermann	Madarász Henrik	Pogner	Marke				
Takáts Mihály						Alberich		Alberich	Alberich
Válent Vilma	Mary			Magdalene					
Várady Sándor					Kurwenal	Fasolt			
Vasquez, Italia			Brabantia Elza		Izolda		Sieglinde		

3. táblázat. Wagner-ciklus az Operaházban, 1903

Dátum	Műcím	Előadás jellege	Társulat
1912. május 16., 25.	<i>Lohengrin</i>	vendégjáték	A dessau Herzogliches Hoftheater ének- és zenekara
1912. május 18.	<i>Tannhäuser</i>		
1912. május 19.	<i>Der fliegende Holländer</i>		
1912. május 21.	<i>Tristan und Isolde</i>		
1912. május 23.	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>		
1912. május 26.	<i>Das Rheingold</i>		
1912. május 27.	<i>Die Walküre</i>		
1912. május 29.	<i>Siegfried</i>		
1912. május 31.	<i>Die Götterdämmerung</i>		
1913. szeptember 19.	<i>Lohengrin</i>	bemutató	A Népopera társulata
1913. december 4.	<i>Tannhäuser</i>	bemutató	
1914. január 1.	<i>Parsifal</i>	magyarországi bemutató	
1914. március 31.	<i>A nürnbergi mesterdalnokok</i>	bemutató	

4. táblázat. Wagner-vendégjáték és -bemutatók a Népoperában, 1912–1914

címkezését végül Hans von Wolzogen vulgarizálta, aki eleinte Federlein félbemaradt vállalkozását kívánta folytatni,¹² majd kiadói ösztönzésre a bayreuthi színház megnyitása apropóján megalkotta az első *Thematischer Leitfadent* (tematikus vezérfonalat).¹³ A színházlátogatók által kézbevehető motívumkalauz, melyet több hasonló követett,¹⁴ fontos hozzájárulás volt a Wagner-analízishez, ugyanakkor hosszú időre be is szűkítette az elemzők látókörét. Bár a szövegekönyveket a 19. századi magyar Wagner-bemutatók alkalmával is kinyomtatatták, motívumkalauzt nálunk tudtommal ekkoriban még nem adtak ki. Annál inkább a 20. század elején: a *Dr. Vaszilievits Emil népszerű operai útmutatója* című sorozatban a *Parsifalt* kivéve valamennyi jelentősebb Wagner-műről megjelent ilyen magyar nyelvű kalauz, a legfontosabb motívumok kottájával illusztrálva.¹⁵ A többnyire évszám nélküli kiadványok keltezéséhez a *Pesti Napló* 1904. január 10-i híradása nyújt támpontot, amely szerint:

„Dr. Vaszilievits Emil, ügyvédi karunknak e széles műveltségű tagja, ki eddig az atlétikai erőművészet terén érte el a legnevezetesebb rikordokat [sic], most mint Wagner-komentátor jelenik meg

¹² Hans von WOLZOGEN: „Das Vorspiel zu Wagners *Siegfried*”, *Musikalisches Wochenblatt* 6/27–31 (1875), 329–380.; Ders.: „Die musikalischen Motive in Wagners *Siegfried*”, *Musikalisches Wochenblatt* 7/9–31 (1876), 105–412.

¹³ Hans von WOLZOGEN: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners Festspiel der Ring des Nibelungen* (Leipzig, Schloemp, 1876).

¹⁴ Wolzogen 1877-ben a *Trisztán és Izoldáról*, 1882-ben pedig a *Parsifalról* is kiadott hasonló kalauzt.

¹⁵ A sorozat füzetei (valamennyi Budapesten jelent meg, évszám nélkül, Nádor Kálmán kiadásában): 1. *A bolygó hollandi*; 2. *Tannhäuser és a wartburgi dalnokverseny*; 3. *Lohengrin*; 4. *Trisztán és Izolde*; 5. *A nürnbergi mesterdalnokok*; 6. *A Rajna kincse*; 7. *A walkür*; 8. *Siegfried*; 9. *Az istenek alkonya*.

az irodalom terén, s Wagner Richardnak műsoron levő összes operáihoz (*Rienzi* és *Parsifal* kivéve) népszerű útmutatót írt, s ezeket a történelmi sorrend szerint, kezdve *A bolygó hollandin* s végezve *Trisztán és Izoldán*, kilenc füzetben bocsátotta közre. [...] S mert kevés világváros van, melyben a Wagner-kultusz oly erős lenne, mint Budapesten, kétségtelen, hogy e füzeteket nagyon sokan fogják örömmel üdvözölni.”¹⁶

Egy zenetörténeti allúzió Bartóknál

„Erre az időre esett az ifjú Bartók szecessziós wagneriánus korszaka is, csúcspontján az I. vonósnyegyessel” – mint Tallián fentebb idézett munkájának ez a mondata is tanúsítja, Wagner lehetséges hatásának kimutatása Bartók műveiben semmi esetre sem új gondolat. Bónis Ferenc 1963-ban megjelent tanulmányától¹⁷ Vikárius László 1999-ben kiadott doktori értekezéséig¹⁸ már-már közhelynek számít a szekunder irodalomban, hogy Wagner meghatározó élményt jelentett Bartók számára pályája egy bizonyos szakaszában. (Igaz, a szóhasználat sokat finomodott időközben: míg Bónis „idézetekről” beszél ezzel kapcsolatban, addig Vikárius lényeges különbséget tesz egy-egy szerző modellként való követése és inspiráló hatása között). Már Bónis a Wagner-hatás példájaként említi Bartók 1917-ben bemutatott táncjátékának, *A fából faragott királyfinak*¹⁹ zenekari bevezetését, amely valóban emlékeztet *A Rajna kincse* bevezetésére. Mindkét esetben egy természeti kép zenei illusztrálásáról van szó, s mindkettő orgonaponttal és fokozatosan felépülő hangzással, meghangszerelt crescendóval kezdődik. Ugyanakkor, miközben a darab későbbi elemzői²⁰ is rendre

¹⁶ *Pesti Napló* 55/10 (1904. január 10.), 13. A tanulmányban előforduló, kora 20. századi sajtó- és levélidézeteket a mai nyelvi normának megfelelő helyesírással közlöm.

¹⁷ Ferenc BÓNIS: „Quotations in Bartók’s Music: Contribution to Bartók’s Psychology of Composition”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5/4 (1963), 355–382.; magyarul: „Bartók és Wagner”, in *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* (Budapest, Püski, 1992), 47–58.

¹⁸ VIKÁRIUS László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs, Jelenkor, 1999), 95–106.

¹⁹ Bartók táncjátéknak titulálta művét, valójában azonban olyan balett, amelynek cselekménye pantomimikus szakaszok és tulajdonképpen táncok váltakozása keretében bontakozik ki (*ballet d’action*).

²⁰ Tibor TALLIÁN: „Das Holzgeschnitze Hauptwerk”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 37/1 (1996), 51–67.; uő.: *Bartók Béla* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2014²); Daniel-Frédéric LEBON: *Béla Bartók’s Handlungsballette in ihrer musikalischen Gattungstradition* (Berlin, Köster, 2012); Anne VESTER: *Der Holzgeschnitze Prinz. Eine Untersuchung des Tanzspiels von Bartók und Balázs unter philologischen und ästhetischen Aspekten*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015).

mege erősítik Bónis megállapítását, eddig tudtommal nem vizsgálták a táncjáték egy másik zenetörténeti hivatkozását, amely pedig megítélésem szerint ugyancsak Wagner nyilvánvaló hatásáról árulkodik – ebben az esetben talán nem is egyszerűen hatásról van szó, hanem kifejezetten allúzióról.

A szóban forgó helyen Bartók színpadi művének hőse, a Királyfi, miután meglátja a Királykisasszonyt, először fejezi ki iránta érzett szerelmét. Amikor a Királyfi a színpadi utasítás szerint leül és „fájdalmasan töpreng, mitévő legyen”, szerelmes modulátának ereszkedő kvintje négy alkalommal megismétlődik a basszusban (*1. kottapélda*, 1–2., valamint 8–11. ütem), majd a vonósok ismétlődő *h*-hangjait követően egy diszsonáns akkordot hallunk (uo., 12. ütem), melyet Kroó György a zeneszerző színpadi műveinek szentelt, alapvető munkájában „népi hangvételű, parlando-jellegű sirató”-ként jellemzett.²¹ Az ereszkedő kvintek a Wagner életművét ismerő hallgató számára minden kétséget kizáróan a *Lohengrin* egyik jól ismert motívumát idézik fel: a kérdés tilalmának motívumára (*Frageverbotmotiv*) gondolok, amely köztudottan kulcsszerepet játszik a mű cselekményében. A *2. kottapélda* a *Lohengrin* második felvonásának kezdetét mutatja, a szóban forgó motívummal. Mint a két kottapéldát összevetve láthatjuk, nem csupán az ereszkedő kvintek abszolút hangmagassága (*cisz-fisz*) egyezik, hanem számuk és hangszerelésük is. Mind Wagnernél, mind pedig Bartók művében basszusklarinéttal kettőzött angolkürtök szólalnak meg. Az eredmény igen jellegzetes hangszín, amely meglehetősen újszerű volt a Wagner-mű ősbemutatója idején. Olyannyira jellegzetes és újszerű, hogy Richard Strauss Berlioz hangszereléstanához fűzött egyik kiegészítésében 1905-ben a következőt javasolta: „tanulmányozzuk az angolkürt fuvolákkal és klarinétokkal való kettőzését a *Lohengrin* első és második felvonásában.”²² A kottapélda 12. ütemének diszsonáns hangzása nem más, mint egy Trisztán-akkord fordítása – mintha Bartók Wagner-motívumokból építené fel saját színpadi hőséneke szerelmi motívumát (*1. kottapélda*).

A Wagner-allúzió persze nem meglepő, hiszen fentebb láthattuk, milyen intenzív Wagner-kultusz bontakozott ki Budapesten a 20. század elején, éppen abban az időszakban, amikor Bartók a Zeneakadémia növendéke volt és meghatározó zenei élményekre tett szert többek között az Operaházban is. A *Lohengrin* pedig, mint már utaltam rá, valóban a legtöbbet játszott Wagner-mű volt Budapesten, már 1900 előtt és azután is. Azon sem lepődhetünk meg tehát, hogy levelezésének tanúsága szerint Bartók alapos Wagner-tanulmányokat folytatott a századfordulón. Édesanyjának írott, 1900. február 18-án kelt levelében a következőt olvashatjuk:

²¹ KROÓ György: *Bartók Béla színpadi művei* (Budapest, Zeneműkiadó, 1962), 129.

²² „Man studiere die Mischungen des Engl[ischen] Horns mit Flöten und Klarinetten im ersten und zweiten Akte des *Lohengrin*.” Vö. Hector BERLIOZ: *Instrumentationslehre*. Ergänzt und revidiert von Richard STRAUSS (Leipzig, C. F. Peters, 1905), I, 203.

Poco lento (♩ = 92)

Più lento (♩ = 80)

Lento (♩ = 66-60)

ff Tutti

sf

p molto *cresc.*
espr.

Cl.

Archi

Fiat

21

poco acc.

f

p

mf *espr. cresc.*

f

Archi

Cor. ing.

Cl. b.

1. kottapélda. A fából faragott királyfi. A Királyfi szerelmes mozdulata

Mässig langsam

pp trem.

Vlc.

Timp.

p

più p

Timp.

Cor. ing.

p

pp

Cl. b.

2. kottapélda. Lohengrin, a második felvonás kezdete

„Múlt hétfőn az akadémia egyik termében a »Rheingold« partitúráját (Liszt Ferenc hagyatéka) tanulmányoztam. Nagyon érdekes; sok bámulatos dolgot találtam benne (amit még ezelőtt sohasem láttam). Rengeteg sok hangszer szerepel benne: 1 kislefűvóla 3 nagy fuvola, 3 oboa, 1 angol kürt, 3 klarinét 1 mély klarinét, 4 fagott, 8 kürt, 4 trombita 3 harsona, 1 tenor- 1 bass.- és 1 kontrabass-tuba, 7 darab hárfá 4 Timpani, kis- és nagy dob, cintányér, triangulus, 16 1.) hegedű, 16 2.) hegedű, 12 viola, 12 cselló, és 8 nagybőgő. Szép összeg! Némely helyeken 30on felül van a sorok száma. (Nem tudom vajjon érdek-e ez téged?) Különben azt mondják, hogy ez még mind semmi, Szabó tanár úrnak mindig 60 soros kottapapírosra van szüksége, mert annyi hangszert használ.”²³

Említésre méltó, hogy Bartók maga is tekintélyes méretű zenekart alkalmaz táncjátékában, amely a Wagner-zenedrámák népes hangszeres apparátusával összemérhető: két pikolót, négy fuvolát, négy oboát, két angolkürtöt, négy klarinétot, szoprán és basszusklarinétot, négy fagottot, két kontrafagottot, két szaxofont, négy kürtöt, négy trombitát, két kornettet, három harsonát, tubát, üstdobokat, nagydobot, cintányért, pergődobot, kisdobot, triangulumot, tamtamot, Glockenspielt, xilofont, kasztanyet-tát, két hárfát, cselesztát, 16 első és 16 második hegedűt, 20 brácsát, 10 csellót és 8 nagybőgőt. Ugyancsak wagneriánus zeneszerzői gondolkodásra vall, hogy Bartók meghatározott zenei gondolatokat és hangszíneket társít színpadi művének egyes szereplőjéhez. A Királykisasszony motívumát klarinét játssza (3. kottapélda), a Királyfi témáját mélyvonósok (4. kottapélda), míg a Tündér gesztusait trombita szólaltatja meg (5. kottapélda).

Meglepő módon Bartók egyáltalán nem említette ezeknek a motívumoknak és zenekari hangszíneknek a dramaturgiai jelentőségét, amikor elemző sorokat közölt darabjáról közvetlenül a premier előtt a *Magyar Színpad* című műsorújság hasábjain.²⁴ Említette viszont a táncjáték egy másik wagneriánus vonását, szimfonikus jellegét, háromrészes szimfonikus költeményként írva le művét:

„A táncjáték zenéje szimfonikusan kidolgozott muzsikaféle, szimfonikai költemény, amelyre táncolnak. Világosan megkülönböztethető benne három rész, amelyeken belül azonban kisebb tagozódások vannak.

Az első rész a fabáb és a királykisasszony párostáncának befejezéséig terjed. A második, amely az elsőnél jóval nyugodtabb, tipikusan középtétel jellegű és a fabáb újra megjelenéséig tart. A harmadik rész tulajdonképpen megismétlése az elsőnek, de az első rész tagozódásainak fordított sorrendjével, amit a szöveg természetesen megkövetel.”²⁵

Két hónappal *A Rajna kincse* tanulmányozásáról beszámoló levél megírását követően, 1901. április 27-én Bartók a következőt írta, szintén édesanyjának:

²³ *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. BARTÓK Béla, a szerkesztő munkatársa KONKOLYNE GOMBOCZ Adrienne (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 27.

²⁴ *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, vál., kiad., jegyz. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1989), (*Bartók Béla Írásai* 1), 62–63.

²⁵ Ua., 62.

Molto moderato (♩ = 100)

Cl.

pp *grazioso, leggiero*

Archi
pizz.

3. kottapélda. A fából faragott királyfi. A Királykisasszony motívuma

Andante (♩ = 100)

Archi
Arpe *mf* *sonore, espress.*

4. kottapélda. A fából faragott királyfi. A Királyfi témája

Cl.

Tr.

Fg., Timp., Cb.

5. kottapélda. A fából faragott királyfi. A Tündér motívuma

Andante (♩ = 84)

2 Cor. ing.

mp

Fg., Cfg. *col legno*

6. kottapélda. A fából faragott királyfi. A Fabáb motívuma (a Királyfi motívumának torz változata)

„Múlt héten voltam Fidelióban; tegnap végre meghallgathattam a Walküröket; nagyszerű muzsika. Ervint rábeszéltem, hogy szintén hallgassa meg[,] neki is nagyon tetszett (mert már előzőleg Wagner-előadásokat tartottam neki).”²⁶

Az unokatestvérének, Voigt Ervinnek tartott „Wagner-előadások” is azt jelzik, hogy élénken foglalkoztatta ekkoriban Bartókot német komponista elődjének zenéje. 1901 végén, mindössze egy héttel a *Trisztán és Izolda* budapesti bemutatóját követően pedig a következő, nem éppen mértéktartó kéréssel fordult a Jézuskához édesanyjának írott levelében:

„Mit is kívánok a Jézuskától?!! Hát semmi esetre sem azt, amit Dohnányiék fognak kapni! Ehelyett inkább egészséget, teljes megelégedést mindnyájunknak, és egy ruhakefét. [...] Nem volna rossz egy fogkefe sem. Ha pedig még valamit akar hozni a Jézuska, akkor hozza el az összes Wagner operák partitúráját!!!”²⁷

Dohnányi első felesége, Kunwald Elsa éppen gyermeket várt – ezért írja Bartók a levélben, hogy nem azt szeretné kapni ajándékba, amit Dohnányiék fognak kapni. Hogy az összes Wagner-operák partitúráját megkapta-e a Jézuskától, nem tudjuk. Abban mindenestre biztosak lehetünk, hogy intenzíven tanulmányozta Wagner zenéjét ekkoriban.

Két hónappal később, 1902. február 12-én először hallhatta a budapesti közönség Richard Strauss *Also sprach Zarathustra* című szimfonikus költeményét a Filharmoniai Társaság hangversenyén, s mint köztudott, Bartók is jelen volt a koncerten. Február 16-án kelt, édesanyjának írott levelében nem csupán lelkesen magasztalta Strauss zenéjét, hanem Wagnert is említette, méghozzá mint olyasvalakit, aki igazán modern és újító zeneszerző:

„Még sohasem hallottam semmit Strauss-tól de Zarathustrájával egészen meghódított. Gyönyörű részek követik lépten nyomon egymást, az egész óriási zsenialitásra vall s valóban eredeti. Igaz, vannak benne »vad« részek, sokkal »vadabbak«, mint Wagner zenéjében, de ezeket meg fogják szokni. Rám első hallásra úgy hatottak, mint igen eredeti dolgok, szinte jól esett megint valami újat[,] eredetit hallani, ami igazán modern, Wagnernél is modernebb. És az instrumentáció, az hihetetlenül nagyszerű. Valami páratlan, hogyan bánik a zenekarral. Egyszerűen »nie dagewesen«. Mesés effektusokat hoz elő az orkeszterből. Szóval, azt hiszem, Strauss megint olyan valaki, aki egy lépéssel tovább vitte, azaz viszi a zeneművészetet, pedig ilyen kevés van. Bach, Haydn–Mozart, Beethoven; és Wagner volt az utolsó.”²⁸

Nyilvánvaló, hogy Bartók – legalábbis ekkoriban – a zenetörténet egyik legfontosabb és legmodernebb komponistájának tartotta Wagnert. Ilyen körülmények között

²⁶ *Bartók Béla családi levelei*, 42.

²⁷ Uo., 52.

²⁸ Uo., 56.

nem meglepő, hogy jelen volt az Operaház 1903-as Wagner-ciklusának megnyitó előadásán (talán a további előadásokon is?), mint az kiderül 1903. május 25-én kelt, édesanyjának írott leveléből:

„[...] együtt voltam Jurkovicsekkal még kedden délután, csütörtökön délután és este; szombaton el kellett volna jönniök a főpróbára, de sajnálatos körülmények folytán ez nem volt lehetséges. Tegnap együtt hallgattuk végig a Wagner-ciklus első darabját (Vaszilievicssekkal ugyanazon az elegáns helyen).”²⁹

1904 nyarán, miután Bayreuthban alkalma nyílt meghallgatni a *Parsifalt*, a darab cselekményéről fenntartásokkal, zenéjéről azonban még mindig érdeklődéssel nyilatkozott Harsányi Kálmánnak, augusztus 21-én kelt levelében:

„Parsifal hatása alatt írom e sorokat. Nagyon érdekes mű, de oly roppant nagy hatást nem tett rám, mint pl. a Tristan. Azt[,] kiben csak parányi vallásos érzés van, nagyon befolyásolja a cselekmény. Engem zavar ez a folytonos imádkozás a színpadon. A zenében váromozásom ellenére sok újat találtam. Csodálatos miként írhattott egy 70 éves ember oly üde zenét, amilyen a II. felvonásban a tündérlányok csábdala; és pedig anélkül, hogy önmagát ismételné.”³⁰

Mint a fentebb idézett levélrészletekből és *A fából faragott királyfi* partitúrájából nyilvánvaló, Wagner fontos élmény volt a fiatal Bartók, különösen a színpadi zeneszerző Bartók számára. Ugyanakkor persze az is említésre méltó, hogy nem Wagner zenéje volt az egyetlen tényező, amely nyomot hagyott a táncjáték zenéjén. Mint Tallián Tibor munkáiból közismert, Bartók második színpadi műve keletkezéstörténetének fontos előzménye volt Szergej Gyagilev Orosz Balettjének 1912 márciusi, népopera-beli vendégzereplése.³¹ A társulat ekkor Arenszkij, Tanyejev, Rimszkij-Korszakov, Glinka, Glazunov, Muszorgszkij és Cserepnyn *Kleopátráját*, Cserepnyntől az *Armida pavilonját*, Rimszkij-Korszakov *Seherezádját*, Borogyintól a *Polovec táncokat*, Csajkovszkijtól a *Hattyúk tavát*, valamint Weber *Aufforderung zum Tanz*ának Berlioz által hangszerelt változatát, *A rózsza lelkét* adta elő. Úgy tűnik azonban, hogy Bartók nem volt jelen sem ezeken az előadásokon, sem a Ballets Russes második budapesti vendégzereplésének előadásain, amelyekre 1912 decemberében került sor, ezúttal már az Operaházban.³² Pedig az újabb vendégjáték műsorán már Stravinsky *A tűzmadár* című balettje is szerepelt, olyan művek mellett, mint a *Kleopátra*, Cserepnyn *Narcisse*-a, a *Polovec táncok*, *A rózsza lelke*, Balakirev *Thamarja*, Glazunovtól *A szilfidek* című Chopin-pasticcio, Debussytól az *Egy faun délutánja*, valamint Schumann *Carnavalja* Glazunov, Rimszkij-Korszakov, Ljadov és Cserepnyn közös hangszerelésében. Mint Anne Vester figyelmeztet, Bartók az első világháború vége

²⁹ Uo., 101.

³⁰ *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 77–78.

³¹ TALLIÁN *Das Holzgeschnitze Hauptwerk*, 56–57.; uő: *Bartók Béla*, 150–151.

³² ANNE VESTER: „Der Holzgeschnitze Prinz – Ein Schlüsselwerk?“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 53/1 (2012), 219.

előtt Stravinsky balettjei közül csupán a *Le Sacre du Printemps* (1913) és a *Le Rossignol* (1914) zongorakivonatának volt birtokában.³³ Ettől függetlenül *A fából faragott királyfi* műfajválasztásban minden bizonnyal szerepet játszott a Ballets Russes budapesti vendégjátékainak sikere, s alighanem ez lehetett az a tényező, amelynek hatására az Operaház új vezetése balett komponálására kérte fel Bartókot.³⁴

Természetesen Bartók népzene kutató tapasztalata is érződik a táncjáték zenéjén – legfeltűnőbbben talán a harmadik tánc, a patak hullámszását festő természeti kép esetében. Igaz, a kép háttéré és az előtérbe helyezett staffászalak zenéje élesen különbözik egymástól. Míg a hullámok játékát, amelyet a wagneri Tűzvarázs analógiájára talán leginkább Vízvarázsnek nevezhetnénk, a zenekar folyamatos, színpompás kavargása hivatott illusztrálni, addig a patakon háromszor is sikertelenül átkelni próbáló Királyfi csüggedt meghátrálását a két szaxofon által megszólaltatott egy-egy dallam jeleníti meg. Utóbbiakat (7–9. *kottapélda*) már Kroó György is Bartók „saját népdalaiként” jellemezte, úgy találva, hogy „a megtévesztésig hasonlóak az eredeti magyar népdalokhoz”.³⁵



7. *kottapélda*. *A fából faragott királyfi*. A 3. tánc első népdalszerű témája



8. *kottapélda*. *A fából faragott királyfi*. A 3. tánc második népdalszerű témája

³³ Ua.

³⁴ TALLIÁN *Das holzgeschnitzte Hauptwerk*, 52–54.

³⁵ KROÓ *Bartók Béla színpadi művei*, 134–135.



9. kottapélda. *A fából faragott királyfi*. A 3. tánc harmadik népdalszerű témája

Ugyanakkor – ha már a Franz Brendel által meglehetősen szerencsétlenül Újnémet Iskolának elkeresztelt zeneszerzői csoportosulás egyik tagjának Bartókra gyakorolt lehetséges hatását vizsgáljuk –, említésre méltó, hogy nem csupán Wagner, de Liszt tanulmányozásának nyoma is érződik *A fából faragott királyfi* partitúráján. Bartók és a Liszt-hatás kérdése persze fölöttébb problematikus téma: 1986-as idevágó tanulmányában Somfai László joggal figyelmeztetett rá, hogy az 1950-es évek elemzői nem kis részben politikai–ideológiai okok miatt igyekeztek kimutatni a kései Liszt Bartókra gyakorolt hatását, olykor a kronológiai összefüggéseket és egyéb tényeket is figyelmen kívül hagyva.³⁶ Azt azonban Somfai sem vitatja, hogy Bartók érett stílusának kialakulása idején (1908–1911) „a korábban kapott és ekkor individuálisan továbbfejlesztett Liszt-ösztönzések közül külön figyelmet érdemel a kéttételes monotematikus kontrasztforma”.³⁷ Ha a kéttételesség nem is, a liszti tematikus metamorfózis zeneszerzői módszerére visszavezethető monotematikus kontraszt *A fából faragott királyfi* zenedramaturgiájában is fontos szerepet kap: a Fabáb alakját ugyanis nem önálló zenei gondolat, hanem a Királyfi motívumának eltorzított változata hivatott megjeleníteni (vö. a 4. és 6. kottapéldát). Nagyon is érthető módon, hiszen a másik három színpadi karakterrel ellentétben a Fabáb nem önálló szereplő, hanem a Királyfi alteregója – valahogy úgy, ahogyan a tematikus anyagok Faust torzképének mutatják Mefisztót Liszt *Faust*-szimfóniájában, melyet Bartók 1902. októberében ismert meg³⁸ és Lisztről megemlékezve utóbb több írásában is megemlítette.

Például az 1911-es Liszt-évforduló alkalmából írott cikkében úgy találta, hogy a *Faust*-szimfónia „csudálatos gondolatok egész tömege, a [h-moll] szonáta fugatójában először feltűnő ördögi iróniának tervszerű továbbkidolgozása Mephisto – ezek teszik halhatatlanná a művet”.³⁹ Két évtizeddel később, az 1936-os Liszt-jubileum alkalmával, akadémiai székfoglaló előadásában azt írta:

³⁶ SOMFAI László: „Bartók és a Liszt-hatás: adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek”, *Magyar Zene* 27/4 (1986), 335–351.

³⁷ Uo., 336.

³⁸ Uo., 341.

³⁹ „Liszt zenéje és a magyar közönség”, in BARTÓK Béla: *Összegyűjtött írásai* I, vál., kiad., jegyz. SZÖLLŐSY András (Budapest, Zeneműkiadó, 1966), 688.

„A részletekben felvillanó újszerűségeknel fontosabb az a tökéletesen új, minden addigitól eltérő tartalmi elgondolás, amely a főbb művekben, pl. a zongoraszonátájában vagy a Faust-szimfónia két szélső tételében megnyilatkozik, és aminek következtében ezek a művek a 19. század legkimagaslóbb zenei alkotásai közé tartoznak.”⁴⁰

1921-es német nyelvű önéletrajzának magyar változatában pedig Bartók ebben az összefüggésben említi a szimfóniát:

„Strauss Richárd azonban nem sokáig tartott bilincseiben. Újból tanulmányozni kezdtem Lisztet – nevezetesen kevésbé ismert alkotásait, mint pl. az »Années de Pèlerinage«-t, a »Harmonies poétiques et religieuses«-t, a Faust-szimfóniát, a »Haláltáncot« stb. –, és ezek a tanulmányok némi számomra kevésbé rokonszenves külsőségeken keresztül a dolgok magvához vezettek: föltárult előttem ennek a művésznak igazi jelentősége, műveinek jelentőségét nagyobbban éreztem a zene fejlődése szempontjából, mint Wagnerét és Straussét.”⁴¹

Mint az utóbbi írás Tallián Tibor által közreadott kritikai kiadásából kiderül, ez a részlet utólagos betoldásként került be az 1918-as német nyelvű önéletrajz 1921-es, ugyancsak német nyelvű újrakiadásába.⁴²

A liszti tématranszformáció és a népdalszerűen megformált szaxofon-témák alkalmazása mintha hasonló szerepet töltene be *A fából faragott királyfi* zenéjében, mint Liszt szerepének önéletrajzbeli taglalása Wagner és Strauss rovására: afféle ellenméregként szolgál az olyan wagneriánus elemekkel szemben, mint *A Rajna kincse* kezdetére emlékeztető zenekari bevezetés, a vezérmotívumok alkalmazása, vagy éppen a Királyfi fájdalmas töprengését megjeleníteni hivatott *Lohengrin*-allúzió. S még ha Bartók nem is volt jelen az Orosz Balett 1912-es vendégjátékainak előadásain, közvetve, az Operaház vezetőségének felkérésében, s így végsősoron a műfajválasztásban minden bizonnyal Gyagilev társulatának budapesti sikere is szerepet játszott.

⁴⁰ BARTÓK *Liszt-problémák*, 699.

⁴¹ *Bartók Béla önmagáról*, 32.

⁴² Uo., 35. A kiegészítés lehetséges magyarázatához lásd SOMFAI *Bartók és a Liszt-batás*, 343–344.

PÉTER BOZÓ**Wagner and the Programme of the Budapest Opera House
at the Turn-of-the-Century, Or, a Musical-Historical Bartókian Allusion**

Reconsidering Wagner's popularity in turn-of-the-century Budapest as a contextual backdrop, this study addresses possible Wagnerian influences in Bartók's first ballet, *The Wooden Prince*, debuted at the Budapest Royal Opera House in 1917 (during the First World War). Drawing on Bartók's correspondence, Bónis (1963), Tallián (1981¹), and Vikárius (1999) have convincingly illustrated how Wagner became a decisive musical encounter for the young composer, which accordingly now forms an established trope in Bartók scholarship. Nevertheless, there remains a void in the literature addressing the extent, and through which means, Wagnerian techniques may have informed the compositional processes resulting in *The Wooden Prince*. Although Vikárius's insightful book explores Wagner as a compositional stimulus in Bartók's oeuvre, these discussions are confined to instrumental pieces, such as the first string quartet and Violin Concerto No.1. Despite recent dissertations which have enriched research concerned with the stage works (Lebon 2012, Vester 2015), I contend that Bartók's relationship with Wagnerism is yet to be exhausted. In particular, the instrumentation and use of leitmotiv in *The Wooden Prince* warrants further attention.

BARTÓK-KUTATÁS

SOMFAI LÁSZLÓ

„Igaz, hogy egy időben a tizenkéthangú zene egy fajtájához közeledtem”

Az Etűdök op. 18 közreadásának alternatívái a Bartók-összkiadásban

A 35 évvel ezelőtt a Gondolat Kiadó „Szemtől szemben” sorozatában megjelent Bartók-monográfia 2016-os átdolgozott kiadásában Tallián Tibornak úgyszólván semmit nem kellett változtatnia azon a kétoldalnyi gondosan eltervezett és kommentált szövegválogatáson, amely a *Melos* folyóirat első évfolyamának 1920. április 16-i (5.) számában közzétett, „Das Problem der neuen Musik” („Az új zene problémája”) című Bartók-tanulmány legfőbb gondolatait elemzi. Csupán hozzáfűzte, hogy Schoenberg 1911-es *Harmonielehréje* és Busoni 1907-ből való *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* című munkája nyomán mérte fel Bartók az avantgarde helyzetét.¹ Jómagam komolyabb javítani valót találok e nevezetes Bartók-írás fogalmazványainak a *Documenta Bartókiana* 5. füzetében 1977-ben általam közölt kommentárjában.² A rövidebb-vázlatosabb magyar változat példasora valóban az op. 18-as *Három etűd* utolsó darabjának elejét-végét citálja, hozzátéve, hogy ha „a mű *a-cisz-fisz-gisz-hisz-eisz* akkorddal kezdődik és végződik, akkor azt mondhatjuk, hogy hangneme »A dur«, s Bartók levezeti a váltóhangok elmaradt feloldása révén a lehetséges magyarázatot. A teljesebb német fogalmazvány *A B C D*-vel jelzett négy kottapéldája (akkordja) közül 39 esztendeje csak kettőt sikerült azonosítanom: a *B* és a *D* egyaránt a 2. etűdre utal.

Mielőtt pótlom az akkor elmaradt információt, idézzük fel, hogy 1920. február végétől Bartók két hónapon át Berlinben tartózkodott,³ egy ideig Hermann Scherchen karmester házában vendégeként, akinek a *Musikblätter des Anbruch* 1919. decemberi 1–2. számában megjelent „Das Tonalitätsprinzip” írását bizonyára olvasta (ugyanott olvashatta Rudolf Réti „Konsonanz und Dissonanz” című cikkét is). S hogy Scherchen kérte fel Bartókot cikk írására az általa frissiben alapított *Melos* modernzene folyóirat számára, amelyet a zeneszerző még Berlinben elkészített. A négy ominózus akkord-példa ebben a folyóiratban látott napvilágot. Nem tudjuk, hogy a hangversenyein használt kottáin kívül legfrissebb munkáiból Bartók mit vitt

¹ TALLIÁN Tibor: *Bartók Béla* (Budapest, Rózsavölgyi, 2016), 187–189.

² SOMFAI László: „Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920/21. Aufsätze über die zeitgenössische Musik und Konzertberichte aus Budapest”, in Ders. (Hg.): *Documenta Bartókiana. Neue Folge*, Heft 5 (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977), 23sk.

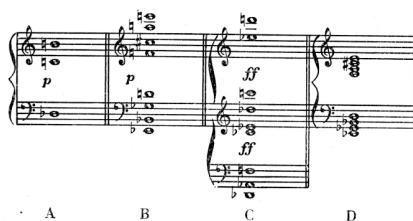
³ ifj. BARTÓK Béla: *Apám életének krónikája* (Budapest, Helikon, 2006), 176–178.

magával Berlinbe – a tonalitás szempontjából legmerészebb fogalmazású két opusza közül az op. 18 *Három etűdöt* az előző évben már bemutatta, de a kotta az Universal Editionnál még nem jelent meg; az op. 19 *A csodálatos mandarin* fogalmazványa valamilyen formában már elkészült, de a hangszereléshez még nem kezdett hozzá.

Melos-beli írásának ezen a pontján (1. ábra) Bartók azt kívánta illusztrálni, hogy „Die Ausdrucksmöglichkeiten werden durch die freie und gleiche Behandlung der einzelnen zwölf Töne in einstweilen unübersehbar großem Maße vermehrt”;

Ugyanígy az összeállított csoportokban az egyes tagok egymáshoz való viszonyuk szerint különböző értékhez és különböző hatóerőhöz jutnak. A tizenkét hang mindegyikének szabad és egyenlő kezelésével a kifejezés lehetőségei egyelőre még beláthatatlan mértékben gyarapszanak.

Ezelőtt legfeljebb négyeshangzatokat képeztek, ezeket is csak meghatározott bevált összeállításban; most meg már mind a tizenkét hangot egy időben a legkülönbözőbb kombinációkban szólaltatják meg. Kezdve egy olyan hármashangzás sajátoszerű ürességétől, amilyen az A példabeli, el egészen egyfelől egy a B példához hasonló hangzat teltesengésű karcsúságáig, másfelől egy C példa-szerű hangzat érdes súlyáig, az egymásba átmenő árnyalatok soha nem sejtett gazdagságával élhetünk. Három vagy több hang legszűkebb fekvései, az elhelyezés mélysége, illetőleg magassága szerint, többé-kevésbé tömönten szóló „stilizált” zörejek hangzanak. A mélyebb regiszterekben a kevésbé szűk fekvés – mint a D példában – ilyen zörej-szerű hatást közelít meg; két oktávval feljebb azonban jellege megváltozik és éteribb lesz: hatása akkor már inkább a B példa akkordjához közeledik.



1. ábra. Bartók: „Das Problem der neuen Musik”⁴

(„Az új zene problémája”, Ujfalussy József fordítása) – részlet

hogy a korábbi négyeshangzatokkal szemben „jetzt lässt man sogar alle zwölf Töne zu gleicher Zeit in den verschiedensten Kombinationen erklingen”; s ha nem is 12-hangú, de akár 8–9-hangú akkordokkal illusztrálta mondandóját. Nem absztrakt, hanem saját partitúráiból vett példákkal. A B hangzattal „vollklingenden Zartheit” a 2. etűd egy részlete (32. ütem), a D példa akkordja mélyebb regiszterekben „näherst sich im Klang [...] geräuschartigen Wirkung; um zwei Oktaven höher gesetzt verändert sich aber ihr Charakter und wird ätherischer” (2. etűd, 1–3. ütem). A *Documenta Bartókiana*-ban nem azonosított A hangzat „sajátoszerű üressége” („eigenartige Leere”), és a D hangzat „érdes súlya” („geräuschartige Wirkung”)

⁴ Lásd in BARTÓK Béla *Összegyűjtött írásai* I, vál., kiad., jegyz. SZÖLLŐSY András (Budapest, Zene-műkiadó, 1967), 719.

A *csodálatos mandarin* ekkor még csak 4-kezes, kivonat-formájú fogalmazványában léteztek: a fojtási jelenet tetőpontján (*D = 2. ábra*), ill. végén (*A = 3. ábra*).⁵

Man wartet eine Weile
Egy ideig várnak

Più sost.

I. sopra

II. sotto

ff

ff

2. ábra. Bartók: *A csodálatos mandarin* – részlet

vom Bett herab. Alle drei entfernen sich etwas.
az ágyról, mindhárman eltávolodnak kissé.

„Nun muß er erstickt sein.“
„Biztosan megfulladt.“

rallentando

I. mp p pp

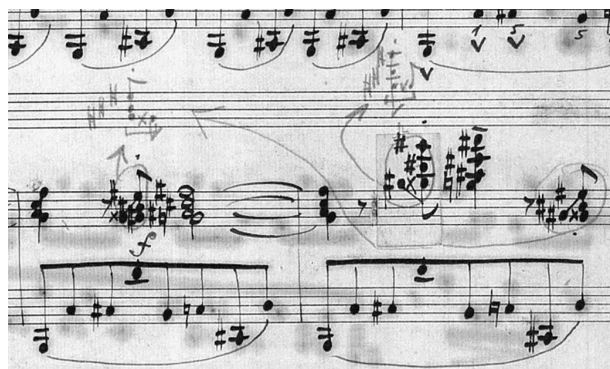
II. mp p pp

3. ábra. Bartók: *A csodálatos mandarin* – részlet

A *Melos*-beli tanulmány mind a négy példája abban a hangmagasságban citált két legmerészebb új kompozíciójából, ahogyan a kottákban megjelennek, és figyelmet érdemel, hogy Bartók nem minden hang elé ír módosító jelet, ha az ő hallása, tonális érzéke szerint a helyzet félreérthetetlen (lásd a *D* akkordot).

⁵ Az *A* hangzat *Mandarin*-beli felbukkanását már azonosította Vikárius László elemzése: „A »Bartók«-pizzicatóról, egy különös akkordról és *A csodálatos mandarin* kéziratáról (2)”, *Muzsika* 52/9 (2009), 31., 2. faksimile.

E hosszúra nyúlt bevezetés után rátérek mondandóm lényegére: az op. 18-as *Három etűd* kritikai összkiadásbeli közreadásának dilemmáira. Bár közel egy évtized távlatából, a zenéről komoly elemzéseket tartalmazó könyvet író Edwin von der Nüllnek 1927-ben azt írta Bartók, hogy „Még az etűdökben is vannak szilárd, uralkodó hangcentrumok [*festgehaltene, dominierende Tonzentren*] (hangmasszák egyazon hangmagasságban), aminek következtében mindennek ellenére tonális hatást keltenek”,⁶ azonban ő maga nem a megszokott módon kottázta ezt a minden addigi művé-nél merészebb kompozícióját. S tette ezt egy számára még szokatlan kottakiadási rutin kezdetén: míg korábban magyar kiadói (Rozsnyai, Rózsavölgyi) a kottázás minden kérdésében szabad kezet adtak a Tanár Úrnak, új kiadója, a bécsi Universal Edition rutinos, és részben notórius belső szerkesztőkkel dolgozott. Egyikük, Josef Venantinus von Wöss – akitől az 1960-as évekre visszanyúló bécsi információim szerint még Schoenberg is tartott – az Etűdökben elfogadta Bartók Lisztől átvett, több hangra vonatkozó széles *marcatissimo* jelét, noha az Universal Edition kottametszésében ez elég gyatra formában jelent meg. De az azonos nevű alterált hang-párok Bartók-féle villás vagy Y formájú írását Herr Wöss a náluk elfogadott kapcsos formára alakíttatta át kottametszőjünkkel (a 4. ábra az 1. etűd metszőpéldányának egy részleteivel mutatja a bartóki írásformát és Wöss ceruzás átalakítását); erről csak évekkel később megjelenő kottaiban tudta lebeszélni kiadóját a zeneszerző.



4. ábra. Az 1. etűd részlete a metszőpéldányban
(a ceruzás átalakítás Wöss kiadói szerkesztő kézvonása)

A kottázás koncepcionális főkérdése azonban a módosítójelek használata volt. Bartók notációja e tekintetben egyáltalán nem volt egységes elvű. Részben több óvatossági módosítójelet írt, mint a mai kottahelyesírás szabályai javallának, részben kevesebbet.

⁶ *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 359. Demény 1928-ra datálja ugyan a Bartók-levelet, de az 1927. szeptember 29-i Nüll-level kérdéseire adott válasz legkésőbb 1927. novemberben íródott.

1914–1920 közötti zongoraműveinek kottázásakor már jelentősen eltávolodott a Bagatellek előszavában 1908-ban leírt szigorú elvektől („A módosító jelek csakis egy és ugyanazon a vonalon illetve vonalközön, és csakis egy ütemen belül érvényesek”), és az óvatossági módosítójelek tekintetében pragmatikusan, művenként másként gondolkodott. Az Etüdök írásakor Bartók sajátos módosítójel-használat mellett döntött: a gyors és biztos olvasás kedvéért már az autográf fogalmazványban is számos hang elé odaírta a biztonsági #, b vagy ♮ jelet, akár azonos ütemen belül, azonos oktávban ismétlődő figurák esetén is, hogy egy-egy nehezebb menet begyakorlása során olvasási problémák egy pillanatra se nehezítsék a pianista dolgát. Az Universal Edition elsőkiadás két korrektúra-levonata nem maradt fenn, így dokumentálhatatlan, hogy a kiadói szabályok szerint dolgozó bécsi kottametsző hagyott-e el (esetenként egészített-e ki) módosítójeleket, vagy Bartók a levonatok átnézésekor e tekintetben alapvetően revideálta volna kottázását.



5a-c ábra. Az 1. etüd első ütemei Bartók fogalmazványában, a metszőpéldányban és az Universal Edition kiadásban

Már az 1. etűd legelső taktusa demonstrálja (*5a-c ábra*), hogy Bartók a 4-hangos motívum *gesz-g-asz* hangjaihoz tartozó módosítójeleket az olvasás egyértelműsége érdekében a megismételt figurában is ki akarta írni; így másolta le felesége, Márta a nyomdába menő, Bartók javította példányban. Azonban az Universal-kiadásban már hiányoznak a második motívum módosítójelei. Egyébként Bartók bizonyíthatóan inkább további módosítójeleket pótol, de semmit nem szándékozott elhagyni (*5d ábra*).

Hiányzó módosítójel in **A** [autográf fogalmazvány], később Bartók által pótolva in **B** [metszőpéldány] (a *-gal jelölt pótlások Bartók piros ceruzás utólagos bejegyzései), *No. 1*: 57⁶ Bk, 97^{3-4, 6-8} Jk, 97⁷⁻⁸ Bk, 98⁵ Bk, 108⁸ Jk, 124⁷ Bk; – *No. 2*: 16² Jk e² ♯ törölve, *19⁸ Bk e[♯]! (de e[♯]! az Universal Edition kiadásban), *19¹⁰ Bk e[♯], *19^{22, 36} Bk e[♯]!, *19^{24, 38} Bk e[♯], *21¹⁴ Jk ♯ c² elé beszurva, *24²³ Bk a[♯]!, *26 Jk utolsó előtti akkord d[♯]!, *28a^{1, 3, 5, 9, 11, 13} Jk d[♯]!, *28b¹ Jk a[♯]!, a[♯]!, *28b²² Jk d[♯]!, *28b²² Bk b[♯]!, *28c¹ Jk f[♯]!, *28c⁶ Bk f[♯]!, *28c⁹ Bk f[♯]!, 30¹¹ Bk g[♯]!, *38¹⁹ Bk a[♯]!, *39²¹ Jk e[♯]!, *39³⁵ Jk e[♯]!, *43²⁵ Jk–Bk g[♯]! b[♯]!; — *No. 3*: 7¹⁰ Bk ♯, 15⁷ Bk ♯, *52¹¹ Bk f[♯]!. – Ismeretlen kéz (metsző?) ceruzás bejegyzéseként a módosítójeleknek előzetes áthúzása a metszőpéldányban (**B**) a *No. 2*: 20–22., 24–25., 28., 30–32., 36., 44. ütemében (az Universal Edition kiadásban ezeket csak részben fogadták el). — Valószínűleg Bartók által pótoló módosítójelek a korrekcióra-levonatban, *No. 1*: 60³ Bk b[♯]!, 67⁴ Bk ♯, 67¹¹ Jk f[♯]!, 68^{4, 8, 12} Jk ♯, 69–70–71⁵ Jk ♯, 71¹ Bk b[♯]!, 72–73–74^{3, 7} Jk ♯, 72–73–74³ Jk ♯, 73¹ b[♯]!, 74¹ Bk b[♯]!, 81–82⁵ Jk ♯, 83⁶ Bk ♯, 84⁵ Jk ♯, 84⁶ Bk ♯, 85^{4, 5} Jk ♯, ♯, 110⁷ Jk ♯; — *No. 2*: 9–10^{14, 30} Jk ♯, 10¹⁶ ♯, 11^{14-15, 30} Jk ♯, 13⁷ Bk ♯, 28a⁸ (fölösleges) b[♯]!, 28a¹³ Bk a[♯]!, 28b^{5, 10} Bk g[♯]!, g[♯]!, 28b⁷ Jk f[♯]!, 28b¹⁸ Jk b[♯]!, 30²¹ Bk g[♯]!, 39⁹ Jk g[♯]!, 39^{13, 27} Bk a[♯]!, 42–43^{14, 30} f[♯]!, 43 Jk ♯ a 4. akkord g[♯]!, g[♯]!; — *No. 3*: 27–28² Jk f[♯]! a[♯]!, 62⁷ Bk b[♯]!, 68⁸ Bk g[♯]!, 76⁶ Bk f[♯]! f[♯]!. Az Universal Edition szerkesztője, Herr Wöss és metszője által beszuró módosítójelek in **B** *No. 1*: 15¹ Jk–Bk ♯, 15⁵ Bk ♯, 46⁶ Bk ♯. — Felesleges módosítójel (az **A** forrás % ismétlőjeléből eredően), amelyet mechanikusan kiírtak in **B**, **D**. Ezeket a kritikai kiadás mellőzte, *No. 1*: 8² Jk–Bk ♯.

5d ábra. Egy, az összkiadás kritikai megjegyzéseibe szánt felsorolás mutatja, hogy a pótoló módosítójelek száma nem csekély (ami azt illeti, Herr Wöss is fedezett fel módosítójel-hiányt Márta másolatában)

Bartók tonális-érzetének mutatója, hogy mely hangok elé nem írt módosítójelet, még óvatossági feloldójelet sem, s melyeket tartott utólag pótlándónak. Egy példa (*6. ábra*): a 3. etűd kezdetének *Rubato* arpeggioiban és a folytatás balkéz-figurájában a darab alaphangnemét megadó *a* hangokhoz nincs módosítójelet. Az első arpeggio felső *d* hangjához a fogalmazványban még nem írt feloldójelet Bartók; ezt a másolat átnézésekor mégis fontosnak tartja. A jobbkez megismételt akkordjaihoz ütemenként csak egyszer írt módosítójeleket, a 6/8-dal meginduló balkéz-tizenhatodokhoz azonban a megismételt figurában is kellene a módosítójelek, kivéve az *a*-basszust.

Ennél azonban sokkal bonyolultabb helyzetek jellemzik az Etűdök javarészeének kottaszövegét. A 2. etűd *sensa misura, quasi cadenza* jellegű zenei anyagának kisilabizálásakor–memorizálásakor a pianistát tonális emlékei, reflexei nem segítik. Ezzel Bartók is tisztában volt, amikor a fogalmazványát gondosan lemásoló Márta kópiájába piros ceruzával további óvatossági feloldójeleket szűrt be (*7. ábra*).

Mi több, az ismétlődő keresztkekre-békre vonatkozó, kiadói szerkesztőtől származó halvány ceruzás kihúzás-javaslatokat nem fogadta el. Joggal gondolhatta, hogy ebben

6. ábra. A 3. etűd első ütemei a metszőpéldányban (a 2. ütem feloldójele Bartók beszurása)

7a-b ábra. A 2. etűd részlete a metszőpéldányban

(a jobb kézben Bartók piros ceruzás feloldójel-beszúrásai; a halvány ceruzás módosítójel-áthúzások kiadói javaslatok); ugyanaz az Universal Edition kottaképeben

a szakaszban minden általa kiírt módosítójel szükséges, de – a feloldójeleket illetően – csakis ennyi, mert egy Schoenberg módján minden hanghoz rendelt jel csak még nehezebbé tenné az elolvasást, megértést, memorizálást.

A *Három etűd* mindenképpen szélsőséges eset Bartók kottázásában, s mert revideált kiadására életében nem volt igény (az 1920-ban kinyomtatott 500 példány, majd a következő esztendőben utánnymott további 1000 évtizedekre elegendőnek bizonyult), nem tudjuk, megváltoztatta volna-e notációs elveit. Történetileg mindenképpen hiteles – és az előadó számára nehézséget nem okozó – formaként a kritikai kiadás a módosítójelek tekintetében visszaállítja Bartók eredeti kottázását, hozzátéve azokat a módosítójeleket, amelyeket minden bizonnyal ő írt be az elveszett korrek-túralevonatba. Talán ez sem minden tekintetben következetes írásmód, de legalább tanúsítja, hogy Bartók milyen tonális reflexek jegyében kottázta valóban az atonalitás határán mozgó újzene alkotását 1918–1920-ban.

LÁSZLÓ SOMFAI

“I must admit, however, that there was a time when
I thought I was approaching a species of twelve-tone music”

Alternatives for the Edition of Etudes op. 18 in the Béla Bartók Complete Critical Edition

The tonal modernity, what Tibor Tallián has described as “extreme piano style” in the Three Studies, posed considerable challenges for Bartók in terms of indicating pitch unambiguously. In contrast to his other works, and the spartan principles outlined in the preface of the Bagatelles, the 1918 Studies employ extensive use of “safety” accidentals (repeated application of flats, sharps and naturals in the same bar and octave). Although Bartók’s score does not abound with such signs exhaustively by comparison with Schoenberg’s compositions, his publisher nevertheless attempted to standardise the notation method. The corrected proofs of the first edition (for Universal Edition) are missing, therefore it is not established whether it was the editor and the Viennese engraver who omitted accidentals (and occasionally added some), or if these revisions are Bartók’s own corrections. The 1500 copies printed (500 and 1000 printed in 1920 and 1921, respectively) did not sell out during the composer’s lifetime. Subsequently, the composer was denied the opportunity to revise his notation, as in the case of the Bagatelles’ American version.

The critical edition endeavours to reconstruct the use of accidentals in a manner faithful to the autograph’s notation, seeking to authentically adhere to the signs which Bartók presumably introduced in the now lost proofs, yet in a manner which does not cause undue difficulties for the performer. Though not without inconsistencies, this approach illustrates Bartók’s tonal impulses in 1918–1920, which truly verges on atonality.

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

Bartók, *Vázlatok*

Adalékok az ötödik szám keletkezéséhez

A *Vázlatok* – avagy, ahogy Bartók szívesebben nevezte meg a sorozatot francia címmel: *Esquisses* – az 1908 és 1911 között komponált zongoraművek, illetve az akkori bő termésből kialakított sorozatok, albumok, ciklusok között is különleges helyet foglal el. Bizonyos szempontból a legszemélyesebbnek (esetleg legnyíltabban személyesnek) mondható. Személyessége részben más, mint a Bagatelleké. Nem tartalmaz az „Elle est morte” és a „Ma mie qui danse” fölíratú két utolsó bagatellhez fogható programatikus tételeket, de első és harmadik darabja baráti ajánlással jelent meg: az első Ziegler Mártának, a harmadiké Kodály Emmának és Zoltánnak szól, mégpedig 1910. augusztusi házasságkötésük alkalmából.

A cím első pillantásra a gondolatok frissességét, a pillanatnyiságot hangsúlyozza, akár a végleges kidolgozás hiánya árán is. Éppen ezért bizonyos fokú tiltakozás is érződhet a címválasztásban. A *Vázlatok* szinte valamennyi darabja rövid, sőt enigmatikusnak is mondható. Az egyes darabok időtartama – egy tervezett amerikai új kiadáshoz¹ a zeneszerző által följegyzett adatok szerint, és a IV. számot kivéve – nem haladja meg a 2 percet. A VI. szám mindössze 33 másodperc időtartamú; e rövidség még a *Gyermekeknek* apró darabjai között is viszonylag ritka. Csupán a sorozat közepén elhelyezett lassú IV. szám, ez a zongorafaktúrája és bizonyos stilisztikai sajátosságai

* Az itt közölt tanulmány előadás változata a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Tallián Tibor tiszteletére megrendezett konferenciáján hangzott el 2016. október 15-én. Alapja azonban egy németül fogalmazott bővebb tanulmány volt, mely „Vom Volkslied zur Komposition: Die Entstehung von Bartóks *Esquisses* Nr. V” címmel – ugyancsak az ünnepeltnek szóló ajánlással – időközben megjelent a *MusikTheorie* című folyóiratban, 30/4 (2016), 311–322. A jelen változat több ponton, így mindenekelőtt kottapéldáiban eltér a német közléstől, az 1–3. kottapélda a korábbi munkához képest kiegészítésnek számít, míg az itt 4–6. számmal megjelent kottapélda azonos az ottani 1–3. kottapéldával.

¹ Lásd a tervezett gyűjtemény nemrégiben megjelent közreadását: *Béla Bartók's Early Piano Works* ([Homosassa, Florida], Bartók Records, 2010, lemezsám BR708).

miatt az Elégiákkal rokonítható tétel² hosszabb: 3 perc 40 másodperc. De még erre a tételre is jellemző az improvizatív jelleg – különösen, ha a formai felépítését tekintve nagyobb szabású rokonával, az I. elégiával vetjük össze.

Lassú tételre egyébként a sorozatnak aligha lenne szüksége. Hiszen szinte valamennyi kompozíció lassú, csupa Andante meg Lento, a VI. Allegretto az egyetlen élénkebb tempójú darab. „Lassan, improvizálva” – mondhatnánk, a tételek alaprajzát alapján. A hét kompozícióból négy címet is visel, Bartók jellegzetes gesztusával zárójelben, kisbetűvel: I. (*leányi arckép*), a II. (*hinta-palinta...*), az V. (*román népdal*), és a VI. (*oláhos*). (Az V. szám címe filológiai igényű lábjegyzettel egészül ki: „Belényes vidékéről”). Mindjárt látszik, hogy Bartók kizárólag erre az időszakra jellemző, a Bagatellekhez és a *Tíz könnyű zongoradarabhoz* hasonló, vegyes sorozatainak egyikéről van szó, melyekben „eredeti” kompozíció, „népdalfeldolgozás”, sőt „népdalimitáció” is együtt alkotja az új zenei nyelvet.

Feltűnő a műhöz kapcsolódó datálások szeszélyessége is. A mű végén álló dátum – „Budapest, 1908–1910” – ismét kiegészítés az amerikai időszakból. A két említett – publikus – ajánlás, az I. darabé („Mártának, 1908”) és a III-é („Emmának és Zoltánnak, 1910. aug.”) datált. A II. szám különleges kéziratában a kiadványba be nem került ajánlást és datálást találunk, mely az előbbieknél konkrétabb: „In memoriam perpetuum horarum 6, 7, 8, 9, 10, 11 p.m. 16. II. 1909”. Erre a kompozícióra utalt Ziegler Márta, amikor szinte pontosan három évvel később, 1912. február 15-én anyósát (a „mamát”) a sorozat megjelenéséről értesítette:

„Most jelent meg végre Rozsnyainál egy füzet zongoradarabja, Vázlatok címmel. Benne van két régebbi dolga is, amit nekem írt, a Portrait-m (nekem ajánlotta, képzelheti, milyen boldog voltam!)

és az a darab, amit egy így kanyarított  vonalra írt, emlékszik?”³

A sorozat V. és VI. száma a Bartók-életmű szempontjából meghatározó jelentőségűnek tűnő, „tétel-pár” elvet valósítja meg – kicsiben. Mint a sorozat két közvetlen népzenei vonatkozású kompozíciója, a IV. és V. bagatell alkotta tételpárral vethető leginkább össze: csakhogy míg ott a kéttételességet egy magyar népdalon alapuló súlyos lassú és egy szlovák dal élénk tempójú, derűs–játékos feldolgozása alkotja, itt

² Az említett gyűjteményes kötethez tervezett előszóban hívja föl Bartók a figyelmet a IV. vázlat és az *Elégiák* rokonságára: „[...] a 4. vázlatban – még inkább az Elégiákban – bizonyos fokig visszatér jogaiba a régi zongoratechnika (lásd a »dekoratív« akkordtöréseket itt és hasonló hatásokat az Elégiákban).” Vö. BARTÓK Béla: „Mesterművek zongorára”, in *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, vál., kiad., jegyz. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1989) (*Bartók Béla Írásai* 1), 94.

³ Bartókné Ziegler Márta levele özv. Bartók Bélánénak, 1912. február 15. Lásd *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. BARTÓK Béla, a szerkesztő munkatársa GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienne (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 217.

valami másról van szó. A frissen felfedezett román népzene kiváltotta kétféle reflexió, egy konkrét népdalfeldolgozás és egy „à la roumaine” stilizálás alkot itt tételpárt.

Az eddig ismert kéziratok alapján a sorozat fokozatos kialakulása állapítható meg, de a két román népzenei vonatkozású darab kéziratával kapcsolatban éppen semmiféle datálásra nem látszik lehetőség. Ami a primer kompozíciós forrásokból fennmaradt, az a sorozat vegyes összeállítású, másolatokat és szerzői kéziratokat tartalmazó metszőpéldánya: a másolati rész (I–III. darab) Budapesten,⁴ az autográf rész (IV–VII. darab) az amerikai hagyatékban található.⁵ Az I. és II. darab tulajdonképpeni kézírata hiányzik; a II. darab kalligrafikus (az *ars subtilior* világára emlékeztető) leírása dedikációs példány, tehát tisztázati másolat lehet.⁶ A III. darab ismert leírása a *Négy siratóének* kéziratának része.⁷ A IV. darab egyetlen lap két oldalát tölti ki, míg az V. darab feltűnő módon szintén önálló lapon maradt fenn, holott ennek a hátoldala üres, s így a kézirat könnyen tűnhet, illetve bizonyulhat a sorozatba utólag beillesztett kiegészítésnek. Csupán a VI. és VII. darab maradt fenn egy újabb különálló lap két oldalán, sejtetve, hogy leírásukra már egy eltervezett sorozat összefüggésében kerülhetett sor.

A III. tételt kivéve a IV–VII. darab kézírata egyetlen egységként szerepel az amerikai hagyatékban, ám nyilvánvaló, hogy Bartók maga nem így őrizte ezeket a leírásokat. Közös fedőlappal és „Sirató énekek és Vázlatok” felirattal ellátva tartotta mindkét sorozat nála lévő kéziratait valószínűleg már a komponálás és kiadás után is, de mindenképpen kézíratai 1930-as évek végi rendezésekor, amikor a címlapot a francia „4 nénies et esquisses” felirattal egészíthette ki.⁸

A két román, illetve romános kompozíció datálásához természetesen rendelkezünk egy nagyon fontos adattal: 1909-ben került sor arra a gyűjtőútra, amelyen a zeneszerző az V. darabban feldolgozott dallamot, illetve a VI. darabra jellemző ritmusképet mutató dalokat gyűjtötte.⁹ Magáról a gyűjtőútról, Bartók ismert levelezése alapján szerencsére sok részletet tudunk. Alighanem első, 1908. októberi

⁴ MTA BTK Zenetudományi Intézet, Bartók Archívum, jelzete BA-N: 2011.

⁵ Bartók Péter gyűjteménye, jelzete 23PID1. A teljes kéziratgyűjtemény jelenleg a bázeli Paul Sacher Stiftungban található.

⁶ Bartók Péter gyűjteménye, jelzete 23PFC2. Megjelent többek között Demény János tanulmánykötetében: *Rézkarcok hidegtűvel* (Budapest, Magvető, 1985), 7. Lásd hozzá a kötet nyitótanulmányát: „Labirintusi hívogató”, i. m., 11–19.

⁷ Bartók Péter gyűjteménye, jelzete 26PID1.

⁸ Jelenleg is a *Négy sirató ének* 26PID1 jelzetű kéziratánál található, a *Vázlatoktól* elválasztva.

⁹ Mindkét darabról alapvető elemzést közölt László Ferenc, lásd tanulmányát: „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik: Fakten und Deutungen”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36/3–4 (1995), 413–428. Mind a gyűjtésről, mind az itt tárgyalt népdalfeldolgozásról sok lényeges újdonságot tartalmaz Biró Viola időközben elkészült doktori értekezése: *Bartók és a román népzene: Kutatás és komponálás 1909–1918 között* (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018). A gyűjtőúthoz lásd különösen a disszertáció 12–13., a *Vázlatok* V. számához és népzenei forrásaihoz pedig 62–73. oldalát. Az értekezés interneten is hozzáférhető, lásd https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/biro_viola (utolsó letöltés: 2019. augusztus 8.).

erdélyi román népzenei élményei alapján határozta el Bartók, hogy 1909 nyarán a számára egyébként jól ismert Békés megye szomszédságában, Bihar megyében fog román népdalok gyűjtéséhez. Vitatott, hogy miként is került kapcsolatba a későbbiekben legfontosabbnak bizonyuló román segítőjével, a belényesi román tannyelvű görög-katolikus gimnázium tanárával, Ion Bușițiaival, illetve Bușiția Jánossal, kinek vendégszeretétét már ezen az első gyűjtőúton élvezhette.¹⁰ A zeneszerző július 17-én érkezett meg Belényesre, s körülbelül két héten át gyűjtött ott és a környéken. A hónap végére azonban megbetegedett, ami megrövidítette az egész nyárra tervezett gyűjtőutat. Néhány napi kényszerű veszteglés után annyira rendbejött, hogy fölkerelkedhetett, s hűgához utazhatott a Békés megyei Sziladra, ahol azután tovább lábadozott. Augusztus 6-án már innen írt egy hete tartó betegségéről Gruber Emmának.¹¹ Ugyancsak innen köszönte meg Bușițiának a segítséget augusztus 14-én:

„Itt újból átvizsgáltam a gyűjtött anyagot, és mondhatom, hogy páratlan érdekességű dolgok vannak benne (t. i. ami az uri közönségnek éppen nem tetszik). És hihetetlen, hogy dacára a szöveg kaptafaritmusának (kizárólag 8 vagy 7 szótagú sorok) milyen csudálatos ritmikus változatosság van a zenei formációban.”¹²

Augusztus 31-én, újabb gyűjtőútról küldött levelezőlapon számolt be Thomán Istvánnak nyári eredményeiről:

„Én a nyarat Belényesen akartam eltölteni azaz hogy a vidékén, de a sok kint és bajt nem birtam csak 14 napig. Azóta ide-oda bolyongok, hol Pesten, hol Stájer országban vagyok, most meg a Mezőségen gyűjtök. Az oláh dalok a legexotikusabbak, amifajta melódiát eddig hallottam [...] Ezen a nyáron 25 magyar, 20 tót és 320 román dalt szereztem.”¹³

A *Vázlatok* romános tételei olyan dallamokon alapulnak, melyek az 1909 nyarán „szerzett” 320 román dal között található. Megtalálásuk az első gyűjtőúthoz, s alighanem annak is első napjaihoz kapcsolódik. Egy nemrégiben napvilágra került

¹⁰ Lásd ehhez Francisc LÁSZLÓ: *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania* (Cluj-Napoca, Eikon, 2003), 22. László Ferenc valószínűbbnek tartja, hogy Bartók Bușiția János Budapesten tanult zenetanárnő feleségét ismerhette előbb. Feltűnő mindenesetre, hogy az első ismert levél – már az előre küldött hengerek szállításával kapcsolatban – Bușițiának íródott, nem férjének. Lásd Bartók 1909. július 22-i levelét in *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 151.

¹¹ Bartók Gruber Emmának, 1909. augusztus 6., kiadatlan levél, Kodály Archivum, jelzete Ms. mus. epist. – BB 29. Gruber Emmának a Bartók-hagyatékban fennmaradt, ugyancsak kiadatlan leveleiből tudjuk, hogy aggódott Bartókért, s július második felében többször kereste levélben, többek között még Bartók édesanyjának, illetve Elza hűgának is írt Vésztőre. Lásd 1909. július 25-i és 29-i levelét. Az utóbbi levélből tudjuk, hogy augusztus első felében ő sem volt Budapesten.

¹² Bartók Bușiția Jánosnak, 1909. augusztus 14., *Bartók levelei*, 152.

¹³ Bartók Thomán Istvánnak, 1909. augusztus 31., *Bartók levelei*, 153.

dokumentum segítségünkre lehet, hogy legalább az V. darab komponálásának körülményeihez és datálásához közelebb kerüljünk.

A dokumentum Gruber Emma egyik kottás füzetének két oldala. E vegyes tartalmú füzetet részben kompozíciók összeírására, részben egyfajta zenei vendégkönyvnek használta tulajdonosa.¹⁴ Többek között Dohnányitól is található a füzetben bejegyzés. Bartók – „Budapest, 1903. július 3-án” – a *Kossuth szimfóniai költeményből* a „Gyászinduló” kezdetének albumlapszerű bejegyzésével járult hozzá a füzethez.¹⁵ Számunkra fontosabb egy – időben mindenképp – későbbi bejegyzése, mely két szemben fekvő oldalon, a füzet 40. fóliójának versóján, illetve a 41. fólió rectóján található (1–2. *faksimile*).¹⁶ A baloldalon összesen öt dallamfölgjegyzés látható. (A lap tetején alighanem a román magánhangzók magyarázatához tartozó feliratok szerepelnek.) A legfelső kottasorban olvasható, sok rövidítéssel lejegyzett, leginkább szlovákosnak tűnő dallamot egyelőre nem sikerült megtalálnom sem Bartók gyűjtéseinek forrásai között, sem az általa ekkoriban használt szlovák dalkiadványokban (1. *kottapéllda*).¹⁷ Egy rokon dallamot azonban Bartók felhasználta a *Gyermekeknek* szlovák darabjai egyikében (2. *kottapéllda*), az utolsó füzetben szereplő 24. számban,¹⁸ melynek forrása a *Slovenské spevy* II. kötete. Viszont mind a négy ezt követő dallam Bartók első Belényes környéki gyűjtéséből származik, s mind a négy utóbb bekerült a bihari román zenéről 1913-ban Bukarestben megjelent népzene tudományi monográfiájába.¹⁹

A második kottasorban látható első román dallamhoz (a bihari kötet 94. száma) Bartók szöveget is írt. A dalnak nem első, hanem – a kiadás szerint – egy későbbi strófáját idézi. A fölgjegyzés azonban nem csak a népdalt tartalmazza; mindjárt egy női (esetleg gyermek-) kari letétbe illeszti Bartók a gyűjtött dalt (3. *kottapéllda*). Jellege igen közel áll a Bartók-kutatásban számon tartott, sőt újabban hangfelvételeken,

¹⁴ Kodály Archivum, jelzete Ms. mus. E 83.

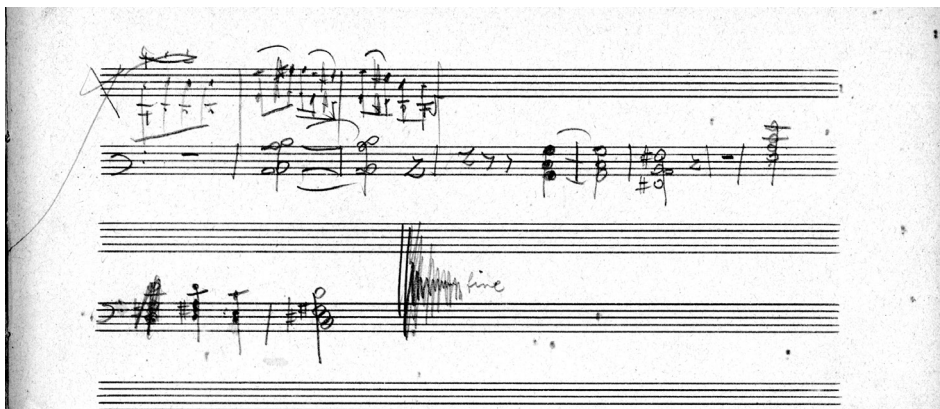
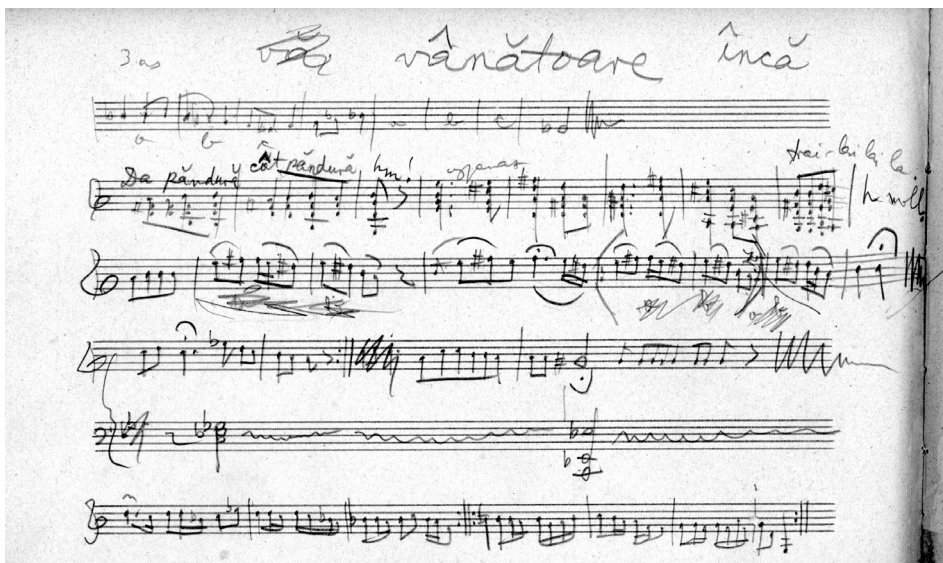
¹⁵ A füzet ennél az oldalnál kinyitva szerepelt a *Bartók és Kodály – anno 1910* címmel az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában megrendezett kiállításon. Lásd *Bartók és Kodály / Bartók and Kodály – anno 1910*, kiállítási katalógus, szerk. VIKÁRIUS László – BARANYI Anna (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2010), 12. Megjegyzendő, hogy e nyilvánvalóan évekkel korábbi albumlapszerű leírás az itt tárgyalt bejegyzéseknél későbbi oldalakon szerepel (fol. 42^v–43^r).

¹⁶ A kottás füzet két oldalát Kodály Zoltánné Péczely Sarolta szíves hozzájárulásával közlöm, melyért ezúttal is köszönetet mondok. A forrás digitális másolatát Kapronyi Teréz volt szíves rendelkezésemre bocsátani.

¹⁷ Fölmerül, hogy esetleg a Thomán Istvánnak írott képeslapon említett „20 tót” dal egyike lehet.

¹⁸ E darab a *Gyermekeknek* szlovák füzetéhez készült legkorábbi, valószínűleg 1909-ben komponált darabok közé tartozik. Lásd ehhez Béla BARTÓK: *For Children / Gyermekeknek / Für Kinder*, ed. by László VIKÁRIUS and Vera LAMPERT, intr. by László VIKÁRIUS (München–Budapest, G. Henle Verlag–Editio Musica, 2016) (*Béla Bartók Complete Critical Edition* 37), 62*.

¹⁹ Béla BARTÓK: *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria) / Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie)* (București, Socec & Comp.–C. Sfetca, 1913). A kötet faksimile kiadásához lásd Béla BARTÓK: *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, hg. von Denijs DILLE (Budapest, Editio Musica, 1967) (*Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke* III).



1–2. faksimile. Bartók bejegyzései Gruber Emma (később Kodály Emma) kottás füzetében.

Kodály Archívum, Ms. mus. E 83, fol. 40^v–41^r

koncerteken is szereplő nőikari *Két román népdalhoz*.²⁰ Eszünkbe juthat, hogy Bartók augusztus 6-i levelében Bușițiának megígérte, „Ha netán még egypár dallamra

²⁰ Somfai László készülő műjegyzékében BB 57. Lásd a Dobszay László által vezényelt hangfelvételt, Béla BARTÓK: *Complete Choral Works* (Budapest, BMC CD 186, 2014), illetve a Kocsis Zoltán által vezényelt előadást a Hungaroton új Bartók-CD sorozatában, Béla BARTÓK: *Choral Works (1). Female, Male & Mixed Choruses* (Budapest, Hungaroton, HSACD 32522, 2016) (*Bartók New Series* 22). Kritikai kiadását lásd BARTÓK Béla: *Choral Works / Kórusművek / Chorwerke*, ed. by Miklós SZABÓ, László SOMFAI, Márton KERÉKFY and Csilla PINTÉR (München–Budapest, G. Henle Verlag–Editio Musica, 2019) (*Béla Bartók Complete Critical Edition* 9), 196.

szeretnének harmóniát, írják meg. Esetleg, ha van rá inspirációm, megcsinálom.”²¹ Talán az ismert *Két román népdal, s ez a mindeddig ismeretlen egyszerű harmonizálás* is ebben az összefüggésben vagy ennek az igénynak ihletésére születhetett.

Következő bejegyzésként az V. vázlatban felhasznált dallam tűnik fel (a bihari kötet 57. száma). Ezt egy siratódallam követi (a bihari kötet 199. száma), melyet zongoraszerű fölrakásban idéz föl Bartók, s egyetlen szűk hármassal (*c-esz-gesz*) kísér, amivel a szokatlan hangsorú alapidallam főhangjaira reflektál (*a-c-esz*), hogy a hangzat azután a dallamot záró *gisz* (= *asz*) hanghoz illeszkedve *c-esz-re* oldódjék. Utolsóként – a legelső sorba – egy hegedűdallam kerül (egy „román polka”, a bihari kötet 308. száma).

Szinte bizonyosnak látszik, hogy 1909 augusztusának második felében kerülhettek a följegyzések Gruber Emma füzetébe. A legvalószínűbb, hogy Bartók Sziladról Budapestre történő visszautazása és Ausztriában (Stájerországban) nyaraló édesanyjánál augusztus 23-án tett rövid látogatása között történt. ²² Augusztus végi gyűjtése után aligha szorítkozott volna a korábbi – júliusi – gyűjtés dallamaira, ha egyáltalán földízte volna azok néhányát.



1. kottapélda. Azonosítatlan dallamföljegyzés

Veselo [Allegro]

Mau som ťa, diev-ča, rád, už ťa má ka-ma-rát, už ťa ne - chcem;
vín-dem na u - li - cu, na-jdem ta-kú o - pi-cu, pô-jdem de chsem;
a ta - kú ma-mla-su na vř - be__ na-tra-sú, a - ko si ty!

2. kottapélda. A *Gyermekeknek* IV. füzet 24. darabjában fölhasznált dallam

Da pán-du-ră căt pán-du-ră, hm! Da pán - du - ră căt pán - du-ră__ trai-lai-lai-[lai] - la.

3. kottapélda. Román népdal Bartók női vagy gyermekkari letétjében

²¹ *Bartók levelei*, 152.

²² Bartók utazásaihoz lásd ifj. BARTÓK Béla: *Apám életének krónikája* (Budapest, Helikon, 2006), 108.

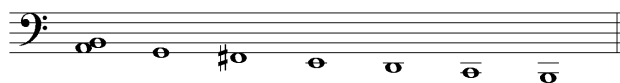
Bartók tehát a négy dallamból kettőt nem magában, hanem mindjárt kompozíciós ötletekkel kiegészítve jegyzett föl. Az egyik kórusletét, a másik zongoradarab formáját öltötte. A följegyzések után juthatott eszébe, hogy a második dallamhoz is fűzzön némi kiegészítést, s ekkor a szemben fekvő oldalra följegyezte a dallam első hangjait oktávokban egyértelműen zongorára, jobb kézre szánva, s alá egy kíséretet „rögtönzött” (4. kottapéllda). A kíséret valóban rögtönzésszerű, hiszen egy diatonikusan ereszkedő basszus harmóniákkal való kitöltéséről van szó. A kezdő diszsonáns harmónia egyértelműen a dallam jellegzetes kezdő nagy szekund lépését képezi le, melynek jelentőségét a dallam 4. és 5. foka között ugyancsak markánsan megjelenő azonos hangköz is megerősíti. Érdekes fölfigyelnünk rá, hogy a hiányos hemiton pentaton

Andante, $\text{♩} = 104$

The musical score is for a piece titled 'Andante' with a tempo marking of $\text{♩} = 104$. It is written for piano and voice. The score is divided into two systems. The first system contains four measures, and the second system contains five measures. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is indicated by a dashed line above the piano part. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a descending bass line in the left hand and a more active right hand with chords and moving lines. The vocal line is indicated by a dashed line above the piano part.

4. kottapéllda. Az V. vázlat egystrófányi följegyzése a végleges forma eltéréseinek megadásával (fölül, illetve alul kiskottával)

dallamot, melynek hangsorát a díszítő hangok a Bartók által olyannyira kedvelt heptatonia secunda sorra egészítik ki (legalábbis Bartók későbbi, a nagy román gyűjtés kiadásához készített lejegyzése szerint,²³ 5. kottapélda), nem e hangsoron, hanem egy fríg modusban mozgó kíséret támasztja alá (6. kottapélda).



5. kottapélda. Az V. vázlat első strófájában a kíséret basszusa



6. kottapélda. Az V. vázlat dallamának hangsora (a darab hangnemében) a főhangok hemiton pentaton formájában, illetve Bartók későbbi népzenei lejegyzése díszítőhangjainak figyelembevételével

Az egyetlen strófányi feldolgozás, mely Gruber Emma kottás füzetének följegyzéséből rekonstruálható, még nem kompozíció, inkább csak kompozíciós gondolat. Megjegyzendő, hogy a dallam hangsúlyozott oktávban való bemutatása kizárja, hogy gyermekdarabról lenne szó, melynél még esetleg lehetséges lenne az egyetlen strófára terjedő forma. Valószínűnek tarthatjuk, hogy a „kompozíciós gondolat”-ot a sorozatbeli összefüggés megtalálása tette alkalmassá arra, hogy Bartók belőle végleges, kiadásra alkalmas darabot írjon.

A füzet, illetve album további kialakulásáról csupán közvetett adatok alapján alkothatunk fogalmat. Fennmaradt ugyanakkor a füzet megjelentetésére vonatkozó, 1911. június 26-án kelt szerződés.²⁴ Ez alapján a *Vázlatok* volt az 1908 és 1911 között írott zongoradarabokból kialakított füzetek közül az utolsó, kiadónak átadott sorozat. Tanulságos végignézni a sorozatokra vonatkozó szerződéseket a *Tíz könnyű zongoradarab* 1908. június 26-i szerződésétől a *Vázlatok* 1911. június 26-i szerződéséig. (A felsorolás tételei végén zárójelben megadott R betű Rozsnyai Károly kiadóhivatalára, Rv rövidítés pedig a Rózsavölgyi és Társa cégre vonatkozik.):

²³ Lásd a dallam részletesebb lejegyzéséhez, Béla BARTÓK: *Rumanian Folk Music* I–III, ed. and intr. by Benjamin SUCHOFF (The Hague, Martinus Nijhoff, 1967), II, 110., 58e dallam, melynek g záróhangra transzponált hangsora: *f-g-a-h-c-d-esz*.

²⁴ Bartók és két kiadója, a Rózsavölgyi és Társa, illetve a Rozsnyai cég között létrejött valamennyi itt hivatkozott szerződés az Editio Musica Budapest letéti anyagaként a Bartók Archivumban található.

1908. június 26.: *Tíz könnyű zongoradarab* (R)
 1908. szeptember 15.: *Tizennégy bagatell* (R)
 1909. március 23.: *Gyermekeknek I* (R)
 1909. június 23.: *Gyermekeknek II* (R)
 1910. június 11.: *Két román tánc* (Rv)
 1910. július 6.: *Két elégia* (Rv)
 1910. november 4.: *Gyermekeknek III* (R)
 1911. május 9.: *Gyermekeknek IV* (R)
 1911. május 30.: *Három burleszk és Négy sirató ének* (Rv)
 1911. június 26.: *Vázlatok* (R)

Az 1911. június 26-i szerződés az 1908 és 1910 között keletkezett darabok megjelentetése esetén viszonylag kevés újdonságot sejtet, *terminus ante quem*nek éppen kicsit késői. Nagyon is elképzelhető azonban, hogy maga a füzet mint füzet csak aránylag későn alakulhatott ki. A *Vázlatok* kéziratai nemcsak a Sirató énekekkel, hanem a Burleszkekkel is összekapcsolódtak.²⁵ Épp annak a két sorozatnak darabjaival, melyeknek kiadására Bartók a *Vázlatok* előtt, mégpedig egyidejűleg, május 30-án kötött szerződést a Rózsavölgyi céggel. A két sorozatot nem sokkal korábban, május 18-án mutatta be a zeneszerző a Nyolcak művészcsoport kiállításának megnyitóján. A műsorlap szerint mindkét ciklus egy-egy nagyobb sorozat részeként szerepelt: „*Négy sirató ének (op. 9-ből)*, *Három burleszk (op. 8-ből)*”. Fontosnak tűnik a sorozatok nagyobb mű-egészekbe történő besorolása is. A *Vázlatok* a kiadói szerződés szerint egyszerűen op. 9-es számot kapott. A két különböző kiadónál megjelent művek opuszokba rendezése Bartók elképzelése szerint valójában így néz ki:

Op. 8 a) *Két román tánc*, b) *Két elégia*, c) *Három burleszk*

Op. 9 a) *Négy sirató ének*, b) *Vázlatok*

A *Vázlatok* nyilvánvalóan a Sirató énekek és a Burleszkek véglegesítése közben vagy után nyerhette el végleges alakját. Erre pedig nem kerülhetett sor 1911 májusa előtt, hiszen a „Kicsit ázottan”-t, a Burleszkek középső darabját a szerző 1911 májusára datálta.

Amint már szó volt róla, a *Vázlatok* utolsó két darabjának egyetlen lap két oldalra történt leírására alighanem már a sorozati terv összefüggésében kerülhetett sor. Bár nem tudhatjuk biztosan, de elképzelhető, hogy az V. darab utólagos beillesztésre szánt leírása akár a sorozat kialakításának legutolsó stádiumában is készülhetett. Miközben tehát sejthetjük, hogy az V. vázlat kompozíciós alapötletét

²⁵ A III. burleszk vége és az I. vázlat egyazon ismeretlen másoló leírásában egyetlen kottaíven maradt fenn. Lásd a Bartók Archívum BA-N: 2011-es jelzetű kéziratát.

Bartók már 1909 augusztusában följegyezte, nem kizárt, hogy a végső változat kidolgozására csak 1911 júniusában került sor. Tényleges darabbá – művé – mindenesetre nyilvánvalóan csak a sorozat összefüggésében vált. Viszont eredeti följegyzése Gruber Emma emlékkönyvében egyedülállóan szemlélteti, hogyan fonódott össze a gyűjtőben a frissen „szerzett” dalok iránti tudományos érdeklődés és az alkotói ösztön.

LÁSZLÓ VIKÁRIUS**Bartók, *Esquisses*
To the Origins of No. 5**

Bartók's entries, recently identified by the author of the article, on fols. 40^v and 41^r in Emma Gruber, the later first Mrs. Kodály's music book (see *facsimiles 1–2*) provide an important source and context for our understanding of the composition history of *Seven Sketches* (BB 54) composed between 1908 and 1910. Four of the melodies notated are Romanian, collected in July 1909 in and around Belényes (in Romanian: Beiuș, now in Romania) and published in Bartók's scholarly monograph, *Cântece populare din Comitatul Bihor* (1913; nos. 94, 57, 199 and 308). Probably documenting his personal account shortly after the trip, the entries immediately show the composer's double interest in folk songs as historical documents and raw material for composition. Although first appearing without accompaniment, the melody used in no. 5 of *Seven Sketches* is included in a piano arrangement on the opposite recto side (see *example 4*). The article investigates all known data and sources of the set, a collection of compositions with particularly private associations and dedications, and the organization of the series probably completed only in June 1911 before a contract for the publication was signed. A somewhat longer version of this article has been published in German in *MusikTheorie* vol. 30, no. 4 (2016), 311–322. *Examples 1–3* of the present article are, however, new additions while *examples 4–6* are identical with the three music examples in the German article.

„Egy mikrokozmosz darabocskát szottyantottam ki”

A Mikrokosmos néhány utolsó darabja Svájcából

Bartók Béla 1939 nyarán a következőket írta Svájcából feleségének: „egész nap a Divertimento-val foglalkozom; azaz mégsem: tegnap délután mikor a 3. tétel vége felé kicsit elakadtam, egy mikrokozmosz darabocskát szottyantottam ki. (Már ideje hogy nyomdába adjam, különben sose lesz vége).”¹ A zeneszerző egészen szokatlan szóhasználata kíváncsiságot kelthet az olvasóban, hogy melyik darab az. Jelen tanulmány célja nem az, hogy a szóban forgó darabot mesterműként kezelje – a „kiszotytyant” ige sem erre utal –, ugyanis a *Mikrokosmos*-darab a jóval nagyobb zeneszerzői erőfeszítést igénylő *Divertimento* megírása közben születhetett. Bár a tárgyalt kompozíció jelentéktelennek tűnhet, valójában segíthet abban, hogy megfejtsük, hogyan és milyen koncepcióval komponált a zeneszerző Bartók, s ezzel közelebb kerülünk alkotói attitűdjéhez is.

Bartók 1939 nyarán komponált darabjairól a kutatás nem tud sokat. John Vinton a *Mikrokosmos* genesisével foglalkozó tanulmányában nem részletezte az abban az évben született művek keletkezési körülményeit – ezt akkor nem is tehetette meg.² Bár Bartók és kiadója, a Boosey and Hawkes levelezésének jelentős része már hozzáférhető volt, a kompozícióhoz tartozó két legfontosabb forráscsoport – a kiadónak előzetesen leadott *lichtpaus*-levonat,³ valamint a teljes metszőpéldány⁴ – nem volt hozzáférhető, nagy nehézséget okozva ezzel az utolsó két év termésének beazonosításában. A következőkben mindenekelőtt a források revideálása alapján igyekszem tisztázni, mely darabokat komponálta Bartók 1939-ben.

¹ *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. BARTÓK Béla, a szerkesztő munkatársa GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienne (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 597.

² JOHN VINTON: „Toward a Chronology of the Mikrokosmos”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 8/4 (1966), 41–69.

³ A forrás eredeti lelőhelye: Paul Sacher Stiftung (Bázel), Béla Bartók gyűjteménye (Bartók Péter letétje), jelzet PB 59PFC3. (Az alábbiakban hivatkozott PB jelzetű források is a Paul Sacher Stiftung e gyűjteményében található, ezt a továbbiakban külön nem jelezzük.) Ez a *lichtpaus-levonat* egy másik forrásból, a *lichtpaus-tisztázat*ból készült lenyomatok egyike.

⁴ A forrás eredeti lelőhelye: Paul Sacher Stiftung, PB 59PFC4. Ez a forrás összesen 153 darabot és 33 gyakorlatot tartalmaz, és különböző papírfajtákból áll, vagyis a *lichtpaus-tisztázat* lenyomatától kezdve a harmadik kéz által készült tisztázatokig.

A *Mikrokosmos* keletkezéstörténete az 1939-es évben

Először röviden tekintsük át, hogy mit tudunk meg a dokumentumokból. 1940-ben, utolsó európai interjújában Bartók így emlékezett vissza a *Mikrokosmos* komponálására: „[...] végül száz és egynéhány volt együtt 1938-ban. De még mindig mutatkoztak hiányok. Ezeket tavaly pótoltam; így többek közt az 1. füzet első fele ekkor készült.”⁵ Ezt a folyamatot tudjuk bizonyítani Bartóknak a kiadóval folytatott levelezése alapján. A zeneszerző 1939. április 17-én írt levelében a következőket olvassuk:

„Feltétlenül fontos lenne még 20 vagy 30 nagyon rövid és nagyon könnyű darabot hozzáadni, amelynek megírása nem igényelne sok időt. Emellett, szeretnék néhányat a könnyebb darabok közül négykezésre átírni, és új technikai problémákat bevezető néhány (könnyű) darab elé rávonatkozó ujjgyakorlatot illeszteni – mindezeket pedagógiai okokból [...] Hamarosan elküldeném a meglévő kb. 100 darab levonatát.”⁶

A darabok száma („száz és egynéhány” és „kb. 100”) és a darabok jellege („az 1. füzet első fele” és „nagyon rövid és nagyon könnyű”) lényegében megfelel annak, amit Bartók említett az interjújában. Figyelemreméltó, hogy a munka során a darabok száma fokozatosan növekedett. Június 13-án a következőket írta:

„Néhány napon belül elküldöm a részleges *Mikrokosmos*-t. Jelenleg nagyon el vagyok foglalva azzal, hogy a benne lévő minden hiányt pótoljam. Már megírtam kb. 30 új darabot, de ezek nincsenek még lemásolva. Az egész mű már majdnem készen van, és ha semmi nem történik, augusztus végére el tudom küldeni, amint megígértem.”⁷

Június 17-én elküldte az április 17-i levelében már említett *Mikrokosmos* jelentős részét, hozzátéve, hogy „[a] darabok sorrendje többé-kevésbé *pêle-mêle* (véletlenszerű); a végleges sorrendje majd nehézség szerint lesz. Úgy tervezem, ezeket három kötetben

⁵ WILHEIM András (szerk.): *Beszélgések Bartókkal: Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945* (Budapest, Kijárat Kiadó, 2000), 204–205.

⁶ „It is absolutely important to add still 20 or 30 very small and very easy pieces, to write them will not take much time. Besides, I want to transcribe some of the easier pieces for 4 hands, and to insert before some of the (easier) pieces presenting a new technical problem, a respective study (Fingerübung) – all that for pedagogical reasons [...] I would send you soon a copy of the existing ca 100 pieces.” Vö. kiadatlan levél Ralph Hawkes-hoz, 1939. április 17. (kiemelések itt és a továbbiakban tőlem).

⁷ „I will send you a copy of the incomplete *Mikrokosmos* in a few days. I am very busy now in filling all the gaps still existent in it and have written ca 30 new pieces, but these are not yet copied. Now the whole work is almost complete, and if nothing happen, I will send it to you before end of August, as I promised it.” Vö. kiadatlan levél Ralph Hawkes-hoz, 1939. június 13.

fogom kiadni (de kérem, vegye figyelembe, hogy lesz még 30 vagy 40 darab!).”⁸ Ezt követően Bartók először Hollandiába, majd Svájcba utazott, ahol a *Divertimentót* is komponálta és „kiszottyantotta” a *Mikrokosmos* darabocskát. Csak augusztus végén ért vissza Budapestre, de – ígérete ellenére – a *Mikrokosmost* csak november közepén tudta leadni a kiadónak. Összegezve: 1939 áprilisára megvolt „kb. 100” darab, június közepére „30 vagy 40” darabot komponált, ezután pedig legalább még egy darabot írt Svájcban.

Nagy valószínűséggel megállapíthatjuk, hogy áprilisban hány darab volt készen: korábban már azonosításra került, hogy júniusban elküldte a *lichtpaus*-levonatot a kiadónak, amely eredetileg valószínűleg 106 darabot tartalmazott.⁹ Ezt a számot máshonnan is ismerjük. A 148. „Hat tánc bolgár ritmusban” első darabját tartalmazó metszőpéldány 93. oldalának bal felső sarkán egy ceruzás sorszám („102–106”) található.¹⁰ Mivel az ezt megelőző oldalakon is hasonló jellegű ceruzás (de többnyire kiradírozott vagy más sorszámmal felülírt) sorszámozás szerepel, megállapíthatjuk, hogy ezek számok a *Mikrokosmos*-darabok korábbi sorrendjére vonatkoznak. A számozás azt sugallja, hogy a *Mikrokosmos* kapcsán Bartók, még ha ideiglenesen is, eljutott egyfajta befejezésig, komoly rendezési munkát fektetve az anyagba. Nagyon valószínű, hogy ez a sorrend a zeneszerző számára lehetővé tette a szisztematikus áttekintést és a sorozatban megmutatkozó hiányok könnyebb észrevételét. Így 1939 áprilisától kezdve egy másfajta, kiegészítő kompozíciós munka vehette kezdetét.

A metszőpéldány 93. oldala további segítséget nyújt az új darabok azonosításában. Ezen az oldalon a már említett 102–106-os számon kívül is találhatók további sorszámok. Ami számunkra fontos, az a „139–143” és a „148–153”. Mivel a „Hat tánc bolgár ritmusban” a *Mikrokosmos* sorozatot záró legnehezebb mű, a nagyobb számok („143” és „153”) a sorozat különböző időpontokon készen álló darabjainak az összegét jelölik. Ennek következtében a pedagógiai gyűjtemény fokozatos bővülését sejthetjük: először 106 darab készült el, majd hozzá lett adva 37, illetve 10 darab. Mivel az előbbi szám megfelel az említett Bartók-levélben feltüntetett számnak („30 vagy 40”), valószínű, hogy ezek a művek keletkeztek 1939. április és június közepe között, a többi pedig június vége és november között.

A metszőpéldány részletes vizsgálata alapján pontosan lehet tudni, hogy mely darabokról van szó (*I. táblázat*). A papírfajta alapján könnyen megkülönböztethető a 106 darab, amely világosabb színű *lichtpaus*-levonaton található. A később hozzáadott darabokat pedig azzal lehet megkülönböztetni, hogy hányféle sorszámozásuk

⁸ „I am sending you the Mikrokosmos pieces. [...] The order of the pieces is more or less pêle-mêle (given by haphazard); the definitive order will be according to difficulty. My idea is to have them published in three volumes (you must not forget, there will be some 30 or 40 more of them!).” Vö. kiadatlan levél Ralph Hawkes-hoz, 1939. június 17.

⁹ Ez a *lichtpaus*-levonat jelenleg 51 oldalból (1–8., 13–32., 37–59.) áll és rajta csak 90 darab van, de valószínűleg 59 oldalból állt és 106 darabot tartalmazott.

¹⁰ A teljes oldal színes fakszimiléje megjelent a *Bartók Béla Műveinek Kritikai Összkiadása Mikrokosmos-kötetének kottaszövegét felhasználó Urtext-kiadásban*. Lásd BARTÓK Béla: *Mikrokosmos Bände V–VI* (München, Henle, 2018), a címlappal szembeni oldal.

van. Ugyanis, ha csak egyféle sorszámot kapott egy darab, akkor az adott mű később lett beillesztve a sorrendbe. (A kézirat alapján úgy tűnik, 37 és 10 helyett inkább 38 és 9 darabról van szó. Ennek oka valószínűleg a duplaszámzásban keresendő. Nagyon valószínű, hogy volt duplaszámzás a 1939. április és június között íródott darabok esetében. Mivel azonban nem lehet teljes biztonsággal kiolvasni a korábbi számzást, nem lehet megállapítani, hogy hol hibázott Bartók.)

Összes darab	Keletkezés időszaka	Új darabok száma	Új darab
144	1939. április–június közepe	38	1–10., 13–17., 26–29., 38–40., 42., 45., 54., 68., 72., 83., 95., 97–98., 104., 107., 119., 121., 126–128.
153	1939. június vége–november	9	65., 69., 96., 102., 113., 115., 134., 135., 152.

1. táblázat. A *Mikrokosmos* 1939-ben komponált darabjai

Az 1939. április és június között komponált darabok további vizsgálat tárgyát képezik. A 38 darabból 34 megtalálható a fogalmazványban,¹¹ melyeket Bartók külön számozással látott el.¹² Ezek közül 21 egyszerűbb kompozíciót Bartók sajátkezűleg tisztázott le kisméretű szokványos kottalapra,¹³ 13 viszonylag bonyolultabb darabból pedig *lichtpaus*-tisztázatot készített. A további négy darabból nincs fogalmazvány, csak *lichtpaus*-tisztázatot, közülük valószínűleg Bartók az egyik darabbal már korábban elkészült (2. táblázat).¹⁴

34 darab fogalmazványban		
Van autográf tisztázatot	Van <i>lichtpaus</i> -tisztázatot	Nincs fogalmazvány, de van <i>lichtpaus</i> -tisztázatot
21 darab (1–10., 13–17., 26–29., 38–39.)	13 darab (40., 42., 45., 54., 68., 72., 83., 97., 104., 107., 119., 121., 126.)	4 darab (95., 98., 127–128.)

2. táblázat. Az 1939 április–júniusában komponált darabok forráshelyzete

¹¹ A forrás eredeti lelőhelye: Paul Sacher Stiftung, PB 72SAS1. Ez különböző időszakokban készült, 45 szokványos kottalapból álló forrás, amely 139 darab fogalmazványát tartalmazza.

¹² A számozás csak 30-ig terjed, de ez nem mond ellent a darabok összegének, mivel van egy duplaszámzás és három darab nem kapott önálló számozást.

¹³ Ez a PB 59PFC1 jelzetű forrás első hét oldala. Eredeti lelőhelye: Paul Sacher Stiftung.

¹⁴ A 98. darab vázlata megtalálható a 27 kórusmű között. Lásd Paul Sacher Stiftung, PB 72SAS1, 3. oldal. Regiszter szempontjából (*g-esz*) utóbbi inkább kórusműhöz, semmint a zongoradarabhoz készült vázlatnak tűnik.

A darabok keletkezési sorrendje nagyjából azonos azok nehézségi sorrendjével, tehát lehetséges, hogy Bartók eleinte valóban „nagyon rövid és nagyon könnyű” darabokat komponált, ahogyan arra az április 17-i levelében is utalt. Ugyanakkor olyan darabokhoz is hozzákezdett, amelyekre ez a kifejezés egyáltalán nem jellemző.

A kompozíciós folyamat során Bartók számára a hiányok pótlása volt a legfontosabb szempont. Feltűnő a zongorajátékban kulcsfontosságú alátevés-technika elsajátítását célzó újabb darabok beemelése a kötetbe; különösen a 98. „Alátevés” és a 104. „Vándorlás egyik hangnemből a másikba” (1–2. *kottapélda*).

Allegro non troppo, ♩ = 100

1. *kottapélda*. *Mikrokosmos*, 98. „Alátevés” kezdete

Comodo, ♩ = 102

2. *kottapélda*. *Mikrokosmos*, 104. „Vándorlás egyik hangnemből a másikba” kezdete

Jól megfigyelhető, hogy a *Mikrokosmos*-sorozat jelentős részében, beleértve a legnehezebb darabokat is, nem szerepelnek az alátevést gyakoroltató feladatok. Bartók inkább a pentachord lehetőségeit használta ki.¹⁵ Az említett darabok megléte nélkül a 108. „Birkózás”-t tekinthetnénk az első példának (3. *kottapélda*), amely azonban nem alkalmas ennek a technikának a bevezetésére: csak a jobb kézben alkalmaz alátevést (a bal kézben egyáltalán nincs), és a mű sokkal inkább igényel speciális kézpozíciót, amellyel nem feltétlenül boldogul minden tanuló.

Ezen kívül további jelentős hozzátételnek tekinthető a két ének-zongorára írott darab beillesztése a sorozatba: a 95. „Róka-dal” és a 127. „Új magyar népdal”, amely

¹⁵ A legjobb példa a 141. „Tükröződés”, amely annak ellenére, hogy az egyik legnehezebb darab a *Mikrokosmos*on belül, alapvetően a kéz összecukása és kinyújtása nélkül játszható.

Allegro non troppo, ♩ = 112

3. kottapélda. *Mikrokosmos*, 108. „Birkózás” kezdete

inkább tekinthető a tartalom kibővítésének, semmint kiegészítésnek.¹⁶ Ez azért is érdekes, hiszen 1939 áprilisában Bartók még nem is tervezte a vokális darabok komponálását – a kiadóval folytatott levelezésben csak a „négykezesre” és az ujjgyakorlatokra hívta fel a kiadó figyelmét.¹⁷

A „kiszottyantott” darab

Az utolsóként megkomponált kilenc darab (65., 69., 96., 102., 113., 115., 134., 135., 152.) közül a 65. „Párbeszéd” vagy a 69. „Akkordtanulmány” című darabok kapcsolhatók össze leginkább a könnyedséget sugalló „kiszottyant” igével. Ezek egyazon lapon, a fogalmazvány 8. oldalán található, az említett sorrendben (a hátoldalon pedig a 102. „Felhangok” és a 134. „Gyakorlatok kettősfogásban” harmadik gyakorlata található). A két darab közül leginkább a 65. lenne a „kiszottyantott” darab. Ezt a feltételezést a *Divertimento* fogalmazványával való összevetése támasztja alá.

A fent idézett levél szerint Bartók a *Divertimento* III. tételének komponálása közben elakadt. Az elakadás helyét nem könnyű pontosan beazonosítani. Ehhez a *Divertimento* fogalmazványának 19. oldala nyújt támpontot: az oldal alján találunk vázlatokat a szakaszt kísérő szólamokhoz, valamint a még megírásra váró II. tételhez is. Ugyanitt felfedezhetünk némi hasonlóságot a *Mikrokosmos* 65. darabjával a 2. hegedű és a gordonka szólamaiban megtalálható kvintpárhuzamot illetően (4–5. kottapélda). A tempó és karakter jelentős eltérése itt nem lényeges; ez nem idézet vagy allúzió, inkább az inspiráció forrása. Bartóknál gyakran előforduló jelenség, hogy az

¹⁶ A 127. darab lehetséges jelentőségéről lásd Yusuke NAKAHARA: „Folklorising the ‘Folksong’? Béla Bartók and *Mikrokosmos* No. 127 ‘New Hungarian Folk Song’ (‘Erdő, erdő, de magos a teteje...’), in KERESZTES Gábor (szerk.): *Tavaszi szél 2015 / Spring Wind 2015*. Konferenciakötet (Eger–Budapest, Líceum Kiadó–Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2015), III, 517–531. A tartalom kibővítésének előzménye lehet a 74. „Magyar párosító” is, amely 1934 táján keletkezett, és eredetileg megjelent a *Csabai akkordok* nevű diákújság kottás mellékleteként. Ennek a kiadásának a körülményeiről Huszár Klára visszaemlékezésében olvashatunk. Lásd BÓNIS Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot* (Budapest, Püski, 1995), 167–169.

¹⁷ Fontos megemlíteni, hogy Bartók nem négykezes-átiratokat készített, hanem második zongoraszólamokat írt kézzongorás előadáshoz.

egyik darabban felhasznált zenei ötlete elindítja a zeneszerző fantáziáját, ami aztán egy másik darabban testesül meg.¹⁸

Allegretto, ♩ = 96

"Van - e, van - e, van - e né - ked ge - reb - lyéd?"

4. kottapélda. *Mikrokosmos*, 65. „Kérdés és felelet” kezdete

tutti

5. kottapélda. *Divertimento*, III, 300–304. ütem. Szerkesztett átírás a fogalmazványból
(Paul Sacher Stiftung, PB 78FSS1)

¹⁸ Példaként említem a *Mikrokosmos* egyik kiadatlan darabja és a 87. „Változatok” közötti kapcsolatot. Az előbbi az Universal kiadó által újabban közreadott *Mikrokosmos Urtext*-kiadásában kontextusától függetlenül, önálló darabként jelent meg, de ezt valójában a 87. darab előzményének kell tekintenünk. Utóbbiak a fogalmazvány 20. oldalán találhatóak, és egymás után íródtak le; a kiadatlan darab vége, bár ritmusértéke eltérő, megegyezik a 87. darab kezdetével.

Itt azonban ennél többről van szó: Bartók nemcsak zenei ötletet kapott, hanem azt össze tudta kapcsolni a kézpozíció gyors váltásának technikai problémájával. Ebből a szempontból a kottalapon következő 69. „Akkordtanulmány” című darab e probléma további kifejtésének tekinthető (6. *kottapélda*), ahol kvintpárhuzam helyett alaphelyzetű hármashangzatok párhuzamait találjuk. Továbbá a lap hátoldalán lévő 102. „Felhangok” című darabban a hármashangzat már egyáltalán nem mutatkozik gyakorlatszerű elemként, inkább a nagy távolságok ugrása és kézkeresztezés okozta briliáns mutatványként (7. *kottapélda*).¹⁹

Moderato, ♩ = 80 - 84

cantabile

mf

p

simile

6. *kottapélda*. *Mikrokosmos*, 69. „Akkordtanulmány” kezdete

rallentando

cresc.

7. *kottapélda*. *Mikrokosmos*, 102. „Felhangok”, 36–39. ütem

Az említett művek több szálon kapcsolódnak az április és június között keletkezett darabok megírásához. Mindenekelőtt a 65-ös, énekre és zongorára írt kompozíció, amely a pár hónappal korábban keletkezett két darab, a 95-ös „Róka-dal” és a 127-es „Új magyar népdal” folytatásának tekinthető.

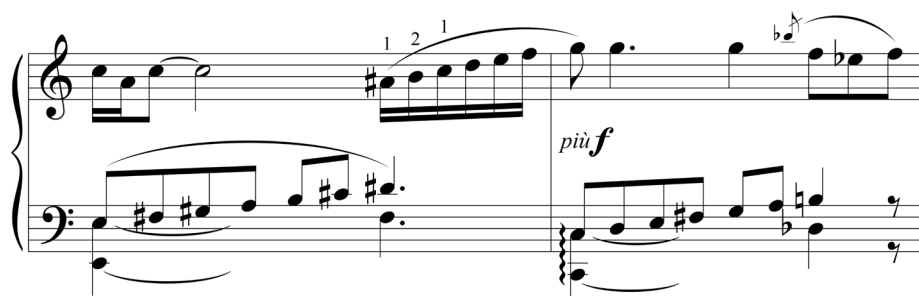
Ezenfelül, a kompozíciós folyamatra nézve az alátévesnek és a kézpozíció gyors váltásának a feldolgozása hasonlóan mondható: Bartók egy technikai problémát több darab megírásán keresztül dolgozott ki. Másrészt pedig, a kéz pozícióváltása és

¹⁹ A kézkeresztezés is olyan technikai elem volt, melynek könnyebb bevezetését később illesztette bele Bartók a *Mikrokosmos*-ba. Az 1934-ben keletkezett 99-es „Kézkeresztezés” eredetileg nem is tartalmazott a cím által sugallt technikát.

az alátevés egymást kiegészítő technikai problémának minősülhetnek. Bartók Péter visszaemlékezésében a következőket olvassuk:

„[...] nem akarta, hogy felfelé haladva a hüvelykujjamat a többi alá tegyem. Ehelyett azt mondta, emeljem fel a kezemet, és egyszerűen ugorjak át a megfelelő helyre anélkül, hogy a hüvelykujjamat oldalra fordítanám; valamennyi ujjnak ugyanabban a pozícióban kellett maradnia, miközben a kéz áttevődött.”²⁰

Bartók saját *Mikrokosmos*-példányából ténylegesen tudható, hogy a szerző valóban alkalmazta a kézpozíció-csúsztatás technikáját (8. kottapélda). Az 1–2–1 ujjrend, azaz a skálamenet hüvelykujjal való kezdése valószínűleg kifejezési cézzal szerepel: a bilentés első hangja így hangsúlyossá válik. Azonban az ilyen ujjrend nehezebbé teszi az alátevés alkalmazását, amely természetesebben végezhető például a 2–3–1 ujjrenddel.



8. kottapélda. *Mikrokosmos*, 148. „Hat tánc bolgár ritmusban” első darabja, 13–14. ütem.

Bartók saját példányából (Paul Sacher Stiftung, PB 59PFC2)

Az, hogy a kiadott *Mikrokosmos*ban mégis a szokványosabb technikák használatát alkalmazta Bartók, ahogyan arra legfőképpen a 98-as darab címe („Alátevés”) mutat, azért is valósulhatott meg, mert vélhetően saját gyermeke, Péter tanítása során megértette a tanulók technikai nehézségeit. Elképzelhető azonban, hogy ha nem is közvetlenül, de elő akarta készíteni a tanulókat egy fejlettebb technika elsajátítására a kézpozícióváltás bevezetésével.

Konklúzió

A fent említett darabok jelentősége a teljes kompozíció végleges, kiadott műalakjának tanulmányozásakor nem feltűnő. Jól látható, hogy a *Mikrokosmos*-füzetekben Bartók a darabok nehézségi sorrendjében haladva fokozatosan vezeti be az újabb és újabb technikai elemeket. Természetesen nem lehet nem észrevenni a hiányosságokat

²⁰ BARTÓK Péter: *Apám* (Budapest, Editio Musica Budapest, 2004), 40.

és az arra irányuló kiegészítési szándékot. Az alkotói folyamat vizsgálásakor ezért feltétlenül a forrásokra kell támaszkodni.

Ahogy láttuk, a *Mikrokosmos*-sorozat kiegészítésére legalább két alkalommal került sor: az elsőre 1939 áprilisa és júniusa között, a másodikra pedig ugyanazon év júniusa és novembere között. Bartók tehát több mint fél éven keresztül dolgozott a *Mikrokosmos*on a megrendelésre készülő nagyszabású művének megírása mellett. Ugyanakkor a munkafolyamatot néha a véletlen is befolyásolta: a 65. darab „kiszotytyantása” a *Divertimento* megírásával szorosan kapcsolódhatott össze. Az ige által sugallt könnyedség és a darab egyszerűsége ellenére annak megírása mögött bizonyára hosszú hónapok komoly megfontolása húzódott. Bár ez a kis kompozíció nem sorolható a „mesterdarabok” közé, a vele való foglalkozás mégis inspirálta és serkentette Bartókot a *Mikrokosmos*, e minél több technikai problémát feldolgozó pedagógiai gyűjtemény alkotói folyamata során.

YUSUKE NAKAHARA

“Suddenly, a little Mikrokosmos piece popped out”

Some Last *Mikrokosmos* Pieces from Switzerland

In the summer of 1939 Bartók wrote the following in a letter to his wife, Ditta Pásztor: ‘I don’t deny I’m occupied with the *Divertimento* for the whole day. That’s not quite true; yesterday afternoon when I was having a bit of a block towards the end of the 3rd movement, suddenly a little Mikrokosmos piece popped out. (It’s already time for me to give it over to the printer, otherwise it’ll never be finished.)’ This short remark might qualify as extraordinary: comprising practically unique documentary evidence with respect to the compositional circumstances of *Mikrokosmos*. The revitalising effect from *Mikrokosmos* that Bartók expresses is remarkable.

It is possible to identify where Bartók ‘had a bit of a block’ in composing the *Divertimento* through an examination of the autograph. The musical context surrounding this interruption further demonstrates similarities with pieces from *Mikrokosmos*: No. 65, ‘Dialogue’, which likely constitutes the ‘popped out’ piece. This unassuming work nevertheless reveals how Bartók transformed musical ideas from a composition aimed at professional musicians into a pedagogical piece for children.

BÜKY VIRÁG

„Wuth über den unterbrochenen Besuch”

Elrajzolt lányalakok Bartók műveiben

Írásunk címe a *Három burleszk* Ziegler Mártának dedikált első darabja, a *Perpatvar* vázlatának borítólapjára írt ajánlásából származik, amely teljes egészében így hangzik: „»Wuth über den unterbrochenen Besuch« | vagy: | Rondoletto à capriccio | vagy: | »A bosszú édes« | vagy | »Játszd ha tudod!« | vagy: | »November 27.« | Tessék választani a címek közül.”¹ A szöveg arra a tréfálgató hangra emlékeztet, amellyel időről-időre találkozhatunk Bartók leveleiben – különösen azokban, amelyeket fiatal lányrokonoknak, lányismerősöknek írt. A Geyer Stefinek szóló 1907. augusztus 7-i levelében is ezt a kedvesen kötekedő hangot használta, amikor a készülő Hegedűverseny második tételének főtémáját lekottázta, és a hangjegyeket az alábbi megjegyzéssel egészítette ki: „G. St. when she is smoking a pipe”,² de ehhez hasonló hangvételű a jó néhány évvel később írt *Lánycsúfoló* szövege is, amely Pásztory Ditta számára készült. Ez a két darab azok közé a művek közé tartozik, amelyekben Bartók egy-egy lányalak karikatúráját készítette el, egy kedvesen humoros képmást, nem gúny- vagy torzrajzot. Ebben az esetben a képek modelljét is ismerjük, de a hasonló hangvételű lányportrék mögött nem minden esetben áll valós, a Bartók-életrajzból jól ismert személy. Az ábrázolásmód legfontosabb vonása azonban megegyezik: szerzőjük egyszer sem lépi át azt a határt, amelyen túl a tréfa többé már nem tréfa, hanem megsemmisítő ironia, vagy félelmetes, groteszk látomás. Természetesen, egyes vonásokat azért eltúloz, és ahogyan az a színpadi művek, dalok vagy kórusok esetében a szövegből, más esetben egyéb, a művekkel kapcsolatos forrásból kiderül, ezeken a portrékon rendszerint a női nem leggyakrabban felelgetett hibáinak, rossz szokásainak némelyike –

¹ A címlap később a mű Ziegler Márta által készített másolata közé került, a kézirat fénymásolata: BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívum, PB 24PID1. Bartók autográf vázlatának fénymásolata, uo., PB 24PS1. A dolgozatban bővebben elemzett művek keletkezésére vonatkozó adatok egy része, valamint a részletes forrásleírás Somfai László készülő Bartók-műjegyzékéből származik. Ezúton köszönöm a szerzőnek, hogy a műjegyzék szövegét a rendelkezésemre bocsátotta. A borítólap szövegére vonatkozóan lásd még SOMFAI László: „Bartók Béla: „Három burleszk, Allegro barbaro”, in KROÓ György (szerk.): *A hét zeneműve 1981/2* (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 28–37., ide: 30.

² Bartók levele Geyer Stefihez, 1907. augusztus 20. Lásd *Béla Bartók Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*, hg. von Paul SACHER (Basel, Paul Sacher Stiftung, 1979), 38. faksimile.

esetenként nem is egy – jelenik meg komikus nagyításban. Tanulmányunkban az ehhez használt zenei eszközökből mutatunk be néhányat.

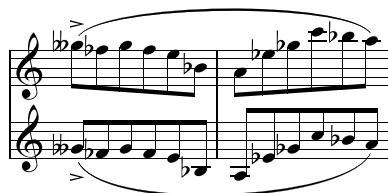
A bartóki lányalakok tehát többnyire hiú és kacér teremtések, kissé felszínesek, szeszélyesek, hajlamosak a veszekedésre és rengeteget csacsognak jelentéktelen dolgokról. Talán épp az utóbbi személyiségjegyek miatt került zenéjükbe a könnyed hangvétel és játékoság mellett némi kommersziális, triviális elem. Ezek egyike, 19. századi minták nyomán a keringő-zene, a másik pedig a Bartók által egykor kedvelt majd megvetett magyar nóta. A keringő, amint azt disszertációjában Pintér Csilla hangsúlyozta, Bartók meghatározó, gyermekkori zenei élményei közé tartozott.³ Gyermekkori kompozíciói között számos keringő található, a műfaj iránti vonzalom pedig egész életében megmaradt, és a tánc jellegzetes ritmusa, lüktetése későbbi műveiben is gyakran megjelenik. Ugyanakkor a keringő helyett helyesebb lenne keringő-jellegről beszélni, ugyanis, amint arra Pintér rámutatott, erre a táncra vonatkozóan Bartók csak három alkalommal tett szöveges utalást: a 14. bagatell címében, valamint *A csodálatos mandarin* és a Reschofsky-zongoraiskola 119. darabjának *Tempo di valse* tempójelzésében.

A Ziegler Mártának ajánlott 1. burleszkbén, a *Perpatvar*ban ugyancsak a keringő karakterisztikus vonásai közül jelenik meg néhány. A háromrészes formában kétféle tematika áll szemben és ütközik meg egymással. Az egyik egy körben forgó motívumból kibomló, feltartóztathatatlanul gyors, kavargó anyag – talán a szidalmak áradata –, és a középrészben egy lassabb mozgású, rezignáltan siránkozó másik. Már a kifejező, erőteljesen gesztikuláló dallami és ritmikai fordulatok alapján sem lenne nehéz megfejtetni a veszekedés, a *Perpatvar* lefolyását, azonban Bartók a mű autográf vázlatában az egyes szakaszokat további, a formarész hangulatára, karakterére vonatkozó megjegyzésekkel látta el, ez által pedig még világosabbá tette a műben lejátszódó jelenetet. Az első ütem *pianissimo* megszólaló témáját „haragosan” képzelte el (1. kottapélda), a középrész *meno vivo* szakaszát „panaszos hanggal” (2. kottapélda), a *quasi a tempo (meno vivo)* szakaszt „keseregve” (3. kottapélda), a vége felé pedig „fogyó hangon”.⁴ Ezek a bejegyzések nyomtatásban már nem jelentek meg. Nagy valószínűséggel csak Márta kedvéért kerültek a kottába, a vázlatot ugyanis neki készítette elő másolásra.

A zene és a Bartók megjegyzései alapján rekonstruálható történet egyenlőtlen küzdelemről szól. A „panaszos” vagy „kesergő” hangú fél alig jut szóhoz. A keringő-jelleg viszont az ő anyagában mutatkozik meg a leginkább felismerhető és egyúttal legbanálisabb alakjában. A „siránkozó” *espressivo molto* részben (60–71. ütem) a felső szólam ritmusa emlékeztet keringőre, de a bal kézben is megjelenik a valcerek kíséretének jellegzetes ritmusképlete. Kicsit később, a „kesergő” szakaszban (88–103. ütem) pedig Bartók a Chopin-keringőkre emlékeztető módon helyez a hármas

³ PINTÉR Csilla Mária: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010), 165–192., ide: 166–167.

⁴ Az 1. burlesz autográf vázlatának fénymásolata, ZTI Bartók Archívum, PB 24PS1.



Meno mosso
p *espress. molto*

quasi a tempo (meno vivo)

mf *molto espr.*

1–3. *kottapélda.* Bartók: 1. burlasz (Perpatvar), 9–10., 60–65., 88–93. ü. (Editio Musica Budapest, 1954)

lücktetésű felső szólam alá egy kvartolákban mozgó kíséretet. A szakasz dallama pedig azért is figyelemreméltó, mert valójában nem más, mint a gyors „A” rész hathangos motívumának lelassított, augmentált változata. Úgy hat, mintha a másik dühösen ismételt szavait mondaná vissza, szándékosan lelassítva,⁵ némi éllel, égre emelt tekintettel: „hogyan így megy a végtelenségig”. És való igaz, a veszekedés hangforogtága a darab végén visszatér, s még csak azt sem lehet rá mondani, hogy véget ér,

⁵ Ennek fordítottja történik a „siránkozó” (60–70. ütem) és „kesergő” (88–103. ütem) szakaszok közötti gyors részben (73–87. ütem). A *meno vivo* rész végén, két negyed – negyed értékben, egy lehajló nagy terc szól. Utána, a rövid szünetet követő *a tempo* szakaszban fel- és lefelé lépő nagy tercek következnek. Ha a jobb kéz anyagát az első négy ütemben kétszólamúnak tekintjük, akkor az alsó szólam nyolcad mozgású anyaga bővített hármashangzatokban (két nagyterc) halad felfelé, a negyedekben mozgó felső szólam pedig nagy tercekben lefelé. Mintha a „haragos” fél belekapaszkodna a „siránkozó” utolsóként kiejtett szavaiba, illetve az azt jelképező tercekbe, és ezt eredeti formájából kiforgatva, gyorsabb tempóban ismételné tovább.

mert inkább csak abbamarad. Talán épp e *perpetuum mobile* jelleg miatt parafrázálhatta Bartók az ajánlás szövegében a hasonló karakterű Beethoven-rondó (*Rondo alla inghrese quasi un capriccio*) feliratát: *Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice*.

Igaz, a mű egy „valódi”, az „A” részében ugyancsak *perpetuum mobile* jellegű keringőre, Chopin Desz-dúr *Perc keringőjére* is emlékeztet. Még némi motivikus hasonlóság is van a két valcer között, és nemcsak a főrészben, hanem a középrész dallamosabb anyagában is. A burleszk középrészének dallama persze jóval nehezebben születik meg, mint a Chopin-keringő lágyan ringatózó középső szakasza. Első sorának ritmusa ugyan már az „A” rész végén megjelenik – úgy tűnik, már akkor szeretne dallammá, vagy legalább egyetlen befejezett dallamsorrá válni, ahogyan egy férj is szeretne szóhoz jutni a veszekedés viharában –, de próbálkozásai úgy a dallamnak, akárcsak a férjnek, rendre kudarcba fulladnak. Bartók igen szemléletesen ábrázolja, amint a nyújtott ritmussal induló keringődallamot először egy felfelé induló, majd rögtön lefelé forduló, kézlegyintés-szerű mozdulat elhallgattatja (4. kottapélda), és ennek a gesztusnak még egy toppantás-szerű, rossz helyre, a hagyomány szerinti második és harmadik negyedről az első és második negyedre helyezett kísérő formula

4–5. kottapélda. Bartók: 1. burleszk (*Perpatvar*), 42–44., 45–47. ü. (Editio Musica Budapest, 1954)

is nyomatékot ad (5. kottapélda). Bartók ugyan tréfának szánta, de a mű hangulata valahol a tréfa és a fenyegetés határán lebeg. A gyors szextolás mozgás ugyanis nem csak keringőkre, hanem, jellegében még a 4. és az 5. kvartett félelmetesen surrogó, gyors tempójú belső tételeire is emlékeztet: a negyedik kvartettben ez a II. és IV., az 5. vonósnygyesben a III. tétel.

Liften mentem én oda / Onnan néztem Párisra. / Hej, de szép az élet itten Párizsban, / szép az élet csuhajja!⁹ De alkalomadtán később is szívesen szólalt meg ezen a nóta-hangon. 1944 szeptemberében a Hegedűverseny (BB 117) amerikai bemutatója után Ralph Hawkes, a Boosey&Hawkes kiadó vezetője, a következő szavak kíséretében gratulált a mű sikeréhez: „Büszke vagyok arra, hogy egy ilyen nagyszerű mű kiadójaként kapcsolatban állhatok önnel.” Bartók fiának, Péternek szóló levelében az alábbi szavakkal indította a Hawkes-levélhez írt kommentárját: „Ha büszke, büszke, van néki mire!”¹⁰ A szöveg nótaszöveg, mégpedig *Az egri ménes mind szürke* kezdetű nótáé, amely már igen korán, 1903 táján felkeltette Bartók érdeklődését.¹¹

A tréfás, nótás szövegek zenei megfelelői a gyermekdaloknak, valamint az új stílusú népdal és a magyar nóta határvidéken mozgó népdaloknak a jellegzetes fordulatai.¹² A *Gyermekeknek* kötetében mindkét típusal találkozhatunk, az első két kötetben feldolgozott népdalok között pedig több nótaszerű népdalt is (*Ha bemegyek, Szép a páva, Tíz liter bennem van*). Pontosan ehhez hasonló játékos, nótás–népdalos fordulatok jelennek meg a Dittának ajánlott gyermekkari műben, a *Lánycsúfolóban* is. Elsősorban persze a ritmus és a szövegkezelés mutat nótaszerű vonásokat, mivel a dallam jóval furcsább rajzolatot kap. A darabot indító gyors hangismétlés, amelyhez az *opera buffa* hadaró recitációjára emlékeztető gyors szövegmondás társul, pedig

⁹ A képeslapot és az előbb idézett versikét Bartók kézírásával lásd BÓNIS Ferenc: *Élet-képek. Bartók Béla* (Budapest, Balassi Kiadó, 2006), 96.

¹⁰ Bartók levele Bartók Péterhez, 1944. szeptember 25. Lásd BARTÓK Péter: *Apám* (Budapest, Zeneműkiadó, 2006), 284.

¹¹ *Az Egri ménes* kezdetű dal Bartók első gyűjtési kísérletei során bukkant fel levelezésében. Mivel szerette volna tudni a dal teljes szövegét, először egy édesanyjának írt levélben üzent Elza húgának ez ügyben, egy évvel később pedig egy közvetlenül Elzának írt hosszú levél végén érdeklődött erről. Lásd Bartók levelét édesanyjához (1903. április 1.) és Elzához (1904. december 26.) in *Bartók Béla családi levelei*, 97., 126. Akkoriban olyan intenzíven foglalkozott ezzel a dallal, hogy arról még Kodály is megemlékezett. Lásd KODÁLY Zoltán: „A folklorista Bartók”, in BÓNIS Ferenc (közr.): *Visszatekintés 2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* (Budapest, Argumentum, 2007), 450–455., ide: 451.

¹² Bartók több alkalommal is írt a magyar nóta és a paraszttzene közti kapcsolatáról, elsősorban azért, hogy rámutasson a két stílus különbségére. A nótának a népdalra gyakorolt hatásáról szólva leggyakrabban azt a folyamatot mutatta be, amelynek során a nóta népdallá lesz. „A magyar népzene hatása a szomszéd népek zenéjére” című rádióelőadásában viszont egy másik jelenségről is beszélt: arról, amikor a nótaszerzők utánozzák olyan sikeresen a népdalt, hogy a nótáknak ezt a típusát alig lehet megkülönböztetni a népdaloktól. Tanulmányunkban „nótaszerű népdal” megjelölést ezekre a nótákhoz hasonló népdalokra használjuk. Hogy a nóta és az új stílusú magyar népdal megkülönböztetése mennyire nem volt egyszerű feladat, az abból is látható, hogy a gyűjtőmunka kezdetén ez Bartóknak sem sikerült minden alkalommal. Erről bővebben többek közt lásd KODÁLY *A folklorista Bartók*; uő: „Szentirmaitól Bartókig”, in BÓNIS *Visszatekintés 2*, 464–468.; LAMPERT Vera: „Bartók és a népies műdal: egy korai dalciklus forrásairól”, *Muzsika* 49/3 (2006), 25–28. Bartók rádióelőadásához lásd BARTÓK Béla: „A magyar népzene hatása a szomszéd népek zenéjére”, in RÉVÉSZ Dorrit – BIRÓ Viola (szerk.): *Írások a népzeneről és a népzeneutatról II.*, közr. LAMPERT Vera (Budapest, Editio Musica Budapest, 2016) (*Bartók Béla Írásai* 4), 206–221., ide: 206–207. Lásd még BARTÓK Béla: „Népzene és a szomszéd népek népzeneje”, in RÉVÉSZ Dorrit (szerk.): *Írások a népzeneről és a népzeneutatról I.*, közr. LAMPERT Vera (Budapest, Editio Musica Budapest, 1999) (*Bartók Béla Írásai* 3), 210–269., ide: 212.

a népi mondókák, csúfolódások hangja, ami a nép- és a gyermekdalokban is gyakori, különösen az utóbbiakban, amint az a *Magyar Népzene Tára* első kötetének példáiból is kiviláglik.¹³ Ez a hangvétel tökéletesen illik a *Lánycsúfoló* szövegéhez, amelyhez először még csak kaján la-lázás társul (7. kottapélda). Másodszer azonban már a mű „lényegét” hordozza, miszerint tükör híján a szeplők meglátszanak (8. kottapélda), és ez lesz az oka, hogy Örzse nem lehet a bál szépe.

Allegro molto, ♩ = 144
p. cresc.

La la la la la la la tra la la la la la la la,
 La la la,

7. kottapélda. Bartók: *Huszonhét kórusmű két és három szólamra*, IV/4. *Lánycsúfoló*, 1–2. ü.

Meg is lát-szik, meg-lát-szik, meg is lát-szik a szép-lő, meg-lát-szik majd
 ját, no de Meg is lát-szik, meg-lát-szik, meg is lát-szik a szép-lő,

8. kottapélda. Bartók: *Huszonhét kórusmű két és három szólamra*, IV/4. *Lánycsúfoló*, 38–39. ü.

Ez a népi csúfolókra emlékeztető hangvétel azonban már jóval korábban, *A fából faragott királyfi* egyik jelenetében is feltűnik, mégpedig épp ott, ahol a királykisasszony észreveszi a felcicomázott fabábot, és izgatottan odaszalad hozzá. A hangismétlések – pontosabban a gyors akkord-repetíciók – ezt az izgatottságot is közvetítik, de az az érzésünk, hogy ennél jóval kevésbé hízalgó tartalmat is hordoznak. A rövid, alig érintett gyors hangok ugyanis a lány mozgását parodizálhatják, ahogyan kényeskedő tipegéssel a fabábhöz siet (683–724. ü.). Valójában a királykisasszony figurája a *par excellence* elrajzolt lányalak, amelynek finom vonásai még a mű leggroteszkebb pillanataiban sem torzulnak bántóan. De hát miért is torzulanának, mikor csak meséről van szó? A jellemzéséhez használt fordulatok és zenei gesztusok között viszont szinte mindent megtalálunk, amit Bartók a hozzá hasonló lányalakok megrajzolásához,

¹³ *A Magyar Népzene Tára – Corpus Musicae Popularis Hungaricae I. Gyermekjátékok*, szerk. BARTÓK Béla – KODÁLY Zoltán, kiad., bev., jegyz. KERÉNYI György (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1951).

vagy finom elrajzolásához használt. Jól ismert a lány zenéjének, különösen a táncjáték kezdetén hallható zenének verbunkos jellege. Az elemzők fel is hívták rá a figyelmet, hogy ekkoriban a verbunkos megjelenésének már más a jelentése, mint Bartók korábbi, a népdalgyűjtés előtti időszakban keletkezett műveiben. Ez utóbbiakban a verbunkos, mint magyar nemzeti zene, egyértelműen pozitív tartalmat hordozott, és a legjobb, legnemesebb szereplők, például Kossuth vitézeinek ábrázolására szolgált. A királykisasszonyt jellemző verbunkos stílusú fordulatok viszont, a királyfi autentikus népi dallamokra épülő zenéjével szemben, már lényének sekélyes kacérságára utalnak.¹⁴ Ezt emeli ki táncának keringő-jellege,¹⁵ de sokat elárul jelleméről az is, hogy a hozzá köthető dallamok rendkívül szeszélyesek, tele cifra fordulatokkal.

Ez a táncoló, szeszélyesen játékos, és talán kissé gyermeteg lányalak igen korán feltűnt Bartók műveiben. Az 1904-ben írt op. 2-es Scherzo „feminin” témájából kibomló zenekari anyag – Somfai László különbözteti meg így ezt a dallamot a másik, páros ütemű, férfias karakterű témától – ugyanilyen csapongó és kiszámíthatatlan, és, amint azt Somfai megjegyezte, jellegében is emlékeztet a királykisasszony zenéjére.¹⁶ Igaz, ez esetben a verbunkos elemek inkább a férfias témához kapcsolódnak, a nőalak zenéjét pedig a keringő ritmus hatja át. Hogy az utóbbihoz valódi lányalak is köthető, azt több forrás is sejteti. Ugyan a Scherzo megírása mögött meghúzódó életrajzi motívumot nem ismerjük pontosan, azt tudjuk, hogy volt programja. Erről 1904 nyarán maga Bartók tesz említést egy Thomán Istvánhoz írt levélben, amelyben elújságolja, hogy a művet egy esetleges előadás reményében mutatta meg Hans Richternek, aki kifogásolta, hogy egyszerű programjához képest a mű túlságosan bonyolult.¹⁷ Ez a program azonban a mű kéziratába már nem került bele. Ugyanakkor, ha az a kéziratot fogalmazvány, amelyről Denijs Dille úgy vélte, hogy a Scherzo program-vázlata, valóban az, akkor a mű mögött rejtőző életrajzi motívum leginkább egy reményteljesen induló, de végül meghíúsult kapcsolat lehetett. A Dille által talált kéziratban a következő pontok szerepelnek: „Új reménysugár. / I. rész (amelyben a dolog fejlődni kezd a lehető legszebben) / II. rész (melyben mintha a reménysugár való boldogságot hozna) / III. rész (melyben egy csapásra minden fenekestől felfordul)”.¹⁸ Van még egy további Bartók-levél, amelyből ha a konkrét programra vonatkozóan nem is tudunk meg további részleteket, a Scherzo triójának programatikus „szerelem”-motívumáról azonban igen. A Gruber Emmának dedikált op. 1-es rapszódia zongora változatát Bartók egy levél kíséretében juttatta el a címzetthez. A levélből kiderült, hogy

¹⁴ David E. SCHNEIDER: „Tradition Challenged. Confronting Stravinsky”, in David E. SCHNEIDER: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (Berkeley, University of California Press, 2006), 129–130.

¹⁵ PINTÉR *Lényegszerű stílusjegyek*, 181–182., SCHNEIDER *Tradition Challenged*, 129–130.

¹⁶ SOMFAI László: „Bartók Béla: Scherzo, op. 2”, in KROÓ György (szerk.): *A hét zeneműve 1986/87* (Budapest, Zeneműkiadó, 1987), 306–313., ide: 310.

¹⁷ Bartók levele Thománhoz, 1904. szeptember 18., lásd *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 78–79. [A továbbiakban *BBlev*]

¹⁸ A feltételezett program szövegéhez lásd Denijs DILLE: *Het werk van Bela Bartok* (Antwerpen, Metropolis, 1979), 41.

a Rapszodiának is volt programja, és ami különösen érdekes számunkra, hogy a mű főtémája több akkortájt komponált Bartók-műben is megjelenik. A téma dúr változata fellelhető a hegedűre és zongorára írt Andantéban (BB 26b), a Zongoraötös (BB 33) Adagiójában és az op. 2-es Scherzo triójában is. Az Andantéban megjelenő változatát a szerző „szerelmi dalom”-nak nevezi, a Zongoraötösben elhangzó alakot „szerelem”-nek, a harmadikat, vagyis a Scherzóban megjelenő változatot „vallo-más”-nak, végül a Rapszódia komor témáját a „szerelem Grablied”-jének.¹⁹

Noha Bartók sokkal nemesebb női és leányi arcképeket is komponált, mi több, a mese végére a királykisasszony zenéjéből is eltűnnek a felesleges girlandok és cicomák, és dallamának dísztelen szépsége a királyfiéhoz idomul, a könnyed, bohókás lány lényének varázsa később sem szűnt meg számára. Hogy mennyire így van ez, azt legjobban a második feleségének, Pásztory Dittának ajánlott 3. zongoraverseny nyitótétele mutatja, ahol még egyszer, utoljára viszontlátjuk a királykisasszony kecses alakját. Azonban itt már sokkal messzebről integet felénk, vagy talán nem is felénk, inkább a szerzőjének int búcsút. Dallamában a könnyedség ellenére van valami nemes tartás, díszítései már könnyed eleganciával fodrozódnak, mozgása kecsesen játékos. Egy megfoghatatlan, légiés alakká vált, aki a meséknél is távolibb és elérhetlenebb tündérvilágból szállt alá. Az „átszellemült kacérság”, ahogyan Tallián Tibor írja Bartók-könyvében a zeneszerző utolsó zongoraversenyének hangvételéről.²⁰ A királykisasszony alakjával együtt pedig visszatér a tréfálkozó, játékos hangvétel is, de az átszellemülten kacér tételnek a tréfái is átszellemültek és végtelenül gyengédek.

Hosszasan lehetne beszélni arról a kapcsolatról, ami a mű és feltételezett előadója, Pásztory Ditta személye között fennáll, a jelen tanulmány azonban azokkal a zenei eszközökkel foglalkozik, amelyek más női portrék zenéjében is megjelennek, és ezek közül a továbbiakban már csak egyetlen apró, játékos mozzanatra tér ki. Bónis Ferenc az „Idézetek Bartók zenéjében” címmel megjelent írásában a 3. zongoraverseny első tételével kapcsolatban egy önidézetbe rejtett utalásra hívta fel a figyelmet.²¹ A tercpárok-ból építkező zárótémát Bartók az expozícióban és a rekapitulációban is, mindkét formarész végén egyetlen tercpárra fogyasztja, és ezt a tercet néhány ütemen át a zongora és a zenekar egymásnak adogatva, játékosan ismételgeti (9. *kottapélda*). Arra is Bónis mutatott rá elsőként, hogy ugyanezt a megoldást már egy korábbi művében, a gyermek- és nőikarokra írt *Cipósütés*-ben is alkalmazta (10. *kottapélda*). Mindazonáltal Bónis értelmezése, miszerint a hazai cipó az otthon szimbóluma, kevésbé meggyőző. Ehhez a letéthez hasonló, egymásnak felelgető terceket, kifejezetten tréfás, játékos céllal ugyanis már az op. 2-es Scherzóban is találunk (266–272. ü.). Ez alkalommal azonban Bartók kissé másképpen használja ezt az eljárást. Ennek értékeléséhez

¹⁹ Bartók Gruber Emmához írt, 1904. április 22. kiadatlan levelét lásd Kodály Archívum, MS.mus. epist. – BB 12, a ZTI Bartók Archívum a levél fénymásolatát őrzi. A Scherzo és a Rapszódia keletkezésére vonatkozó adatok egy része, így az előbb említett Bartók-levél tartalmi kivonata is, Somfai László készülő műjegyzékéből származik.

²⁰ TALLIÁN Tibor, *Bartók Béla* (Budapest, Rózsavölgy és Társa, 2016), 399.

²¹ BÓNIS Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében”, in BÓNIS *Hódolat*, 93–116., ide: 112–114.

683

Allegro (♩ = 80)

74

Fl.

C. (sib.)

Trgl.

Arpa

Arpa

Cel.

er gefällt ihr, sie will ihn haben, und kommt auch schon frohlockend aus ihrem Schließlein zum schönen Spielzeug herab

Allegro (♩ = 80)

74

VI. I.

VI. II.

Ve.

Ve.

9. kottapélda. Bartók: *A fából faragott királyfi*, 683–724. ü. (Universal Edition, 1977)

először, ha csak felületesen is, de fel kell vázolnunk a Scherzóban végbemenő zenei folyamatokat. Az egytételes mű Allegro-szakasza három nagy részre osztható, a Scherzo feliratú gyors főrésze, amit egy lassabb tempójú trió követ, itt hangzik el a „szerelem-motívum”, és a gyors scherzo-anyag variált visszatérésére. – Mindezt egy közel száz ütem terjedelmű, lassú tempójú bevezetés előzi meg. Itt szólal meg eredeti formájában a mű két alaptémája is. A 90. ütemben induló Allegro vivace szakaszban ugyanis már csak a témák változatai jelennek meg, a zenei folyamat előrehaladtával egyre erősebb torzításban. Az első rész és a visszatérés viszonya tehát nem az ideális és a torz kettőse, vagy Somfai megfogalmazásában, „nem a fausti és a mefisztói ellentét” egy Gretchen tétel körül, mivel „az első rész maga is scherzo”.²² Ugyanakkor,

²² SOMFAI *Scherzo op. 2*, 311.

Handwritten number 173 is written above the first system. The score is for measures 180-187. The instruments and their parts are:

- Fl. I: Starts at measure 180 with a *p* dynamic.
- Ob. I: Starts at measure 180 with a *p* dynamic.
- Clar. I in A: Starts at measure 180 with a *p* dynamic.
- Cor. I, III in F: Starts at measure 180 with *con sord.* and *pp* dynamic.
- Pf.: Starts at measure 180 with a *p* dynamic.
- Viol. I: Starts at measure 180 with *pizz.* and *p* dynamic.
- Viol. II: Starts at measure 180 with *pizz.* and *p* dynamic.
- Vc.: Starts at measure 180 with *pizz.* and *p* dynamic.
- Cb.: Starts at measure 180 with *pizz.* and *p* dynamic.

Handwritten number 173 is written above the second system. The score is for measures 187-188. The instruments and their parts are:

- Fl. I: Starts at measure 187 with a *p* dynamic.
- Clar. I in A: Starts at measure 187 with a *dim.* dynamic.
- Cor. I, III in F: Starts at measure 187 with a *dim.* dynamic.
- Pf.: Starts at measure 187 with a *dim.* dynamic.
- Viol. I: Starts at measure 187 with a *pp* dynamic.
- Viol. II: Starts at measure 187 with a *pp* dynamic.

B. & H. 9122

10. kottapélda. Bartók: 3. zongoraverseny, I. tétel, 180–184. ü. (Boosey & Hawkes, 1947)

The image displays three systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with lyrics written below. The first system is marked with *cresc.* and *f*. The second system is marked with *dim.* and *Tempo I.*. The third system is marked with *pp* and *mf*.

System 1:
 Top staff: *cresc.* - - - - - *f*
 morzsát szedi, sej haj, sej haj, sej haj, sej haj, hangya morzsát
 Bottom staff: *cresc.* - - - - - *f*
 szedi, haj, haj, haj, haj, a tyúk a ci-pót

System 2:
Più mosso, ♩ = 152
dim.
 Top staff: sze-di, e-szi, sze-di, e-szi, sze-di, e-szi,
 Bottom staff: *dim.* - - - - -
 e-szi, sze-di, e-szi, sze-di, e-szi, sze-di,

System 3:
Tempo I.
 Top staff: *pp* *mf*
 sze-di, e-szi, e-szi sze-di, e-szi.
 Bottom staff: *pp* *mf*
 e-szi, sze-di, e-szi sze-di, e-szi. (2°)

11. kottapélda. Bartók: Huszonhét kórusmű két és három szólamra, III/ 4. Cipósütés, 60–65. ü.
 (Editio Musica Budapest, 1954)

még ha ez alkalommal a későbbi művek ideális–torz, vagy fausti–mefisztói párosai nem is jelennek meg, egy másik, eredendően háromrészes terv körvonalai azért jól kivehetők. A Bartók-kutatás számára jól ismert, hogy a zeneszerző Geyer Stefi Hegedűversenyét eredetileg háromrészesre tervezte. Szándékai szerint az első az ideális, a második a valóságos, gracióz lányalak, míg a harmadik a hűvös, közömbös Stefi portréja lett volna.²³ Noha később ebből a zenei anyagból csak két-két tételt

²³ A második tétel témájáról Bartók 1907. december 21-i levelében írt Geyer Stefinek. „[ez] a téma [itt szöveg helyett leköttázta a második tétel témájának első két ütemét] szerintem nagyon kedves, gracióz valamit (vagy „valakit”) akar jelenteni, tehát sose huzza görbé a száját, ha én magát [így] nevezem. [itt a második tétel témájának első négy hangja következik] Ez a jászberényi valóság, amaz [utalva az első tétel *leitmotivjára*] egy „Idealbild”. Bartók levelét lásd SACHER *Bartók Geyer*, 71–72. fakszimile. A háromteteles tervről valamivel korábban, 1907. november 29-én nyilatkozott: „Meg van már az idealizált G.St. zenei képe, – ez menyországi, bensőséges, megvan a szilaj G.St.-é

állított párba, több elemző is úgy véli, hogy a Stefi-témát szélsőségesen eltorzító 14. bagatell akár az eredetileg háromrészre tervezett ciklus harmadik darabja is lehetett volna.²⁴ A Scherzo női témája viszont nagyjából ebben a három alakban mutatkozik meg. A bevezetőben az ideális alakot halljuk, az első részben a „valóságos”, humoros változatot,²⁵ a harmadik rész női témája pedig már erősen torzított „csunya muzsika”.

A Scherzo nőalakja azonban nem egyedül jelenik meg, mint a dohányzó²⁶ vagy táncoló Stefi,²⁷ hanem a zongora szólamába helyezett férfitémával folytatott párbeszéd közben. Ez a párbeszéd pedig jellegében emlékeztet a *Perpatvar* vagyis az 1. burleszt lefolyására: egy páros ütemben elhangzó kesergést – egy héthangos motívum az oboán (213–244. ü.) – a zenekar legyintése szakít félbe (245–250. ü.). Ez a jelenet kétszer játszódik le. Az oboa kesergése először a zongora férfi témájához kapcsolódik, másodsor, a tömörített változatban azonban ez a hét hang már csak egyedül az oboán hallható. Hogy azonban ez alkalommal szó sincs igazi perpatvarról azt épp a 3. zongoraversenyből ismerős, játékosan ismételtetett tercek megjelenése mutatja. A második zenekari-legyintés ugyanis tercek játékvá szelődül (mintha egy indulatos kézmozdulat játékos fenyegetéssé válna), majd az ismétlődő tercek végül egy kifejezetten kecses témaalakhoz vezetnek, ahhoz adnak felütést. A tercek ismétlődése persze egyúttal várákozást is kelt a hallgatóságban, szinte incselkedik velünk. Izgatottan várjuk, mi következik, de végül csak a táncosan szökkenő női téma penderül elénk, aki trilláival és gyöngyöző díszítéseivel, mintha csak azon kacagna, hogy sikerült megtréfálnia a hallgatóságot.

Más hangközzel és más formarészen, de textúráját és dramaturgiáját tekintve némiképp hasonló megoldást még a korai Hegedűverseny második tételében is találunk. Abban a tételben tehát, amely hangulatában talán a legközelebb áll az előbb idézett művekhez, és amelyről feltételezhető, hogy számos olyan utalást és célzást is rejt, amely csak a versenymű címzettje számára volt érthető. A mű vége felé elhangzó idézetről azonban Bónis – Bodon Pál visszaemlékezése alapján – kiderítette, hogy az Hans Koessler *Der Esel ist ein dummes Tier* kezdetű *Gesellschaftskanonja* (12. kottapélda).²⁸ A kánont 1907 nyarán Bartók együtt énekelte Geyer Stefivel és testvérével. Az idézet tehát valószínűleg utalás arra az időre, amikor Stefi emlékei szerint kapcsolatuk személyesebbé vált. A dal kvart felütéssel

is – ez humoros, elmés, mulattató. Most meg kellene szerkeszteni a közömbös, hűvös, néma G. St.-képét. De ez csunya muzsika lenne.” A november 29-i levelet lásd SACHER *Bartók Geyer*, 81. fakszímile.

²⁴ KROÓ György: „Hegedűverseny (op. poszt.) és Két arckép (op. 5.). (Egy ideális – Egy torz)”, in uő: *Bartók-kalauz* (Budapest, Zeneműkiadó, 1980), 38–44., ide: 41.

²⁵ Lehet, hogy csupán véletlen egybeesés, de figyelemreméltó, hogy a formarész elején, a hegedűkön induló női témát, az előadási utasítás szerint *grazioso* kell játszani. Ugyanarról a karakterről van szó tehát, mint amit néhány évvel később a Hegedűverseny második tételében is megrajzolt. Vö. 23. lj.

²⁶ Lásd 2. lj.

²⁷ Lásd a 14. bagatell témájához írt szöveget.

²⁸ BÓNIS *Első Hegedűverseny első vonósnyegyese*, 33.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system features a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. The lyrics are: "Der E - sel ist ein dum - mes Thier, was kann den E - le -". Below the vocal line is a piano accompaniment for Flute 1 (Fl. 1.) in common time. The second system continues the vocal line with lyrics: "phant da - für? I - a, i - a, i - a, i - a." The piano accompaniment for this system includes parts for Oboe 1 (Ob. 1.) and Violin 1 (VI. solo). The Oboe part starts with a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes. The Violin part starts with a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as brackets for repeated notes, slurs, and dynamic markings.

12. kottapélda. Hans Koessler négyszólamú *Gesellschaftskanonja* (Editio Musica Budapest, 1953)

indul, nyolcad és pontozott nyolcad értékben. A rövid idézet után ez a kvartugrás ezúttal nyolcad-negyed ritmusértékben hangzik el még kétszer, várakozást keltőn, először az oboán majd a klarinéton, és ugyanabban a *hoquetus*-technikát idéző letétben, mint amelyet a Scherzo vagy a 3. zongoraverseny esetében láthattunk (13. kottapélda). A dal szövegében itt a számáré a szó. Megzenésítése, különösen a ritmusa valamelyest még Mendelssohn *Szentivánéji álom* kísérőzenéjének nyitányában hallható számárbógésre is emlékeztet. Ritmusuk mindenesetre hasonló, noha Mendelssohn számara negyed és pontozott félkotta értékben lefelé ugrik egy decimát. Az azonban mindenképp figyelemreméltó, hogy a számaras idézet harmadszor a főtéma, vagyis az elrajzolt Stefi-motívum visszatéréséhez ad felütést, és teremt ezáltal szerves kapcsolatot a számaras dal és Stefi témája között. Az idézett dal szövege és a Bartók által beazonosított motívumok pedig ez alkalommal azt is lehetővé teszik, hogy segítségükkel kísérletet tegyünk a köztük létrejött kapcsolat értelmezésére, és remélhetőleg e kísérlet során nem rugaszkodunk el nagyon a valóságtól, ha úgy véljük, mindez olyan, mintha valaki azt mondaná, „Te kis csacsi!”

55

Tempo I (♩ = 132)

Fl. I
Fl. II
Ob. I, II
Cl. I, II
in La
Fag. I, II
Cor. I
in Fa
Arpa I
Vi. I
Vi. II
Vie.
Ve.
Cb.

Fl. I, II
Ob. I
Cl. I
in La
Arpa I
Vi. Solo
Vi. II
Vie.

31

31

* Jászberény, June 28th, 1907 (note in *M/S*)

B. & H. 18502

13. kottapélda. Bartók: Hegedűverseny, op. poszt. (1.), 253–256. ü., (Boosey & Hawkes, 1959)

VIRÁG BÜKY

“Wuth über den unterbrochenen Besuch”
Grotesque Portraits of Young Women in Bartók’s Works

The quotation forming the title originates with the dedication to ‘Quarrel’, the first of Bartók’s *Three Burlesques* (1908-1911, BB 55). Márta Ziegler, who became Bartók’s spouse in 1909 shortly following the composition’s completion, is the dedicatee. The text’s mocking, or mischievous, tone is familiar to Bartók scholars. In correspondence with younger women he evoked similar sentiments when addressing females both familial (notably, his younger sister Elza), as well as acquaintances from his various social circles. Such ironies nevertheless did not become caustic, neither in written communication nor in musical descriptions. Depicting his subjects’ less favourable features – such as superficiality, vanity, coquetry, or a tendency for chatter – Bartók employed devices found in contemporary fashionable light music, including the waltz and the *magyar nóta* (‘Hungarian song’, a 19th-century genre in the *verbunkos* idiom). Musical counterparts to the composer’s penchant for penned teasing becomes apparent in various works, not only those dedicated to young women, but also in stage works – namely the Princess’s music in *The Wooden Prince* (1914-1917, BB 74) – and in pieces composed for children. Evocations of this nature feature across Bartók’s *oeuvre*, morphing in new contexts, ranging from the austere mockery of the ‘Quarrel’; the ‘Teasing Song’ dedicated to Ditta Pásztory (the composer’s second wife); the *Twenty-Seven Choruses* (1935-1936, BB 111a), and the gentle playfulness of the third piano concerto (1945, BB 127). This article presents examples of such instances, offering insights into the significance of, and implications behind, these passages.

VÁSZKA ANIKÓ

Bartók két zenekari gyászindulója

A Kossuth szimfóniai költemény és a Négy zenekari darab zárótétele

A *Négy zenekari darab* (BB 64) nemcsak Bartók kiforrott kompozíciós stílusát vetíti előre, de fiatalkori műveire is visszautat. A *Marcia funebre* tételének sötét atmoszférája, az indulószzerű ritmusok és lírai dallamok váltakozása Bartók legelső zenekari művére, a *Kossuth szimfóniai költemény* (BB 31) utolsó két szakaszára emlékeztet. Ha dramatikusabb hangvételű is a *Négy zenekari darab* utolsó tétele, mint a szimfonikus költemény „Mindennek vége!” és „Csöndes minden, csöndes” címmel ellátott részei, a két mű gyászindulójában számos párhuzamot és hasonló motívumot találhatunk.

Jürgen Hunkemöller hívja fel a figyelmet a sirató toposzába illeszkedő művek és tételek nagy számára Bartók munkásságában.¹ Első nagyzenekari műve, a *Kossuth szimfóniai költemény* Bartók nemzeti öntudatának ad hangot, továbbá azon kevés művek közé tartozik, melyekről maga készített részletes elemzést. Nemcsak a mű programját és a zenekar összeállítását ismerteti, de bemutatja a főbb motívumait, továbbá azok alakulását is részletesen magyarázza.² A Richard Strauss *Hösi élet* című műve nyomán készült alkotást Bartók 1903 tavaszán komponálta és június–augusztus között hangszerelte meg. Az 1848–49-es forradalom és szabadságharc eseményeit felidéző szerzemény magyarországi bemutatójára – amely egyben a zeneszerző bemutatkozó estje is volt³ – 1904. január 13-án, Budapesten került sor, a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarát Kerner István vezényelte.⁴ Nem sokkal később, 1904. február 18-án Manchesterben a külföldi bemutató is megvalósult Richter János irányításával.

¹ Jürgen HUNKEMÖLLER: „Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében, I. Sirató”, ford. MIKUSI Balázs, *Magyar Zene* 56/2 (2016), 189–200. Eredeti megjelenés: *Bauernmusik und Klangmagie: Bartók-Studien* (Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2013) (*Mannheimer Manieren* 2).

² Bartók Béla *önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, vál., kiad., jegyz. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1989) (*Bartók Béla Írásai* 1), 41.

³ A mű fogadtatásáról és a sajtóvisszhangról lásd Denijs DILLE (Hg.): *Documenta Bartókiana*. Heft 1 (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964), 30–63.

⁴ BARTÓK Béla *Összegyűjtött írásai* I, vál., kiad., jegyz. SZÖLLŐSY András (Budapest, Zeneműkiadó, 1966), 9.

Strauss művéhez hasonlóan a szimfonikus költemény dramaturgiája tíz, szorosan összefüggő, program által meghatározott szakaszra épül, ahol a zenei motívumok szimbolikus jelentésűek, és átalakulásuk drámai értelmet hordoz. Ily módon alakul ki – Kossuth és a magyar vitézek motívumának variációjából – a mű epilógusának gyásztémája is.⁵ Bartók e fiatalkori művében nemcsak az erős nemzeti érzést és Strauss hatását fedezhetjük fel, de Liszt Ferenc és Erkel Ferenc műveinek stílusát is.

A darabot lezáró gyászinduló zongorakivonatának elkészítéséhez a zeneszerző számára motivációt adhatott Strauss *Hösi élet* szimfonikus költeménye, melynek zongoraátíratához köthetőek első, számon tartott sikerei is.⁶ A *Hösi élet* 1902-re datálható zongorakivonatát Bartók nemcsak tanárai körében játszotta el, de első külföldi fellépésén, a bécsi Tonkünstlervereinban tartott 1903. január 26-i hangversenyén is.⁷ A zongorakivonat létezése azonban csak a Bartók-levelezés, illetve a bécsi koncert programja alapján feltételezhető. Mivel semmilyen írásos dokumentumról vagy kéziratról nincs tudomásunk, Denijs Dille valószínűnek tartotta, hogy Bartók mindvégig a zenekari partitúrából, esetleg fejből játszhatta a *Hösi életet*.⁸ 1905. augusztus 15-én Jurkovic Irma címzett levelében a zeneszerző nemcsak a Rubinstein versenyről és a párizsi élményekről mesél, de hitvallására is fény derül: legfőbb célja a magyar zenében olyan sajátos darabot komponálni, mint ahogyan azt Bach, Beethoven, Schubert és Wagner tette. Véleménye szerint a zongorára átírt Gyászinduló, ha bizonyos szempontból színvonalas is, „valamely nemzet nem állhat ki a porondra egy 4 oldalas darabocskával.”⁹ 1911-ben a zongorakivonatot a Rozsnyai cég újra kiadta, feltételezhetjük tehát, hogy Bartók a *Kossuth szimfoniai költemény* gyászindulóját saját előadásra tervezte hangversenyein, azonban ahogyan zenekari kompozícióját sem játszották többet a magyarországi és a külföldi bemutató után, úgy a zongoraátírat előadására sem került sor.¹⁰

Az 1912-ben komponált és 1921 nyarán meghangszerelt¹¹ *Négy zenekari darab* kompozíciós stílusa igazán sokrétű, hiszen megtalálhatjuk benne nemcsak a korábbi művek – a kizsenekari II. szvit (BB 40), a *Két kép* (BB 59) és *A kékszakállú herceg vára* (BB 62) – néhány jellegzetességét, de az időközben komponált és a még hangszerelésre váró *A csodálatos mandarin* (BB 82) több ismertetőjegyét is. A mű 1922. január 9-én Budapesten, a Filharmóniai Társaság előadásában,

⁵ KROÓ György: *Bartók-kalauz* (Budapest, Zeneműkiadó, 1980), 9–15., ide: 14.

⁶ Bartók életében csak ez a tétel került kiadásra a Magyar Lant Kiadónál, 1905. május 1-én. A teljes mű 1963-ban, Denijs Dille gondozásában jelent meg.

⁷ ifj. BARTÓK Béla: *Apám életének krónikája* (Budapest, Helikon, 2006), 51.

⁸ DENIJS DILLE: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks. 1890–1904* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974), 190.

⁹ *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 95–98., ide: 96.

¹⁰ A zenekari művek kivonatairól és zongora-átíratairól lásd SOMFAI László: *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest, Akkord Kiadó, 2000), 226.

¹¹ SOMFAI László: „Béla Bartók Thematic Catalogue: Sample of the Working Progress”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 35/1–3 (1993–1994), 229–241.

Dohnányi Ernő vezényletével került bemutatásra. Lampert Vera valószínűnek tartja, hogy Schönberg op. 16 *Öt zenekari darabja* (1909) és Webern op. 6 *Hat zenekari darabja* (1909–1910) inspirálhatta Bartókot a mű címadásában. Kottatárában ezek a művek ugyan nem voltak meg,¹² tudjuk, hogy a *Négy zenekari darab* komponálásának idején Bartók tanulmányozta a két bécsi zeneszerző néhány szerzeményét.¹³ A mű keletkezéséről Somfai László „Bartók *Négy zenekari darabjának* fogalmazványa” című tanulmánya ad részletes képet, bemutatva a szokatlanul kései meghangszerelés körülményeit, valamint a kompozíció és a fennmaradt dokumentumok különös esetét.¹⁴ Somfai megállapítja, hogy *A kékszakállú herceg vára* és a *Két kép* mellett a zeneszerző megsemmisített vázlatai között lehetnek a *Négy zenekari darab* kéziratai is, hiszen a fennmaradt, 1912–1917 között keletkezett két-zongorás letét már hangszerelésre vonatkozó bejegyzéseket is tartalmaz, és már egy letisztultabb, kiforrottabb formát mutat.¹⁵ Kroó György szerint a négytétel kompozíció kiindulópontja egy lassú–gyors páros lehetett: a *Preludio* és a *Scherzo*.¹⁶ A tételpárt egy *Intermezzo* és egy heves *Marcia funebre* követi. A kompozíció dramaturgiájára, a tételek összefüggéseire utal, hogy – az első és második tétel párosa mellett – az 1928. február 11-re tervezett párizsi előadásra Bartók többféle tételrendet engedélyezett Koussevitzky számára: IV–III–II összeállítást, illetve a IV. tétel önálló előadását.¹⁷ A cisz-moll hangnemű *Marcia funebre* Bartók elképzelése szerint tehát nemcsak a ciklus részeként, hanem önálló darabként is előadható, feltehetően összetett dramaturgiája okán, hiszen mintegy összefoglalja a ciklus előző teteleit, felidézve a *Preludio* és az *Intermezzo* líraiságát, valamint a *Scherzo* kérelhetetlen sodrását.

¹² LAMPERT Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”, in László SOMFAI (Hg.): *Documenta Bartókiana. Neue Folge*, Heft 5 (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977), 142–169. Bár egy 1920. november 24-én Philip Heseltine-nak címzett levelében Bartók azt írja, hogy a *Négy zenekari darab* komponálásáig Schönbergtől csak zongoraműveket ismert, valószínűleg rosszul emlékezhetett, mert 1909-ben már ismernie kellett Schönberg első vonósnyegését és néhány dalát. Lásd VIKÁRIUS László: „Bartók a zenét ért hatásokról: Emlékezés és felejtés”, in uő: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs, Jelenkor, 1999), 46–67., ide: 51.

¹³ LAMPERT Vera: „Bartók Béla: Négy zenekari darab, op. 12”, in KROÓ György (szerk.): *A hét zeneműve*, 1978/3, 145–153., ide: 145. Feltűnő a hasonlóság Webern későbbi, 1911–1913 között komponált op. 10-es *Öt darab zenekarra* című művével is, melyben a tételek – a *Négy zenekari darab*hoz hasonlóan – tematikusan önállóak, nem kapcsolódnak egymáshoz, és több színező karakterű hangszer is gazdagítja a zenekari hangzást. Webern más hagyományt követ zenekari művében, és olyan hangszereket alkalmazott, mint a harmónium, a cseleszta, a mandolin, a gitár, a hárfa, a harangjáték, a xilofon, az alpesi kolomp, a mélyharang, a cintányér, a kisdob és nagydob. A mű bemutatójára 1924 júniusában került sor, ezért valószínű, hogy *Négy zenekari darabjának* keletkezésekor Bartók csak hallhatott Webern szerzeményének létezéséről.

¹⁴ SOMFAI László: „Bartók Négy zenekari darabjának fogalmazványa”, in uő: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015), 355–365.

¹⁵ A Bartók-kéziratok többsége a magyar, illetve az amerikai hagyaték részét képezik. A Koussevitzky által tervezett párizsi előadásra készült partitúrát Bartók 1938-ban elveszítettnek hitte, de az később a Zweig Gyűjteménybe, majd a British Librarybe került. Lásd SOMFAI *Négy zenekari darab*, 355–360.

¹⁶ KROÓ *Bartók kalauz*, 68.

¹⁷ SOMFAI *Négy zenekari darab*, 355.

A *Kossuth-szimfónia* gyászindulója egy egységes képet tár elénk, amelyben a témák szorosan összefüggnek egymással. Tempója egyenletesebb (*Adagio molto*), és a *Marcia* zenekarával ellentétben – amely *fff*-ban kulminál (6^{+7}) –, dramatikus hangja is visszafogottabb, csupán *ff*-ig fokozódik (41^{+4}). Ezzel szemben a *Marcia funebre* (*Maestoso*) hirtelen változó zenekari anyagában szüntelen kontrasztban állnak az egymást követő szakaszok, melyeket felváltva hol a lendület és az erő, hol pedig a reménytelenség hatja át.¹⁸ A dinamikus hangzástömbökben felcsendülő motívumok végét Bartók groteszk hangsúlyokkal látta el, így azok még kíméletlenebbeknek, harciasabbaknak tűnnek, míg a panaszos dallamokat megszólaltató szakaszoknál *maestoso*, *appassionato*, *tranquillo* utasításokat írt elő, ezzel is figyelmeztetve az epizódok közötti ellentétre, és az egységek elhatárolódására. A két 4/4-es lüktetésű mű gyászindulója ugyanakkor számos hasonlóságot is mutat, úgy tematikus anyagában, mint a témák harmóniai és hangszerelésbeli átalakulásában. Az előforduló nyújtott és éles ritmusok váltakozásai elsősorban a két zárótétel harcias jellegét hivatottak erősíteni, a lírai szakaszok kíséretében is jelen vannak, érzékeltetve, fokozva a tragikum súlyát.¹⁹

A gyászindulók hangszer-összeállításáról

Mindkét gyászinduló nagyzenekarra íródott, összeállításában azonban a *Marcia funebre* hangszeres apparátusa összetettebb, mint a szimfonikus költeményé.²⁰ Ez részben annak köszönhető, hogy Bartók ekkorra már olyan tapasztalatokra tett szert két színpadi művének bemutatása során, amelyeket kamatoztatni tudott más zenekari alkotásainak hangszerelésében is. A fúvósoknál kisebb eltérést mutat a két mű *Besetzungja* (1. ábra). A *Négy zenekari darabban* Bartók a szimfonikus költeményben alkalmazott nyolc kürt helyett csak négyet használt fel, két tenortubát pedig teljesen elhagyott. Egy fuvalával, egy fagottal és egy harsonával azonban bővítette a zenekari ciklus utolsó tételének hangszeregyüttesét. Mint ahogy azt látni fogjuk, mindkét alkotás zenekarában fontos szerepet játszik az üstdob, melyhez a *Marcia*-ban tam-tam is társul (6^{+7}). Szintén ebben a tételben új szint eredményez a négy trombita váltakozása a lágyabb hangú négy kornettel, amely szín-effektusként jelenik meg a tételt meghatározó kalapáló motívummal együtt (8^{+1}). Bartók a fiatalkori mű gyászindulójában két hárfát alkalmaz, mintegy átmenetként a fúvósok és a *divisi*-ben játszó vonóskar között. Különös azonban, hogy a két hárfa kizárólag a csúcsponton kap helyet. Kezdetben változó irányú harmincketted *arpeggiókkal* próbálja oldani a pontozott dallam feszültségét, majd a dallam alakulásával a két hárfa szólama is módosul. A fúvósok hullámozó motívuma alatt a két hárfa emelkedő *arpeggiói*, majd

¹⁸ LENDVAI Ernő: *Bartók költői világa* (Budapest, Akkord Kiadó, 1995), 63–80., ide: 76.

¹⁹ Bartók ritmikájához bővebben lásd PINTÉR Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010).

²⁰ Bartók zenekari műveinek hangszeres apparátusának összeállításához lásd SOMFAI *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 220.

az első hárfa triolái szólnak (41⁺⁵). Feltűnő az, ahogy a gyászinduló csúcspontjának kezdetén a hárfa a feszültség feloldását szolgálja, majd karaktere megváltozik és a fúvóskar gyorsan változó dallama végén a kíséretbe vonul vissza.

<i>Kossuth szimfoniai költemény</i>	<i>Négy zenekari darab. Marcia funebre</i>
3 fuvola	4 fuvola
angolkürt	angolkürt
3 oboa	3 oboa
3 klarinét (Esz, B)	3 klarinét (A)
1 basszusklarinét (B)	1 basszusklarinét (A)
3 fagott, kontrafagottal	4 fagott, kontrafagottal
8 kürt	4 kürt
4 trombita, <i>basszstrombitával</i>	4 trombita
–	4 kornett
3 harsona	4 harsona
2 tenor tuba	–
tuba	tuba
timpani	timpani
–	<i>tam-tam</i>
2 hárfa	–
–	<i>zongora</i>
vonóskar	vonóskar

1. ábra. A két mű zenekarának összeállítása

A Bartók-művek sorában a *Négy zenekari darab*ban lesz először a zongora szerves része a zenekarnak.²¹ Habár a *Marcia funebre*ben látszatra nem tölt be olyan jelentős szerepet, mint az előző tételekben, és csupán két alkalommal jelenik meg – először a 3. próbajel előtt két ütemmel, másodsor pedig a befejezésben (8⁺⁹) –, szerepe mégis nélkülözhetetlen. Harmóniai funkciója mellett, a mély regiszterekben kiegészítve a fuvola és a klarinét szólamát, hangsúlyos akkordjaival egyben felerősíti azok éles ritmusú motívumát is.²²

A gyászindulók témáiról és hangszereléséről

A szimfonikus költemény „Mindennek vége” epizódját a mélyvonóskar nyújtott ritmusa nyitja meg, előkészítve a trombita szólamában *pp*-ban felcsendülő pregnáns fő témát, melyet a harsona kopuláz (1. *kottapélda*). A téma második részében lép be a kürt és az üstdob rövid, indulószerű, pulzáló hangokkal.

²¹ Később *A csodálatos mandarin* (BB 82), a *Tánc-szvit zenekarra* (BB 86) és a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* (BB 114) együttesében alkalmazott zongorát.

²² Első alkalommal *cisz-eisz-gisz* hangokat játszik a kontraoktávban és a nagyoktávban, a mű végén pedig kontraoktávban a *cisz-gisz-cisz-t* és nagyoktávban az *e-gisz-cisz-t*.

1. kottapélda. Kossuth szimfóniai költemény. A Kossuth-téma

Ezzel szemben a *Marcia funebre* egy váratlan, erőteljes motívummal kezdődik a fagott, kürt, üstdob és vonóskar együtthangzásában (2. kottapélda). A nagyzenekari letétnek, valamint a feszes ritmikának köszönhetően már az első ütemek jelzik a különösen zord tragédiát.

2. kottapélda. Négy zenekari darab. A *Marcia funebre* indulószerű motívuma

Az indulószerű motívum ismétlődő megmutatkozásából és átalakulásából követhetővé válik a darab hangulata. Nagyzenekari bemutatkozása után a kürt, a klarinét és a kornett²³ a motívum ritmusát játsszák *e*, *a* és *c* hangokat ismételve (3⁻¹), mialatt a brácsa és a cselló, majd az I. és II. hegedű belépésével végül a teljes vonóskar *forte*-ban szólaltatja meg. Következő alkalommal felelgető hangszercsoportoknál tűnik fel: a fuvola, a klarinét és a hegedű a motívum emelkedő alakját, a válaszként érkező angolkürt, klarinét, kürt és trombita eredeti, ereszkedő alakjában szólaltatja meg (6⁺³). Ebből alakul ki a darab tetőpontja is az üstdob harmincketted ütései és trillái, valamint a kürttel kiegészített fafúvóskar és a mélyvonóskar együttesében (6⁺⁶). A kódában is megjelenik: előbb ereszkedő és ritmikus hangismétlő változatban szól,

²³ Bartók *A fából faragott királyfi* zenekarában is alkalmazott B hangolású kornettet. Rendszerint a feszültség kifejezésére, fűrgeségét kamatoztatva, gyors dallamok előadásában használta. Így például amikor a királyfi átjutott az erdőn (35), majd nem tud átjutni a patakon (50), a királylány és a fabáb táncának végén (109), a második fabábtáncban (147), illetve a balett lezárása előtt (186).

majd csak a ritmusa tűnik fel, mintegy visszhangként az üstdob szólamában (8⁺⁵). A heterogén szakaszok egymásutánjára épülő tétel lendületét végig az indulószerű motívum határozza meg, formálódásából és alakváltozásaiából rajzolódik ki a darab dramaturgiája is. Míg első „fenyegetései” nem tűnnek véglegesnek, a katasztrófa végül elkerülhetetlennek bizonyul.

A *Négy zenekari darab* és a *Kossuth szimfóniai költemény* gyásztémája számos párhuzamot mutat (3–4. kottapélda). Bensőséges, komor hangulatuk mellett hasonló a motivikus felépítésük kidolgozottsága, dallamvonaluk szekundonként emelkedő, majd ereszkedő íve és pontozott ritmikája. Emellett mindkét dallamot a mélyvonóskar kíséri, és azok futamszerű kezdete és lezárása is a vonóskar szólamában történik. A fiatalkori műben a gyásztémát a cselló és bőgő (a Kossuth-témánál is előforduló) nyújtott ritmusa, valamint a hegedű és a brácsa pedálhangja kíséri, a *Négy zenekari darab* utolsó tételében pedig a teljes vonóskar tremolója szól, kiegészülve az oboa, klarinét és fagott trilláival és az üstdob tremolójával, melyek hatására még tragikusabbnak hat a gyászmotívum.

Jürgen Hunkemöller állapítja meg, hogy az ugyancsak gyászinduló karakterű, „*Elle est morte...*” feliratú 13. bagatelljében (BB 50, 1908) Bartók a barokk figurák hagyományát követve alkalmazza a tritonust, a „meghalt” szót követően pedig csak bővített kvartokra építi a dallamot.²⁴ A két zenekari mű gyásztémáinál szintén megfigyelhetjük a tritonus jelenlétét. A *Kossuth-szimfónia* gyásztémáját kísérő második hegedű szólamában az ereszkedő *a-eszt* halljuk – bár itt az *esz* hang belső szólam lesz a tercrokon fordulatban (*a-c*) –, a *Marcia*-ban pedig a dallam emelkedő lépegetéséből rajzolódik ki az *asz-d* tritonus.²⁵

A számos párhuzam mellett a gyásztémák különböznek egymástól az azokat bemutató hangszerek összeállításától. A lendületes harminckettedekkel indító *Kossuth-szimfónia* témáját²⁶ a két lágyszínű klarinét mutatja be (40), a *Marcia funebre* utolsó tételének témáját pedig a jóval harsányabb rézfúvós páros: a trombita és a harsona szólaltatja meg (1).

²⁴ HUNKEMÖLLER *Műfajok, témák, toposzok*, 197.

²⁵ A *Marcia funebre* zenekarának változó anyagából kitűnik egy rövid, ereszkedő kvartton záró fúvós motívum is. Megjelenik először a lágyszínű klarinétnál (5⁺⁴), majd az oboánál (5⁺⁵), és végül a fuvola és az oboa kettősében tűnik fel, *mezzoforté*-ben (5⁺⁶). Az epizód nyugtalanító hangulatát fokozza a motívum felbátorodó kitérülése és a benne rejlő kvart-ugrások.

²⁶ A gyásztéma a Kossuth-téma pontozott ritmusából és a magyar vitézek dallamára jellemző változó irányú kvartugrásokból jött létre, így utalva azok vereségére.

Clar.
Vlc.
Cb.

espr.
p
pp

3. kottapélda. A Kossuth szimfóniai költemény gyásztémája

Tr.
Vlc.
Cb.

f *p marc.* *p cresc.* - - - - -

VI. div.

poco cresc. *f* *p* *p*

f *mf* *p*

4. kottapélda. Négy zenekari darab. A Marcia funebre gyászmotívuma

Jelentős szerepet töltenek be a fúvós hangszerek a témák bemutatásakor, továbbá azok fejlődése és visszatérése során. A szimfonikus költemény gyásztémája a klarinétnál és a basszusklarinétnál való felbukkanását követően szinte a teljes fúvóskart átszövi: megmutatkozik az oboa és az angolkürt kettősében (40^{+2}), majd a négy fafúvós hangszernél együttesen, míg végül az ütem második részében a kürt veszi át a dallamot (40^{+5}). A *Négy zenekari darab* utolsó tételében a trombita és a harsona szólamában bemutatkozó gyásztéma sem marad a rézfúvósoknál, hiszen ereszkedő és augmentált alakját a telt hangzású fagott szólaltatja meg *mezzofortéban*, melyet az angolkürt és a klarinét, majd a kürt kopuláz (5. kottapélda).

Mindkét műnek jellemzője a fúvós hangszerekhez kapcsolódó témák alakváltozása, mely szorosan kapcsolódik a hangszerelés alakulásához is. Míg azonban a *Kossuth-szimfónia* gyásztémájának utolsó alakja szól csak a kürt szólamában, a *Marcia*ban a rézfúvósok jelenléte már a dallam első megjelenésétől meghatározó, erőteljes karakterrel felruházva azt.

The image shows a musical score for the Fagott (Fg.) part. It consists of two staves in 4/4 time. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three measures. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *mp*. The third measure has a dynamic marking of *pp*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

5. kottapélda. Négy zenekari darab. A *Marcia funebre* gyásztémájának inverz alakja

A gyásztémák mellett egy lírai hangvételi dallam jelenléte révén is párhuzamba állíthatók a művek. A szimfonikus költemény gyásztémáját bemutató szakasz előtt az angolkürt szólama kitűnik egy érzelmdús motívum megszólaltatásakor (39⁺⁶), amely később, a gyászinduló legfeszültebb epizódjában ismét felbukkan (41⁺⁶). Ezúttal egy kvarttal feljebb és *mezzoforté*ban, jelentőségteljesen csendül fel háromszor a fuvola, az oboa, az angolkürt és a klarinét együtthangzásában. Ezt követően újra átalakul és már ereszkedő motívumként halljuk tovább az oboa és angolkürt szólamában, majd végül csak az angolkürtön. Töredéke a kürt szólamában tűnik fel utoljára, majd elhallgat teljesen, hiszen „csöndes minden, csöndes...” (42⁺²). A motívum jelentőségét igazolja, hogy nemcsak a gyászinduló csúcspontját díszíti, de a dallam elhalása jelzi a darab teljes elcsendesedését is.

Hasonló szerepben tűnik fel az angolkürt a *Marcia funebre*ben is. A dramatikus hangvételi zenekari anyagban csupán két bensőséges, kamarazene-jellegű epizódot találunk, amelyek a súlyos nagyzenekari hangzástömbök után jelentős kontrasztként hatnak. A darab csúcspontját követően új fordulatot hoz egy lírai epizód, melyet a klarinét és az angolkürt cikázó dallama teremt meg, kezdetben a basszusklarinét ereszkedő hangjai, majd az osztott brácsa nyújtott ritmusú tremolója kíséretében (7). De nem csak a motívum elégikus alakulását követhetjük nyomon, hanem annak megnyugvását, feloldását is: ritmusa rubatóval, dallama pedig *b* hangon zárul (7⁺⁷). Azonos dramaturgiai elgondolásra világít rá ez a részlet, hiszen a *Kossuth-szimfóniához* hasonlóan a tétel befejezését megelőző szakaszban érezhető igazán a reményvesztettség, melyet mindkét gyászindulóban az angolkürt dallama jelenít meg.

„Mindennek vége”, „Csöndes minden, csöndes”

Próbajel	Formai szakasz	Dinamika	Hangszerelés
38 ⁺⁴	A ^{a27}	<i>p</i>	mélyvonóskar, trombita
39	Av ₁	<i>p</i>	kürt, hegedű
39 ⁺⁵	átvezető rész	<i>mf</i>	angolkürt
40	B ^b	<i>p</i>	basszusklarinét, klarinét
40 ⁺²	Bv ₁	<i>p</i>	oboa, angolkürt
40 ⁺⁴	Bv ₂	<i>mf</i>	fuvola, oboa, angolkürt, kürt
41	Bv ^c	<i>mf</i>	hegedű
41 ⁺¹	Av [']	<i>mf</i>	tenor tuba, tuba
41 ⁺²	Av [']	<i>f</i>	trombita
41 ⁺³	átvezető rész	<i>ff</i>	fuvola, oboa, klarinét, trombita, tenortuba, timpani, hegedű
42 ⁺²	Av ₂	<i>p</i>	fagott, basszusklarinét, cselló
42 ⁺⁴	Coda	<i>p</i>	timpani, hegedű

2. ábra. A Kossuth szimfoniai költemény halotti indulójának folyamatábrája és témáinak hangszerelése

Négy zenekari darab: Marcia funebre

Próbajel	Formai szakasz	Dinamika	Hangszerelés
1–8 ü.	A ^{a28}	<i>f</i>	fagott, kürt, vonóskar
1	B ^b	<i>p</i>	trombita, harsona
2	B _i	<i>mf</i>	fagott
3 ⁻¹	Av ₁	<i>f</i>	klarinét, kornett, vonóskar
4 ⁻¹	D	<i>ff</i>	fuvola, hegedű, klarinét
5	E	<i>pp</i>	vonóskar
6 ⁻¹	Av ₂	<i>fff</i>	fuvola, klarinét, kürt, trombita, hegedű
7	F	<i>p</i>	klarinét, angolkürt
8 ⁻¹	Coda	<i>f</i>	fuvola, oboa, klarinét, basszusklarinét, fagott, kürt, kornett, üstdob, vonóskar

3. ábra. A Marcia funebre folyamatábrája és fontosabb motívumainak hangszerelése

²⁷ ^aA= Kossuth-téma; ^bB= gyásztéma; ^cB_v= gyásztéma első része; ^dA_v= Kossuth-téma első része.

²⁸ ^aA = indulószerű motívum, ^bB = gyászmotívum.

A párhuzamba állított két gyászinduló folyamatábrája rámutat többek között a két mű alapvető különbségeire is (2–3. ábra). Miközben a *Kossuth szimfoniai költemény* utolsó két szakaszának felépítését a Kossuth- és a gyásztéma megjelenései határozzák meg, addig a *Négy zenekari darab* zárótételét az indulószerű motívum felbukkanásai, a gyászmotívum és a hosszabb-rövidebb, karakterben és dinamikailag is eltérő epizódok egymásutánja definiálja. Ennek köszönhetően folyamatábrája is más jellegű. A pillanat jelentőségét kihangsúlyozó, hirtelen felbukkanó és elhaló motívumok hatására a *Marcia funebre* zenekari anyaga tömörebbnek hat. Csupán a mindig *forté*-ben megjelenő indulószerű motívum tűnik fel rondószerűen, még a kódában is. Kitűnik továbbá a darab harcias jellege, amely bár a szimfonikus költeményben is érezhető, a motívumok hangszerelésének és hangerejének következtében a *Marcia*-ban még meghatározóbb, és még a befejezésnél sem változik. A folyamatábrák révén átfogó képet kapunk a témák és a motívumok alakulásáról, karakterük formálódásáról, azok változatos hangszereléséről, mellyel Bartók nemcsak a zenekar hangzását és annak árnyalását finomította, de a hangszeres és a hangszerpárok színei is előtérbe kerültek.

A gyászindulók és a színpadi művek összefüggéseiről

Mindkét gyászindulóban kulcsfontosságú a fuvola jelenléte és annak kettős funkciója: első sorban a lírai dallamok hordozójaként kap szerepet, ugyanakkor feltűnik a hevesebb zenekari epizódokban is, magas és éles *fortissimo* hangjai révén harciasra fokozva azokat. A szimfonikus költeményben például az átalakult Kossuth-téma első részét megszólaltató trombita szólamához és annak nagyzenekari kíséretéhez csatlakozik éles ritmusával a fuvola háromvonalas *b-a* hangokat ismételve (41⁺⁴). A harsona, a tenor tuba és az üstdob pulzálása, valamint a vonóskar tremolójának együtthangzásába bekapcsolódó három fuvola éles, ismétlődő hangjai még zaklatottabbá teszik az epizódot (6. kottapélda).

Fiatalkori művében alkalmazott hangszerelési megoldásait Bartók *A kékszakállú herceg vára* és *A fából faragott királyfi* zenekarában is felhasználta. A fuvola szólamához kapcsolta például az opera feszültségéért felelős vérmotívumot. Első megjelenését követően (a fuvola, az oboa és a kürt szólamában) vészjósló karaktere átalakul (11) – a Kínzókamra éles, fenyegető trillái is ebből a motívumból formálódnak ki (30) –, ismétlődő jelenlétével a fuvola szólamában már nem csak sejtetni fogja, de rá is mutat a szenvedésre és a szereplők közötti elidegenedésre, mely örökre elválasztja őket egymástól.²⁹ S habár az említett motívum több fúvós szólamnál is megjelenik, a fuvolánál szüntelen visszatérő elemként van jelen – még a Kincseskamra (58⁺¹) és a Virágoskert végén is (71) –, átszínezve tehát a pozitív kicsengésű epizódokat is. A fuvola, a vérmotívum ismétlődő megszólaltatása mellett az egymást követő

²⁹ BÓNIS Ferenc: „Látni fogsz, de sose kérdezz!”, *Hitel* 21/12 (2008), 53. A vérmotívumhoz lásd bővebben KROÓ György: *Bartók színpadi művei* (Budapest, Zeneműkiadó, 1961), 9–105., ide: 91–96.

100

Fl. 1. 2. 3.

Ob. 1. 2. 3.

C. ingl.

Clar. (Mib) 1. 2.

Clar. (Sib) 1. 2.

Fg. 1. 2. 3.

Cfg.

Cor. (Fa) 1. 2. 3. 4.

(Fa) 5. 6. 7. 8.

Tr. (Sib) 1. 2. 3. 4.

Tr. b. (Do) 1. 2. 3.

Trb. 1. 2. 3.

ten. (Sib) 1. 2.

Tuba

Timp.

arpa 1.

arpa 2.

I. non div.

Violini

Vlc. II.

Vlc. *unitt.*

Cb.

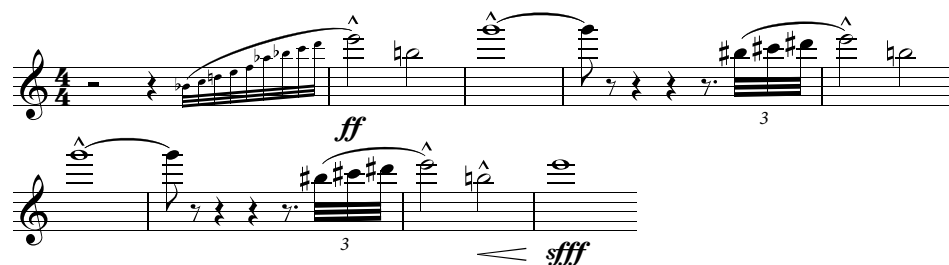
Z. 4116

6. kottapélda. Kossuth szimfóniai költemény. A gyászinduló feszült epizódjának csúcspontja
(Budapest, Zeneműkiadó, 1963)

jelenetek atmoszférájának megteremtésében is fontos szerepet játszik, így főként a Kínzókamra, a Kincseskamra, a Virágoskert és a Könnyek tava epizódokban.³⁰

A táncjáték feszült zenekari epizódjaiban is jelentős szerepet vállal a fuvola, itt azonban a piccolóval egy párt alkotva, rendszerint a vonóskar kíséretében. A két hangszer pontozott ritmusú dallama és emelkedő skálamenete jelzi a veszélyt az erdő táncában (27), illetve a királyfi nekibátorodását az erdőnek (33). Hasonló effektusokra épül az újra megelevenedett erdő epizód (167) és a két főszereplő közötti utolsó nyugtalan jelenet is, amikor a királyfi magához akarja ölelni a királykisasszonyt, aki szégyenében elutasítja (180).

A fuvola két arca Bartók szimfonikus költeményéhez és az említett két színpadi műhöz hasonlóan a *Négy zenekari darab* utolsó tételében is megmutatkozik. Míg a darab első részében *unisonó*jával a hegedű szenvedélyes motívumához társul, még érzékletesebbé téve annak dallamát (4), később, a halotti induló második, heves részét nyitja meg a szekundonként emelkedő lendületes harmincketted hangjaival (6). A fuvola emelkedő íve – hasonlóan a fiatalkori mű idézett részletéhez – a háromvonalas regiszterig jut el, és g^3 hangon áll meg (7. kottapéllda).



7. kottapéllda. *Négy zenekari darab*. A *Marcia funebre fortissimo* epizódjának fuvola szólama

Megjelenéseivel a fuvola az operára és a táncjátékra utal, a *Marcia funebre* második, lírikus hangvételi szakaszában a középpontba kerülő vonóskar (5) Bartók pantomimjének egyik jelenetét idézi fel. A kistercekben, fokozatosan egyre feljebb kúszó hegedű *dolce* dallamát csak az üstdob és a mélyvonósok nyújtott ritmusa kíséri. A kamarazene jellegű epizódban mintha a Mandarin elcsábításának pillanatát hallanánk (44⁺⁴ és 55⁺⁷ próbajeleknél). A *csodálatos mandarin* Kroó György által többszörösen összetettnek vélt részletében nemcsak magát a csábítás mozzanatát,

³⁰ Ehhez lásd bővebben Kroó *Bartók színpadi művei*, 37–81. Hasonló elgondoláson alapszik az opera Kínzókamra jelenetének végén, Judit szavai alatt – „Nézd csak, nézd csak, hogy dereng már!” –, a fuvola és a hegedű kettősében felcsendülő pontozott ritmusú, változó irányú dallama, a szakasz feszültségének kifejezőjeként (36⁺⁶), és a *Kossuth-szimfónia* korábban már bemutatott halotti indulójának zaklatott epizódja (41⁺³).

miként rámutat, a Leány jellemzését is felfedezhetjük.³¹ Az oboa és a klarinét kettősének rövid motívumát követően szólalnak meg a vonóskar játékaiban a kistercek,³² jelezve a lánytánc kezdetét.³³ A *Marcia funebre*-ben a terc és a kvart hangközök váltakozásából alakul ki – és valószínűleg itt kerül kipróbálásra – a tragédiát sejtető hangulat, mely elképzelhető, hogy alapul szolgálhatott a Mandarin ébredő szenvedélyének kifejezéséhez,³⁴ egyben pedig figyelmeztetés a közelgő katasztrófára is (8. kottapélda).

A két gyászinduló befejezése révén újabb hasonlóságot mutat *A kékszakállú herceg várával* és *A csodálatos mandarinnal*. Már a *Kossuth-szimfónia* lezárásában megtalálhatjuk azt a hangzástípust, amely a későbbi Bartók-művek finálóját meghatározza: az üstdob tremolói, vagy gyors, apró ritmusú motívuma és a mélyvonósok zörejszerű hangzásai és elhaló hangjai. Ezen az elgondoláson alapszik a *Négy zenekari darab* befejezése is, ezt mindamelllett a vonóskar *col legno* játéka újból *A csodálatos mandarint*, annak zárójelenetét juttatja eszünkbe, rámutatva a művek közötti szoros összefüggésekre.

A hangzásvilágában és stílusában jelentősen különböző két mű gyászindulójában számos motívikai és hangszerelésbeli párhuzamot fedezhetünk fel. Míg néhány egyezés a tételek műfaji-karakterbeli rokonságából adódik, mások a koncepció hasonlóságára utalnak. Így a témák vonós bevezetője, a dallamok alakváltozásai és a változatos hangszerelés. A két gyászinduló és a színpadi művek hangszerelése között felmerülő párhuzamok új megvilágításba helyezik Bartók első zenekari művét is.

³¹ Kroó György szerint a Leány részletes jellemzését találjuk ebben a szakaszban, hiszen annak nemcsak szomorúságát sugallja, hanem valódi tiszta énjére is utal. Ezek mellett pedig visszaidézi a csábítás mozzanatát is, a csalogató-téma töredékével. Lásd KROÓ *Bartók színpadi művei*, 218.

³² Az arab zenéből származó kisterc motívikát az 1913-as észak-afrikai gyűjtést követő időszakból származó Bartók-művekben érezhetjük legfőképp. Ehhez lásd bővebben KÁRPÁTI János: „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében”, 140–156., valamint uő: „Bartók Észak-Afrikában – Egy rendkívüli gyűjtőtűt és annak zenéjére való hatása”, in uő: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2003), 81–98. Vö. UJFALUSSY József: „Az Allegro barbaro harmóniai alapgondolata és Bartók hangsorai”, in BÓNIS Ferenc (szerk.): *Magyarzenetörténeti tanulmányok. Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (Budapest, Zeneműkiadó, 1969), 323–331., és VIKÁRIUS László: „A kisterc motívika kialakulásáról”, in *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, 182–196.

³³ KROÓ *Bartók színpadi művei*, 218.

³⁴ Alapvető eltérés azonban, hogy míg *A csodálatos mandarinnal* 3/4 a lüktetés és a Leány táncánál *più mosso*-ra vált a tempó, addig a *Marcia* metruma 4/4 és az egész szakasz *tranquillo* karakterű.

rit. $\frac{5}{4}$ *Tranquillo* $\text{♩} = 60.$

rit. $\frac{5}{4}$ *Tranquillo* $\text{♩} = 60.$

8. kottapéllda. Négy zenekari darab. A *Marcia funebre* vonós-epizódjának kezdete
(London, Boosey & Hawkes, 1952)

ANIKÓ VÁSZKA**Bartók's Two Funeral Marches for Orchestra****The Final Movements of the Symphonic Poem *Kossuth* and *Four Orchestral Pieces***

Bartók's approach to harmony, rhythmic elements and instrumentation in *Four Orchestral Pieces* (BB 64) is characteristic of his mature *œuvre*. Composed in 1912 and orchestrated in the summer of 1921, this work nevertheless concurrently conjures his youthful compositional voice.

The C sharp minor finale of this later composition concludes in a manner reminiscent of Bartók's first orchestral work: the symphonic poem *Kossuth* (BB 31), premièred on 13 January 1904. The concluding movement encapsulates a bleak atmosphere and employs march rhythms evoking a *marcia funebre* akin to the final two movements of his symphonic poem. Although *Four Orchestral Pieces* closes in a profoundly tragic style by contrast to the penultimate and final movements of *Kossuth*, bearing the subtitles "All is over!", and "Everything is quiet!", these works nevertheless demonstrate parallels. *Four Orchestral Pieces* resembles the earlier work motivically. Further, the structures are similar, alternating intimate, chamber-like passages with march-like evocations of war.

The funeral themes encompass additional similitudes. Further to the melancholy character, in both instances Bartók also utilised dotted rhythms and comparable melodic lines of initially ascending, and consequently descending, seconds. Wind sections also perform similarly essential functions as the themes, accompanied by strings, undergo significant transformations.

V. SZÚCS IMOLA

„Új magyar énekbeszéd” – 1936 Egy elfelejtett magyar operafelvétel

A Bartók-hangarchívum 1981-es kiadásakor a Babitsné–Makay gyűjtemény egyik darabja minőségi kifogások miatt kimaradt az összeállításból. A felvételen *A kékszakállú herceg vára* 1937. december 2-i előadásának Magyar Rádió általi közvetítése hallható.¹ Bár a magyar nagyközönség előtt ez a hanganyag ilyen módon rejtve maradt, megjelent a Grandi Maestri Alla Scala sorozatban, így ma is tanulmányozható.² A felvétel több szempontból is jelentősnek tekinthető: egyrészt mint a háború előtti első teljes magyar operafelvétel, másrészt mint az egyetlen, Bartók Bélával közösen létrehozott, vagyis az ő eredeti elképzeléseit is tartalmazó *Kékszakállú*-interpretáció rögzítése.³

Az 1936-os felújítás és a keletkezés körülményei

A kékszakállú herceg vára 1918-as premierje után a felújításra – Balázs Béla személye miatt – csak közel 18 év múlva került sor.⁴ Bartók Béla visszaemlékezése szerint

¹ UHRMANN György: „Zene Bona”, *HiFi Magazin* (<http://hifimagazin.hu/HFMCD/HFM/CIKKEK/HFM3603.HTM>, utolsó letöltés: 2017. május 7.). A „Babitsné/Makay gyűjtemény” keletkezéséről és további sorsáról a Bartók-hangarchívum kísérőfüzetében viszonylag részletes leírás található, a hagyaték több darabját a gyűjteményben kiadták. Lásd SOMFAI László: „Bartók felvételek magángyűjteményekből”, in SOMFAI László – SEBESTYÉN János – KOCSIS Zoltán (szerk.): *Bartók hangfelvételei. Centenáriumú összkiadás*, 2. album kísérőtanulmánya (Budapest, Hungaroton, 1981), LPX12334-38. Amint Uhrmann György idézett cikkében beszámol róla, a *Kékszakállú* felvétele azért nincs a kiadott felvételek között, mert a gyűjtemény összeállításakor a szerkesztők a minőségét nagyon gyengének találták.

² Bár a lemez adatainál a premier dátuma szerepel, mivel korábbi rögzítésről vagy közvetítésről nincs tudomásunk, nyilvánvaló, hogy az első rádióadás rögzítéséről van szó. Lásd BARTÓK Béla: *Herzog Blaubarts Burg*. Sergio Failoni vez., Kékszakállú: Székely Mihály, Judit; Némethy Ella (Budapest, Grandi Maestri alla Scala, 1936. október 29.), CD, MC 2015.

³ UHRMANN, uo.

⁴ Balázs Béla elkötelezett kommunista lévén a Tanácsköztársaság lelkes híve volt. A kommunista hatalomátvétel után helyettes népbiztosi tisztséget vállalt, tagja lett az írói direktoriumnak, továbbá katonai szolgálatot teljesített a Vörös Hadseregben. A kommunisták bukását követően hamis papírokkal, elmaszkírozva Bécsbe szökött. A Tanácsköztársaság leverése után pedig egy emigráns kommunista személye nem volt kívánatos, még plakáton szereplő szövegíróként sem. Vö. BALÁZS Béla: *Napló*, vál., kiad., jegyz. FÁBRI Anna (Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1982), 566., valamint SZALAI Miklós: „A sötétség és a fény zenéje”, in LÁSZLÓ Ferenc: *Bartók dolgozatok* (Bukarest, Kriterion, 1974), 26.

1922-ben már folytak *A kékszakállú herceg vára* és *A fából faragott királyfi* próbái, amikor az Operaház vezetősége névtelen levelet kapott. „Az Operához küldött levél nem csak engem fenyegetett meg, hanem az Operaház igazgatóságát is arra az esetre, ha az én magyartalan művemet elő merik adni.” – nyilatkozta Bartók.⁵ 1930-ban újra felmerült az előadás gondolata. Ekkor Radnai Miklós, az Operaház igazgatója a közönség „legalábbis jelentős részének hangulatával és érzékenységgel, továbbá a sajtó egy részének álláspontjával” számolva halasztotta a művek előadását, kifejezve szándékát, hogy arra mégis „valamilyen utat-módot” találjon.⁶

Balázs Béla ekkor, hogy az előadás személyében keresendő akadályát elhárítsa, Bartók Bélához címzett levelében lemondott mind az őt illető jogdíjakról (a zeneszerző javára), mind pedig arról, hogy nevét a plakáton szövegíróként feltüntessék.⁷ 1934-ben Radnai Miklós két emberét Bartók Bélához küldte, tudakolva, mik a kívánságai a felújítás során, és ígérve, hogy valamennyit teljesíteni fogja.⁸ Szeptemberre létre is jött egy szerződés az Operaház és Bartók Béla között a felújításról, ám a szerző 1934. szeptember 12-i levelében ennek felbontását kérte.⁹ Végül csak 1935-ben, Radnai Miklós váratlan halála után került sor az új színrevitelre.¹⁰ A Radnait az Operaház igazgatói székében követő Márkus László következő évadra vonatkozó legfontosabb tervei között már felsorolta *A kékszakállú herceg vára* felújítását, melynek bemutatóját 1936. október 29-ére tűzték ki.¹¹

A rendezéssel és díszlettervezéssel az Operaház az akkor még fiatal Nádasy Kálmánt és Oláh Gusztávot bízta meg. Nádasy egyik első dolga volt felkeresni Bartókot útbaigazításért, aki ekkor még azt válaszolta, hogy nem akarja megkötni a rendező kezét és fantáziáját. Annyit árult el, hogy a darab műfaja ballada, amiben sűrítéssel él, és a mű során a szimbolizmustól az egyre konkrétabb felé halad.¹² A komponista végül mégis segítette jelenlétével és útmutatásaival a próbafolyamatot, és ezeket az útmutatásokat Nádasy Kálmán a későbbiekben is a „legfontosabb

⁵ KRISTÓF Károly: *Beszélgetések Bartók Bélával* (Budapest, Zeneműkiadó, 1957), 9–10.

⁶ Radnai Miklós levele Bartók Bélának 1930. május 19-én. Lásd ifj. BARTÓK Béla: *Bartók Béla műhelyében* (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981), 192–193. (9. kép).

⁷ VIKÁRIUS László – PÁVAI István (szerk.): *Bartók Béla élete levelei tükrében* (Budapest, MTA Zene-tudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2007), CD-ROM. Balázs Béla levele Bartók Bélának, Párizs, 1930. november 5. Bartók Béla ezt követő külföldi útjai során számolt el Balázs Bélának az őt illető jogdíjakkal.

⁸ A két követ Ferencsik János és Jan Cieplinsky lengyel balettmester volt. Lásd Ferencsik János visszaemlékezését in BÓNIS Ferenc: *Tizenhárom találkozás Ferencsik Jánossal* (Budapest, Zeneműkiadó, 1984), 62.

⁹ VIKÁRIUS – PÁVAI, uo.

¹⁰ L. V.: „Radnai Miklós meghalt”, *Pesti Hírlap* 57/251 (1935), 10. Mind az esetről, mind a temetésről számos újság beszámolt.

¹¹ „Márkus László igazgató nyilatkozata az Operaház új műsortervéről”, *Nemzeti Újság* 18/137 (1936. június 17.), 13.

¹² „Regőczi Lilla riportja Nádasy Kálmánnal”, *Új Zenei Újság* (1959. május 29.). A Rádióban elhangzott riport gépelt változata. Lásd *Magyar Állami Operaház sajtó kritika könyve* (1958/1959). A Magyar Állami Operaház Archívuma, Sajtó archívum.

instrukciók”-nak tekintette.¹³ Hogy a szerző jelenléte nem csak a rendező és díslettervező számára jelentett hathatós és nélkülözhetetlen segítséget, rögtön világos lehetett mindenki számára, mikor a Kékszakállút éneklő Székely Mihály és Sergio Failoni karmester között vita robbant ki. Az olasz Failoni, bármennyire érezte is Bartók muzsikáját, a magyar prozódiaival egyáltalán nem tudott mit kezdeni, Székely Mihállyal ellentétben.¹⁴ A karmester ragaszkodott a konkrét, leírt ritmusértékekhez, Székely Mihály pedig csak iránymutatásnak tekintette azt, alkalmazkodó ritmusban énekelve szólamát (*1. kottapélda*).¹⁵ Kotta szerint:

Molto andante

Ugy-e, Ju-dit jobb vol-na most Vő-le-gé-nyed kas-té-lyá-ban:
Ugy-e, Ju-dit jobb vol-na most Vő-le-gé-nyed kas-té-lyá-ban:

1. kottapélda. A Kékszakállú herceg szólama kotta szerint, illetve Székely Mihály interpretációjában¹⁶

A vitát végül Bartók döntötte el, Székely Mihály javára: „Aki ennyire érzi ezt a művet, annak mindent meg szabad benne csinálni.” Az énekes kérésére néhány helyen a herceg szólamát is átírta, hogy jobban igazodjon annak mély basszusához (*1. faksimile*).¹⁷

Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv szintén Bartók Bélával egyeztetve alkotta meg a rendezést és színpadképet.¹⁸ Ebben az előadásban „többsíkú misztérium-színpad”-ot építettek fel, azzal a szándékkal, hogy a középkori misztériumjátékokkal hozzák összefüggésbe a darabot. A színpad eredeti síkját nem is használták, az énekesek olykor tizenhat méter magasban játszottak.¹⁹ A hét ajtót a közönséggel szemben helyezték el, hogy abba a nézők is beláthassanak. Az ajtók mögötti tartalmat immár szimbolikus

¹³ GÁCH Marianne: „A kékszakállú herceg vára felújításáról”, *Film Színház Muzsika* 3/20 (1959. május 15.), 27.

¹⁴ „Ez a karmester nemcsak fejből dirigált, hanem lélekből is. Nemcsak bravúrosan tudja, hanem mélyen át is éli a Bartók-muzsikát.” (Tóth Aladár). Lásd Dr. VIOLA György: *Operafejedelmek* (Budapest, Népszava, 1986), 26.

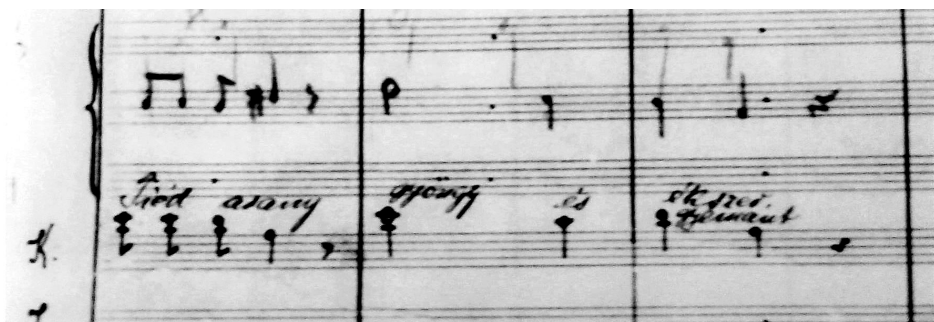
¹⁵ VÁRNAI Péter: *Székely Mihály* (Budapest, Zeneműkiadó, 1967), 32.

¹⁶ Ua.

¹⁷ VIOLA *Operafejedelmek*, 28–29.

¹⁸ „Némethy Ella, Székely Mihály és Failoni »A kékszakállú herceg vára« felújításáról”, *Az Est* 27/248 (1936. október 29.), 6.

¹⁹ „Sír a várad, Kékszakállú! Csütörtökön újítják fel Bartók operáját”, *Függetlenség* 4/248 (1936. október 29.), 6.



1. faksimile. Székely Mihály számára beírt változtatások az eredeti szólám fölött
A kékszakállú herceg vára kéziratában. BTK Zenetudományi Intézet, Bartók-archívum

tárgyak jelezték, a fegyveresházat például egy szál kard.²⁰ Nádasy nem mondott le a fényhatásokról sem: „Soha még rendezői példányba ennyi világítási változást nem jegyeztünk be.”²¹

A két szereplő egy szerpentinszerű emelkedő úton jutott fel fokozatosan a hetedik ajtóig.²² A rendezés főleg Juditnak hagyott szabad gesztikulációs teret, a Herceg gyakran állt mozdulatlanul, amiért aztán egy, a koncepciót nem ismerő újságíró bírálta is a „merev” Székelyt.²³ A *Nyugat* viszont éppen a sok mozgást kifogásolta: „A feltáruuló ajtók crescendo–diminuendója elveszett a fölösleges mozgásban, lépcsőn–mászkalásban.”²⁴ A Regös szerepét ebben a színre állításban – Nádasy Kálmán 1959-es nyilatkozata szerint szintén Bartók kérésére – mellőzték, és ez, néhány előadás kivételével, egészen a nyolcvanas évekig így is maradt.²⁵ „Ez a felújítás felér egy bemutatóval. A régi előadásból, a régi rendezésből, a régi szövegből kő-kövön nem maradt. Új »Kékszakállú« ismer meg csütörtökön a közönség.” – írta a premierről az *Esti Újság*.²⁶ A bemutató hatalmas siker volt, a jelenlévő zeneszerzőt több mint tízszer hívta a függöny elé a közönség.²⁷ Az előzőhöz képest megfoghatóbb, mégis misztikus

²⁰ OLÁH Gusztáv: „Bartók és a színház”, in BURDA Zita – DOMOKOS Dániel (szerk.): *Bartók a színpadon* (Budapest, Osiris, 2006), 15. Az 1918-as premieren az ajtók mögötti tartalmat még csak fényekkel jelezték.

²¹ Oláh Gusztáv nyilatkozata az *Esti Kurír*nak. Lásd DEMÉNY János: „Bartók Béla pályája delelőjén”, in SZABOLCSI Bence – BARTHA DÉNES (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962) (*Zenetudományi Tanulmányok* 10), 559.

²² OLÁH *Bartók és a színház*, 16.

²³ Székely Mihály: „csupán túlzott merevsége szorul fellázításra”. Lásd Kv.: „»A kékszakállú herceg vára«. Bartók Béla operájának felújítása az Operaházban”, *Magyarország* 43/249 (1936. október 30.), 8.

²⁴ „Keszi Imre: Két Bartók-bemutató”, idézi DEMÉNY *Bartók*, 562.

²⁵ „Bartóknak az volt a véleménye, hogy a közönségnek ilyesfélétet nem kell magyarázni, mindezt a mű egészének kell elmondania.” Vö. GÁCH *Kékszakállú*, 27.

²⁶ „Sír a várad, Kékszakállú! Csütörtökön újítják fel Bartók operáját”, *Függetlenség* 4/248 (1936. október 29.), 6.

²⁷ VÁRNAI *Székely Mihály*, 31.

rendezést általában szívesen fogadták, bár a *Magyarország* felrótta hibájául, hogy a vár, „Judit és a kékszakáll viaskodásának gótikus transzparensé” néha a varieték színes revüképeinek csillogásával is versenyez.²⁸ Az ősbemutató óta ekkor tizennyolc év telt el, így az opera zenéje már nem volt annyira merész és szokatlan a hallgatóság számára. Fogadtatása ezért már sokkal egységesebben pozitív volt, csupán néhányan hiányolták a „lelkiséget”, az „üdítő dallamosságot” az „atonalitás hangzivarában”, amelyből „ma még csak Bartók Béla és rajongóinak füle hallja meg a jövő zenéjét.”²⁹ Az újságok egymással versenyezve dicsérték Székely Mihály „emberfölötti alakká nővő sötét lovag”-ját, a Juditot éneklő Némethy Ella „megrázó, lírai” alakítását, és a „nagy elmélyülésről és átérzésről tanúskodó” Sergio Failonit.³⁰ Egyedül Jemnitz Sándornak nem tetszett egyik sem, aki példázatául annak, hogy a darab hányféleképpen értelmezhető, támadta a címszereplőket *Az Estben* tett nyilatkozatukért is, mondván, amit ők a műről mondtak, fölösleges miszticizálás, és a darabban egyáltalán nincs benne.³¹ Támadta továbbá a beszédszerűséget, ami „nem szabadul el az ívelő dallamvonalba.” Az „új magyar énekbeszéd” megteremtését üdvözölte ugyanakkor az *Esti Újság*.³²

Két felvétel – 1937 és 1956

Babitsné Török Sophie rádióadás-felvétele után *A kékszakállú herceg vára* hanganyagának rögzítésére csak 1951-ben, illetve 1956-ban került sor, stúdióköörülmények között.³³ Utóbbi lemezeknek már csak egy közreműködője, Székely Mihály volt az, aki még közvetlenül együtt dolgozott a szerzővel. Az 1937-es előadás hanganyagának vizsgálatakor számolni kell a készítés körülményei okozta jelentős háttérzajjal is, valamint azzal, hogy a színrevitel bírálatakor említett „fölszemes mozgás, lépcsőn-mászkálás” miatt a hangzás dinamikája sem egyenletes. A két felvétel összevetésekor mégis

²⁸ Kv *Kékszakállú*, 8.

²⁹ Dietl FEDOR: „A kékszakállú herceg vára – Bartók dalművének felújítása”, *Nemzeti Újság* 18/249 (1936. október 30.), 13.; GAJÁRI István: „A kékszakállú herceg vára – felújítás az Operaházban”, *Az Újság* 12/49 (1936. október 30.), 11. Az 1918-as premieren a mű még rendkívül megosztónak bizonyult. Lásd „A kékszakállú herceg vára. Bartók Béla operája”, *Budapesti Hírlap* 38/123 (1918. május 25.), 1–2.; dr. BÉLDI Izidor: „A kékszakállú herceg vára”, *Pesti Hírlap* 40/123 (1918. május 25.), 5.

³⁰ H–ó: „A kékszakállú herceg vára. Az Operaház mai Bartók reprízé”, *Az Est* 27/249 (1936. október 30.), 6., valamint Kv *Kékszakállú*, 8., továbbá T. D.: „A kékszakállú herceg vára – Bartók dalművének felújítása az Operában”, *Függetlenség* 4/249 (1936. október 30.), 6.

³¹ Némethy Ella és Székely Mihály a magyar népballadákkel rokonította az operát, amiképpen Bartók Béla is. Lásd „Némethy Ella, Székely Mihály és Failoni »A kékszakállú herceg vára« felújításáról”, *Az Est* 27/248 (1936. október 29.), 6. Lásd még JEMNITZ Sándor: „»A kékszakállú herceg vára« 18 év után fölújított Bartók-opera”, *Népszava* 64/248 (1936. október 30.), 6.

³² Dr. TÓTH Dénes: „A kékszakállú-herceg vára (Bartók-repríz az Operaházban)”, *Esti Újság* 1/79 (1936. október 30.), 8.

³³ Az 1956-os felvétel: Ferencsik János vez., *Kékszakállú: Székely Mihály, Judit: Palánkay Klára* (Budapest, Hungaroton, 1956), CD, HCD 11001. Az 1951-es felvétel: Georgés Sebastian vez., *Kékszakállú: Székely Mihály, Judit: Palánkay Klára* (Budapest, Arlecchino, 1951), CD, ARL 109. Mivel Magyarországon a Hungaroton felvétele terjedt el széles körben, jelen tanulmány azt használja az összehasonlítás alapjául.

tökéletesen világossá válik, hogy miért üdvözölték az „új magyar énekbeszéd” megteremtését 1936-ban. Bár Fodor Géza véleménye szerint a Hungaroton lemezen Székely Mihály alakításának már csak nagyon halvány visszfényt halljuk, Székely interpretációja a két felvételen – leszámítva a hang- és átélésbeli intenzitást – nem tér el jelentős mértékben egymástól, beszédszerű értelmezése az 1956-os felvételen is jól tanulmányozható.³⁴ Más a helyzet a zenekari részek, illetve Némethy Ella és Palánkay Klára Juditja esetében. Failoni zenekarában, azonkívül, hogy merész dinamikákkal él és helyenként szinte az effektusszerűségig viszi a zenekari hangzást, néhány, a partitúrából és a későbbi interpretációkból hiányzó megoldás is hallható. Ilyen a 21-es próbaszám előtti ütem – közvetlenül Judit megszólalása előtt: „Nagy csukott ajtókat látok” –, mely a partitúrában üres. A későbbi felvételek, így az 1956-os is, követik a partitúrát, Judit szavai előtt szünettel (2. kottapélda). Failoni zenekara azonban az ajtók észrevételének pillanatául nem a csendet választja, hanem az üres ütem 1-én egy nagy, az egész ütemet kitöltő csattanást hallunk.³⁵

2. kottapélda. A kékszakállú herceg vára. A csattanás helye az 1937-es felvételen³⁶

³⁴ FODOR Géza: „Hallgatjuk és csodálkozunk”, *Muzsika* 42/5 (1999), 26. (http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=746, utolsó letöltés: 2017. május 7.). Az említett két felvételt nemcsak közel húsz év választja el egymástól, hanem a készítés körülményei is. A Török Sophie által készített felvétel egy élő előadást rögzített, utóbbi pedig kifejezetten csak hangfelvétel célját szolgálta, ami szintén hatással van az átélés intenzitására.

³⁵ Hogy a zajt cintányér vagy gongütés okozza-e, a felvételen nem kivehető.

³⁶ Béla BARTÓK: *Bluebeard's castle*. Oper in einem Akt von Béla Balázs (Vienna, Universal Edition, 1952), 24.

Hasonló példája hallható az effektusszerű megoldásoknak Kékszakállú „Judith, Judith, ne nyissad ki” szavai után a 6. ajtó kinyitása előtt, szintén egy üres ütemben. Míg az 1956-os felvételen Ferencsik zenekarában a vár sóhajtása a zenekari *glissando* fölött hallható annak zenei vonalát követve, Failoni a zenekari pizzicato utáni üres ütembe helyezi a vár sóhajtását, ami a kórus ajkán mindenféle zenei vonalat nélkülöző sóhajtásként hangzik fel (3. kottapélda).

The image shows a musical score for the opera 'Bluebeard's Castle' by Béla Bartók. It features two versions of the same passage, side-by-side, enclosed in rounded rectangular boxes. The top part of the score is for the orchestra, with staves for Clarinet 1 & 2, Flute, Cor Anglais, Timpani, and Piano. The bottom part is for the vocal soloist (Bl.) and the chorus (Vla., Vcl., Cb.). The score is divided into three tempo sections: Adagio (♩=80), Meno adagio (♩=116), and Agitato (♩=120). The 1937 recording (right) shows a 'glissando' effect in the woodwinds and strings, while the 1956 recording (left) shows a 'pizzicato' effect. The lyrics are in German and Hungarian, with English translations provided. The 1937 recording is credited to '1937-es felvétel: kórus próza: Jaaah-haaaj' and the 1956 recording to '1956-os felvétel: Ja - haj Ja - haj'.

3. kottapélda. A kékszakállú herceg vára. A vár sóhajtása 1937-ben és 1956-ban³⁷

Hasonló a helyzet Némethy Ella esetében is, aki a parlando és a beszédszerűség kedvéért helyenként olyan megoldásokat használ, melyeket a későbbi felvételeken már nem hallhatunk. Ilyen a számos helyen alkalmazott *glissando*, mint például a 65-ös próbaszámnál kezdődő „Ó virágok, ó illatos kert” szövegnél. Palánkay Klára az 1956-os felvételen a kottát követi, Némethy Ella viszont *glissandóval* a d^2 -t kihagyja, a „lat” szótagot már a^1 -n mondja el, inkább emelt beszédhez, mint énekmódhoz közelítve szólamát (4. kottapélda).

³⁷ BARTÓK *Bluebeard's castle*, 117.

65 a tempo, (andante) ♩ = 72 un poco più largo ♩ = 60

Judit
Judith

espr.

Ach! Oh! Blümenpracht! vi.ri-gok! Ein Oh! blühen - des Beet! il - la-tos kert!

mf

Corno

4. kottapélda. Judit szövege a zongorakivonat első kiadásában³⁸

Hogy ebben az interpretációban nemcsak Székely Mihály, hanem Némethy Ella is szabadon bánt a ritmusértékekkel a beszédszerűség kedvéért, szintén jól hallható az 1937-es felvételen, például a 33. próbaszám utáni szakaszban. Némethy Ella tolmácsolásában itt nemcsak a ritmus változik meg, hanem a frázis bizonyos szakaszai-
ban énekbeszédbe is átvált, szemben a végig a kottát követő Palánky Klárával (5–6. kottapélda).

Jud.
Jud.

Dischbart
Kézszerelő

Schrecklich! Schrecklich! Schrecklich!
Ször-nyű! Ször-nyű! Ször-nyű!

24

cresc. *poco a poco*

Viel - be - klag - ter!
Kék-sza - kál - tól!

Schrecklich! Schrecklich! Schrecklich!
Ször-nyű! Ször-nyű! Ször-nyű!

mf

Corno

5. kottapélda. Judit szövege a zongorakivonat első kiadásában és az 1956-os felvételen³⁹

³⁸ Béla BARTÓK: *Herzog Blaubarts Burg*. Klavierauszug (Wien, Universal Edition, 1921), 38.

³⁹ BARTÓK *Herzog Blaubarts Burg*, 3–24.

Musical score for the vocal line. The lyrics are: Ször-nyű a te kín-zó-kam-rád, Kék-sza-kál-lú! Ször-nyű! Ször-nyű! The score includes dynamic markings *p*, *sf*, and *p*.

6. kottapélda. Judit szólama Némethy Ella előadásában az 1937-es felvételen

Még merészebb megoldást hallhatunk az 59-es próbaszám környékén. Ezt a szakaszt nemcsak végig énekbeszéddel adja elő a művésznő, hanem Failonihoz hasonlóan, az expresszivitás kedvéért kottában nem szereplő megoldással is él: az 59-es próbaszám előtt prózában hosszan felsikolt valahol a d^3 tartományában, melyet *glissandóban* g^2 környékére visz. A koronás ütem, ha pontos metrummal akarjuk leírni, kétszeresére nyúlik, a zenekar hallhatóan kivárja Némethy Ellát. A későbbi felvételeken ez az effektus már nem hallható (7–8. kottapélda).

Musical score for the vocal line. The lyrics are: Áááá! Leg-szeb-bik ko-ro-nád vé - res! The score includes the marking *lunga*.

7. kottapélda. Judit szólama az 1937-es felvételen

Musical score for the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: Die schönste Kro - ne ist blu - tig! Leg-szeb-bik ko-ro-nád vé - res! The score includes markings *lunga*, *Poco agitato* (♩ = 200), and *Più agitato* (♩ = 152). The page number 37 is visible in the top right corner.

8. kottapélda. Judit szólama a zongorakivonatban⁴⁰

A Failoni–Székely–Némethy felállás kilenc éven keresztül, Failoni Chicagóba szerződéséig változatlan maradt, ekkor a karmesteri pálcát Ferencsik János és Lukács Miklós vette át. 1947-ben megvált a produkciótól az Amerikába távozó Némethy Ella is.⁴¹ Bár mindketten hamarosan visszatértek az Operaházba, a *Kékszakállúba*

⁴⁰ Uo., 37.⁴¹ „Quo Vadis opera? – hová visz az opera útja?”, *Hazánk* 11/8 (1947. szeptember 12.), 6.

különböző okok miatt már nem álltak vissza.⁴² Judit szerepét időközben Palánkay Klára vette át.⁴³ A felújítás sikerére jellemző, hogy 1937-ben már a British Broadcasting Corporation is folyamodott az Operához a *Kékszakállú* közvetítéséért.⁴⁴ Az előadás eljutott az 1938-as firenzei *Maggio musicaléra* is, ahol szintén nagy sikert aratott.⁴⁵ A Magyar Rádió 1937. december 2-án közvetítette a művet, ezt az előadást rögzítette Török Sophie, ránc hagyva az egyetlen olyan *Kékszakállú*-felvételt, melyből közelebb juthatunk Bartók Béla eredeti, a mű interpretációjáról való elképzeléséhez – egy olyan interpretációéhoz, amelyben méltán ünnepelte az „új magyar énekbeszéd” megteremtését az *Esti Újság*.

IMOLA V. SZÚCS

“New Hungarian recitative” – 1936

A Forgotten Hungarian Opera Recording

The first Hungarian opera recording encapsulates a 1937 radio broadcast performance of Béla Bartók's *Bluebeard's castle*, prepared by Sophie Török (wife of the Hungarian poet Mihály Babits). Though preserved in poor quality on an X-ray disk, this recording is nevertheless a precious source. Conducted by Sergio Failoni, with Mihály Székely and Ella Némethy comprising the principles of Bluebeard and Judit, Bartók himself was engaged with this production. Accordingly, we can glean insights into the composers' performance conceptions from this source, particularly with reference to the contemporary reception in which newspapers remarked upon a “new Hungarian recitative”. The preparation of the first studio production was completed in 1956 – after Bartók's death – and performed by a cast who, save for Székely, had not worked directly with the composer. The 1956 version is conducted by János Ferencsik, with Klára Palánkay as Judit. The earlier recording demonstrates several unusual solutions and intriguing effects, which are no longer perceptible in later performances. This study compares the variations between these sources, examining to what the newspapers referred in 1936 when describing the “new Hungarian recitative”.

⁴² „Kihullott a karmesteri pálcá...”, *Mozi Élet* 2/24 (1947. június 13.), 6. Lásd továbbá SOMOGYI Vilmos: „Sába királynője megérkezett Kaliforniából”, *Világ* 37/720 (1947. október 24.), 4.

⁴³ Palánkay Klára visszaemlékezésében karmesterként Sergio Failonit említi, ám amikor Palánkay már tudhatóan átvette Judit szerepét, Failoni nem lehetett a karmester. A beugrásnak tehát valamikor korábban kellett történnie, 1946 folyamán. Vö. VIOLA *Operafejedelmek*, 27.; valamint VÁRKONYI Judit: *A Dívá. Palánkay Klára emlékezik* (Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008), 44. Mivel Kálmán Oszkárt nevezi meg partnereként, valószínű, hogy 1946. január 20-án vette át a szerepet, ám a napi plakátokon ezen a napon is Némethy Ella szerepel.

⁴⁴ „Az angol rádió a kékszakállú herceg várát közvetíti Budapestről”, *Az Est* 28/10 (1937. január 14.), 6.

⁴⁵ OLÁH *Bartók és a színház*, 16.

**20. SZÁZAD
ZENETÖRTÉNETE**

DALOS ANNA

A magányos hős apoteózisa Magyar opera (1956–1989)

1977 júliusában, a *Muzsika* hasábjain Tallián Tibor részletes, és a korszak magyar zenekritika-írási gyakorlatában szokatlanul éles hangú értékelést jelentetett meg Durkó Zsolt 1972 és 1977 között komponált operájáról, a *Mózesről*.¹ Ingerültségének forrása, mint azt a hosszú bevezető sejteti engedí, elsősorban a magyar operai praxisban általánossá vált és a librettóban is megnyilatkozó, a „Harmincasok” generációjának kiválasztottság tudatát bizonyítani szándékozó mitikus beszédmód lehetett, amely azonban Tallián értelmezésében valójában a „konjunktúra-művészet” és az „önmandátum” jellegzetes terméke.² 1980-ban publikált magyar operatörténeti vázlatában az opera és általában véve a hatvanas-hetvenes évek magyar operairása fő jellemzőjeként határozta meg a magányos hős és a nép konfliktusát, amit – mint némi malíciával megfogalmazta – az vált ki, hogy a tudást vagy éppen az etikai tisztaságot birtokló magányos hős, aki az opera végén felmagasztosul, szembekerül a saját érdekeit fel nem ismerő szürke tömeggel.³

Minden kétséget kizáróan számos korabeli magyar opera épül fel erre a librettósémára, és nemcsak a Harmincasok generációjához tartozó zeneszerzők: ilyen többek között Szabó Ferenc Móricz-adaptációja, a *Légy jó mindhalálig!*, Lendvay Kamilló darabja, *A tisztességtudó utcalány*, Mihály András operája, az *Együtt és egyedül*, vagy éppen Szőnyi Erzsébet Szakonyi-feldolgozása, az *Adáshiba (1. táblázat)*. De ez a konfliktus jellemzi a korszak paradigmaticus nyitóművét is, Petrovics Emil egyfelvonásosát, a *C'est la guerre*-t, vagy éppen Szokolay Sándor operáit (*Vérnász, Hamlet, Sámson, Ecce homo*). Mi több, ez a tematikai séma jelenik meg még Madarász Iván 1984-es *Lót* című operájában is. A rendszerváltás után tizenöt évvel *A tisztességtudó utcalányról* írva, egykori ingerültsége magyarázataképpen Tallián úgy fogalmazott,

¹ TALLIÁN Tibor: „Mózes”, *Muzsika* 20/7 (1977), 1–8.

² TALLIÁN i. m., 1–2.

³ TALLIÁN Tibor: „Új magyar opera. Korszak- és típusvázlat”, in BERLÁSZ Melinda – DOMOKOS Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1980* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1980), 359. és 362–363. A jelenséget később, az *Operaház száz éve* című kiadvány magyar operatörténeti összefoglalásában is leírta. Lásd TALLIÁN Tibor: „A magyar opera fejlődése a felszabadulás után”, in STAUD Géza (szerk.): *A budapesti Operaház száz éve* (Budapest, Zeneműkiadó, 1984), 347–373.

Durkó Zsolt: *Mózes*, 1972
 Lendvay Kamilló: *A tisztességtudó utcalány*, 1978
 Madarász Iván: *Lót*, 1984
 Mihály András: *Együtt és egyedül*, 1965
 Petrovics Emil: *C'est la guerre*, 1961
 Szabó Ferenc: *Légy jó mindhalálig!*, 1969
 Szokolay Sándor: *Vérnász*, 1964
 Szokolay Sándor: *Hamlet*, 1968
 Szokolay Sándor: *Sámson*, 1973
 Szokolay Sándor: *Ecce homo*, 1984
 Szőnyi Erzsébet: *Adáshiba*, 1980

1. táblázat. Magányos hős-operák

hogy a hatvanas és hetvenes évek magyar operáinak „tragikus-heroikus felszíne” valójában „apologetikus vagy éppen manipulatív politikai tartalmat takart”.⁴

Az 1977-es *Mózes*-kritika – érthető módon – nem mondhatta ki nyíltan, ami 2004-ben már vállalható volt, tudniillik hogy a Durkó-opera Madách Imre drámájára támaszkodó librettója a maga naiv, áttétel nélküli koncepciójával a Kádár-rendszer művészi legitimitációját tűzi ki célul. Benne a véreskezű Mózes – minden bizonnyal Kádár János alteregója – a népkarát ellenében, egy külső erőre, a mindig csak a színpalak mögül, elektronikus kieroósítással megszólaló Úrra támaszkodva Kánaán bevételeinek reményében kíméletlenül tapossa el a realitások talaján álló ellenzékét, a népet. Bár az opera zárójelenete, a Mózeset korábban szintén eláruló, de tettét megbánó Józsué felvonást kicsendítő, affirmatív funkciójú visszaemlékezésének formájában, azt sugallja, hogy művében Durkó a kommunista utópia, vagy legalábbis a kádári konszolidáció elkötelezett híveként nyilvánul meg, az opera zenei megfogalmazása, különösképpen az I. felvonás végének aleatorikus katalizmája – ez az egyedülálló zenei kísérlet az 1956-os forradalom megidézésére – mégis egyértelművé teszi: nem táplált illúziókat az oda vezető út borzalmait illetően.

Tallián elsősorban azt hangsúlyozta, hogy a *Mózes* valójában nem opera; a drámai konfliktusok, összeütközések, valamint dialógusok hiánya tanúsítja, hogy a zeneszerző egész egyszerűen nem tudott mit kezdeni magával a műfajjal.⁵ Tallián joggal mutatott rá arra, hogy a *Mózes* sokkal inkább a komponista addigi pályájának, különösképpen az 1972-es *Halotti beszédnek* a kontextusában helyezhető el.⁶ Nemcsak azért, mert a háromosztatú forma (tézis-antitézis-szintézis) ismétlések és

⁴ TALLIÁN Tibor: „Temetetlen opera”, in uő: *Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról. 1995–2004* (Pécs, Jelenkor, 2004), 104–105.

⁵ TALLIÁN *Mózes*, 5.

⁶ Tallián oratórium-jellegű megoldásokra is felhívja a figyelmet az operában. Lásd TALLIÁN *Mózes*, 5–6.

megfeleltetések szabályos rendszeréből építkeznek, hanem mert az alkalmazott technikák – a kvintekre támaszkodó hangrendszerpólusok, a hangköztágító kromatika, a deklamáló gesztikus kiáltás és jajszó, valamint, ezt már én teszem hozzá, a *Libero, senza sincronità* szakaszok visszatérő alkalmazása – mind-mind Durkó életművének korábbi elemeit elevenítik fel. Tallián kritikájának hosszú zenei analitikus szakasza is azt a benyomást erősíti: a *Mózes*t elsősorban nem operaként, hanem autonóm hangszeres zeneműként érdemes értelmezni.

Áttekintve az 1960 és 1988 között keletkezett magyar operai repertoárt, 25 zeneszerző közel ötven művét, ugyanakkor egyértelművé válik, hogy a *Mózes*ben felmerülő műfajelméleti, illetve ideologikus problémák nem egyediek, és nem kizárólag Durkó műfajértelmezésének gyengéiből, illetve – mint Petrovics Emil csípős ironiával rámutatott („színpadi antitalentum”) – operaszerzői rátermettségének tragikus hiányából erednek.⁷ A magyar operák jól elkülöníthető tartalmi és zenei típusokba rendeződnek, jellegzetes formai és stiláris megoldásokat követnek, műfajilag szinte minden esetben átmenetet képviselnek az opera és más műfajok között, valamint jól körülhatárolható zenei eszközöket alkalmaznak az elidegenedettségre, a modern világ és az érzelmek kifejezésére.⁸ Tematikai szempontból három nagyobb csoport különíthető el: 1) klasszikus szépirodalmi művek feldolgozása, 2) antik vagy bibliai témájú alkotások akár modern irodalmi értelmezésben is, valamint 3) modern témájú darabok, amelyek gyakran a II. világháborúból veszik cselekményüket (*2. táblázat*).⁹

Függetlenül az alapul szolgáló szövegek könyvek tartalmi vonásaitól, ezek az operák nagyon is hasonló műfaji–zenei megoldásokkal élnek. A *Mózes*ben is megjelenő tézis-antitézis-szintézis struktúra, amely a három felvonás egymásutánját nagyméretű háromtagúsággként értelmezi, egy alapvető kérdést feszeget, mégpedig azt, milyen formai keret szükséges a vágyott operai egység létrehozásához. Tudjuk, a magyar zeneszerzők számára oly alapvető mintaként szolgáló Alban Berg-operákban is megjelennek tudatosan alkalmazott klasszikus formák.¹⁰ A *Wozzeck*ben és a *Luluban* e formai minták az egyes felvonásoknak a cselekménnyel párhuzamosan kibontakozó

⁷ PETROVICS Emil: *Önarckép – álarc nélkül (1933–1966)* (Budapest, Elektra Kiadóház, 2006), 457.

⁸ Tallián Tibor már idézett 1980-as tanulmánya részletesen mutatja be az 1945 után keletkezett magyar operák három jellegzetes típusát: népi-klasszicista opera, realista opera és heroikus misztériumjáték. Lásd TALLIÁN *Új magyar opera*, 347–361.

⁹ Balassa Sándor operája, a *Karl és Anna* kapcsán Tallián Tibor úgy fogalmaz, hogy 1989 előtt „háborúk és diktatúrák metaforáinak virágain át beszéltünk saját világunk nagy hazugságairól, az itteni szekrényekbe zárt holttestekről.” Vö. TALLIÁN Tibor: „Opera urbana”, in TALLIÁN *Operaország*, 120–121. A szépirodalmi művek operai feldolgozásait értékelők többször is felvetették: alkalmasak-e egyáltalán a választott szépirodalmi művek operalibrettóvá való átalakításra, meg lehet-e ezeket a szövegeket zenésíteni. Lásd KERTÉSZ Iván: „Petrovics Emil új operája”, *Muzsika* 12/12 (1969), 12., illetve uő: „Az ember tragédiája”, *Muzsika* 14/2 (1971), 5.

¹⁰ Lásd erről George PERLE kétkötetes monográfiáját: *The Operas of Alban Berg*, I–II (Berkeley, University of California Press, 1980, 1989). Különös tekintettel a következő fejezetekre: 1. kötet: „The Text and Formal Design”, 38–92.; 2. kötet: „The Formal Design”, 68–84.

Klasszikus szépirodalmi mű feldolgozása	Antik vagy bibliai téma feldolgozása (nagyreszt szépirodalmi művek alapján)	Modern téma
Horusitzky Zoltán: <i>A fekete város</i> (1982, rev.)	Durkó Zsolt: <i>Mózes</i> (1977)	Balassa Sándor: <i>Az ajtón kívül</i> (1977)
Petrovics Emil: <i>Bűn és bűnböjtés</i> (1961)	Madarász Iván: <i>Lót</i> (1984)	Eötvös Péter: <i>Radames</i> (1975)
Ránki György: <i>Az ember tragédiája</i> (1970)	Petrovics Emil: <i>Lysistrate</i> (1962)	Láng István: <i>Álom a színházról</i> (1981)
Szabó Ferenc: <i>Légy jó mindhalálig!</i> (1969)	Soproni József: <i>Antigoné</i> (1987)	Lendvay Kamilló: <i>A tisztesség-tudó utcalány</i> (1978)
Szokolay Sándor: <i>Vérnász</i> (1964)	Szokolay Sándor: <i>Sámson</i> (1973)	Mihály András: <i>Együtt és egyedül</i> (1965)
Szokolay Sándor: <i>Hamlet</i> (1968)	Szokolay Sándor: <i>Ecce homo</i> (1984)	Petrovics Emil: <i>C'est la guerre</i> (1961)
Vajda János: <i>Mario és a varázsló</i> (1985)	Vajda János: <i>Barabbás</i> (1977)	Pongrácz Zoltán: <i>Az utolsó stáció</i> (1983)
Vántus István: <i>Aranykoporsó</i> (1975)	Vidovszky László: <i>Nárcisz és Echó</i> (1980)	Székely Endre: <i>Közene</i> (1981)

2. táblázat. A magyar opera három tematikai típusa

belső struktúráit határozzák meg, és – mint arra maga Berg is rámutat¹¹ – elsődleges céljuk, hogy a wagneri átkomponáltság ellenében, új formai elveket követve, létre lehessen hozni az operai egységet. A magyar zeneszerzők is a stílárisan és motívikusan szerteágazó operák tematikai egységét, a mű összefogottságát kívánják a strukturális visszautalásokkal elősegíteni. Nyilvánvaló, hogy ezzel az eszközzel – leggyakrabban a keretes szerkezettel, amely a *C'est la guerre*-től kezdődően majd' minden magyar operában megjelenik – a komponisták egy olyan abszolút zenei megközelítést alkalmaznak, amely ebben a műfajban nem magától értődő, inkább tekinthető segédeszköznek, amelynek révén a darab szétesését sikerül megakadályozni.¹²

¹¹ Alban BERG: „Wozzeck»-Vortrag von 1929”, in uó: *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hg. von Frank SCHNEIDER (Leipzig, Reclam, 1981), 272–273.

¹² Az abszolút zenei megközelítések jellegzetes típusát ismerte fel Fodor Géza Farkas Ferenc kései neoklasszikus operájában is, amikor úgy fogalmazott, hogy Farkas „következésképpen nem él a hagyományos opera hatásmechanizmusával.” Vö. FODOR Géza: „Egy úr Velencéből”, in uó: *Zene és színház* (Budapest, Argumentum Kiadó–Lukács Archívum, 1998), 235–236.

Az opera fragmentálódásától való félelem – Alban Bergnél éppúgy, mint a magyar zeneszerzőknél – abból is fakadhat, hogy a műfajban történő megnyilvánulás már nem természetes megszólalásmódja a korszak zeneszerzőinek. A kortársak maguk is úgy nyilatkoztak, hogy opera komponálásakor a műfajt minden alkalommal újra és újra meg kell teremteni.¹³ A címadások mellett éppen ezért jelennek meg olyan, gyakran magyarázó jellegű műfaji meghatározások, mint például a passióopera (Szokolay: *Ecce homo*), zenés moralitás (Király László: *Vakok*), misztériumopera (Ránki: *Az ember tragédiája*), operakantáta (Balassa: *A harmadik bolygó*) vagy koncert vígopera (Petrovics: *Lysistrate*), amelyek az opera hagyományos, 18–19. századi értelmezésétől való látványos elhatárolódást jelzik. Ezért nevezi Tallián Tibor a hatvanas–hetvenes évek operáit „neoexpresszionista passióknak, heroikus misztériumjátékoknak”.¹⁴ A műfaji átmenetek iránti vonzódás hátterében minden bizonnyal Stravinsky-élmények bújnak meg, mégpedig az operaoratóriumnak nevezett *Oedipus Rex* példája.¹⁵

A Stravinsky-recepción túlmenően meghatározó szerepet játszik a műfaji határok áthágásában a film tapasztalata. A magyar operaszerzők nagy számban komponáltak tévéoperákat, és a művekről írott recenziókból egyértelműen kiviláglik: a közbeszéd résztvevői tisztában voltak a tévéopera műfaji specifikumaival.¹⁶ A filmszerű operai-operarendezői gondolkodás (snittek, gyors képváltások, egybeolvadó jelenetek) iránti nagyfokú érdeklődést bizonyítja, hogy az operáról szóló korabeli diskurzusnak visszatérő elemévé vált ez a téma.¹⁷ Petrovics Dosztojevszkij-operájának (*Bűn és bűnhődés*) librettóját a filmrendező Maár Gyula írta, s a filmszerű jellegzetességeket erősítik az opera pantomim-jelenetei, mint amilyen például Raszkolnyikovnak

¹³ Lásd a Fábrián Imre vezette kerekasztal-beszélgetésben Petrovics Emil nyilatkozatát: „Az operaműfaj – magyar szemmel”, in FÁBIÁN Imre (szerk.): *Válságban az opera?* (Budapest, Zeneműkiadó, 1969), 94.

¹⁴ TALLIÁN *Magyar opera fejlődése*, 360. A „heroikus misztériumjáték” terminust használja 1980-as összefoglalásában is: TALLIÁN *Új magyar opera*, 358. Ugyanitt használja a „neoexpresszionista passió” kifejezést is: 360.

¹⁵ Erre a modellre hivatkozik Kertész Iván is Szokolay *Sámsonjáról* szóló kritikájában. Lásd KERTÉSZ Iván: „Sámson. Új magyar opera bemutatója”, *Muzsika* 17/1 (1974), 17.

¹⁶ Lásd ehhez a BOROS Attila közreadta sajtórecepció-gyűjteményt: *30 év magyar operái* (Budapest, Zeneműkiadó, 1979). A kritikák elsősorban Mihály András *Együtt és egyedül* című operájában, illetve Petrovics *Bűn és bűnhődés*-ben figyeltek fel filmszerű jellegzetességekre (112., 144.). Szokolay Sándor visszaemlékezése szerint a *Hamlet* komponálása előtt legalább harmincszor nézte meg Laurence Olivier *Hamlet*-filmjét, amely rendkívüli hatást gyakorolt rá (134.). Petrovics operái kapcsán az olasz *neorealismo* hatásáról beszél: PETROVICS *Őnarckép*, 226. Egy interjúban Lendvai Kamilló a filmes dramaturgia operákra gyakorolt hatását hangsúlyozza. Lásd WIRTHMANN Julianna: „Ősbemutató előtt”, *Muzsika* 22/3 (1979), 42.

¹⁷ HUSZÁR Klára: „A film és a televízió hatása az operára”, in uő: *Operarendezés* (Budapest, Zeneműkiadó, 1970), 99–105.

az I. felvonásbeli gyilkosság-szcéna utáni elrejtőzése, vagy a III. felvonásban a főhőst követő feketeruhás néma alakok megjelenése.¹⁸

A filmszerűség más lehetőségekkel is kecsegteti a zeneszerzőket. A *Közene* című operájáról írott önelemzésében Székely Endre például ezért hangsúlyozta:

„Operát írni ma csak fantasztikus, meseszerű, vagy commedia dell’arte témára érdemes. A televíziós műfaj azért vonzott, mert: a képernyőn el lehet rugaszkodni a színpadi realizmustól; sokkal tömörebben, a mai fül számára elfogadhatóbb rövideggel kell magamat kifejezni; remélhető, hogy a szokványos, már-már nevetséges operai realizmustól egy korszerűbb játéktílus felé lehet irányítani a rendezést és az előadókat.”¹⁹

Bár, mint arra a tévépremierről írott kritikájában Kovács Sándor utalt,²⁰ a *Közene* bántó didaxissal, fekete-fehér színekbe öltöztetve láttatja a világot, Székely önelemzése mégis a kor operaszerzőinek egyik alapvető tapasztalatára világít rá: egyrészt a már-már komikussá váló színpadi realizmus elutasítása, másrészt a fantasztikus-mesés librettók kiválasztása mellett érvel.

A realizmussal és fantasztikummal való párhuzamos játék lényegesen sikerültebben mutatkozik meg Láng István Mándy-operájában (*Álom a színházról*, 1977–1981), amelyben – mint az álmokban általában – az író önéletrajzának valóságos mozzanatai éppúgy megjelennek, mint Darvas Lili alakja, vagy éppen egy plakát, amelynek minden betűjét felolvassák a színen. Más esetekben azonban a cselekmény az irracionális szférájába emelkedik: a III. jelenetben például, nyilvánvalóan a Sosztakovics-féle *Orr* modelljét követve, a főhőst egy esernyő üldözi. A racionalitás-irracionális sűrű váltakozása, a cselekmény gyors alakulása filmen sokkal látványosabban bontható ki. Az opera hol aleatorikus, hol szabad tizenkétfokú zenéje sokszor filmzeneként hat: ezzel magyarázható a cselekményt kísérő kamaraegyüttes szólistikus megszólalásmódja, illetve a főhős monológjait megszakító, a *Bűn és bűnhődés*hez hasonló pantomimzenék hangsúlyos szerepe.²¹

¹⁸ Több esetben az operák olyan mértékig kötődnek a tévé médiumához, hogy szcenikai szempontból igen komoly gondot okoz operaszínpadra történő adaptálásuk. Minden bizonnyal ez lehet az oka annak, hogy például Láng István operáját, az *Álom a színházról*t nem játsszák színpadon. Még inkább problematikusak Balassa Sándor operái (*Az ajtón kívül*, illetve *A harmadik bolygó*), amelyek rádióoperának készültek – erre utalnak többek között az oratóriumszerűen hangsúlyos kórusbetétek. A zeneszerző eleve nem törődött a szcenikai problémákkal, ami később, *Az ajtón kívül* színpadra állításakor problémákat is okozott. Lásd BORONKAY Antal: „Balassa Sándor: Az ajtón kívül”, *Muzsika* 22/1 (1979), 7. Kovács Sándor Vajda János *Barabbás* című operájával kapcsolatban hívja fel a figyelmet arra, hogy tévéoperának készült, s ezzel magyarázható a mű oratórium-jellege. Lásd Kovács Sándor: „Barabbás”, *Muzsika* 20/9 (1977), 29.

¹⁹ SZÉKELY Endre: *Közene. Autoanalízis (1981. május 23.)*, autográf kézirat, OSZK Zeneműtár, Ms. mus. 10.541.

²⁰ Kovács Sándor: „Székely Endre: Közene”, *Muzsika* 26/6 (1983), 38.

²¹ Maróthy János az opera zenekarának kamarazenei hatását Alban Berg operáinak hatásával hozta kapcsolatba; Berg operái és Láng műve között tartalmi kapcsolatokat is felismerni vélt. Lásd MARÓTHY János: „A Zenés TV Színház két bemutatója”, *Muzsika* 27/4 (1984), 33.

Az *Álom a színházról* a korszak operáinak egy másik jellegzetes vonását is magán viseli: meghatározó szerepet játszik benne a színház a színházban effektusa. A színház zűrzavaros világa jelenik meg Eötvös Péter *Radamesében* (1976) vagy éppen Pongrácz Zoltán *Az utolsó stáció* című operájában (1985), és persze Vajda János *Mario és a varázslója* is a színház a színházban alaphelyzetére épít. E művekben a színház, mint képzeletbeli tér arra ad lehetőséget, hogy a zeneszerző reflexív módon beszéljen saját koráról, illetve – mint az a *Radamesből* egyértelműen kiviláglik – a kultúra és a művész tulajdonképpen vesztes helyzetéről a világban. Az önreflexió egyben azt is jelenti, hogy az operák nagyon gyakran első szám első személyben értelmezhetők, azaz a zeneszerző azonosítja magát a magányos hőssel, az opera akár önéletrajként vagy önarcképként is felfogható; politikai dráma helyett magándráma.²² A *Közene* esetében a főszereplő egy impotens zeneszerző, az *Álom a színházról* esetében egy önmagát mindig megkérdőjelező író, a *Radamesben* pedig egy, a kibontakozási lehetőségeitől megfosztott előadóművész. Petrovics Emil visszaemlékezései és nyilatkozatai bőségesen dokumentálják, hogy operái tele vannak önéletrajzi vonatkozásokkal.²³ Szokolay esetében a Sámsonnal, de a Hamlettel való azonosulás is igen sokat elárul a zeneszerző önképéről – olyan magányos hősoket látunk a színpadon, akik folyamatos egzisztenciális nyomás alatt élnek.²⁴

A kultúrának az operákban megjelenő pozícióvesztésével egyenes arányban áll az embertelenség térnyerése: a *Közene*ben például a férfi főszereplő elektronikus zenéje („közene”) által képviselt magaskultúra éppúgy a süllyesztőbe kerülésre ítéltetik, mint a Jimi Hendrix-idézettel érzékeltetett városias populáris zene. Hasonlóképpen ideologikus szembeállítással él Madarász Iván is a *Lót*ban, ahol a nép megnyilvánulásaihoz repetitív zene társul, ami a maga állandó, nagyon rövid tematikai elemekre épülő visszatéréseivel a mozdíthatatlanság, azaz a befolyásolhatatlanság érzetét kelti. Lót az egyetlen, aki melodikusan tud megszólalni, neki jut az egyetlen valódi ária (Lót imája), bár az ő dallamos-kifejező énekét is repetitív zene kíséri. Nagyon meghatározó szerepe van azonban annak, hogy Székely és Madarász egyaránt jól

²² Mint Tallián Tibor fogalmaz: „Ám maguk a kivétel nélkül frusztrált helyzetben levő akaromhősök többnyire csak a konfliktust érzékeltetik, s nem a vezetés képességét; a nagyságot csak álmodják, önmagukat voltaképp mindig alulról nézik: a lírai dramaturgia túlságosan elárulja, hogy a szerző legfeljebb önmagát mintázza – mert történelmi hőségmánya nincs.” Vö. TALLIÁN *Új magyar opera*, 363.

²³ Petrovics önéletrajzában például többször is visszatér a házmester alakja, amely közvetlen előképe lehetett a *C'est la guerre* Házmesternéje alakjának. Többek között: PETROVICS *Önarckép*, 218. A *C'est la guerre* kapcsán korábban így nyilatkozott: „Ki kellett írnom magamból a háború élményét.” Vö. BOROS *30 év magyar operái*, 90.

²⁴ Tallián is úgy fogalmaz éppen ezért, hogy Szokolay operái valójában magándrámák. Lásd TALLIÁN *Magyar opera fejlődése*, 358. A társadalmi és magándráma választása közötti konfliktust jól érzékelteti Maróthy Jánosnak *A tisztességtudó utcalányról* szóló kritikája, amelyben hangsúlyozza, hogy Lendvay Kamilló műve „megáll félúton, nem tud dönteni, hogy társadalmi dráma lesz-e vagy romantikus magándráma.” Vö. MARÓTHY János: „A tisztességtudó utcalány”, *Muzsika* 22/5 (1979), 12. Kertész Iván Szokolay *Sámsonjában* is a főhős magánemberi drámáját tekinti legfontosabb mozzanatként. Lásd KERTÉSZ *Sámson*, 17.

dekódolható zenei stílusokkal, idézetekkel-álidézetekkel igyekeznek karakterizálni szereplőit, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy Eötvös a *Radames*-ben bánik a kibontakozni nem tudó Verdi-idézetekkel, ahogy Szokolay a *Vérnászban* a spanyol kolorittal, vagy ahogy Petrovics a *C'est la guerre*-ben a Puccini- és populáris, illetve katonazenei allúziókkal játszik.

A nyolcvanas évekre ez a karakterizáló stílusjáték vált meghatározóvá a magyar operai repertoárban, s a korszak két, legsikerültebb operai kísérletének – Vidovszky László *Nárcisz és Echójának*, valamint Vajda János *Mario és a varázslójának* – is legjellegzetesebb tulajdonságai közé tartozik. Fontos azonban megjegyezni, hogy mindkét opera magán viseli a korszak előbb felsorolt többi jellegzetességét is, sőt mintha mindkettő egészen tudatosan reflektálna egyrészt a zeneszerzői közgondolkodásban jelenlévő aspektusokra, másrészt a hazai operai előképekre. Ez a *Mario és a varázslóban* látványosabban nyilvánul meg, hiszen Vajda idéz a *C'est la guerre*-ből. Hangsúlyozott hivatkozása az 1961-es operára jelzi, hogy a Petrovics-művet akár a posztmodern operai fordulat legfontosabb esztétikai-stiláris kiindulópontjának kell tekintenünk.²⁵

A *Nárcisz és Echót* Maróthy János biedermeier operaként értelmezte, s egyértelműen utalt arra, hogy az operában Vidovszky a nagy klasszikus mítosz kispolgári olvasatát tárja elénk.²⁶ Vidovszky valóban „gesunkenes Kulturgut”-ként nyúl magához a témához és annak zenei megformálásához is, amennyiben banális zenei formulákkal és egy vidéki kocsmá kamaraegyüttesét imitáló kísérő-együttessel dolgozik. Maróthy azonban nem említi, milyen sok áttételen keresztül találkozunk az antik történettel: az opera komponálásának kiindulópontja Bódy Gábor *Psychéje*, amelyhez Vidovszky írt zenét; Ungvárnémeti Tóth László drámáját a komponista Weöres Sándor *Psychéjéből* veszi át, s a rövidített szöveggönyv német fordításban kerül megzenésítésre.²⁷ Vidovszky ily módon eltávolítja a hallgatótól a 19. század eleji szöveget és magát az antik történetet is. Az eltávolítás további eszköze, hogy eredendően is filmalkotásban, nem pedig operaszínpadban gondolkodik: Nárcisz története – amint belepillantva a patakba beleszeret önmagába – zongorakíséretes némafilmbetétként jelenik meg a darabban, azaz a színház a színházban helyett a film a filmben eszközt alkalmazza Vidovszky.

²⁵ A korszak zenei szakírói elsősorban a *C'est la guerre*-nek a magyar operatörténetben betöltött úttörő szerepéről emlékeztek meg. Lásd FÁBIÁN *Operaműfaj*, 85. („korszaknyitó mű”); BREUER János: „Petrovics Emil: C'est la guerre”, in KROÓ György (szerk.): *Miért szép századunk operája?* (Budapest, Gondolat, 1979), 418. („mértöldkő”); KOLTAI Tamás: „Lehet, hogy nincs többé opera? Beszélgetés Petrovics Emmel”, *Muzsika* 28/8 (1984), 5. („A modern magyar operának a *C'est la guerre* tört utat.”). Elsőként Tallián Tibor hívta fel a figyelmet arra, hogy a *C'est la guerre*-ben „ott leselkedik a posztmodern avantgarde-okat túlélő tragikus bohócszelleme.” Vö. TALLIÁN Tibor: „C'est la concierge”, in TALLIÁN *Operaország*, 96.

²⁶ MARÓTHY *Zenés TV Színház*, 33.

²⁷ „A szöveg Ungvárnémeti Tóth László *Nárciszának* egy zanzásított változata, illetve annak egy nem túlzottan magas színvonalú német nyelvű átköltése.” Vö. VIDOVSZKY László – WEBER Kristóf: *Beszélgetések a zenéről* (Pécs, Jelenkor, 1997), 38.

A zongorakíséretben Chopin-allúzió szólal meg: ez az álidézet egyszerre utal a századfordulós némafilm-kísérés gyakorlatára és az egész opera tematikai koncepciójára. A filmbetét zenéjének ugyanakkor személyes vonatkozásai is vannak: egy virtuóz szakasznál előadási utasításként jelzi Vidovszky, hogy azt „à Péter Nagy” kell játszani. Ez az utalás az opera egy további, felfejtendő rétegére utal, mégpedig a műbe rejtett esetleges önletrajzi vonatkozásokra. Vidovszky Nárcisza tehát szintén önarcképként értelmezhető – hasonlít a hetvenes évek magyar operáinak frusztrált, a nagy betűs művészet pozícióvesztését megelőző alkotó figuráihoz. Mintha csak érzelmek nélkül lehetne a művészetet a maga klasszikusan érintetlen formájában megőrizni, a nagy érzelem megismerése az érintetlen művészetet kispolgári trivialisátsba süllyeszti.

Az operában a triviális érzést szimbolizáló keringő-hangvétel meghatározó szerepre tesz szert.²⁸ Nárcisz már a némafilmbetét előtt elmondja saját szavaival a történetét: az önmagába szeretés pillanata olyan sokk-ként éri, hogy korábbi kromatikus, többnyire $\frac{4}{4}$ -es éneke hirtelen átvált $\frac{3}{4}$ -be, s ő is keringő-hangvételben kezd el beszélni, egy olyan intonációval, amely korábban az őt szerelmével üldöző Echo kizárólagos sajátja volt (1. kottapélda).

Tempo di Valse

Nárcisz
Er ist stumm, weil er nicht höret er ist kalt

Pf
f

Vln.
f

Vic.
f

1. kottapélda. Vidovszky: *Nárcisz és Echo*, részlet

A keringő ily módon az érzésre való képesség banális zenei jelképévé válik, ám egyben Nárcisz pusztulásának kiváltó oka is lesz. Az eleméztődést követő sírjelenet a tárgyilagos hangú sírásó isteneket kritizáló, *basso profundo* kommentárjával, illetve a nimfák vidáman csivitelő kara a fináléban kizárja a katarzist a cselekmény és a zenei folyamat lehetséges végkifejletei közül. Nárcisz, amint megtanul érezni, kisszerű figurává alacsonyodik. Az érzéseket nem ismerő Nárcisz, a magányos hős új típusa, belehal abba, hogy beleszeretve önmaga tükörképébe, megismeri a banális érzést – azaz megismeri kisszerű önmagát.

²⁸ Hasonlóan triviális hangvételt képvisel az operában felhangzó verbunkos is (13. számtól).

Vajda János operájában is önmagával szembesül az ifjú Mario, őt azonban megfosztják legbensőbb érzelmeitől, vadul elorozzák tőle azt, ami csak az övé. A *Mario és a varázsló* igazi főhőse azonban nem a fiatalember, hanem az abszolút magányos hős, Cipolla. Az operáról szóló elemzésében Tallián Tibor úgy vélekedett, hogy a varázsló senkit sem kényszerít arra, hogy akarata ellenére cselekedjék, csupán lehetővé teszi, hogy közönsége azt tegye, amire amúgy is vágyik²⁹ – azaz Vajda János sem politikai-társadalmi művet komponált, hanem magándrámát.³⁰ Tallián arra is utal, hogy az operában megjelenő Petrovics-idézet egyértelműen jelzi a zeneszerző kapcsolódását egykori mesteréhez, illetve az új magyar opera kiindulópontját jelentő *C'est la guerre*-hez.³¹

Kétségtelen, hogy a *Mario és a varázsló* leginkább feltűnő jellegzetessége a zene-történeti allúziók folyamatos alkalmazása: a közönség létrehozta zűrzavart aleatória biztosítja, ugyanakkor Cipolla „Ah bravo” megszólalását mozarti zárlat formázza. Angiolieri asszony megszólalása jellegzetes Puccini-hanghoz kapcsolódik, míg Mario szerelmének, Silvestrának a megidézéséhez a *Trisztán és Izolda* hangja társul. Az opera domináns hangvétele – Cipolla zenéje – azonban a keringő. A varázslónak ellenszegülni akaró Római úr mozarti menüett-közjátékához társuló rondótema alapját is ez a keringő adja, ráadásul ez a keringő idézi fel a Vizavi gramofonjának banális zenéjét is a *C'est la guerre*-ből. A banalitás akkor válik igazán rémisztővé, amikor a visszatérő mozarti formula és Cipolla Don Giovannit is megidéző elegáns keringője, az „Átjárja testedet a vágy...” szavakat követően vad sramlizenébe vált át, azaz a táncosok legközségebb vágyait szabadítja fel (2. kottapélda).³²

Cipolla – a Vajda-féle értelmezésben – érzelmeket rabol mindegyik áldozatától, de különösképpen Mariótól, az antihőstől, aki operai szereplő mivolta ellenére nem énekel, hanem csak beszél. Egyetlen vokális megszólalási kísérlete is csúfos kudarcba fullad, amikor kappanhangján kiejti szerelme nevét. Hatalmas ellenfele, Cipolla, Nárciszhoz hasonlóan, viszont érzelmekkel nem rendelkezik, meg kell rabolnia embertársait, hogy saját érzelmekhez jusson, hiszen üres. Az érzelmek szabadrablása azonban itt sem vezet katarzishoz. Végzetét Cipolla sem kerülheti el: apoteózis helyett ő is elemésztődik, akárcsak Nárcisz, és teteme felett végtelenítve járja táncát az örökké érzéketlen tömeg.

²⁹ TALLIÁN Tibor: „J'ai baisé ta bouche”, in TALLIÁN *Operaország*, 151.

³⁰ Tallián mindezt azzal hozza összefüggésbe, hogy ellentétben a fasiszta diktatúrával, a kádári diktatúrában „nem volt hipnotikus erő”. Vö. TALLIÁN *Operaország*, 150. Arra is utal, hogy bár Vajdát már a *Barabbás*ban is a függés mozzanata foglalkoztatja, a *Mario és a varázsló* érzékelteti, hogy a hatalom működését valójában a társadalom tehetetlensége biztosítja. Ugyanennek az értelmezésnek egy másik megfogalmazása található meg Tallián magyar zenéről szóló kismonográfiájában is. Lásd TALLIÁN Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke* (Budapest, Frankfurt '99 Kht., 1999), 75.

³¹ TALLIÁN *Operaország*, 154.

³² Halász Péter a „Cipolla provokálta táncok triviális vulgáritása”-ról ír. Vö. HALÁSZ Péter: „Újdonságok (?) – Henry Purcell Didója és Vajda János Mariója”, *Muzsika* 31/4 (1988), 12.

Allegro (moderato) ♩ = 152

f

2. kottapélda. Vajda: *Mario és a varázsló*, részlet

ANNA DALOS**The Apotheosis of the Lonely Hero
Hungarian Opera (1956-1989)**

During the 1960s, opera emerged as the key Hungarian musical genre. This unanticipated operatic flourishing coincided with Hungarian composers' reorientation Westward, alongside a generally renewed vigour towards composition in Hungary following the 1956 uprising. Contemporary analytical approaches considered the use of dodecaphony and serialism in these works, or searched for influences from Alban Berg's *Wozzeck* and *Lulu* (both of which enjoyed an enthusiastic reception in Budapest). The Hungarian operatic repertoire of this period – including works such as Emil Petrovics's *C'est la guerre* (1961) and *Crime and Punishment* (1969); Sándor Szokolay's *Blood Wedding* (1964), *Hamlet* (1968) and *Samson* (1973); István Láng's *The Coward* (1967) and Zsolt Durkó's *Moses* (1977) – do not demonstrate influences from Berg's *chef d'oeuvres*. Rather, composers sought inspiration from Puccini, Mascagni and Leoncavallo – utilising passionate, aria-esque melodies – whilst simultaneously exploring twelve tone techniques. These musical stimuli emphatically challenged the primacy of Darmstadtian serialism and postserialism. Undoubtedly representing a new compositional direction in Hungary, these works also facilitated opposing modernism and the emerging stylistic plurality of postmodernism. Departing from reception history, my paper focuses on tracing modernism in the contemporary contexts of musical life. I examine the stylistic features of these operas aided by repertoire analysis and reception theory.

SZABÓ FERENC JÁNOS

„A modern magyar opera – kemény dió.”

Kálmán Imre kritikái a századelő magyar operáiról (1904–1909)

Történeti áttekintés

„Fiatal voltam, előítéletektől mentes, egy kicsit arrogáns, de az egyetlen, amit valószínűleg tiszta lelkiismerettel mondhatok, az az, hogy kíméletlen őszinteséggel írtam le a véleményemet.” – vallotta Kálmán Imre önéletrajzi írásában operakritikusként töltött éveiről.¹ Kálmán fiatalkori zenekritikusi tevékenységével nem foglalkozott korábban a zenetudomány.² Rudolf Oesterreicher 1988-ban megjelent német nyelvű Kálmán-monográfiájában például a zeneszerző fiatalkori magyarországi éveiről szóló fejezet mindössze Kálmán fentebb idézett önéletrajzi vallomását közli kommentárok nélkül – a források feltárásának nyilván nyelvi akadályai voltak. Kálmán Vera visszaemlékezés-kötetében némi információt találunk ugyan a zenekritikusi munkával töltött néhány évről, azonban magukat az írásokat ő sem tárgyalja részletesen.³

Kálmán Vera kötetéből tudható, hogy férje az Országos Magyar Királyi Zeneakadémián töltött diákévei alatt önkéntes gyakornokként dolgozott a *Pesti Napló*

* A tanulmány a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Tallián Tibor 70. születésnapja előtt tisztelgő konferenciáján elhangzott előadásom írott változata. A Kálmán Imre zenekritikusi tevékenységéről folytatott kutatásom idején az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoportjának tudományos munkatársa voltam. A kutatást támogatta az MTA BTK Médiatudományi Kutatócsoportjának 2015. évi tudományos programja, valamint a 2016. évi Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíj.

¹ „Ich war jung, vorurteilslos, etwas arrogant, aber das eine kann ich wohl mit gutem Gewissen behaupten: daß ich damals mit schonungsloser Aufrichtigkeit meine Meinung niedergeschrieben habe.” Idézi Rudolf OESTERREICHER: *Emmerich Kálmán. Das Leben eines Operettenfürsten* (Wien–München, Amalthea, 1988), 62.

² Az MTA BTK Médiatudományi Kutatócsoportjának 2015. évi tudományos programjának keretében előkészített tanulmánykötetben hosszabb írást szenteltem Kálmán Imre zenekritikusi munkásságának, lásd Szabó Ferenc János: „Az Operaház munkáját ellenőrizni, bírálni nemcsak jogos, hanem multhatatlanul szükséges...” – Kálmán Imre, a *Pesti Napló* operai kritikusa (1904–1909), in Klesténitz Tibor – Paál Vince (szerk.): *Véleménysajtótól a tömegsajtóig. Fejezetek a magyar újságírás történetéből* (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2017), 151–164.

³ Kálmán Vera: *Emlékszel még... Kálmán Imre élete*, ford. Meller V. Ágnes (Budapest, Zeneműkiadó, 1985).

szerkesztőségében, azonban rövid idő után felhagyott az újságírással, hogy idejét inkább stúdiómainak szentelje.⁴ Zeneakadémiai tanulmányai végeztével, 1904 júniusában Kálmán Imre újból jelentkezett a *Pesti Naplónál*.⁵ Meglepő, hogy már első szignált írása visszatekintő jellegű, az Operaház 1903–1904-es szezonját értékeli.⁶ A következő hónapokban megjelent írásaiból nyári programja viszonylag pontosan beazonosítható. Előbb Bayreuthba utazott⁷ – feltehetőleg Gianicelli Károly ösztöndíjával⁸ –, és a *Pesti Napló* kiküldött tudósítójaként számolt be az Ünnepi Játékok előadásairól,⁹ de hírt adott a *Parsifal* Cosima Wagner tiltakozása ellenére megvalósult amerikai bemutatója (1903. december 24.) által vetett hullámokról, vagy éppen Cosima Wagner fogadásainak hangulatáról is.¹⁰ Bayreuthból – vélhetően továbbra is Gianicelli Károly és a zeneakadémiai csoport társaságában¹¹ – a müncheni Mozart–Wagner fesztiválra utazott, majd a budapesti operaházi szezon szeptemberi kezdetekor újra Magyarországon találjuk.¹²

Teljes nevével vagy csak K. I. monogrammal ellátott, változó sűrűséggel megjelent budapesti cikkeiben elsősorban operaelőadásokról írt. Alkalmanként hangversenyekről és balettelőadásokról is beszámolt,¹³ s néhány esetben önálló írást szentelt például

⁴ Uo., 46.

⁵ OESTERREICHER i. m., 61.

⁶ KÁLMÁN Imre: „Visszapillantás az Operaház szezonjára”, *Pesti Napló* 55/164 (1904. június 14.), 13–14.

⁷ Az MGG Kálmán-szócikke tévesen 1905-re, míg a New Grove Kálmán-szócikke szintén tévesen 1907-re datálja a Bayreuth-i utazást. Lásd Christian GLANZ: „Kálmán, Emmerich”, in Ludwig FINSCHER (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel–Stuttgart, Bärenreiter–Metzler, 2003), Personenteil 9, 1413–1416.; Andrew LAMB: „Kálmán, Emmerich”, in Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13 (London, Macmillan, 2001²), 333–334.

⁸ A zeneakadémisták 1904-es Bayreuth-i ösztöndíjáról jelenleg igen kevés pontos adat áll a kutatás rendelkezésére. Még az sem egyértelmű, hogy vajon Kálmán is Gianicelli ösztöndíjával utazott-e Bayreuthba, mindenesetre ő is szerepel a Gianicelli által kiutatztatott zeneakadémisták csoportképén. Lásd EÖSZE László: *Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban* (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 39.

⁹ K. I.: „Tannhäuser» – Bayreuthban. Kiküldött munkatársunktól”, *Pesti Napló* 55/218 (1904. augusztus 7.), 16–17.; K. I.: „Parsifal”, *Pesti Napló* 55/225 (1904. augusztus 14.), 15–16.

¹⁰ N. N.: „A »Grálrablás.« Conried védekezése”, *Pesti Napló* 55/174 (1904. június 24.), 15.; N. N.: „Bayreuthi hírek”, *Pesti Napló* 55/202 (1904. július 22.), 11–12. A *Parsifal*-lopásról lásd bővebben SZABÓ Ferenc János: *Karel Burian és Magyarország*. DLA disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012), 22., továbbá Frederic SPOTTS: *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner-Festspiele*. Angolból ford. Hans J. JACOBS (München, Wilhelm Fink Verlag, 1994), 141.

¹¹ Az utazásról röviden beszámol Eöszke László Kodály életét napról napra követő könyvében, megemlítve, hogy „A társaság kis kerülővel, Nürnberg – München – Salzburg érintésével tér haza.” Nem tudjuk ugyanakkor, hogy vajon a többi ösztöndíjas – köztük Kodály – jelen voltak-e a müncheni előadásokon. Lásd EÖSZE László: *Kodály Zoltán életének krónikája* (Budapest, Zeneműkiadó, 1977), 29.

¹² 1904 augusztus végi és szeptember eleji tudósításai alapján. Lásd KÁLMÁN Imre: „A müncheni Mozart-előadások”, *Új Idők* 10/34 (1904. augusztus 21.), 181–182.; N. N.: „A müncheni Wagner-előadások. München, augusztus 24.”, *Pesti Napló* 55/237 (1904. augusztus 28.), 15–16.; K. I.: „Az Operaház új szezonja”, *Pesti Napló* 55/253 (1904. szeptember 13.), 11.

¹³ Többek között lásd K. I.: „Álom”, *Pesti Napló* 56/41 (1905. február 10.), 11.

Richard Wagnernek, Richard Straussnak vagy Karel Burian tenoréneknek.¹⁴ Ironikus írói stílusa és retorikai sajátosságai alapján szerzősége néhány aláírás nélküli cikknél is valószínűsíthető.¹⁵ Írásainak bibliográfiája egyelőre nem készült el, az azonban tudható, hogy a *Pesti Napló* mellett 1904 és 1907 között az *Uj Idők* folyóiratban is publikált kritikákat.¹⁶

Zeneszerzői tevékenysége miatt Kálmán időnként szüneteltette kritikusi munkásságát (*1. táblázat*).¹⁷ 1906-ban két színházi bemutatója is volt a Magyar Színházban, feltehetőleg ezek miatt vonult vissza az év elején hosszabb időre publicisztikai elfoglaltságaitól, mindössze február végén jelentkezett néhány hangversenybeszámolóval.¹⁸ 1907–1908 fordulóján írott cikkekben kétféle jelét is felfedezhetjük annak, hogy Kálmán Imre idejét egyre inkább saját operettszerzői tevékenységének szenteli. Egyrészt, míg korábban szinte zenetudományi jellegű, szakirodalmi hivatkozásokkal ellátott írásokat publikált egy-egy operabemutatóról, későbbi operai beszámolóit kevésbé részletezők.¹⁹ Másrészt, későbbi írásainak hangvétele kevésbé lelkes – e második periódusban talán csak Karel Burian vendégszerepléseiért, Goldmark Károly operáiért és Richard Wagner műveinek jó előadásaiért tört lándzsát a korábbihoz hasonló hévvel.

A budapesti ősbemutatóját követő egy évben a *Tatárjárás* (Vígsház, 1908. február 22.) a vidéki városokat és külföldet egyaránt meghódította (*2. táblázat*).²⁰ A darab magyarországi és külföldi premierjeinek egy részét Kálmán személyesen

¹⁴ K. I.: „Wagner Richárd”, *Pesti Napló* 59/39 (1908. február 13.), 5. A cikk Richard Wagner halálának 25. évfordulója alkalmából jelent meg. Lásd továbbá KÁLMÁN Imre: „Strauss Rikárd”, *Pesti Napló* 58/116 (1907. május 16.), valamint uő: „Burrián”, *Pesti Napló* 58/228 (1907. szeptember 25.), 11. Karel Burian budapesti fellépései Kálmán Imre meghatározó operai élményei közé tartoztak, nemcsak a *Trisztán és Izolda*, de a *Carmen* és az *Anyegin* előadásai is. Lásd (k. i.): „Carmen”, *Pesti Napló* 58/230 (1907. szeptember 27.), 12., illetve (k. i.): „Anyegin”, *Pesti Napló* 58/293 (1907. december 11.), 13.

¹⁵ Erről részletesebben lásd az MTA BTK Médiatudományi Kutatócsoport tanulmánykötetében megjelenő írást (2. lj.).

¹⁶ Az *Uj Idők*ben megjelent kritikák mennyisége jóval kevesebb, így vizsgálódásaimat elsősorban a *Pesti Napló*ban megjelent cikkek alapján végeztem.

¹⁷ Kálmán Imre 1908 előtti zeneszerzői tevékenységéről lásd BÁNOS Tibor: „Szépreményű tehetség a szerkesztői asztal mellett. Kálmán Imre pályakezdése”, *Magyarország* 19/42 (1982. október 17.), 27.

¹⁸ (k. i.): „Hangverseny”, *Pesti Napló* 57/50 (1906. február 20.), 19.; (k. i.): „Hangverseny”, *Pesti Napló* 57/54 (1906. február 24.), 15.

¹⁹ A *lonjumeau-i postakocsis* bemutatójáról írott recenziójában például idézi Julius Otto Bierbaum értekezését, valamint Hans Michael Schletterer „érdekes könyvét (*Studien zur Geschichte der Französischen Musik*), amelyben a francia udvari színházak és zenekar történetét mondja el nagytudással.” Lásd K. I.: „A lonjumeau-i postakocsis”, *Pesti Napló* 55/331 (1904. november 30.), 13–14.

²⁰ A *Tatárjárás* előadástörténetéről lásd Bozó Péter: *A magyarországi operett forráskatalógusa*, http://db.zti.hu/mza_operett/operett_Adatlap.asp?id=00358.

Scherzando (1903). Vonószzenekarra
Intermezzo és Zongoraszonáta (1903). Zongoradarabok
Saturnalia (1904). Szimfonikus költemény
Endre és Johanna (1905). Szimfonikus költemény. A művet 1907-ben Helsinkiben is előadták*
A pereszlényi juss (1906. április 7., Magyar Színház). Kísérőzene Fényes Samu vígjátékához
Mikes búcsúja (1906. október 28., Magyar Színház). Zenés költemény Mezey Sándor verseire, a Rákóczi-ünnepségek alkalmából
Kálmán Imre dalai (Budapest, Bárd, 1907), I–V.
 Kuplék (1907–1908): *Dal a moziról; A Lloyd munkatársa; A mama levele; Mert a Berta nagy liba; Én vagyok a Fedák Sári szobalánya*

* CSERNA Andor: „Magyar zene Finnországban”, *Ország-Világ* 28/25 (1907. június 23.), 526–530.

1. táblázat. Kálmán Imre fontosabb művei a *Tatárjárás* 1908-as bemutatója előtt

A <i>Tatárjárás</i> előadásai	Kálmán Imre operakritikái
	K. I.: „Wagner Richárd”, <i>Pesti Napló</i> , 1908. február 13.
	K. I.: „Eliána”, <i>Pesti Napló</i> , 1908. február 14.
1908. február 22., Budapest, Vígszínház	
	(k. i.): „Operaház”, <i>Pesti Napló</i> , 1908. március 1.
1908. április 13., Budapest, a mű 30. előadása a Vígszínházban	
1908. április 23., Kolozsvár, Nemzeti Színház	
	KÁLMÁN Imre: „Téli rege”, <i>Pesti Napló</i> , 1908. május 1.
1909. január 22., Bécs, Theater an der Wien	
	KÁLMÁN Imre: „II. Rákóczi Ferenc”, <i>Pesti Napló</i> , 1909. január 31.
	KÁLMÁN Imre: „Fra Diavolo”, <i>Pesti Napló</i> , 1909. április 18.

2. táblázat. Kálmán Imre publicisztikai tevékenysége a *Tatárjárás* első jelentősebb előadásai idején

vezényelte, de közreműködött azok előkészületei során is.²¹ Így egyre ritkábban jelentek meg cikkei a *Pesti Napló*ban, csak bemutatókról és a jelentősebb előadásokról írt ebben az időszakban. Sőt, önéletrajzi írása szerint 1908 novemberében azzal kereste fel a *Pesti Napló* főszerkesztőjét, hogy szeretné elhagyni a lapot és Bécsbe költözne operett-zeneszerzőnek.²² Bár erre ekkor még nem került sor, 1909-ben már csak két hosszabb kritikát írt a lap számára. A szövegekből világosan érezhető, hogy nem törődött a szokatlanul kemény megfogalmazású mondatainak következményével: tudta, nemsokára befejezi zenekritikusi tevékenységét. Olyan kemény szavakkal bírálta az Operaházat, amelyeket még a századforduló operasajtójának mai ismerői is megütözéssel olvasnak. Auber vígoperája, a *Fra Diavolo* felújításakor szinte ostorozta az intézmény vezetését amiatt, hogy míg a külföldet Richard Strauss és Debussy operái tartják lázban, Budapesten egy közel százéves mű felújításával szórakoztatják a közönséget. Utolsó operakritikájában az – immár – operettszerző Kálmán Imre gyakorlatilag bevágta az ajtót maga után e szavakkal: „mostanában semmi sem megy komoly megítélés elé, ami az Operában történik.”²³ Az 1909. április végi Wagner-előadások kritikái név nélkül jelentek meg, de minden bizonnyal más kritikus tollából. 1909 májusában *A makrancos hölgy*, majd ugyanezen év októberében a *Dalibor* bemutatójáról pedig már Kálmán Jenő számolt be a *Pesti Napló* hasábjain.²⁴

Magyar nemzeti zene

Színpadi zene iránt érdeklődő fiatal komponistáról lévén szó, magától értődik, hogy Kálmán Imre kritikáinak rendszeresen visszatérő eleme volt a magyar opera, a magyar nemzeti zene kérdése. Gyakran kérte számon a magyar zeneszerzőkön – és a Magyar Királyi Operaházon²⁵ – a magyar nemzeti zene, illetve a 20. századi magyar nemzeti opera megteremtésének ügyét. Az újságírói tevékenységére eső évek e szempontból kétségtelenül érdekesekek, hiszen Kálmán tanúja lehetett annak a folyamatnak, ahogyan az Erkel halála utáni évtizedekben a magyar zeneszerzők megpróbálták életben tartani a magyar nemzeti opera műfaját, illetve megalkotni annak modern változatát. 1904 és 1909 között tapasztalt és pályakezdő zeneszerzők művei egyaránt színpadra kerültek a Magyar Királyi Operaházban (3. táblázat). Kálmán Imre írásából képet kaphatunk a már idős Goldmark Károly, Mihalovich Ödön és gróf Zichy

²¹ Például: „A bemutató előadásra rendkívüli becsvágygyal készült a színház s az utolsó főpróbákat a zeneszerző Kálmán Imre személyesen vezette s ő dirigálta a zenekart a mai első előadáson.” Vö. N. N.: „A »Tatárjárás« Kolozsvárott”, *Pesti Napló* 59/100 (1908. április 24.), 14.

²² OESTERREICHER *Emmerich Kálmán*, 63.

²³ KÁLMÁN Imre: „Fra Diavolo”, *Pesti Napló* 60/92 (1909. április 18.), 15. – Az idézeteket az eredeti helyesírásnak megfelelően közlöm.

²⁴ Teljes nevén: Kálmán Jenő Ákos (szül. 1883., Veszprém). Lásd UJVÁRI Péter (szerk.): *Magyar Zsidó Lexikon* (Budapest, Pallas, 1929), 448.

²⁵ Lásd például KÁLMÁN Imre: „Visszapillantás az Operaház szezonjára”, *Pesti Napló* 55/164 (1904. június 14.), 13–14.

Géza, az érett férfikorban lévő Hubay Jenő, Szendy Árpád, Szabados Béla és Rékai Nándor, valamint a Kálmánnal egyidős ifj. Ábrányi Emil és Toldy László operáiról. A különböző korú és stílusú zeneszerzők célja azonban ugyanaz volt. Ahogyan Kálmán Imre meg is állapítja: „Öreg zenészeink, meglettkoru, megállapodott híró művészeink, fiatal, növendék komponistáink, a kis forradalmárok, zenei jakobinusaink, mind egy célért küzdenek. Valamennyien magyar hangulatu, magyar levegőjű, külsőségeiben, belső tartalmában egyaránt magyar zenét akarnak alkotni.”²⁶

Bemutató dátuma	Szerző és műcím
1905. február 28.	Szabados Béla – Szendy Árpád: <i>Mária</i>
1905. március 19.	Toldy László: <i>Sigrid</i>
1905. március 30.	Zichy Géza: <i>Nemo</i>
1906. február 24.	Rékai Nándor: <i>A nagyidai cigányok</i>
1906. november 17.	Hubay Jenő: <i>Lavotta szerelme</i>
1907. március 2.	ifj. Ábrányi Emil: <i>Monna Vanna</i>
1908. február 16.	Mihalovich Ödön: <i>Eliána</i>
1908. április 30.	Goldmark Károly: <i>Téli rege</i>
1909. január 30.	Zichy Géza: <i>II. Rákóczi Ferenc</i>

3. táblázat. A Magyar Királyi Operaház Kálmán Imre zenekritikusi tevékenységének idejére eső magyar operai bemutatói

Magyar bemutatókról írott recenzióit rendszerint programszerű mondatokkal kezdte, ezzel hangsúlyozva a nemzeti opera ügyének fontosságát. Sokakkal együtt ő maga is türelmetlenül várta, mikor születik meg végre a 20. század magyar nemzeti operája. Ezt mutatja, hogy első, magyar bemutatóról írott cikke a recenzeált mű címe helyett „Uj magyar opera” felirattal jelent meg.²⁷ Zichy Géza *Nemo* című operájáról írott kritikájában a kérdést szinte politikai ügyként kezeli: „Nemzeti követeléseink sorába a magyar vezényleti nyelv mellé a nemzeti műzenét is beiktattuk.”²⁸ S elismerve, hogy a magyar zene nem „világnyelv”, magyar zeneszerzőként is írva mégis így vélekedik: „a kis körben érvényesülő zeneszerző is az egész világhoz szól az alkotás pillanatában, ami tagadhatatlanul valami kozmopolita mellékizt ad a munkásságának.”²⁹ A

²⁶ KÁLMÁN Imre: „Uj magyar opera”, *Pesti Napló* 56/60 (1905. március 1.), 2–4.

²⁷ Uo.

²⁸ KÁLMÁN Imre: „Nemo”, *Pesti Napló* 56/90 (1905. március 31.), 1–3.

²⁹ Uo.

nemzeti zene mint beszédmód olyannyira fontos volt számára, hogy más nemzeti operákról írva is a magyar ügyet helyezte előtérbe. Smetana *Dalibor* című operáját említve például fontosnak tartotta annak bemutatását a magyar fővárosban, „ahol önálló, nemzeties zenei beszéd alkotására törekszenek.”³⁰

S hogy milyen lenne Kálmán szerint az önálló, magyar nemzeties zenei beszéd? „Magyar hangulatu, magyar levegőjü, külsőségeiben, belső tartalmában egyaránt magyar.”³¹ Önmagában a magyar jelleg hangsúlyozása persze nem elég, legyen szó a magyar történelemből kölcsönzött cselekményről vagy magyaros zenei elemek használatáról. A *Nemőről* írva például kifejti, hogy nem a „felcicomázott, de nem meg-nemesített, kiszélesített népzene”³² a helyes út, még akkor sem, ha a közönség akár színmagyarnak is találja az ilyen művet. Véleménye szerint ugyanis bár „a műzene a népzene alapszik, abból fejlődik, de azt a becses anyagot, melyet a népzene nyújt, föl kell dolgozni, meg-nemesíteni, átformálni.”³³ Népzene, népdal alatt ugyanakkor itt nyilván magyarnótát kell érteni, hiszen a *Nemo* partitúrájában lépten-nyomon a népies műdal stílusában fogant részletekre bukkanhatunk.³⁴ A népies műdal operaszínpadon való megjelenésének létjogosultságát Kálmán erősen megkérdőjelezi, mind zenei, mind pedig prozódiai szempontból: „A primitív népdalformának modern fakturájú opera keretében nincs helye, legfeljebb népies dalműben szerepelhet jogosan.”³⁵ Érvelése szerint a népies műdalok túlzott alkalmazása esetén sérül a magyar deklamáció, márpedig „a jövő műopera csak akkor lesz igazán magyaros, ha a zeneszerző helyesen, természetesen deklamál.”³⁶

A helyes deklamáció alapja számára Wagner operai írásmódja volt. Éppen ennek okán dicsérte *A nagyidai cigányok* prozódiját, mint a wagneri deklamáció sikerült alkalmazását: „A szépen aláfestett, természetes magyaros deklamáció egyik főkiválósága Rékai munkájának. Emberei érthetően, magyarul beszélnek. Azután a sok helytelen, rossz deklamáció után, amelyet elavult antimuzsikális operafordításainkban, részint eredeti munkáinkban hallottunk, valóságos gyönyörűséggel hallgattuk Rékai pompás deklamációját.”³⁷ (1. kottapélda)

³⁰ K. I.: „Az Operaház új szezonja”, *Pesti Napló* 55/253 (1904. szeptember 13.), 11.

³¹ KÁLMÁN *Új magyar opera*, 2–4.

³² KÁLMÁN *Nemo*, 1–3.

³³ Uo.

³⁴ Kálmán Imre Zrínyi Ilonának az előjáték 2. jelenetében énekelt búcsúját vagy a 2. felvonás 2. jelenetében Nemo és Klára szerelmi kettősét emeli ki. Ezek a részletek a nyomtatott zongorakivonat 24–26. és 89–94. oldalán találhatóak. A zongorakivonatot lásd ZICHY Géza: *Nemo* (Budapest, k.n., é.n.). Feltehetőleg a szerző magánkiadása, a lemezszám (G.Z.100.) betűi mögött a zeneszerző monogramját sejtethetjük.

³⁵ KÁLMÁN *Nemo*, 1–3.

³⁶ Uo.

³⁷ KÁLMÁN Imre: „A »Nagyidai cigányok«, *Pesti Napló* 57/55 (1906. február 25.), 19–20.

Élénkebben és határozottan

Pá - lin - kás jó reg - gelt! Gön - dör - ha - jú né - pem, a - mit
ne - kem mond - tok, azt kö - szö - nöm szé - pen

1. kottapélda. Rékai Nándor: *A nagyidai cigányok*. Csóri monológja (részlet)

A Magyar Királyi Operaház kéziratosa, rendezői példányként használt

ének-zongorakivonata alapján. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár, ZB 157/b-1, 63

Ahogy a zenei nyelvnek, úgy a cselekménynek, az operatémának is megnevesíttetten magyarnak kellett lennie. Márpedig fiatal pályatársainak operáit bírálva meg kell állapítania, hogy Toldy László *Sigridjének*, illetve ifj. Ábrányi Emil *Monna Vannájának* már a témája sem magyar.³⁸ Ugyanakkor Szabados Béla és Szendy Árpád közös operájáról, a Szent István korában játszódó *Máriáról* írt kritikájában is az alábbi végkövetkeztetésre jut: „Nemzeti opera-e a Mária? A felelet tagadó, a Mária nem igazán magyar munka.”³⁹ Nem találja jellemzőnek a helyszínüket, véleménye szerint a cselekmény „éppen úgy lejátszódhatott volna a thüringiai őserdőben, a brandenburgi fejedelmek székesegyházában, mint a Bakonyban és István király székesfehérvári udvarában.” Ennek következtében Szabados és Szendy operájának történetében nincs más nemzeti vonás, „mint a szereplők neve, a Szent István koronás alakja, a Bakony sötét rengetege – vagyis a keret, a külsőségek.” Másik kifogása bár zenei jellegű, de mögötte már politikai állásfoglalás is rejlik. Szóvá teszi ugyanis, hogy a műben „A cseh, tót, német, olasz papok és egyéb idegen udvari méltóságok [...] igen művelt, finom uri emberek, sokat imádkoznak, magyar dalokat zengenek és, igen szép, diszes öltönyöket viselnek; szelid lelkületűek, kegyes szívűek,” míg „A pogányok barbár idegenek, akik exotikus dalokat énekelnek, idegen ritmusokra táncolnak, harcosaik torzonborz, züllött alakok, akik vulgárisan primitív – ruhákban járnak. Kegyetlenek és vérszomjasak.” Kálmán a cselekmény történelmi hátterét elemezve arra jut, hogy egy a kereszténységet és a pogányságot szembeállító opera „nemzetibb, magyarosabb, ha a pogányokat, a konzervatív pártot állítja előtérbe.”⁴⁰ Márpedig számára nem a külföldi papok és urak, hanem inkább Koppány a „nemzeti hős, az első kuruc, az első hazafi, aki az idegen befolyás elleni küzdelem tragikus hőse.” Nyilván zenei okok

³⁸ K. I.: „Sigrid”, *Pesti Napló* 56/79 (1905. március 20.), 5–6., illetve KÁLMÁN Imre: „Monna Vanna”, *Pesti Napló* 58/54 (1907. március 3.), 17–18.

³⁹ KÁLMÁN *Uj magyar opera*, 2–4.

⁴⁰ Uo.

vezették e véleménye felülbírálásában, ugyanakkor tény, hogy 1904 nyarán még Erkel *István király* című operájának felújítása érdekében emelt szót a sajtóban.⁴¹

Kálmán értékítéletének alapja: a koherencia

Kálmán Imre igen magas minőségi mércét alkalmazott az általa recenzált magyar operák esetében. Eleinte részletes érveléssel támasztotta alá kifogásait, megfontoltan adagolva az elismerést és a kifogásokat. Ahogyan az a *Mária* esetében is megfigyelhető, leginkább az inkoherecia zavarta, történnék az akár a szüzsé, a zeneszerzői stílus vagy a zenei megoldások terén. *A nagyidai cigányok*ban bár üdvözölte a wagneri deklamáció magyar szövegre történő alkalmazását, ugyanakkor a technikai kidolgozást illetően már bírálta a Wagner-hatást: „A »végtelen melódiára« való törekvés azonban – unalmas. [Rékai] témái nem elég pregnánsak, nem eléggé erőteljesek arra, hogy kellő hatályossággal méltányolhatnók a szinpadon végbemenő akciót.”⁴² Véleménye szerint tehát a Wagner-hatás a prozódia magyarossá tételéig üdvözlendő, azonban nem szerencsés a német zeneszerző elveit magyar zenére átültetni: „A magyar zene s a népzene hagyományai alapján kialakult zenei izlésünk szereti a kisebb, zárt formákat. Az a pár zárt forma, amelyet Rékai munkájában találunk, például a balletrészletek, a cigányok elsőfelvonásbeli kórusa – a legkellemesebb leginvenciózusabb része a »Nagyidai cigányok« zenéjének.”⁴³

Az Arany-költemény operai adaptációját éppen az irodalmi remekmű védelmében kritizálta hevesen. „A szövegíró véleménye szerint szerelem nélkül nincsen opera s ime az ominozus operai líra kedvéért keretté válik, epizóddá foszlik Arany János költészetének csodálatosan eredeti hangulata. [...] ebben a darabban, ebben a zenében nincsen humor. [...] Várady Sándor a nagyidai cigányromlás titkos rugójának Csóri vajda leányának és Laborc vitéznek szerelmes történetét állítja be. Az ő cigányai nem olyan gondtalanok, nem olyan könnyelműek, mint Arany János dádéi. Szomorúság, komor szinezés jellemzi a darab magvát, alaphangulatát.” Várady Sándor ugyanis – valószínűleg az operai hagyományok által vezetve – az opera középpontjába egy tragikus sorsú, Verdi operáinak világából kölcsönzött szerelmes párt helyezett, a Manricóra emlékeztető, a legenda szerint királyi származású, de cigány anya által felnevelt Laborcot és a gögös, végül féltékenységi dühétől vezérelve a hős cigány sereget eláruló, ezáltal a drámai végkifejletet okozó Hélát. Ennek eredménye az az erős kontraszt az ismert Arany-költemény és az opera hangvétele közt, melyet Kálmán így értékelt: „megértette-e Rékai a darab hangulatát? Erre a kérdésre sajnálatos módon »nem«-mel kell felelnünk. Rékai megelégszik azzal, hogy előkelő, szép muzsikát alkot, de elfelejti azt, hogy a darab hangulata tulajdonképpen népies. Egyszerű, népies, kissé szerényebb igényekkel fellépő zene sokkal találóbban jellemezte

⁴¹ KÁLMÁN *Operaház új szezonja*, 11.

⁴² KÁLMÁN *A „Nagyidai cigányok”*, 20.

⁴³ Uo.

volna a »Nagyidai cigányok« miliőét, mint az a komplikált, szövevényes muzsika, amelylyel Rékai a morékat megszólaltatja.”

A *Lavotta szerelme* című Hubay-opera recenziójában Kálmán hasonlóképpen mérlegel. Bár Hubayt a modern zenekar mesteri kezelőjeként jellemzi, a mű stílris egyenetlenségét határozottan elítéli.⁴⁴ Hubay ugyanis több alkalommal – a kottában felirattal vagy lábjegyzettel ellátva – idézi és felhasználja Lavotta János műveit, miközben operájának alapstílusán nem változtat.⁴⁵ Modern, európai, leginkább Massenet-ra emlékeztet a főszereplők belső vívódásainak, drámai konfliktusainak zenei hangvétele, melytől élesen elválk a népies karjelenetek hangzása. Ezt a törést még fokozza, hogy maga a címszereplő mindkét zenei beszédmódban megszólal. Kálmánt nagyon zavarta a darab eklektikus zenei nyelve, és odáig merészkedik, hogy szinte kioktatja a nála huszonnégy évvel idősebb zeneszerzőt: „Lavotta muzsikája szép, de százéves. Hubay Jenő zenéje pedig mai keletű, napjainkban készült, egy modern művész lelkében gyökerezett. Ily módon valami különös stílris ellentét, erős zökkenés választja el a két kor muzsikáját. Nem lett volna helyesebb, ha Hubay modernizálja Lavotta kompozícióját, vagy pedig az egész darabot régies, archaizáló stílusban koncipiálja?”⁴⁶

Magyar történelmi tematikája ellenére Hubay és Rékai műveinél is erőteljesebb kritikát kapott minden szempontból Zichy Géza *Rákóczi-trilógiája*. Kálmán Imre a trilógia két operájáról írt, elsőként a *Nemóról*, majd négy évvel később a *II. Rákóczi Ferencről*. A két kritika ugyanakkor nemcsak a két műről, hanem a kritikusról is sokat elárul: a *Nemo* kritikájában, fiatal komponistaként, Kálmán még kísérletet tett a gróf zeneszerzői kvalitásainak kiemelésére, pár évvel később, 1909-ben, nemzetközileg elismert operettszerzőként már igen keményen, türelmetlenül, szinte kíméletlenül fogalmazott a *II. Rákóczi Ferenc*rel kapcsolatban. Véleménye szerint Zichy „[A Nemóban] könnyelmű kézzel nyult a magyar operához, egy zabolátlan tehetségű, iskolázatlan gondolkozású, önkritikát nem ismerő s a parancsolásban elkényeztetett főúr szent tudatlanságával. [...] szép törekvéseit, tagadhatatlanul jelenlévő és virágzó fantáziáját, melódikus invencióját mégis igen előnyösen mutatta a Nemo. [...] II. Rákóczi Ferenc sokkal gyengébb munka a Nemonál. Némely helyen egyenesen megijeszti az embert.”⁴⁷ A vígoperai közegbe oltott zenedrámái fordulatokat lépten-nyomon népies műdalokkal vegyítő *II. Rákóczi Ferenc*et Kálmán egyenesen „bűnösen-magyar”, „dilettáns” munkának minősítette, sőt kijelentette, hogy

⁴⁴ KÁLMÁN *Lavotta szerelme*, 17–18.

⁴⁵ Lavotta János műveinek idézetei Hubay Jenő operájának rendezői példányként használt nyomtatott zongorakivonatában ([Budapest], Harmonia Első hazai zongoragyár és zenemű kiadó RT, lemezszám: H 548; egy példányát őrzik az OSZK Zeneműtár, ZB 101/b-1), 53. o. (Lavotta megérkezése után): „Hallgató magyar. Izsépfalvi Lavotta Jánostól, szül. 1764. meghalt 1820.”; 92. o.: „Lavotta János »Lavotta szerelme« című dala.”; 133. o.: „Chlopiczky nóta” [lábjegyzetben]; 137. o.: „Bokázó, Lavotta Jánostól”; 146. o. (a Cserebogár-dallamnál): „Lavotta Jánostól” [lábjegyzetben].

⁴⁶ KÁLMÁN *Lavotta szerelme*, 17–18.

⁴⁷ A fenti és a főszoveg következő idézeteihez lásd KÁLMÁN Imre: „II. Rákóczi Ferenc”, *Pesti Napló* 59/26 (1909. január 31.), 18.

„A modern zenedráma frazeológiájának meglehetősen kómikus karrikatúrája a Rákóczi Ferenc zenéjének a szavajárása.” Az opera magyarságáról még ennél is lesújtóbban nyilatkozott: „A gróf Zichy új operája olyan érzéseket kelt bennünk, mint a külföldi orfeumok és zengerajok »magyar« száma. Amikor Cinka Panna, meg Kossuth Ilka, meg a Rakocsi-Truppe [sic!] megjelenik bokorugró szoknyában, és a magyar ősi hangszere, a xilofon meg az okarina hangjainak kísérete mellett meggyalázza a magyar táncot, a magyar muzsikát, körülbelül ugyanazt a fajtáját a szégyenpírnak érezzük az arcunkba szökni, mint gróf Zichy Géza operájának a hallgatásánál. Olyan furcsa, stilustalan, művészietlen zagyvalékot, mint gróf Zichy új munkája, alig láttunk még az Operaház színpadán.”

A *II. Rákóczi Ferenc*ről írott kritikában Kálmán Imre operett iránti érdeklődésének sajátos nyomára bukkanhatunk. Bár a Magyar Királyi Operaház repertoárján megtalálható néhány művet leszámítva egy alkalommal sem írt operetteloadásról,⁴⁸ írásaiból kitetszik, hogy alaposan ismerte nemcsak a műfajt, de a korabeli budapesti operettjátást is, s elejtett megjegyzéseiből a kortárs angol és francia operetről formált véleményét is megismerhetjük.⁴⁹ Ironikus szüzséleírásai olykor nemcsak kigúnyolják a bírált mű esetlen dramaturgiai elemeit, de szinte megidéznek a 19. század második felében virágzott operaparódiák fordulatait. A *II. Rákóczi Ferenc* történetét például e szavakkal foglalta össze a bemutatóról írt kritikájában: „Három fölvonása van az operának s Longueval háromszor akarja kelepcebe csalni a magyar szabadság bajnokát. Egyszer sem sikerül Longueval pokoli terve. Miért nem sikerül? Mivel Rákóczit mind a háromszor megmentik. A mentő-egyesület főnöknője, Sieniawska Elisabetha hercegnő szereti Rákóczit, s minden fölvonásban kivédi a Rákóczi élete ellen irányuló törzsúrásokat, végül érdemeinek elismerése gyanánt megengedtetik, hogy a harmadik fölvonás elején hosszú szerelmi kettőst énekeljen Rákóczival.”⁵⁰

Két idős mester: Mihalovich Ödön és Goldmark Károly

Az előzőek fényében szinte meglepő, hogy a két legidősebb zeneszerző, Mihalovich Ödön és Goldmark Károly műveinek recenziói esetében mégis egyfajta tekintélytisztelettel találkozunk. Némiképp érthető a fiatal kritikus elfogódottsága, hiszen Mihalovich a Zeneakadémia igazgatója, Goldmark pedig a legnagyobb élő, magyar származású, nemzetközi hírnévnek örvendő operaszerző volt, akiket kritikáiban Kálmán pozíciójuknak megfelelően méltatott, de láthatóan el is ismert. Mihalovichot Wagner egyetlen tanítványaként és Liszt Ferenc barátjaként jellemezte. Az *Elíanáról* írva szokása ellenére még a kritikáját is – mely szerint a mű helyenként vontatott, unalmas – dicséretbe rejti: „Mihálovich munkáján meglátszik, hogy nem a közönség

⁴⁸ Lásd például K. L. [sic, recte: K. I.]: „Fortunio”, *Pesti Napló* 58/304 (1907. december 24.), 12–13.; továbbá (k. i.): „A »Cigánybáró« az Operaházban”, *Pesti Napló* 56/146 (1905. május 28.), 18.

⁴⁹ Erről lásd bővebben az MTA BTK Médiatudományi Kutatócsoport tanulmánykötetében megjelenő tanulmányt (2. lj).

⁵⁰ KÁLMÁN *II. Rákóczi Ferenc*, 18.

kegyeit keresi: némely magyarázó, szcenikai zenéjének a szélessége, némely jeleneteknek hosszadalmassága arra mutat, hogy a szerző nem kérdezi a közönség idegeinek feszültségi állapotát; ha énekelni akar, addig szól a hangja, amíg neki jól esik.”⁵¹ Hozzá kell tennünk, hogy Mihalovich operájának ősbemutatójára a *Tatárjárás* premierje előtt egy bő héttel került sor, tehát a kritikus maga is átérezhette a zeneszerző bemutató előtti izalmát.

Goldmark Károly iránti rajongását szintén körültekintéssel érdemes kezelni. Kálmán már első zenekritikusként töltött évében Goldmarkot kevésbé méltatott zseniként, a zsbongó, de igazi tehetségeket nélkülöző nemzetközi operaélet egyetlen valódi, erőteljes egyéniségeként említi.⁵² A *Téli regét*, Goldmark utolsó, kései operáját recenziálva pedig szinte költői magaslatokba emelkedik, maga mögött hagyva megszokott vitriolos stílusát: „A »Téli rege« muzsikája angyali tisztaságában és nemességében glóriával veszi körül Goldmark Károly gyönyörű ősz fejét. Ime, ismét megtért hozzánk a nagyszavu, zengő ajku dalnok s elringatja a mi szomorú, könnyes lelkünket valami különösen szép, békés hangulatba. Szeliden, gyengéden szól hozzánk, mint az idős ember, akinek a szivéből eltávozott az élet csatazajának visszhangja, mi pedig boldogan szemléljük az aggastyán Goldmark Károly áldásthozó, gazdag gyümölcsöt termő virulását.”

Kálmán Imre Goldmark iránti elfogultságának hátterében egy többretegű, identitásalapú szimpátia is állhat. Cikkeiben e témáról bővebben nem ejtett szót, de önéletrajzi írásában megemlítette, hogy már gyermekkorában büszke volt arra, hogy akárcsak a *Sába királynőjének* komponistája, ő is egy, a Balaton partján lévő városban született, tehát szűkebb földrajzi értelemben is honfitársának érezte Goldmarkot.⁵³ Az a tény ugyanakkor, hogy Kálmán a *Téli rege* bemutatójának kritikájában többes szám első személyben ír a magyar zeneművészetért küzdő Goldmarkról – ezáltal rajta keresztül saját zeneszerzői törekvéseiről –, annak tudható be, hogy ő maga ekkor élte át első színpadi sikerét, s így magára is egy büszke, a magyar zene ügyéért küzdő komponistaként tekintett. Lelkesedését jellemzi, hogy nemcsak az új mű, de korábbi Goldmark-operák, *A házi tücsök* és a *Götz von Berlichingen* zenéjében további magyaros elemeket vélt felfedezni: „Mi, akik a magyar zeneművészetért küzdünk,

⁵¹ K. I.: „Eliána”, *Pesti Napló* 59/43 (1908. február 18.), 12.

⁵² Kálmán a századforduló operai irányzatait röviden felsorolva és jellemezve így vélekedik: „e nagy zsvíjban, a zürzavarban pedig szilárdan, elszigetelten áll a Goldmarck [sic!] Károly kevésbé méltatott zsenije.” Vö. K. I.: „A kecskepásztor”, *Pesti Napló* 55/347 (1904. december 16.), 14–15., valamint KÁLMÁN Imre: „Téli rege”, *Pesti Napló* 59/106 (1908. május 1.), 1–3.

⁵³ OESTERREICHER *Emmerich Kálmán*, 35. – Dalos Anna és Richter Pál felhívta a figyelmemet arra, hogy Kálmán Goldmark iránti elfogultsága terén nem tekinthetünk el a 19. századi végi magyar nagyvárosi zsidó asszimiláció jelenségétől. Gerő András szerint Kálmán vallásilag nem volt elkötelezett zsidó, nemzeti értelemben pedig magyarnak tartotta magát (Gerő András levele, 2017. május 19.), ugyanez elmondható az idős Goldmark Károlyról is, azzal a kiegészítéssel, hogy ő a műveiben tudatosabban hangsúlyozta vallási gyökereit. Ugyanakkor Kálmán Goldmark iránti nemzeti-vallási identitásalapú rokonszenvét a kutatás jelenlegi állása szerint dokumentumokkal, ide vonatkozó idézetekkel nem tudjuk bizonyítani.

azt halljuk, hogy Goldmark magyarul szól hozzánk.”⁵⁴ Különös, hogy általános magyaros karakterisztikumként említi, hogy a *Téli rege* zenéjében még az ünnepélyes hangok is szomorúak.⁵⁵

Kálmán Imre összességében nem volt elégedett az akkori kortárs magyar operaszerzés helyzetével. Felismerte, hogy tehetséges zeneszerzők próbálkoznak a legnemesebb zenés színpadi műfaj életben tartásával vagy új tartalommal való megtöltésével, de azt is látta, hogy az elkészült művek színvonala és recepciója nem ad okot a bizakodásra. Több alkalommal is dicsérte utólagosan Szabados Béla *Vióra és A bolond* című operáit,⁵⁶ a *Máriáról* és *A nagyidai cigányokról* pedig maga is kijelentette, hogy jó operák, mégis így összegezte véleményét: „Magyar nemzeti opera! Valami különös végzet gátolja meg a kifejlődését. [...] Nagy minőségű munka volt mindakettő, mégse sikerült egyik sem.”⁵⁷ Talán kijelenthető, hogy az operett műfaj felé történt elmozdulásában az is közrejátszott, hogy azt a történelmi-nemzeti hozzáállást és zenei minőséget, amit számon kért az új magyar operák bemutatói alkalmával, nem találta meg magas színvonalú operákban a század első évtizedében. „A hazai muzsánál tett kénytelen és köteles látogatások”-nak minősítette ezeket a bemutatókat,⁵⁸ s *A nagyidai cigányok* kapcsán erre a végkövetkeztetésre jutott: „A modern magyar opera – kemény dió.”⁵⁹

⁵⁴ KÁLMÁN *Téli rege*, 1–3.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ KÁLMÁN Imre: „Visszapillantás az Operaház szezonjára”, *Pesti Napló* 55/164 (1904. június 14.), 13–14.; illetve K. I.: „Az Operaház új szezonja”, *Pesti Napló* 55/253 (1904. szeptember 13.), 11.

⁵⁷ KÁLMÁN *Lavotha szerelme*, 17–18.

⁵⁸ KÁLMÁN Imre: „Bohémélet”, *Pesti Napló* 56/117 (1905. április 28.), 2–4.

⁵⁹ KÁLMÁN *A „Nagyidai cigányok”*, 19.

FERENC JÁNOS SZABÓ

“The Modern Hungarian Opera is – Hard Nut.”

Emmerich Kálmán’s Reviews of Hungarian Operas of the Early Twentieth Century (1904-1909)

During the period between graduating from the Music Academy in Budapest and the première of his operetta *Herbstmanöver* in Vienna, Emmerich (Imre) Kálmán regularly reviewed concerts and opera performances. He also contributed to the Hungarian daily newspaper, the *Pesti Napló*, ‘Pest Diary’. As a music critic he intended not only to inform the readership but to also educate, to which end he sometimes cited musicological literature in these publications. Reviewing contemporary Hungarian opera formed a significant portion of his writings. In the interest of Hungarian national music, he wrote his opinion with ruthless honesty, frequently laden with sarcasm. He sought to guide upcoming composers through critique according to his aesthetics.

This article is concerned with the creative direction of the young Emmerich Kálmán in relation to Hungarian national opera at the outset of the twentieth century. I herein consider how the composer defined the language of Hungarian music, and examine what Kálmán’s writings on Hungarian opera may reveal about his historical – and possibly political – viewpoints. I investigate the implications which resulted from his aesthetic criteria, namely why contemporary works fell short of such expectations. This discussion explores how switching course to operetta may have stemmed partially from Kálmán’s experiences with the contemporary Hungarian operatic repertoire.

Zongora, háború, Bartók Dohnányi 2. zongoraversenyéről

Dohnányi Ernő 70 éves volt, amikor befejezte 2. zongoraversenyét (op. 42).¹ A premierre néhány hónappal később, 1947. december 3-án került sor az angliai Sheffieldben. Ez a helyszín még az életút ismeretében sem magától értetődő, hiszen Dohnányi 1944 novembere óta Ausztriában tartózkodott, s onnan nemigen volt módja kimozdulni – sőt a háború végén szárnyra kapó politikai rágalmak még néhány ausztriai fellépését is megakadályozták. Angliával azonban több szerencséje volt: ott 1946-ban és 1947-ben is felléphetett néhány alkalommal. Tudnivaló, hogy Dohnányi mindig is igen népszerű volt angolszász területeken; s ahogy első igazi nemzetközi sikerét még 1898-ban Londonban aratta, és egzisztenciáját az Egyesült Államokbeli turnéi során alapozta meg az 1920-as évtizedben, úgy a második világháborút követő, kritikus időszakban is Nagy-Britannia bizonyult számára a legbiztosabb pontnak.² Szereplései – ahogy mindig – igen kedvező visszhangra találtak. A szerző élettársa, későbbi harmadik felesége, Ilona von Dohnányi krónikája szerint az 1947. november 3-án adott sheffieldi szólóest olyan elsöprő sikert aratott, hogy a város képviselőtestülete maga kérte fel Sir Thomas Beechamet, hogy a Royal Philharmonic Orchestra élén bemutassa Dohnányi 2. zongoraversenyét – természetesen a szerző

* A tanulmány részben a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Tallián Tibor 70. születésnapja tiszteletére rendezett konferenciáján (2016. október 15., MTA BTK Zenetudományi Intézet), részben pedig az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Dohnányi Day 2017” című ülészakán (2017. december 7., MTA BTK Zenetudományi Intézet) elmondott előadásaim alapján készült. Munkámat a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatta.

¹ A mű befejezése: 1947. augusztus 9., Kitzbühel (Ausztria). Bemutató: 1947. december 3., Sheffield (Anglia); Royal Philharmonic Orchestra (vez. Sir Thomas Beecham). A bemutatót követő előadások ugyanezen előadókkal: 1947. december 5., Birmingham és december 7., London. A mű további, fontos előadásai: 1948. november 25., Detroit (amerikai premier; Detroit Symphony Orchestra, vez. Karl Krueger) és 1953. november 9., New York (Dohnányi első és egyetlen nagyobb New York-i fellépése 1927 óta).

² Vázsonyi Bálint szerint 1947 végén a letelepedést is felajánlották Dohnányinak és családjának, minthogy azonban későbbi harmadik felesége, Zachár Ilona ekkor még nem tartozott törvényesen hozzá, sőt előző feleségétől nem tudott elválni, a lehetőséget nem tudta kihasználni. Vö. VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő* (Budapest, Nap Kiadó, 2002²), 208.

közreműködésével.³ Így került tehát Sheffield városa a Dohnányi-műjegyzékekbe, bár Beecham állítólag azt mondta: a sheffieldi előadást ő csupán próbának, a két nappal később sorra kerülő birminghami koncertet főpróbának tekinti, és a tulajdonképpeni bemutatónak a december 7-én sorra kerülő, londoni produkció számít.⁴

* * *

Dohnányi 2. zongoraversenye a gyors egymásutánban következő, első három előadása alkalmával egyaránt kiváló fogadtatásban részesült. A kritikusok vérbeli „zongorista-concerto”-nak nevezték,⁵ nagy, nemzetközi népszerűséget jövendöltek neki,⁶ s úgy ítélték, hogy bizonyos konvencionálisága ellenére igen szellemes és szenvedélyes mű.⁷ Különösen a nyitótétel nyerte el a korabeli kritikusok tetszését: „konceptióban és kivitelezésben is pompás” – írták róla egy később megjelent recenzióban.⁸ A kortársak magától értődően a romantikus zongorakonzert-tradícióban értelmezték a művet, a legjobb Csajkovszkij és Rahmanyinov-művekhez hasonlították; az utóbbi szerző 2. zongoraversenyével konkrét texturális összecsengést is észleltek.⁹

Ennél kevésbé kézenfekvő, ugyanakkor sokkal lényegibb párhuzamra figyelt fel Tallián Tibor, aki a 20. század első felének magyar versenymű-termését vizsgálva elsőként tett elemző megjegyzéseket Dohnányi 2. zongoraversenyével kapcsolatban. Megfigyeléseit a következőképp összegezte:

³ Ilona von DOHNÁNYI: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. by James A. GRAYMES (Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2002), 163.

⁴ Ilona von DOHNÁNYI *Ernst von Dohnányi*, 164.

⁵ Az eredetiben: „This is a real pianist’s concerto [...]”. Vö. Dr. G. F. Linstead: „Dohnanyi First Performance”, *The Sheffield Telegraph* (1947. december 4.) [újságkivágat-albumból, gépirat], MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Dohnányi-gyűjteménye [a továbbiakban ZTI Dohnányi], MZA-DE-Ta-Script 5.006/17.

⁶ Az eredetiben: „A work which stands every chance of world-wide popularity.” Vö. sz. n.: „Dohnanyi Concerto No. 2 in B minor, Op. 42”, *Musical Opinion* (1948. augusztus) [újságkivágat-albumból, gépirat], ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5.006/21.

⁷ A teljes kontextus az eredetiben: „Mr. von Dohnanyi is an academician full of resource and spirit, and the work is the best of its sort (the more or less traditional sort) produced for a long while.” Vö. sz. n.: „Dohnanyi’s New Concerto. London Success”, *The Daily Telegraph and Morning Post* (1947. december 8.) [újságkivágat-albumból, gépirat], ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5.006/15.

⁸ A teljes kontextus az eredetiben: „The expressive qualities of this melody are exploited to the full in the first movement, which is magnificent in conception and execution.” Vö. „Dohnanyi Concerto No. 2”.

⁹ Lásd az eredetiben például: „After two fortissimo bars for the orchestra, the soloist has a cadenza which leads into the main theme of the whole work. This is presented in a way familiar to all lovers of the Rachmaninoff Second – furious arpeggi from the soloist accompanying the sombre melody in the orchestra. [...] A work which has nothing to fear in comparison with the best concerti of Tschaikevsky, Rachmaninoff etc.” Vö. „Dohnanyi Concerto No. 2”.

„[...] a 2. zongoraversenyben a variációs ciklikus formálást Dohnányi az ifjúkori sokepizódos előadással szemben szinte bartóki aszkézissel valósítja meg. Az első és a harmadik tétel főtémaszakasza ugyanazon zenei gondolat eltérő karakterváltozataira épül: az egyik az ideális, a másik – ha nem is a torz, mindenesetre: a groteszk.”¹⁰

Tallián megjegyezte azt is, hogy a ciklikus egységért felelő tematikus visszatérés Dohnányi korábbi versenyműveiben is jellemző, ám ott egyszerűbb, tehát egyáltalán nem vagy csak kevéssé variált témaméltéseket találunk. Az azóta megjelent analitikus munkák rámutattak arra, milyen fontos szerepet játszik a variáció a szerző kompozíciós gondolkodásában, illetve hogy ciklikus műveiben a szélső tételeket kivétel nélkül minden esetben témakapcsolat fűzi össze – ez utóbbi jelenséget Kovács Ilona írta le doktori disszertációjában.¹¹ Ő egész pontosan arra következtetett, hogy az első tétel témáinak utolsó tételbeli (a tétel végén vagy mindenesetre a vége felé történő) felidézése a korai művektől kezdődően tudatos zeneszerzői koncepció lehetett Dohnányinál, s egyrészt a szonátaciklus egységét volt hivatott biztosítani, másrészt valamiféle elköszönő, illetve önazonosító gesztusként funkcionált.¹² A variációs elv és a ciklusszervező témavisszatérések közös metszetében áll a 2. zongoraverseny koncepciója, azaz hogy Dohnányi a nyitó- és a zárótételben egyazon téma különböző karaktervariációit alkalmazza. Egyébként ez sem előzmény nélküli az életműben: leginkább a Waldbauer-kvartettnek készült, szintén háromtételű 3. vonósnygyes (op. 33, 1926) megoldására hasonlít.¹³ Itt is hangról-hangra megegyezik a két szélső tétel főtemája, ám a köztük lévő kapcsolatot roppant nehéz hallás alapján azonosítani, hiszen karakterüket, ritmikájukat, haladási irányukat tekintve nem is lehetnének különbözőbbek (*1a–b kottapélda*). A kvartett textúrája különböző, furfangos tematikus összefüggések egész tárházát rejtí – nem véletlenül írta Waldbauer Imre, hogy azok közül való, „amely fajtából alig jön hozzá egy emberöltő alatt egy-kettő a régi kincsekhez”.¹⁴

Ahogy a 3. kvartett, a 2. zongoraverseny is kiemelkedő darabja a – Vázsonyi Bálint szavaival élve – „itt-ott egyenetlen” életműnek,¹⁵ s joggal támadhat a hallgatónak olyan érzése, hogy a témavisszaidézés megszokott stratégiája ezúttal más szintre lép.

¹⁰ TALLIÁN Tibor: „Magyar versenymű a 20. század első felében”, in GUPCSÓ Ágnes (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998* (Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 1998), 151–162., ide: 154.

¹¹ KOVÁCS Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő műhelyében. A kamarazenei vázlatok vizsgálata*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009), elsősorban: 81–136.

¹² Kovács Ilona Dohnányi-névjegynek nevezte a technikát. Bár a terminológiát és a jelenség értékelését az értekezés bírálói vitatták, megfigyelése fontos és helytálló.

¹³ Dohnányi 2. vonósnygyesének elemző bemutatása kapcsán a 3. kvartetttről is fontos megfigyeléseket tesz. Lásd PINTÉR Dávid: *Dohnányi Desz-dúr vonósnygyese. Szerzői stílus, műfaji tradíció, interpretáció*. DLA disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015).

¹⁴ A levélből idéz VÁZSONYI Dohnányi Ernő, 208. Az eredeti dokumentum lelőhelye ismeretlen.

¹⁵ A teljes kontextus: „Az őserő, a küzdelem, a mély tragikum – Bartók művészetének mágneses alapelemei – hiányoznak Dohnányi zenéjéből. Itt-ott egyenetlen oeuvre-jének legjobb darabjaiban azonban mindig megtaláljuk az idéző lírát, a drámai kontrasztot, a csintalan humort, a humanizmust, a bölcsességet.” Vö. VÁZSONYI Dohnányi Ernő, 321.

Allegro agitato e appassionato.

Vivace giocoso

1a–b kottapélda. Dohnányi: 3. vonósnégyes, az I. és a III. tétel fő témája

Ennek egyik oka valószínűleg az, hogy a zongoraversenyben nem többé-kevésbé váratlanul felbukkanó emlékekről van szó, hanem a III. tétel tematikus anyaga teljes mértékben megfeleltethető a nyitótételének. Ez pedig ötféle tematikus anyagból építkezik:

- (0) egy fájdalmas kiáltásként felcsattanó, tömör, disszonáns zenekari motívum a mű kezdetén és néhány fontos formai pontján („0. téma” vagy „mottó” – amennyiben a teljes mű hangvételének megelőlegezőjét látjuk benne);
- (1) egy hatalmas ambitust bejáró, hömpölygő és sötét téma h-mollban (1. téma vagy főtéma, első megjelenése: 27. ütem);
- (2) egy alig néhány hangból álló, panaszos kis töredék c-mollban / Esz-dúrban (2. téma, először: 70. ütem);
- (3) egy úgyszintén szűkszavú, hangulatában azonban a környezetétől nagyon különböző, szomorúan vágyódó, röpké téma a-mollban (3. téma, első megjelenése: 113. ütem);
- (4) egy harcias, valamiféle torz, mégis félelmet keltő, d-mollban kezdődő, indulószerű közjáték (4. téma, első megjelenése: 198. ütem).

Mindezen tematikus anyagokat Dohnányi roppant kompakt módon szövi össze, vagyis lazább átvezetés jellegű vagy virtuóz szakaszok egyáltalán nem jellemzőek a műben (ez alól a mottóhoz kapcsolódó zongora-választ tekinthetjük kivételnek, de annak is inkább valamiféle bevezető, a főtémára rávezető funkciója van). Meg kell azonban jegyezni, hogy a kompakt szerkezet első hallásra nem feltétlenül tűnik fel – erre utal legalábbis, hogy egy későbbi előadás kritikusa éppen a végtelen, önmagába vesző improvizatorikus szakaszokat kifogásolta a műben.¹⁶ Ez a benyomás nemcsak bizonyos, a Dohnányival mint romantikus zongorista–zeneszerzővel szembeni

¹⁶ A teljes kontextus az eredetiben: „Even its habit of improvising endlessly in the nineteenth century manner, takes on, through the grace and eloquence with which it is done, a quality of old world charm that is richly rewarding. And when, as often happens, the concerto gets lost in its own musings, there is the happy realization that we will wander for a while with a host of clean-cut tunes.” Vö. Jay S. HARRISON: „National Orchestra”, *New York Herald Tribune* (1953. november 10.) [újságválogat-albumból], ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5.016/45.

előítéletek miatt alakulhatott ki a bírálóban, hanem azért is, mert a nyitótétel formája bizonyos értelemben valóban szabadnak hat. Ugyan felismerhetőek benne a szonáta-*allegro* forma alapelemei (lásd például a témakaraktereket és a hangnemi tervet), de hiányzik a kidolgozási szakasz – ehelyett egy új anyag, a 4. téma uralja a középrészt/kidolgozási részt –, a repríz pedig fordított sorrendben hozza az expozícióban megismert témákat.

A zárótétel leginkább rondóhoz hasonlít, és – mint említettük – csakis a nyitótételben megismert témákból, azok karakterváltozataiból építkezik. Lényeges, és a mű hitelességének egyik fontos oka, hogy az egyes zenei témák ellentétes karaktervariációkban egyaránt „otthon vannak”, vagyis mintha születésüktől fogva bennük rejlene mind a két arcuk. Nem minden Dohnányi-mű esetében van ez így: a ciklus-szervező téma-variánsok olykor kissé mechanikusnak bizonyulnak nála, és stílusának problematikus vonásait erősítik. Ott van mindjárt az életmű egyik emblematisz darabja, az op. 1-es c-moll zongoraötös esete (1895): bár Vázsonyi szerint a moll főtéma *maggiore* változatának megjelenésekor az első ütemek egy akkordfordulatának „napsugaras ígérete válik valóra”,¹⁷ ez az alak sokkal kevésbé megkapó, mint a kompakt és emlékezetes főtéma. Hasonlóképp visszatér a moll téma dúrosított transzformációja a 2. kvintettben (op. 26, 1913–1914), itt azonban már csak az utolsó tétel végén. A zenei küzdelmeket Galafrés Elza, Dohnányi második felesége valamiféle rejtett programmal magyarázta. Visszaemlékezése szerint ugyanis ez a kvintett kettejük egymásért és környezetük elfogadásáért vívott harcát jeleníti meg.¹⁸ Ahogy azonban a szerelmi diadalra az életben is árnyékot vetett Dohnányi és Galafrés korábbi családjainak szétszakadása, a győzedelmes és harmonikus dúr variáció is furcsán üresen kong: Dohnányi mintha ezúttal is kissé feláldozta volna a moll témaváltozat magvasságát, hogy az előzményekhez képest gyanúsán naiv feloldás megszólalhasson. Ez az összefüggés persze valószínűleg csak véletlen, sőt az is erősen kétséges, hogy a Galafrés által leírt értelmezés valóban összhangban van-e a zeneszerző elképzeléseivel és szándékával. Dohnányi ugyanis sosem írt programzenét, s például még a bevallottan madáchi inspiráció nyomán készült 2. szimfóniával (op. 40, első változata: 1943–1944) kapcsolatban is többször hangsúlyozta, nem szeretné, ha művét programzeneként értelmeznék. Jellemző e tekintetben a nyitótételről írt önelemzése: „Szonáta-allegro forma. Madáchtól idézem: »Szerelem és küzdelem nélkül mit ér / A lét.« Nincs program! A küzdelem kizárólag zenei jellegű [...]»¹⁹

¹⁷ A teljes kontextus: „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 világáról. Amikor a kódában végül C-dúrban jelenik meg az induló, a 9. ütem napsugaras ígérete válik valóra.” Vö. VÁZSONYI *Dohnányi Ernő*, 91.

¹⁸ Elza GALAFRÉS: *Lives... Loves... Losses* (Vancouver, Versatile, 1973), 203.

¹⁹ Dohnányi levele Donald Fergussonhoz, 1957. február 17., ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 82.317.



2a kottapélda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, az I. tétel fő témája



2b kottapélda. A 2. zongoraverseny III. tételének fő témája

Feltételezhető tehát, hogy a 2. zongoraversenyhez sem érdemes kifejezett zenén kívüli programot keresnünk. Mégsem lehet tagadni, hogy az itt megjelenő „ideális-groteszk” témapárok mintha mélyebbek, tartalmasabbak volnának az említett korábbi példáknál és valamiféle magyarázatot kívánnának. Nyilvánvaló például, hogy a mű koncepciójának meghatározó eleme az a hangulati szakadék, mely a fő téma két változata között tátong. A nyitótételbeli alak lenyűgöző hatást tesz: monumentális, sűrű, és kérlelhetetlen. A Dohnányinál jellegzetes, borongós, de bensőséges moll hangütésnél kissé zordabbnak tűnik, mégis szívfájdítóan szomorú (2a kottapélda). Ezt a méltóságteljes szépséget teszi múlt időbe a zárótétel, melyben a ritmikailag-metrikailag transzformált fő téma-fejből formálódik a groteszk változat: egy hűvösen ironikus rondótéma (2b kottapélda). A patetikus fő téma ilyen érzelmi és zenei megcsapolása szinte sokkolóan hat a kései Beethovent idéző, lebegő lassú tétel után. A *lusingando* [hízelegve] 2. téma talán a tétova és tanácstalan szomorúság feloldásáért „hízeleg”; párja a fő téma-transzformációnál kevésbé gúnyos, inkább csak finoman ironizál (megjegyzendő, hogy az itt megjelenő kromatikus ereszkedés tipikus a szerző scherzóiban, így itt ezt a hangvételt erősíti) (3a–b kottapélda). A többi anyag is ennek megfelelően alakul át: a lebegő 3. téma rusztikus tánccá egyszerűsödik (4a–b kottapélda), a nyitógesztus tragikus tritonusz-kiáltását pedig a zene folyamatába belesimuló, jókedvű figurává bagatellizálja a finálé.

a tempo (tranquillo)
lusingando

p

3a kottapéllda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, az I. tétel 2. témája

a tempo

p

a tempo
Fl.

p

3b kottapéllda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, a 2. téma a III. tételben

a tempo (tranquillo)
dolce

p
legato

4a kottapélda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, az I. tétel 3. témája

Trombe
in C

Pf.

VII.

VII.

Va

Vc

Cb

a tempo

f
arco
f
arco non div.
f

mp
mp
mp
mp
mp

4b kottapélda. Dohnányi: 2. zongoraverseny, a harmadik téma a III. tételben

S bár a kortársak nem érzékelték, hogy a nagyromantikus hangzások dacára a zongoraverseny másfelé (is) orientálódik, mint a rahmanyinovi zenei világ, az eredendően kétarcú témák egyértelműen Bartókot, s általa persze a közös origót: Lisztet juttatják eszébe az elemzőnek. A transzformáció – Tallián szavaival – „bartóki aszkézis”-e mellett más jellemvonások is utalnak Bartókra: a tritonuzsos nyitás mintha Bartók

hangszerelését és jellegzetes, ingerült gesztusát visszhangozná, de hozzá kötődnek a groteszk-főtéma elhangolásai, sőt tulajdonképpen még a formálás is. Hiszen ha a kézenfekvő szonáta-*allegro*-értelmezéstől megpróbálunk elvonatkoztatni, felfedezhetünk valamiféle szimmetrikus rendező elvet elsősorban a kvázi kidolgozási szakasz önmagában is szimmetrikus felépítése körül. Az üstdob-ostinátós, fagottok és rezek által dominált 4. téma kifejezetten az első Bartók-zongoraverseny kezdetét idézi fel, a finálé makacs nyolcadolása és terc-párhuzamai pedig ugyanezen Bartók-mű főtémanyagait juttathatják a hallgató eszébe. Az utóbbi két példát könnyen lehet tudatos utalásnak tekintenünk, hiszen az 1. zongoraverseny magyarországi bemutatóját Dohnányi vezényelte, és ez az 1928-as együttműködés fontos és emlékezetes mozzanata volt a két szerző kapcsolatának. Ezen az alapon kisebb viszont az esélye annak, hogy a Dohnányi-főtéma h-tonalitású, széles ívű dallama és Bartók Hegedűversenyének hasonló hangközökkel induló fő témája közt kapcsolatot feltételezzünk – bár nem teljesen kizárt, hiszen Dohnányi ezt a darabot is hallhatta. S bár megszokhattuk nála, hogy műveiben mintha folyamatosan a zenetörténet, de legalábbis a 19. és kora 20. századi repertoár emlékei villódznának, aminek sokszor nincs is különösebb szerepe az adott kompozíció értelmezésében, a 2. zongoraversenyben tapasztalható, többféle (hangzásbeli, formai, tématranszformációs) hasonlóság miatt felmerülhet, hogy ezúttal talán mégiscsak lehet jelentősége – és valamiféle jelentése – az utalásoknak.

* * *

De miért éppen Bartók? Miért éppen itt és most – azaz akkor és ott, a második világhétség után, személyes válsághelyzetben? Bartók-reminiscencia persze előfordul máskor is Dohnányinál. A már említett 3. vonósnégyes a maga hasonló téma-transzformációjával, ritmikájával, illetve általában, egész hangvétele révén is halványan utal rá – talán nem függetlenül attól, hogy a Waldbauer-kvartett számára készült, és tudatosan vagy nem, az új magyar zene hangzás-ideáljához akart illeszkedni. (Igaz, Bartók mellett mintha Sosztakovics, sőt a Dohnányi által nem kedvelt *jazz* hatása is megjelenni látszana.) Talán megfoghatóbb ennél a *Szimfonikus percek* (op. 36, 1933–1934) variációs tételének esete, s lévén a Bartók-inspiráció leghatározottabb példája, érdemes kicsit részletesebben tárgyalni. A Dohnányi „kedvelt zenei formáit”²⁰ felsorakoztató, népszerű mű eredetileg három tételből állt. A kibővített, öt tételes verziót egy évvel az eredeti alak premierje után, 1934. november 15-én mutatták be: Dohnányi a finálé elé illesztett egy scherzót és egy variációs tételt. Utóbbi, egy 17. századi egyházi népénekén („Tema del secento”) alapuló téma hat, röpké variációját tartalmazza, melyek közül csak a négy első a szó szoros értelmében vett változat (az 5. szabad epizód, a 6. a téma visszatérése). Ahogy egy korábbi tanulmányomban részletesen bemutattam, a *Szimfonikus percek* variációs témája, első négy variációjának technikája és sorrendje kísérteties hasonlóságot mutat Bartók *Angoli Borbála*-feldolgozásával,

²⁰ KISZELY-PAPP Deborah: *Dohnányi Ernő* (Budapest, Mágus, 2002) (*Magyar Zeneszerzők* 17), 21.

mely a *Tizenöt magyar parasztdalban Ballada* címen szerepel.²¹ Hasonló a téma dór hangneme, a sorok 7-es alaplüktetése (Bartóknál 7 nyolcad, Dohnányinál 3/4 + 4/4-es lejegyzés) és a dallamok körvonala is. Bartók feldolgozásához hasonlóan ezt a dallamot Dohnányi is előbb felfelé tartó nyolcadoló mozgással társítja (1. variáció), majd hasonlóképp is transzformálja (2–3. variáció), illetve igencsak összecseng a drámai blokk és az azt megelőző, éteri epizód kontrasztja is (Dohnányinál 3–4. variáció). Különösen izgalmas egymás mellé állítanunk végül a Bartók-variációt lezáró egység és Dohnányi 4. variációjának felrakását is: a témát mindkét esetben *fortissimo* rézfúvós hangszerek intonálják, s a letaglózó dallamot felfutó, *glissandószerű* tizenhatod-skálák kísérik. Mivel Dohnányi maga nem játszotta az *Angoli Borbála* eredeti, zongorára készült verzióját (*Tizenöt magyar parasztdal*, BB 79, 1914–1918), s ami még fontosabb, nem vezényelte a Filharmóniai Társaság koncertjein a hangszerelt verziót sem (*Magyar parasztdalok*, BB 107, 1933), ez idáig csupán feltételezhattük, hogy a két műnek köze lehet egymáshoz. A *Magyar parasztdalok* budapesti bemutatóját mindössze szűk két hónap választotta el a *Szimfonikus percek* kibővített változatának premierjétől, ráadásul nem is Dohnányi dirigálta. A közelmúltban ugyanakkor felbukkant egy adat, mely szerint a Bartók-mű budapesti, filharmóniai előadását egy rádiós premier is megelőzte. 1934. január 31-én a „Pozsonyi est” keretében Dohnányi maga vezényelte a művet,²² ami tulajdonképpen igazolja korábbi gyanúinkat azzal kapcsolatban, hogy Dohnányi közvetlen inspirációt nyerhetett az *Angoli Borbála* zenekari feldolgozásából. Egy további, Bartók-hatást sejtető darab lehet végül a *Burletta* (op. 44/1, 1952) című kései kompozíció, melynek különlegessége, hogy benne Dohnányi egy motívikailag és logikailag többszörösen kötött szerkezetet hozott létre, s ezzel – több elemző feltételezése szerint – a modern zeneszerzői technikákat akarta játékosan utánozni.²³ A darab hangzása pedig mindenekelőtt a *Kicsit ázottan* című

²¹ Kusz Veronika: „Dohnányi variációs stílusa *Szimfonikus percek* (op. 36) című zenekari művének IV. tételében, »Tema con variazioni«”, in Sz. FARKAS Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 99–122.

²² Az adás időpontja: 1934. január 31. 21:30; forrás: *Rádióélet* 6/5 (1934. január 26.), 24. Lásd még SÁVOLY Tamás: „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. IV. rész: 1934–1936”, in Sz. FARKAS Márta – GOMBOS László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 361–414.

²³ Lásd például: „The stimulating thing about Dohnányi’s *Three Singular Pieces* is the composer’s ability to introduce new elements into his style without doing violence to either that style or the borrowed material. These witty and excellent pieces employ noticeable characteristics of both Kodaly and Bartok. The results, since they sound like neither of these composers but like an extension of Dohnányi’s well-known style, speak well for this wholly creative type of assimilation. [Dohnányi *Három zongoradarabja* azért izgalmas, mert ezekben a zeneszerző oly módon képes új elemeket bevezetni saját stílusába, hogy közben nem tesz erőszakot sem azon, sem pedig a kölcsönnyagon. Ezek a szellemes és kitűnő darabok Kodályra és Bartókra jellemző jegyeket is alkalmazzanak. S mivel a hangzás nem őket idézi, hanem inkább a jól ismert Dohnányi-stílus kiterjesztéseként hat, az eredmény fantáziadús asszimilációs technikáról tanúskodik.]” Vö. John RINGO: „Music Reviews”, *Notes* 13/4 (1957. június), 445. Saját értelmezésemet a darabbal kapcsolatban lásd Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015), 223–230., illetve 264–268.

Bartók-burleszket juttathatja a hallgatók eszébe (*Három burleszk zongorára*, op. 8c, No. 2, BB 55, 1908–1911) – különösen Dohnányi saját, rapszodikus előadásában. A két példa jól szemlélteti, hogy az efféle hasonlóságoknak, referenciáknak olykor feltételezhetünk valamiféle jelentést (a *Burletta* talán valamiféle szeretetteljes paródiája lehet a Dohnányi által legbensőségesebben ismert „modern” stílusnak), máskor viszont inkább csak a szerzteágazó inspirációs mintázatot, az adott szituációhoz való zenei alkalmazkodást jelzik (ez volna a *Szimfonikus percek* és a 3. vonósnegyes esete). A 2. zongoraversenyben ugyanakkor, úgy vélem, nagyobb érzelmi jelentősége lehet Bartók „felderengésének” – a továbbiakban emellett szeretnék érvelni.



1. kép. Dohnányi a 2. zongoraverseny lemezfelvételén Londonban, 1956.
(BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum)

* * *

Mint az köztudomású, Bartók és Dohnányi kapcsolata úgyszólván gyermekkorukig nyúlik vissza: Bartók 1894-től abba a gimnáziumba iratkozott be Pozsonyban, amelynek padjait Dohnányi Ernő akkor már hét éve koptatta. A közös gyökerek egy életre meghatározták viszonyukat.²⁴ Nemcsak mert bensőséges ismerősei voltak egymásnak, hanem azért is, mert – Vázsonyi Bálint értelmezésében legalábbis – a fiatalabb Bartók mindig bizonyos tisztelettel nézett fel az őt bátyjaként támogató

²⁴ Kapcsolatukról lásd VÁZSONYI Bálint: „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához”, in BÓNIS Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére* (Budapest, Zeneműkiadó, 1973), 245–256., továbbá BREUER János: „Töredékek Dohnányiról. 1. A három királyok”, *Muzsika* 41/9 (1998), 30–35.

Dohnányira, ami az utókor szemében talán meglepő lehet.²⁵ Bárhog is, tény: Bartók elsősorban Dohnányi mintájára választotta a budapesti Zeneakadémiát tanulmányai helyszínéül. Amikor azonban ő 1899 szeptemberében Pestre került, Dohnányi már két éve végzett, sőt túl volt sorsfordító angliai sikerein, és az új évadban már Amerikába készült. Ennek ellenére tartotta a kapcsolatot ifjabb kollégájával, igyekezett segíteni is őt – szorgalmazta például, hogy megismerkedjék Gruber Henrikével (Sándor Emma, a későbbi Kodály Zoltánné), akinek szalonja a múlt századforduló budapesti zenei–szellemi életének egyik gócpontja volt. Aligha lehet meglepő tehát, hogy a fiatal Bartók zenei útkeresésében is nagy szerepet játszott Dohnányi zenéje és általában a tőle való elszakadás, különbözni vágyás.²⁶ A fiatalkori kapcsolat betetőzéseképp az akadémiai időszak végén Bartók néhány magánórát is vett Dohnányitól – igaz, ekkoriban politikai természetű nézeteltérések is adódtak.²⁷ Valószínűleg nem a konfliktus, hanem eltérő pályáik miatt egy időre kevesebb kapcsolat volt köztük, de aztán legkésőbb 1919-ben a Tanácsköztársaság zenei direktóriumára révén nevük újra összekapcsolódott. Dohnányit ugyanebben az évben választották meg a Filharmóniai Társaság elnök-karnagyává, és az elkövetkező években számos Bartók-művet tűzött a zenekar műsorára. Bartók nagyra értékelte Dohnányi zeneéletbeli szerepét,²⁸ bár az is igaz, hogy a harmincas években egy alkalommal már „hűvös”-nek nevezte Dohnányihoz fűződő viszonyát.²⁹ Ez valószínűleg nem volt független attól a különbségtől, hogy míg Dohnányi sorra magához ragadta a zenei élet irányító pozícióit, Bartók politikai meggyőződésből egyre jobban visszavonult ebben az időszakban. A két, sok tekintetben párhuzamosan futó pálya végül hasonlóképp zárult: életük utolsó szakaszát mindketten az Egyesült Államokban töltötték, és mindketten New Yorkban haltak meg – tizenöt év különbséggel.

Bartók és Dohnányi homlokegyenest ellentétes zenei világának metszéspontjaira visszatérve érdemes egy ritka forráspárt idézni, amely jól jellemzi a különleges kapcsolatot. Ziegler Márta vetette papírra a következő sorokat Dohnányi 1917. október 17-i koncertjének Bartók-interpretációjáról:³⁰

²⁵ A tényleges korkülönbség ugyan kevesebb, mint négy év volt köztük, de Dohnányi öt évfolyammal járt följebb az iskolákban, s ráadásul korán, Bartóknál jóval korábban talált rá zenén belüli igazi hivatására.

²⁶ A fiatal Bartók Dohnányihoz való (zenei) viszonyulásának bemutatásához lásd VIKÁRIUS László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs, Jelenkor, 1999), 68–70., 79–84.

²⁷ Lásd például: „Dohnányival sokat vitakozunk – a politikai helyzetről. Nagyon természetes, hogy ő a nemzeti követeléseket nem tartja helyeseknek. Hanem azért nem győztük meg egymást.” Bartók Béla levele özv. Bartók Bélánénak, 1903. augusztus 23. Lásd *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. BARTÓK Béla, a szerkesztő munkatársa GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienne (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 108.

²⁸ Ennek közismert írásos példáját lásd in BARTÓK Béla: „Budapest Sorely Misses Dohnányi”, *Musical Courier* (1921. május 26.), 47.

²⁹ *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 479.

³⁰ A zeneakadémiai szóelőesten Dohnányi egy Brahms- és egy Schubert-szonáta között összesen tíz Bartók-darabot játszott el (*Négy zongoradarab*, BB 27: *Tanulmány bal kézre; Tíz könnyű zongoradarab*, BB 51: *Este a székelynél, Medvetánc; Két elégia*, BB 49: *Molto adagio, Sempre rubato; Allegro barbaro*, BB 63; *Négy siratóének*, BB 58: *Adagio, Andante; Három burlszk*, BB 55).

„Felejthetetlenül szép este volt, Dohnányi ideális szépen játszott a dolgokat; Béla egész merőben csupa ragyogás volt. És D[ohnányi] még az észrevételeit kérdezte!! Mikor úgy játszott, ahogy B[éla] tán álmában képzelte el [...] A koncert után bementünk hozzá a művészsobába; olyan végtelenül kedves volt velem, – mint egy kis iskolásfiú, úgy ujságolta nekem: „B[éla] meg volt velem elégedve! S én annak úgy örülök, ha a szerző jónak találja, ahogy a műveit játszom!”³¹

Az esetre Dohnányi – 40 év távlatából – némileg másképp emlékezett:

„Sokszor találok ki valamiféle új apróságot már a pódiumon ülve. [...] Egyszer Budapesten tizen- négy Bartók-darabot játszottam. Bartók a közönség soraiban ült, és bár nem tudtam, hogy szabad-e ilyet tennem, kisimitottam néhány diszsonanciát és a saját érzéseimet fogalmaztam bele. Bartók utána odajött a színpad mögé, megrázta a kezem és azt mondta: »nem is tudtam, hogy ilyen szép a zeném.«”³²

A „diszsonancia kisimítása”-nak belső parancsa, mely 1917-ben a Bartók-interpretátor Dohnányit ugyanúgy hatalmába kerítette, mint 1934-ben, amikor az ő „Balladája” a *Szimfonikus percekben* nem tragédiába, legföljebb elvagyódó melankóliába tor- kollt, a 2. zongoraverseny komponálásakor mintha eltűnne, vagy legalábbis hát- térbe szorulna. Dohnányi mintha itt kerülne a legközelebb a 20. század kiábrándító alapélményeihez, s most egyszer – még ha futólag és persze csak a maga mérsékelt módján – reagálna is rájuk. A 2. zongoraverseny eszerint kulcsmű a pályán, mert innentől fogva jelenik meg Dohnányi hangjában az a nehezen megragadható hezitá- lás és leplezett nyugtalanság, amely kései műveiből olyan megindítóan kiszól. S bár az vitatható, hogy egy zenemű sajátosságait mennyiben lehet közvetlenül a kelet- kezési körülmények lélektani aspektusával magyarázni, ezúttal nem tekinthetünk el attól a krízishelyzettől, amelyben a zongoraverseny született. Nem egyszerűen a háború utáni általános bizonytalanságra kell gondolnunk, hanem arra, a mű szü- letését néhány hónappal megelőző pillanatra is, amikor derült égből villámcsapás- ként megérkezett a szűkszávú irat a Salzburgi Ünnepi Játékok elnökétől, miszerint Dohnányi 1945 nyári szereplését politikai okokból törölték.³³ S ha némileg túlzás is a közvetlen előzményeket – Dohnányiék Magyarországról való hirtelen távozását, a Bécsben átélt ostromot, az ezt követő fizikai nélkülözést és az állandó bizonyta- lanságot – „derült ég”-nek nevezni, ami ez után következett, még nehezebb volt: Dohnányinak szembesülnie kellett azzal, hogy nem számíthat a korábbiakat akár

³¹ Bartókné Ziegler Márta levele özv. Bartók Bélánának, 1917. október 20. Lásd *Bartók Béla családi levelei*, 273.

³² Az eredetiben: „I often think of some new nuance even after I am onstage [...] Once in Budapest, I was playing fourteen of Bartók’s pieces. Bartók was in the audience, and I didn’t know if I should, but I smoothed off some of the dissonances and put in some of my own feelings. Bartók came back stage after the recital, and he shook my hand and said »I didn’t know my music was so beautiful.«” Vö. Paul FONTAINE: „Artist To Present Concert Tonight”, *The Athens Messenger* (1951. március 1.) [újságkivágat-albumból], ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5010/25.

³³ „Generalintendant der Salzburger Festspiele” levele Dohnányinak, 1945. augusztus 1., ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 5.025/41.

csak megközelítő lehetőségekre, sőt a hazatérés is lehetetlenné vált.³⁴ Helyzetét nehezítette, hogy ő maga sem volt jól informálva – sem a vádokról, sem a fejleményekről. Jó másfél évvel az első, baljós híreket követően például még mindig azt írta hűgának: „Az én háborús ügyem csak nem akar rendbe jönni. Hogy mivel vádolnak, nem tudom; de olyasmit hallottam, hogy állítják, hogy zsidókat a »Gestapónak« szolgáltattam volna ki.”³⁵ Nem tudni, sejtette-e Dohnányi 1946 elején, amikor e sorokat papírra vetette, hogy a háborús ügy még sokáig nem fog „rendbejönni”, mindenesetre lelkiereje még kitartott: hamarosan új versenymű komponálásába kezdett,³⁶ s nyilván azért a zongoraverseny műfaját választotta, mert ez a műfaj volt a legalkalmasabb egy esetleges reprezentatív bemutatkozásra az újrainduló koncertéletben.

Kévéssel a mű befejezése után azonban valamiféle pszichés törésre került sor. Dohnányi élettársa, Zachár Ilona a háborút követő, abszurd fejleményeket hozó évek során legalábbis egyetlenegyszer dokumentálta a zeneszerző testi-lelki összeomlását, mégpedig 1947 kora őszén, amikor angliai utazásuk meghiúsulni látszott.³⁷ Az összeomlás nem tartott sokáig, Dohnányi hamarosan talpra állt. Inkább talán csak azért lényeges felfigyelni rá, mert mintha ez volna a kiindulópontja Dohnányi sajátos magatartásának: annak a tudatos, panasztalan derűnek, tartásnak, amiért az utolsó években Amerikában olyannyira csodálta környezete. Hiszen bár a fiatalabb Dohnányiról is tudjuk, hogy jó kedélyű, sugárzó karakter volt, az 1930-as évek forrásai alapján körvonalazódó személyiségképből nem következik feltétlenül az, amilyenné utolsó időszakában vált, s amelyet talán hajlamosak vagyunk visszamenőleg is vonatkoztatni rá. Hogy a 2. zongoraversenyt valamiféle kulcsműnek kell tekintenünk a pályán, s hogy a darab az életút talán legkritikusabb, pszichés és zenei stílusváltozást is eredményező pillanatának lenyomata, mindennél jobban illusztrálja a finálé egy mozzanata: a 3. téma transzformációjának megjelenése. Itt nemcsak hogy hűvös ironiába fordul az érzelmesség, mint az 1. téma esetében, s nem egyszerűen a szomorúság kegyetlenül elegáns kifigurázására kerül sor, mint a 2.-nál, hanem sokkal durvább változásra. A hallatlanul érzékeny 3. témáját, amely mixtúráival mintha csak az ismerőstől való lelki és fizikai távolságot, a talajvesztettséget szimbolizálná, s gyöngéd, kérdő dallama a túlélés esélyeiben kételkedne, szinte meggyalázza a III. tétel (*4a–b kottapélda*). A szinte nem evilági motívum transzformációjából

³⁴ Bár 1945 decemberében felmentő iratot bocsát ki a Minisztérium (másolatát lásd: ZTI Dohnányi, Vázsonyi-hagyaték, L 11–002/b. c), 1947-ben több napilap szerint elfogatóparancsot adnak ki ellene (lásd például in sz. n.: „Elfogatóparancs Habsburg József Ferenc, Dohnányi, Páger, Muráti, Vaszary és mások ellen”, *Kis Újság* 58/95 [1947. október 17.], 5.). Dohnányi háborús ügyének feldolgozása folyamatban van, az ezzel kapcsolatos átfogó publikációk várható megjelenése 2019–2020.

³⁵ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, 1946. február 20. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, vál., kiad., jegyz. KELEMEN Éva (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2010), 173.

³⁶ A mű készülésétől először Dohnányi Máriának szóló, 1947. március 22-i levelében ad hírt: „Készül egy zongoraverseny.” Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 189.

³⁷ Ilona von DOHNÁNYI *Ernst von Dohnányi*, 161.

persze akár valamiféle vidor, ruszti hangvételt is kihallhatunk, de az egész mű dinamikáját tekintve mégis helyesebbnek tűnik az az értelmezés, hogy itt távolról sem derűről, hanem kegyetlen gúnyról van szó. Ebben az értelemben Dohnányi zenéje talán sehol másutt nem cseng ilyen reménytelenül.

Dohnányi 70 éves, otthona nincs. Bartók jut eszébe, aki ugyanúgy halott, ahogy más szerettei, és akinek a zenéje jobban ki tudja fejezni a törést, amelyben él, mint saját eszközei. Zongoraversenyt komponál, hogy játszhasson – s persze a műfaj maga is összeköti Bartókkal –, de lehetőséget alig kap, és a következő két évben annyi embert próbáló változás áll előtte, amennyiben az elmúlt 30 évben összesen nem volt része. A zongoraverseny kínzó kérdésére pedig majd az öt évvel később születő Hárfa-concertinóban (op. 45, 1952) ad egy másik lehetséges választ, amely ugyanazt a típusú lebegő témát, amely itt vaskos tréfává aljasult, dacosan romantikus, a körülményekkel mit sem törődő témává transzformálja – még ha csak egy töredékes és szomorú lassú zárás erejéig is.



2. kép. Dohnányi az 1940-es évek végén
(BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum)

VERONIKA KUSZ**Piano, World War, Bartók
On Dohnányi's Piano Concerto No. 2**

Tibor Tallián wrote in his 1998 study concerned with the Hungarian concerto repertoire in the first half of the 20th century:

The variation-based cyclic form is accomplished with an almost Bartókian asceticism by Dohnányi in his *Piano Concerto No. 2*. Both the main theme sections of the first and third movements are built on different character variations of the same musical idea: one of them is the ideal, and the other is – maybe not the distorted, but the ‘grotesque’.

Tallián touched upon raw issues: the most significant and stimulating questions at the forefront of Dohnányi analysis. Subsequently, several studies have highlighted variation techniques in Dohnányi's compositional processes, alongside thematic relationships exemplified by variation-based cyclic structures between outer movements in nearly all his sonatas (amongst other works). Employing cyclic thematic relationships, especially in the form of minor-major variations, is established as a characteristic of Dohnányi's compositional personality. No such fingerprint is identified in the second piano concerto written during, and in the immediate wake of, the Second World War. This rarely performed piece is usually conveyed in a manner of heightened emotional tension and intellectual integrity by comparison with earlier works. Can the listener's impression be qualified by critically situating compositional technique amongst biographical factors? What insights can be gleaned from considering Dohnányi's return to his own instrument in the broader contexts of personal and political crises? How may ‘Bartókian asceticism’ be reconciled with a patently conservative compositional form? The present study explores these questions through musical analysis in relation to circumstantial factors.

RÁKAI ZSUZSANNA

„Új klasszicizmus” és „új emberség”

A magyar zenei modernizmus kérdései a két világháború között

1926. március 17-én Kodály-dalestet rendeztek a Zeneakadémián. Az esemény kritikai visszhangja – a népzenei inspirációra alapozott új magyar szerzemények recepciótörténeti buktatóinak és vargabetűinek megfelelően – természetesen egymástól nem egyszer merőben eltérő véleményeket tükrözött. Az alig huszonhét éves Szabolcsi Bence a *Nyugat* 1926. április 1-jén megjelent számában lelkesen ünnepelte a hangversenyt, tág kontextusban értelmezve az orális hagyományozódású, archaikus vonásokat mutató parasztzene modern kompozíciós lehetőségeit kutató zeneszerzői magatartás előnyeit és erényeit:

„Kodály Zoltán magyar dalestjén immár a közönség széles rétegei is felismerték Kodály művészetének nemcsak zenekultúránkra, hanem egész szellemi életünkre kiható, döntő jelentőségét. Mintha a hallgatóság ezúttal eszmélt volna rá először, hogy az az ember, aki ilyen művészetet ajándékozza meg nemzetét, valóban több egy nagyszerű muzsikusnál: szellemi vezér, akinek alkotása irány, program, út. Ez az este győzelem volt, fontos győzelme annak az örök harcnak, melyet Magyarországon a magyarságért vívunk.”¹

Jemnitz Sándor ugyanakkor merőben más hangon nyilatkozott a hangversenyről 1926. március 20-án megjelent írásában:

„Kodály Zoltán népdalátiratait ezúttal Marschalkó Rózsi és dr. Székelyhidy Ferenc énekelte: nagy odaadással, de a művek horderejét néhol meghaladó pátoossal. E népdalátiratok javarészt már előző alkalmakról ismertük. Már annak idején nyilatkoztunk e megoldatlan problémájú, »se hal, se hús«-szerzeményekről, amelyekben a népies dallam és kifinomult műkíséret kényszerházasságot kötött egymással. Mi indokolja e dallamok következetes Debussy-barátságát? Az előtérben keleti pentaton és dór hangulatot áraszt az énekeszó. A háttérben ezalatt Párizsba utazik a zongora: Debussy-nónakkordot küld onnan orgonapontul, és ezen a talapzaton fölvonul az egész francia impresszionizmus, sőt – a »Váry meg, madaram!« kezdetű dalban – még rosszabb társaság is...

¹ SZABOLCSI BENCE: „Kodály Zoltán”, in BREUER János (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban* (Budapest, Zeneműkiadó, 1978), 333.

De a kíséret különben sem homogén, mert programzeneként kapcsolódik a szövegbe. Az aláfestésnek e szó szerinti, értelmet magyarázó és aláhúzó módja *racionális*, és elüt épp attól a naivitástól, amelynek látszatát kelteni szeretné.”²

A két idézett írást nem pusztán a párhuzam szülte kényszerhelyzet ruházta fel érdekességgel és nem is csak a retorikai különbségek nyilvánvaló volta – sokkal inkább az a beszédes tény, hogy kultúrpolitikai célkitűzéseit és esztétikai bázisát tekintve a két szöveg alapvetően eltérő nézetekről tanúskodik. Az 1920-as évek zenei sajtótermékeit lapozva hamar az olvasó szemébe ötlük az a heves vita, ami ebben az időben bontakozott ki a Kodály-tanítvány Szabolcsi és a Schönberg-növendék Jemnitz között, s amelynek fókuszpontjában az életerős, innovatív, modern magyar zene megteremtésének és elismertetésének szükségességében egyetértő (sőt azt a Kodály és Bartók nevével fémjelzett irányzattal azonosító) cikkek dacára voltaképpen éppen maga az „új magyar zene” állt. A harmincas évekre ugyan az ellenségesség határozottan enyhült a két kritikus között (amennyiben Jemnitz, a politikai és kulturális légkör változásaitól bizonyára nem függetlenül, lényegesen megértőbbé vált Kodállal szemben), a két háború közti időszak első évtizedének hazai recepcióját azonban, és ezzel összefüggésben bizonyos fokig a 20. századi magyar zenetörténet-írás szemléletmódját egészében is, markánsan meghatározta kettejük folklorizmussal kapcsolatos eltérő álláspontja.

Jemnitz a maga esztétikai nézeteit és zeneszerzői ideálját illetően hangsúlyozottan az európai avantgárd oldalán állt. A Schönberg-iskola neveltjeként meggyőződése volt, hogy a zenének – sajátos meghatározók révén elkülönült társadalmi jelenségként – kizárólag önnön absztrakt célkitűzéseit kell követnie, és ennek szellemében többek között regresszívnek tekintett minden olyan alkotói attitűdöt, amellyel kapcsolatban a funkcionális reprezentáció problémája egyáltalán felmerülhetett. Ebből következett egyfelől a folklorizmussal szembeni ambivalens állásfoglalása (annak relevanciáját ugyanis lényegében csak Bartók esetében volt hajlandó elismerni), és javarészt ebből fakadt a parasztzenei inspiráció revelatív művészi hatását társadalmi-kulturális normaként értelmező Szabolcsival való szembenállása is. Mivel Szabolcsi ebben az időben valamiféle múltban gyökerező, sőt múltat teremtő, de a jövőben kibontakozó nemzeti aranykor hírnökének és megteremtőjének tekintette Kodály művészetét,³

² LAMPERT Vera: *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*, vál., kiad., bev. LAMPERT Vera (Budapest, Zeneműkiadó, 1973), 82.

³ „S épp ezért, mert pótolni kellett az elmaradt nagy múltat, mert Kodály zenéje a *nem-volt tegnapot is felépíteni jött*, ez a zene megteremtette a maga tradícióját, és múltat varázsolt ön-maga mögé. Így születtek meg a Kodály-dalok, a magyar költészet s a magyar nyelv nagy zenei apoteózisai; Balassi, Csokonai, Berzsenyi és Kölcsey lelke szól itt, Kecskeméti Vég Mihály szava háborog a *Zsoltárban* – régi ünnepre, régi gyászra az ifjúság arany glóriája fonódik a *gyermekkarokban* –, de régi évszázadok szava *időtlenül magyar zenévé* magasodik, s a mai ember hangja vele együtt emelkedik föl a földről. *Időtlenül magyar zene...*! Valóban: ez a művészet lényegében sokkal függetlenebb a maga születésének percétől, mint bármely vele egykorú zene: épp azért, mert lelke mélyén ott él a tudat és ott él a lehetőség, hogy nemcsak a XX. század magyar zenéjévé, hanem minden időre

Jemnitz úgy érezte, kollégája vitathatatlan elméleti felkészültsége ellenére voltaképpen a modernizmus kívánalmaival éppen ellentétes álláspontot képvisel.

A modern magyar zene recepciójának ezt a törésvonalát Zoltai Dénes is vizsgálat tárgyává tette „*Bartók nem alkuszik*”. *Adalék a Bartók-recepció történetéhez* című tanulmányában.⁴ A cikk kiindulópontja az az észrevétel, amely szerint a hazai Bartók-recepció 20. századi történetében úgyszólván végig kitapintható egyfajta kettősség, ami a népzenei forrásanyag elemeit és formai logikáját az „új zene” strukturális elveként alkalmazó kompozíciós technika, illetve a „modern világ diszsonanciájának szépítetlen kifejezést kereső”⁵ Bartók-művek társadalmi értékelésének aránytalanságában mutatkozik meg. Zoltai ezt a kritikai „hajszárepidést”, vagyis a magukat progresszív zenei gondolkodóként definiáló, baloldali és/vagy liberális kötődésű lapokban publikáló értelmiségiek közt kibontakozó vitát végső soron a népi-urbánus ellentét zenei megjelenéseként határozta meg, amelynek összefüggései bonyolult rendszerbe szerveződnek, és nem egyszerűsíthetők le a haladó-konzervatív, bal- és jobboldali, európeér-protekcionista gondolkodási minták sematikus ellentétpárjainak egyikére sem.

Már csak azért sem, mert a kérdés igazság szerint messze nem kizárólag a magyar zenei közgondolkodást foglalkoztatta a két háború közti időszakban. A népzenei inspiráció modern zenében betöltött szerepe a kompozíciós törekvések adekvát voltának lényeges meghatározójaként jelent meg az elméleti írásokban pro és kontra egyaránt, és ez jelentősen befolyásolta az „új magyar zene” megítélését Magyarországon csakúgy, mint külföldön. Jemnitz, ahogyan a vele ekkoriban szoros személyes és munkakapcsolatban álló Theodor W. Adorno, az új zenei irányzatok közül természetesen a Schönberg-iskolát tartotta a művészi hitelesség fokmérőjének. Úgy vélte, a zene mint modern, elkülönült szociális rendszer kizárólag a saját elemeiből építkezve felelhet meg az autenticitás kívánalmainak, és egyetértett Adornóval, aki a zene feladatával, lehetséges funkcióinak kérdésével kapcsolatban egy alkalommal határozottan kijelentette: „Itt és most a zene csak azt teheti, hogy saját struktúrájában ábrázolja a társadalmi antinómiákat, amelyek izolációját okozták.”⁶ Adorno ennek szellemében természetesen alapjaiban találta problematikusnak a folklorizmus jelenségét. Úgy vélte, a népzenei inspirációnak a modern zenében csak akkor lehet helye, ha eszközeinek értelmezési lehetőségeit nem idomítja a nacionalizmus szelleméhez, ha nem válik részévé semmiféle rajta kívül álló reprezentációnak, és olyan formanyelvet hoz létre, amely csak önnön szabályainak engedelmeskedik, s kizárólag ezen szabályok mentén értelmezhető. Ezért tartotta Bartók „radikális folklorizmusát” a Schönberg-iskola

a magyar zenévé legyen.” Vö. SZABOLCSI Bence: „Kodály és Európa”, in *Szabolcsi Bence válogatott írásai*, vál., kiad. WILHEIM András (Budapest, Typotex, 2003), 52.

⁴ ZOLTAI Dénes: „»Bartók nem alkuszik«. Adalék a Bartók-recepció történetéhez”, in uő: *Zenében gondolkodni* (Budapest, Argumentum, 2008), 272–280.

⁵ Uo., 273.

⁶ Uo., 276.

racionalitásához hasonlatos alkotói attitűdnek, míg Kodály művészetéről kimondottan elmarasztalóan nyilatkozott:

„Bartók [...] teljességgel egyedülálló jelenség az objektivizmus területén – írta; – korábbi munkatársa, Kodály a valódi folklórt már valamiféle osztatlan népi élet romantikus ábrándképévé hamisítja, amely a régieskedő melodika és az érzékiesen puha posztimpresszionista összhangzatiság kontrasztja révén önmagát denuncálja.”⁷

Bár Jemnitz és Adorno művészetelméleti állásfoglalása a harmincas évektől kezdve egyre távolodott egymástól, a folklorizmus két háború közti megítélésében nézeteik lényegi azonossága mégis szembeötlő, s egyben rávilágít arra is, miért nem értett egyet Jemnitz a fiatal Szabolcsi Kodály érdekében kifejtett zeneírói munkásságának „protektionista konzervativizmusával”.⁸ A folklorizmus recepciója csakugyan mélyen ágyazódott az első világháború utáni Magyarország politikai és társadalmi közegébe, amelynek komplex problémái markánsan meghatározták a kultúra szerepével és megjelenési formáival kapcsolatos hazai elképzeléseket.

A kibontakozó társadalmi konfliktus alapja történeti jellegű volt: Magyarországon a polgárosodás, az iparosodás és az urbanizálódás folyamata viszonylag későn indult meg, s a polgárság a feudális örökség eredményeképpen javarészt idegen, többnyire német, illetve zsidó gyökerekkel rendelkezett. Bár a dualizmus évtizedeinek dinamikus fejlődését követve a nem magyar anyanyelvű polgárság gyorsan asszimilálódott (ráadásul önként, sokszor őszinte nemzeti büszkeségtől hajtva), ezzel a folyamattal párhuzamosan a nemzetállami álmokat dédelgető társadalom belső feszültségei is fokozódtak. A századfordulóra a magyar értelmiség jelentős része asszimiláns német és zsidó családok leszármazottaiból állt (mint Széchenyi Ágnes rámutat, a kor 18 millió állampolgárt számláló, soknemzetiségű Magyarországnak lakosai közül mindössze 51% vallotta magyarnak magát, és ebbe az asszimiláns németek és zsidók is beletartoztak⁹), és ez a helyzet már az 1910-es években is egyre hevesebb összeütközéseket eredményezett. Horváth János, a kor neves irodalomtörténésze, Kodály Eötvös Collegiumbeli tanára és barátja 1911-ben például pedánsan gúnyos cikkben

⁷ Ua.

⁸ „Föltétlenül elismerjük a hazai művészetet pártoló törekvések jogosultságát és indokoltágát. De túlzásba víve, semmiféle irányelv sem válhatik be. Nem helyeselhetjük, hogy az Operaház érdemleges magyar operaujdonságok híján művészi engedményeket tesz, és időt, energiát pocsékolva, egyre-másra hozakodik elő silánynál silányabb termékekkel. Ha nincs jó magyar újdonság, nem rossz magyart, hanem jó külföldit kívánunk hallani! Elvégre is nem sáncolhatjuk körül első dalszínházunkat kínai fallal a világ előtt” – írta egy alkalommal. („Az állami színházak kríziséhez”, in *Jemnitz válogatott zenekritikái*, 26.) Szabolcsi alighanem találva érezte magát, mert a *Zenei Szemlé*ben 1926 októberében megjelent *A „szent” zenetörténet és zsoldosai* című cikkében határozottan védelmébe vette a magyar zenei törekvéseket az európai avantgárd „esztétikai objektivizmusától” óvó gondolkodást. Lásd SZABOLCSI Bence: „A »szent« zenetörténet és zsoldosai”, in *Szabolcsi Bence válogatott írásai*, 58.

⁹ SZÉCHENYI Ágnes: „Az asszimiláció kérdései a dualizmus (1867–1918) korában – a magyar irodalom tükrében”, in BALOGH Magdolna (szerk.): *Választások és kényszerek. Zsidó önkép és közösségstudat Közép-Európában* (Budapest, Reciti, 2015) (*Irodalom- és Kultúrtörténeti Tanulmányok*), 29–52.

kifogásolta az európai szellemiségű irodalmi folyóirat, a *Nyugat* eljárását, amellyel megjelenteti a „legidétlenebb korcsmagyarságot” is,¹⁰ vagyis helyet ad a modern városi értelmiség nyelvhasználatának és műveinek. De a magyar jellegzetességek eredetiségének és erejének, idegen befolyástól való érintetlenségének fontosságáról sokan nyilatkoztak meggyőződéssel ebben az időben. A fiatal zenészek ekkoriban a 19. századi magyar nemzeti zenei törekvéseket is a bennük megnyilvánuló idegen hatás miatt kezdték bírálni, amint az a harmincéves Bartók Béla 1911-es cikkéből (*A magyar zenéről*) is kiolvasható. Bartók ebben a szövegben úgy ítélte meg, hogy az előző évszázad zenéje egyrészt a „beszármozott idegen” szerzők dilettantizmusa, másrészt a cigányzene befolyása, harmadrészt pedig az európai minták másolása és ezeknek a cigányzenei elemekkel való keveredése miatt nem lehetett sikeres: „Ilyen heterogén elemek összekeveréséből nem magyar stílus, hanem stílustalanság, konglomerát származik” – írta.¹¹

Ha a dualizmus kora ambivalensen viszonyult a magyar kulturális élet idegen eredetű vonásaihoz, ezek az ellenérzések a két világháború közti időszakban csak erősödtek. A trianoni békeszerződés okozta sokk, az ország határainak radikális átrajzolása, területének feldarabolása a korábbinál is markánsabb nemzetállami büszkeséget szült, és újfajta öndefiníciós igényekkel lépett fel. Gróf Klebelsberg Kunó kultuszminisztersége idején hivatalos programmá vált a „kultúrfölény” elmélete, s a vágy, hogy Magyarország szellemi teljesítménye révén magasodjék környezete fölé, a kultúra „tisztaságának” új mércéjét állította fel. Egyrészt nagy hangsúlyt kapott az elszakadás, a német szellemtől való függetlenedés szükségessége. Molnár Antal például még a 20. század második felében is úgy érezte, a magyar zeneszerzés Kodálllyal a provinciális lét nyomása alól szabadult fel: „Kodály fellépése előtt hiányzott zenei életünkől [...] a nemzeti önállóság – írta. – Akárcsak gazdasági téren, zenében is Ausztria gyarmata voltunk.”¹² Kodály maga pedig az iskolai népzeneoktatás fontossága mellett érvelve a nemzeti identitásra nézve egyenesen ártalmasnak tekintette a monarchia oktatási rendszerét:

„Az általános iskola célja egységes magyar alpműveltséget adni minden társadalmi rétegnek. [...] Hogy milyen lélek-kiforgató félrenevelés folyt ebben az országban azóta, hogy ránk kényszerítették az osztrák iskolarendszert, azt elképzelni sem tudja, aki nem foglalkozott vele tüzetesebben.”¹³

¹⁰ SZÉCHENYI *Asszimiláció*, 37–38. Horváth szarkazmusa egyébként ebben az esetben elsősorban Lukács Györgyre és Szomory Dezsőre irányult.

¹¹ BARTÓK Béla: „A magyar zenéről”, in *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, vál., kiad., jegyz. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1989) (*Bartók Béla Írásai* 1), 99.

¹² MOLNÁR Antal: *Eszmények, értékek, emlékek* (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 140.

¹³ KODÁLY Zoltán: „A magyar iskola mai feladatairól”, in uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* I, vál., kiad., jegyz. BÓNIS Ferenc (Budapest, Zeneműkiadó, 1982), 201.

Másfelől viszont felerősödött a romlatlanul magyarnak tekintett vidéki és az elidegenedettnek, gyökértelennek tartott, asszimilációs városi kultúra közti ellentét is. A nemzetiségi, vallási és nyelvi sokszínűségből kibontakozó kulturális élet egyre kevésbé számított a magyar identitás átformáló, átlényegítő erejét bizonyító jelenségeknek. Pozitív vonásai háttérbe szorultak, és helyüket a fenyegetés retorikája vette át. Budapestet például a maga modern nagyvárosi infrastruktúrájával, élénk társasági életével gyakran emlegették olyan városként, amely „hazafiatlan, gyökértelen”, és a vidéki értékek letéteményesét a maga veszélyesen olcsó, multikulturális légkörébe vonva akár meg is ronthatja. Sőt, az aggodalom, hogy a terjedő civilizáció elfojtja a hagyományos értékeket, egyre patetikusabb hangvételű cikkeket szült.

„A magyar föld népe két kultúra között lebeg – fogalmazta meg a kettéosztottságnak ezt az érzését az író Németh László. [...] Ki menti meg [a népet] a borzalmas ecsettől, mely zavaros szürke lébe mossa a nemzetek színeit? Ki menti meg az Európa csatornáiból összefolyt Zerkovitz-kultúrától őt, ki a magyar dal örököse?”¹⁴

Mindezen vélemények, amelyek egyre hangsúlyosabban támadták a magyar kulturális élet idegennek tekintett elemeit: a német hagyományokat, a magyarokkal évszázadok óta együtt élő népek kulturális örökségét (mi több, a két háború közt egyre gyakrabban el is vitatták az asszimiláns polgárság képességét arra, hogy a magyar kultúrát adekvát módon reprezentálni tudja), a húszas évektől fokozottan törekedtek arra, hogy elkülönítsék a „tisza”, „őseredeti”, „igaz” magyar kultúrát az idegen befolyás termékeitől és eredményeitől. Bár e nemzeti irányvonal nem járt együtt szükségképpen kirekesztő nézetekkel (annak ellenére sem, hogy Bartók megítélése a Kárpát-medence népeinek parasztzeneje iránti általános érdeklődése miatt némiképp ambivalenssé vált a tízes évek végére), képviselői osztoztak abban a nézetben, hogy Európában valamiféle kulturális versengés folyik, és ezt csak az a nemzet nyerheti meg, amelyiknek a művészi teljesítménye szervesen gyökerezik nemzeti múltjában és hazájának földjében. (Mivel Magyarország esetében ez a föld tragikusan megszenteléstelenítetté és elidegenítetté vált a trianoni békeszerződés által, az igény csak még nemesebbnek, jogosabbnak és szükségszerűbbnek tűnt.) A korszak kultúrpolitikai publicisztikái mellett a zenekritikák is gyakran éltek harcoss retorikával, az avantgárd törekvéseket a művészi elsőbbségért, az új korstílus megteremtéséért folytatott európai versenyként értelmezve. Magyarországnak azonban, emlékeztettek rá ezek az írók, nem kell részt vennie ebben a küzdelemben, mert, mint megállapították, Kodály és Bartók, illetve a parasztzenei inspirációra épített „új magyar zene” révén a magyar kultúra már „élére is került Európának”.¹⁵

¹⁴ NÉMETH László: „Nép és író”, in uő: *Művelődéspolitikai írások*, vál., kiad., utószóval ellátta MONOSTORI Imre (Budapest, Múzsák Közművelődési Könyvkiadó, 1986) (*Társadalom és Művelődés*), 15.

¹⁵ „A magyar gondolat hordozói közül Kodály Zoltán az első, aki megtörte a magyar költőnek, az ige hirdetőnek sivatag-végzetét; az első, akinek megadatott, hogy győztesen érkezék el Európába, s vele a gondolat, amelyet az utolsó tíz esztendő megvalósított: *ha Magyarországnak eddig nem*

A Zoltai által jogosan egyfajta népi-urbánus ellentétként definiált vita asszimilációs kultúrát támadó purista felhangjai azonban, bármilyen gyakran hivatkoztak is a „népi” oldal képviselői a két komponista modern zenei nyelvezetének nagyszerűségére, a folklorizmus társadalmi beágyazottsága révén óhatatlanul kétarcúvá tették Bartók és Kodály műveinek megítélését is. A csoportidentitás tükrözését a művészi élmény részévé avató, illetve a tisztán zenei absztrakciót elfogadó értékelés ugyanis sajátos dichotómiát eredményezett a magyar zene értelmezését illetően: a hazai és a nemzetközi recepcióban egyaránt megfigyelhetően „radikálisan modern” és „folklorista” ágak különültek el egymástól (akár egyetlen komponista, jól láthatóan például Bartók életművére vonatkoztatva is), amelyek közül az egymást kizáró esztétikai érvelések mentén „csak az egyikre lehetett fenntartás nélkül igent mondani”.¹⁶ Mindez ráadásul egyáltalán nem valamiféle interpretációs tévedés eredménye volt, hanem egy olyan, a korszak civilizációs szorongásáról világosan tanúskodó gondolatmenet, az „új klasszicizmus” ideáját körvonalazó elméleti rendszer folyománya, amely a művészet, különösképpen pedig a parasztzenei inspirációra épülő „új magyar zene” értékét „a föld teremtő erejével” mérte, és roppant nagy hatást gyakorolt a 20. századi magyar zenei gondolkodásra.¹⁷

Az elsősorban a Kodály-recepcióban körvonalazódó elmélet alapjai már az alig huszoneves Szabolcsi Bence egy korai Mozart-tanulmányából is kiolvashatók, amely még azelőtt készült, hogy a zenetörténész megkezdte volna lipcsei zenetudományi tanulmányait. Ennélfogva azokat a nézeteket tükrözi, amelyeket az 1917 és 1921 között a budapesti Zeneakadémián tanuló – emellett pedig irodalmi és jogi tanulmányokat is folytató, asszimiláns értelmiségi családból származó – Szabolcsi Kodály, Siklós Albert és Weiner Leó növendékeként kialakított. Először 1921-ben publikált cikkében Szabolcsi elsősorban azt a tökéletes egységet méltatta, amely véleménye szerint Mozart műveiben elválaszthatatlanul összeforrasztja a személyes inspirációt és a művek objektív formáját. A kikezdehetetlen egészben ugyanis a teremtés szikráját, az

volt az európaival egyenrangú zenéje, mai zenéjével élére került Európának.” Vö. SZABOLCSI Kodály és Európa, 50. Hasonlóan nyilatkozott Tóth Aladár is a kritika feladatait körvonalazó, közismert *Nyugat*-cikkében: „A külföld tele van a modern zene csatazajával, nálunk minden csendes. [...] Nekünk nem kell harcolnunk, mert mi Bartókkal és Kodállal már győztünk.” Vö. TÓTH Aladár: „A magyar zenekritika feladatai”, in BREUER *Zenei írások a Nyugaton*, 19–20.

¹⁶ ZOLTAI *Bartók nem alkuszik*, 273. Zoltai cikke a Bartók-recepció problémáit alapvetően erre a sajátosságra vezeti vissza.

¹⁷ Jemnitz a maga részéről szinte sportszerűtlen hévvel támada az elképzelést, kizárólagos és tudatosan magasztos vonásait egyaránt kifigurázva: „Nekünk kizáróan Kodály »újklasszicizmus«-ából szabad táplálkoznunk, amelyet valószínűen azért neveznek így, mert már nem új, viszont nem is klasszikus – írta már említett, kamarazenéről szóló cikkében. – A mi piacunkon ő az »új zene« egyedül jogosult cégképviselője. Az új abrakoszacskót erősen odakötötték a közönség fejére. Akár jobbra, akár balra sandít szegény, akár Stravinskyból, akár Hindemithből szeretne kóstolgatni, mindig csak Kodállal kell élnie. Ez a »Normalfutter« viszont csakis azokat elégítheti ki, akik pusztán jelszavak szerint irányítják érzésüket és ízlésüket; akiknek az eleven zenéhez és közvetlen élményekhez közük nincs és akik süket illetéktelenségüket azzal bizonyítják, hogy kerekre híznak ezen az egynemű kosztón”. Vö. LAMPERT *Jemnitz válogatott zenekritikái*, 96.

isteni alkotással rokon képesség megnyilvánulását látta. Úgy vélte, Mozart a „delejes teremtő ösztön cenzúrája” révén volt képes arra a „titkos metamorfózisra”, amelynek segítségével kételkedés és mérlegelés nélkül, mintegy automatikusan találta meg mondanivalója adekvát kifejezőeszközeit. Mindezt azonban nem csupán a zseniális alkotó személyes adottságaival magyarázta. Az antikvitás örökségét hordozó itáliai kultúra erejét, a szakrális játék szellemét látta tovább élni Mozart művészetében, amely, mint írta, csak „nagy, fűtött és ösztönös kultúrák” sajátja. A klasszicizmust, különösképpen pedig az „olasszá determinált mozarti lelket” Szabolcsi a Nyugat utolsó nagy kulturális pillanataként értelmezte ebben a tanulmányában, olyan magaslatként, ahonnan már csak lefelé vezet az út. A mozarti kompozíciót úgy interpretálta, mint „abszolút, egyetlen, bizonyos, végleges és feltétlen teremtést”, amelynek misztikus ösztönösségében jel és jelölt, ihlet és kifejezés, tartalom és forma magától értetődően vonatkozik egymásra. A klasszikus arányoktól, a játék szent könnyedségétől való eltérés azonban az istenivel való kapcsolat végleges megszakadását, a kultúra hanyatlását is jelentette számára. A romantika korát éppen ezért a meg hasonlottság időszakaként értelmezte, olyan korszakként, amelyben az isteni teremtést az emberi erőfeszítés váltotta fel, a felmutatást a megkonstruálás, az arkádiai múltat az ipari jelen; ebben a korban jel és jelölt kapcsolata megszakadt, „a belső forma elveszett, csak külső tükörmása maradt töredezett szilánk gyanánt” a szerzők kezében.¹⁸ Mi több, Szabolcsi úgy gondolta, hogy a hanyatlás visszafordíthatatlan, s hogy a Beethovennel kezdődött küzdelem a művészi formáért és kifejezőmóddért a korábbi idilli állapot végleges eltűnésének jele:

„Újra egy ösztönös teremtésre vártak [a komponisták], megátkozták és el akarták dobni kínzó tudatosságukat, a múlthoz nyúltak, de az kisiklott a kezükből, harcoltak a növekvő civilizáció ellen, a kultúráért, de hasztalan. [...] Mikor felelőtlenné váltak, már a győzelmes és óriási civilizációt látták maguk előtt. A nyugati kultúra nem volt többé sehol.”¹⁹

A veszteség érzésével a fiatal Szabolcsi természetesen nem volt egyedül a két világháború között. Mozart-tanulmányának igazi érdekessége éppen ezért nem is ez az élmény, hanem az a mód, ahogyan véleményét utóbb az első világháború után lendületesen kibontakozó tömegtársadalom kulturális eredményeire vonatkoztatta. A civilizáció által maga alá temetett nyugati kultúra haldoklásának folyamatát ugyanis nem tekintette lezártnak. Stravinskyt például épp e gondolatmenet szellemében tartotta a hanyatlás képviselőjének: egy 1924-ben megjelent cikkében „Európa bálványának”, az „oroszméonak” nevezte, és azzal vádolta, hogy vad és friss erőt imitáló műveiben csupán „cinikusan fölényeskedő gőg” mutatkozik meg, „intellektualizmus, hazug cinizmus és embermegvető hitetlenség, amely ellen az új embernek egész erejével harcolnia kell, míg csak el nem söpörte útjából”.²⁰ Szélhámosnak tartotta az

¹⁸ SZABOLCSI Bence: „Mozart. Kísérlet”, in *Szabolcsi Bence válogatott írásai*, 12.

¹⁹ SZABOLCSI *Mozart*, 16.

²⁰ SZABOLCSI Bence: „Sztavinszkij, Európa bálványa”, in *Szabolcsi Bence válogatott írásai*, 38.

oros zeneszerzőt, míg másokat (az olvasó Puccinitől Debussyn át Schönbergig számos szerzőre ráismerhet a leírásból) a kísérletező és az epigon kategóriába sorolt,²¹ kijelentve, hogy alkotásaikban pusztán „hervadt kultúrák morfinista szelleme és spekulatív különködése”²² nyilvánul meg.

Noha markáns ítéleteit később, tapasztalatai gyarapodásával, horizontja szélesedésével finomította vagy egészen meg is változtatta, egy szempontból fiatalkori klasszicizmus-eszménye lényegében egész életén át változatlan maradt. A húszas években írt cikkeiben rendre visszatér ugyanis az a meggyőződés, hogy az európai zeneszerzés legfőbb problémája az elidegenedett városi életmód: az, hogy „a nyugat zenéje a városok zenéje lett, és elszakadt a földtől”.²³ Ebben az összefüggésben magától értetődik, hogy a zenének éppen ez a tulajdonsága, a földből sarjadt jellege volt az, amelyet Szabolcsi Kodály művészetében a legfőbb értéknek tartott:

„A magyarság zenéje, mely eddig dermedt álmát aludta, vagy, amikor a külföld tempóját követni szeretne volna, félszeg próbálkozással igyekezett Európához hasonlítani: a 20. század elején Kodályban hirtelen önmagára eszmélt, s fölfedezte önmagát, mint élő és végtelen lehetőséget rejtő értéket. [...] S mindenek fölött ráeszmélt, hogy gyökere, alapja, éltetője, megőrzője: a régi népzene, a magyarság lelkének legnagyobb zenei megnyilatkozása, még ott él a lábai alatt, csak betakarja egy újabb réteg: az arany még ott van a mélységben, csak rá kell találni.”²⁴

A fiatal Szabolcsi úgy látta, hogy a múlttal való már-már biológiai jellegű kapcsolat-tartás az egyetlen eszköz, amelynek segítségével a művészi alkotás újra a teremtés tükre, s nem az emberi erőfeszítések dokumentációja lehet. Kodály népzenei alapú szerkesztésmódját ezért egyenesen az újdonság kísérletező fázisát lezáró, beteljesítő összefoglalásnak tekintette, „új klasszicizmusnak” (szó szerint), amely legyőzi a „romantikus kettéhasadást”, s mint a „rég klasszicizmus”, új teljességet nyújt. Újra képes megragadni forma és tartalom szerves egészét, s ezáltal, ahogyan azt a *Kodály Zoltán hangszeres zenéje* című cikkében 1922-ben leírta s a *Musikblätter des Anbruch* hasábjain megjelentette, „új emberség zenéjévé, vallásos küldetés beteljesítőjévé, a világ új erkölcsévé” válik.²⁵

Az a teremtőerő tehát, amelyet Szabolcsi Mozart klasszicizmusának tulajdonított, éppen a parasztzenei inspiráció, a földdel, a kulturális-genetikai hovatartozással ápol

²¹ SZABOLCSI *Kodály és Európa*, 51.

²² Ua.

²³ Ua. Ezzel a meggyőződéssel ekkoriban Szabolcsi korántsem állt egyedül a magyar zenei életben. Molnár Antal hasonlóképpen kíméletlenül bánt Debussyvel, többek között azt vette a szemére, hogy melódiakezelése alapján mindössze „egy igen egészséges hajlamú, orfeumi reminiscenciákkal telített francia nyelvmester” benyomását kelti, Schönberg zenéjében pedig a „keresettséget”, az „ideges görcsösséget” és a „kiokoskodó hajlamot” kifogásolta. Lásd MOLNÁR Antal: „Debussy”, in BREUER *Zenei írások a Nyugatban*, 124.; MOLNÁR Antal: „Schönberg művészet”, in uő: *Az új zene* (Budapest, Révai Kiadás, 1926), 181–182.

²⁴ SZABOLCSI *Kodály és Európa*, 51.

²⁵ SZABOLCSI *Kodály Zoltán hangszeres zenéje*, 34.

szoros kapcsolatok miatt éledhet újjá Kodály zenéjében. Ez az a szikra, ami Szabolcsi esztétikai rendszerében életre tudja kelteni az európai kultúra örökségét, a *valódi*, vagyis egyszerre archaikus és modern, új és örökérvényű magyar művészetben őrizve meg az elvesztett európai értékeket. S éppen azért képes rá, mert romlatlan, friss, a civilizációs hanyatlás nem érintette meg. Könnyű észrevenni azonban azt is, hogy ez a gondolatmenet, a táj, a múlt, a nyelv, a hangkészlet és szokásrend jelentőségét hangsúlyozó elmélet, amelynek védelmében Szabolcsi akár nyílt sajtóvitába is bonyolódott a húszas években, milyen pontosan illeszkedik a két háború közti magyar kultúrpolitika tiszta és eleven nemzeti hagyományokért síkra szálló, idegen elemeket elutasító, az asszimilációs városi civilizáció kényelme helyett a törzsökös vidéki életforma erejét propagáló kultúrafelfogásához. A 20. század második felének magyar zenei intézményrendszerét a húszas-harmincas években alapozták meg. Ez egyfelől az iskolai zeneoktatás átalakítását, a kóruskultúra átformálását, a *Liedertafel*ek és dalárdák repertóriumának népdalokkal és Kodály-kórusművekkel való felváltását és az új repertoárt ünneplő kórustalálkozók szervezését jelentette. Másfelől viszont az új intézményrendszer eszmei alapjait is ekkor tették le, és Szabolcsi fiatalkori elmélete Kodály tiszta, morálisan felsőbbrendű „új klasszicizmusáról” fontos szerepet játszott nemcsak a Kodály-kultusz kiépítésében, de a 20. századi magyar zenei élet, zenei identitás és zenetörténet-írás toposzainak megalkotásában is.

ZSUZSANNA RÁKAI

“New Classicism” and “New Humanity”.

The Issues of Hungarian Modernity Between the Two World Wars

Hungarian music historiography has traditionally regarded the discourse surrounding “new Hungarian music” as a contest between conservative and progressive aesthetics. However, the intelligentsia in Hungary grappled with further complexities during the interwar period. They contended, for example, with reconciling modernism with nationalism, integrating 19th-century ideals with 20th-century compositional concepts, and redefining the criteria of the national musical-cultural canon.

The young Bence Szabolcsi, consciously seeking to establish a new school of Hungarian music, devised an influential theory based on peasant music: in the 1920s he had already inspired symphonic works. Based on his belief that the classical era was the epitome of European musical traditions, he created a theory orientated toward a future golden age. He distinguished between artistic invention (as a reflection of divine creation) and conscious composition. He framed these polarities as classicism and romanticism; culture and civilization. He regarded the latter as evidence of perilous European decadence. In this context, he praised Kodály’s *œuvre* as the singular manifestation of a “new classicism”, in other words: a “new testament”.

KOVÁCS ILONA

„Dirigálnom Salzburgban nem volt szabad!” Dohnányi Ernő hangversenyei Ausztriában (1944–1947)

Mikor Dohnányi Ernő 1944. november 24-én átlépte az osztrák-magyar határt, talán maga sem gondolta, hogy ezúttal utoljára tette meg és soha nem látja viszont hazáját. Először Bécs, majd Neukirchen am Walde, végül Kitzbühel lett ideiglenesen otthona. Hogy megteremthesse maga és népes családja számára a legszükségesebbeket, mindenekelőtt karrierjét kellett újraépítenie. Nem véletlen, hogy kevéske csomagjában – a gyakorlati hasznot nem ígérő, ám számára érzelmileg sokat jelentő gyermekkori kompozícióin és Charles Dickens egyik regénye mellett – az éppen munkában lévő E-dúr szimfónia (op. 40) kéziratán és néhány érettkori alkotásán kívül a kenyérkeresetet jelentő fellépő ruhát vitte magával.¹

Koncertezni ekkor, a 2. világháború legvérvizatarosabb időszakában szinte lehetetlen volt. Ez a magyarázata, hogy az 1944/1945-ös szezon az életmű legkevesebb koncertet felmutató évada, és kisebbfajta csoda, hogy a körülmények ellenére Dohnányi mégis öt hangversenyen tudott szerepelni. E fellépések mindenképpen atipikusak abban az értelemben, hogy nem tükrözik az akkori koncertszervezés nehézségeit, hiszen könnyebb lett volna szólóesteket adni, mint zenekari estet rendezni. Mégis, e hangversenyek közül az elsőn vezényelt és zongoraversenyt játszott, három további alkalommal teljes estét vezényelt, és csak egy „hivatalos” szólóestet adott. Az alábbi történet érzékletesen példázza, hogy ez az időszak semminemű hangversenytípusnak nem kedvezett, hiszen ekkor még javában tartott a háború:

„Bécsben hamarosan híre kelt, hogy Dohnányi ott tartózkodik. 1945 márciusában² Beethoven-estre kérték a *Grosser Musikvereinsaal*ban, a zeneköltő halálának évfordulója alkalmából. Hónapok óta nem gyakorolt már, de elvállalta. Aznap különösen hosszú és súlyos bombatámadások érik Bécset. Volt tanítványa figyelmezteti, nem is érdemes elmennie a hangversenyterembe. Dohnányi azonban hajthatatlan marad: a fellépést elvállalta, meg kell jelennie. Elindulnak hát ketten, és átgyalognak a Karlsplatzra. A kongó épületben más élőlény nem tartózkodott.”³

* A tanulmány az OTKA NKFIH K115675 számú kutatás keretében készült.

¹ VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő* (Budapest, Nap Kiadó, 2002²), 261.

² Dohnányi 1945-ös zsebnoteszében március 14-éhez írta, majd kihúzta: „Bécs-Rec” [Recital]. Ugyanott április 19-énél is „Rec” olvasható.

³ VÁZSONYI *Dohnányi*, 263.

Mintha csak erre reflektálna a zongoraművész visszaemlékezésében:

„[...] senki sem vádolhat azzal, hogy kötelességemet valaha is elhanyagoltam. Soha egyetlen hangversenyt sem mulasztottam el nyomós ok nélkül. A koncertművész olyan, mint a katona – még élete árán is teljesítenie kell kötelességét.”⁴

Ez után még négy hónapnak kellett eltelnie, hogy Dohnányi végre koncertpódiumra léphessen Ausztriában. A kényszerpihenőt mindazonáltal tevékenyen töltötte ki: komponált, miután az amerikai zónában fekvő Neukirchen am Waldéba költöztek, vasárnaponként a falu templomában orgonált (noteszában akkurátusan jelölte a próbák és a misék időpontjait), újjászervezte a templomi kórust és zenekart, szűk barátai körben zongorázott és megpróbált koncerteket szervezni.

„Azonnal dolgozni kezdtem. A szimfóniámat még Bécsben fejeztem be, kevéssel elutazásunk előtt. Itt egyelőre olyan munkába fogtam, melyhez nem kell különös ihlet: elővettem a Cantus vitae-t, még egyszer átkéféltam a német fordítását, s megcsináltam a mű zongorakivonatát. [...] Miután a templom orgonistája be volt vonulva, s munkáját egy nő látta el, förtelmesen rosszul, mindjárt az első vasárnap az orgonához ültem, ami által hamarosan helybeli hírnévre tettem szert. (A falu dicséretére legyen mondva, hogy a különbséget mindjárt észrevették.) [...] magyarok segítségével olyan a cappella kórust tanítottam be, hogy a plébános, amikor visszajött a fogságból [...] csak ámult, s a fővárosba képzelte magát. Persze más hiányában csak eme Reimann, Schöpf, Zangl és hasonló obskúros zeneszerzők miséit kellett előadnom. De csináltunk egy szép a cappella misét Schubertől is. [...] Négy zongoradarabot is komponáltam (az ötödik most készül).”⁵

Dohnányi Ernő 1946. január 2-án kelt, húgának írott leveléből már az op. 41-es sorozat befejezéséről értesülünk.⁶ Mivel az amerikaiak zongorát küldtek fel neki – rég nem tapasztalt kedvvel látott hozzá a gyakorláshoz.

„Rengeteg ismeretséget kötöttünk, többek között Felső-Ausztria kormányzójával, Reinhart generálissal is megismerkedtünk, akinél egy estélyen zongoráztam is, mikor Linzben a Bruckner-zenekart dirigáltam.⁷ A zenekart 3-szor dirigáltam Linzben, s egyszer St. Florianban; ez volt a zenekar utolsó szereplése, mert utána szélnak eresztették a tagjait. Az ok osztrák sovinizmus; miután a zenekar 90%-ban birodalmi németekből állt, tehát mars ki! Pedig nagy kár, mert – amit meg is mondtam a generálisnak – a zenekar világviszonylatban is elsőrangú volt (a háború elején Németország legjobb zenészeiből állították össze). Igazán élvezet volt dirigálni; Beethoven Esz-dúr versenyét is eljátszottam, dirigens nélkül.”⁸

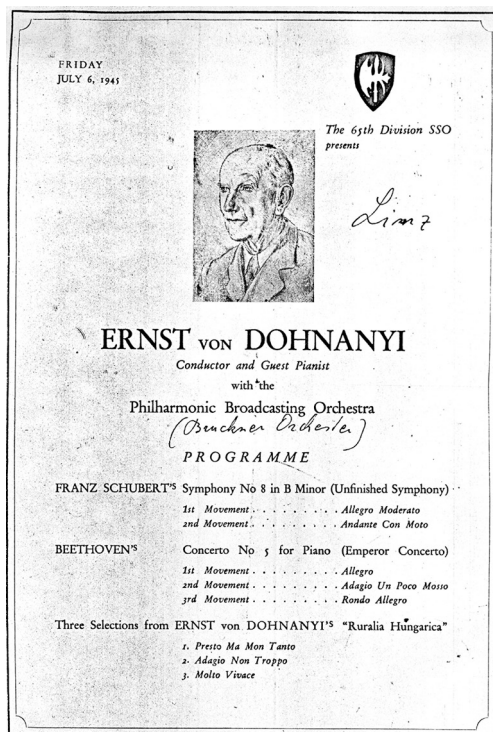
⁴ DOHNÁNYI Ernő: *Búcsú és üzenet* (München, Nemzetőr, 1962), 13.

⁵ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Neukirchen am Walde, 1945. november 12. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, vál., kiad., jegyz. KELEMEN Éva (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2010), 186. sz. levél, 167–170., ide: 168. és 169.

⁶ „Zongoradarabjaimat [op. 41] egyelőre befejeztem. Mindössze hat darab. Legkülönbözőbb címekkel: Impromptu – Scherzino – Canzonetta – Cascades – Ländler – Cloches.” Lásd Dohnányi Ernő levelét Dohnányi Máriának, Neukirchen am Walde, 1946. január 2. Vö. *Dohnányi Ernő családi levelei*, 171. sz. levél, 171–172., ide: 172.

⁷ A koncert plakátján *Philharmonic Broadcasting Orchestra* szerepel.

⁸ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Neukirchen am Walde, 1945. november 12. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 186. sz. levél, 167–170., ide: 169.



1. kép. A Bruckner-zenekar és Dohnányi 1945. július 6-i linzi hangversenyének plakátja.
Zenatudományi Intézet, Dohnányi-gyűjtemény⁹

Az első Ausztriában adott hangversenyen Dohnányi háromszoros minőségben – karmesterként, versenymű szólistájaként és zeneszerzőként – szerepelt: a műsoron Schubert h-moll (*Befejezetlen*) szimfóniája, Beethoven Esz-dúr zongoraversenye (op. 73) hangzott el, valamint három tétel Dohnányi kompozíciójából, a *Ruralia hungaricából* (op. 32/b; 1. kép).¹⁰ Az előadás sikeréről az Ausztriában állomásozó amerikai katonák lapja, a *The 65th Halbert Division Daily Newsletter* számolt be egy nappal később. A kritika írója megemlíti, hogy mikor a magyar zeneszerző saját

⁹ A tanulmány illusztrációi a BTK Zenatudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Dohnányi-gyűjteményéből származnak. Ezúton köszönöm, hogy publikálhatom e dokumentumokat.

¹⁰ A második linzi hangverseny műsora (1946. július 20.): Weber: Nyitány [?], Brahms: I. szimfónia, Dohnányi: Három darab a *Pierrette fátyola* című pantomimból. A harmadik linzi hangverseny műsora (1946. augusztus 3.): Richard Strauss: *Don Juan*, Beethoven: V. szimfónia. A linzi szó-lóhangverseny (1946. augusztus 5.) műsora: Beethoven: 32 variáció (WoO 80), Beethoven: cisz-moll szonáta (op. 27/2), Mozart: A-dúr szonáta (KV 331), Chopin: fisz-moll nocturne (op. 48/2), cisz-moll keringő (op. 64/2), Asz-dúr impromptu (op. 29), Dohnányi: *Ruralia hungarica* – f-moll adagio (op. 32), March (op. 11/2 vagy op. 17/1), Liszt: XIII. magyar rapszódia. A St. Floriánban adott hangverseny műsora megegyezik az augusztus 3-án adottal.

*Ruralia hungaricá*jával befejezte az előadást, a katonai hallgatóság toporzékolt, éljenzett és követelte az utolsó, „Molto Vivace” tétel megismétlését.¹¹

Bár Dohnányinak legendás emlékezőtehetsége volt, a vizsgált időszak kezdetének repertoárépítését jelentősen megnehezítette a kottahiány. Élete során kétszer vált el, és mindkét esetben az anyagiak mellett szellemi javainak nagy részét is hátrahagyta feleségeinek. Galafrés Elsától való elszakadásakor különösen fájó volt számára könyvtárának hiánya. Az elkerülhetetlen vagyoni megosztás veszteségeit tovább tetézték a 2. világháború eseményei is, melyek közrejátszottak abban, hogy személyes okmányainak és kottáinak jó része örökre elveszett.¹² Életének hátralévő részében hűgához írott leveleiben számtalanszor érdeklődött kottái, könyvei iránt, utalva arra, hogy nem adta fel a reményt egykori értékeinek visszaszerzésére.¹³ Egy-egy régóta hiányolt darabbal való újbóli találkozás kivételes örömét írja le egy halála előtt két évvel kelt levélben is: „Nagyon örülök a Nottebohm-nak és a Hummelnek.¹⁴ A Brahms-életrajz és a Joachim-levelezés nem érdekel. Ellenben ha

¹¹ „One of the most enthusiastic receptions’ which any concert has ever received, was given to Ernst von Dohnányi, world famous pianist-composer by a GI-packed Landes Theater last night. When the Hungarian composer wound up the evening’s performance of his own »Ruralia Hungarica«, the Division audience stamped and cheered for a repeat performance of the final movement, »Molto Vivace.« [A valaha volt legerősebb fogadtatású koncertek egyikét adta Dohnányi Ernő, a világhírű zongorista-zeneszerző tegnap este, a katonákkal zsúfolásig telt Landes-Theaterben. Mikor a magyar zeneszerző saját »Ruralia Hungarica“-jával befejezte az esti előadást, a katonai hallgatóság toporzékolt és éljenzett az utolsó, »Molto Vivace” tétel megismétléséért.] Lásd *The 65th Halbert Division Daily Newsletter*, 1945. július 7.

¹² Dohnányi hűgához írt egyik levelében rákérdez a d-moll szimfónia (op. 9) elkallódott négykezes átiratára, amely azóta sem került elő, és egyik Dohnányi-műjegyzék sem tesz említést róla: „A kiadottak egy része szépen zöld kötésben körve valahol a házban vagy máshol lehetnek. Ha ezeket megkaphatnám, nagyon örülnék. Kivált a d-moll szimfónia partitúrájának, de a négykezes átiratnak is.” Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Tallahassee, 1958. december 13. után. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 279. sz. levél, 262–263.

¹³ Dohnányi többször is érdeklődött leveleiben értékes Bach-kottáiról: „A nagy Bach-összkiadás 60 kötete – remélem, ez csak megvan még a Széher úton – óriási érték; mert egyáltalán nem kapható, s még a boldogult Guszti [Bárczy Gusztáv] annak idején 10.000 pengőre becsülte. A kötetek a legjobb karban vannak – kivéve a János-passiót, melyből annak idején dirigáltam –, s Rózsák még üzletet is csinálhatnának vele, miután az egész világon keresik ezt a ma már elfogyott kiadást.” Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Kitzbühel, 1947. április 19. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 207. sz. levél, 191.; „Hát a Bach-kiadás hova lett? Egyáltalán, csak azt hallok most, hogy ez sincs, amaz sincs, de azt nem hallottam, hogy fosztogatás, vagy hasonló történetek volna a házban. Hát mit csinált az az asszony a sok holmival. Megette?” Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Kitzbühel, 1947. május 10., BTK Zenetudományi Intézet Könyvtára, Dohnányi-hagyaték, Fond 4/241; „S azt is szeretném tudni, hogy ha már nincs meg a Bach-kiadás, hová tűnt.” Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Kitzbühel, 1947. augusztus 15. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 215. sz. levél, 197.; Dohnányi egykori könyvtárának egy szeletéről lásd KELEMEN Éva: „Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában”, in Sz. FARKAS Márta – GOMBOS László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2006), 33–62.

¹⁴ Johann Nepomuk HUMMEL: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piani-forte-spiel* (Wien, Haslinger, 1828). Dohnányi Tallahassee-i kottatárának listájához lásd James A. GRYMES:

meg tudnám kapni a 3 kötetes Albrechtsbergert és a Spitta-Bachot, annak nagyon örülnék.”¹⁵

Bár Dohnányi korábban sem vitte magával turnéira a hangversenyek kottaanyagát („he never carried music with him”),¹⁶ azért olykor mégis szüksége volt arra, hogy kottából is átjássza repertoárját. Sok más egyéb mellett Neukirchen am Waldében kottáinak nélkülözése is hátráltatta hangversenyeinek beindítását, s talán ez is szerepet játszott a kamarakoncertek időszakos hiányában. Mindazonáltal Dohnányi találékonyan bizonyult a szükségben: „Sajnos azonban, hogy nincsenek kottáim. Így most azt csinálom, hogy repertoárom kottáit apránként kölcsönkérem a linzi konzervatóriumtól (sajnos csak rövid időre adják), s azt úgy próbálom rögzíteni, hogy többé ne is kelljen kotta.”¹⁷

Ebben az időben adott hangverseny-műsorainak tanulmányozásakor ugyanakkor azzal szembesülünk, hogy a „kottaínséges” időkben még új Chopin-kompozícióval (fisz-moll Nocturne, op. 48/2, 1945. augusztus 5., Linz) is bővült Dohnányi addigi repertoárja. Az éppen csak elinduló – egyelőre az egyetlen bevételi forrást jelentő – koncert-tevékenység további folytatását azonban hamarosan veszély fenyegette: Magyarországon háborús bűnösnek kiáltották ki Dohnányit. Hangversenyző művészként és mindig az egyenes utat választó, becsületes emberként is rendkívül érzékenyen érintették a vádak, de ártatlanságában bízva remélte, hogy hamarosan tisztázódik a neve.¹⁸ Noha hamarosan hivatalosan törölték Dohnányit a háborús

„The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University”, in *Music Library Association Notes* 55/2 (1998. december), 327–340. Nottebohm egyik művét sem tartalmazza ez a lista.

¹⁵ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Tallahassee, 1958. december 13-a után. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 279. sz. levél, 262. A levél további részében Dohnányi több kottájáról, illetve azok hollétéről esik szó.

¹⁶ [Soha nem vitt magával kottát.] – Ilona von Dohnányi a Kreutzer-szonáta előadása kapcsán írt le ezzel kapcsolatban egy mókás történetet. 1900. december 6-án a fiatal Dohnányi Ernő és Fritz Kreisler útjai a New York állambeli kisvárosban, Troyban keresztezték egymást. Impresszárióik útján sikerült megegyezni a közös nyitódarabban, Beethoven A-dúr (*Kreutzer*) szonátájában (op. 47), ám az is nyilvánvaló volt, hogy mindkettőjük zsúfolt programja miatt lehetetlenségnek tűnt a hangverseny előtti próba. A közönség nagy valószínűséggel semmit nem vett volna észre abból, hogy a két művész csak a színpadon találkozott először egymással, ám mindkettő a másiktól várta, hogy elővegye a kottát. A kínos helyzetet egy találékony koncertügynök mentette meg: egy buzgó Beethoven-rajongótól kérte el a kottát, aki a hangversenyen kottával a kezében szándékozta végig követni a bonni mester remekét. Vö. Ilona von DOHNÁNYI: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. by James GRAYES (Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 2002), 43.

¹⁷ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Neukirche am Walde, 1945. november 12. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 186. sz. levél, 167–170, ide: 169.

¹⁸ „Ich wußte ja, daß das Recht siegen wird, daher machte ich mir nicht so schwere Sorgen, wenn es mich auch schmerzte [...]. Ein Freund von mir hatte dann Gelegenheit nach Budapest zu fahren. Jetzt klärte sich das Mißverständnis allerdings bald auf. In diesen bösen Tagen habe ich von den Amerikanern nur das beste erfahren. General Reinhart hat mich von amerikanischer Seite rehabilitiert, ein Zeugnis ausgefüllt und mich auch in meiner traurigsten Zeit nicht als Kriegsverbrecher betrachtet.” [Tudtam, hogy az igazság győzni fog, ezért nem aggódtam komolyabban, még ha fájt is [...]. Egy barátomnak lehetősége volt Budapestre utazni. Nemsokára minden félreértés tisztázódni fog. Ezekben a nehéz napokban az amerikaiaktól csak a legjobbakat tapasztaltam. Amerikai

bűnösök listájáról, ez azonban korántsem jelentette azt, hogy a történetek után nyitva álltak előtte a hangversenytermek. A *Világosság*ban megjelent rövid cikk hű képet ad a való helyzetről:

„A művészek politikai múltját felülvizsgáló bizottság Linzben igazolta Dohnányi Ernőt, azonban az amerikai megszálló hatalom kulturális osztálya az igazolást megsemmisítette és megtiltotta Dohnányi szereplését. A kulturális osztály erről szóló közleménye hangoztatja, hogy ha Dohnányit törölték is a háborús bűnösök listájáról, ez még nem jelent annyit, hogy Ausztriában ismét dobogóra léphet.”¹⁹

Annak ellenére tehát, hogy neve tisztázódott az igaztalan vádak alól, Dohnányi noteszában 1945 augusztusánál újabb kihúzott dátumok jelezték, hogy a korábban lekötött Salzburgi Ünnepi Játékokat mégsem ő nyithatja meg (2. kép): „Dirigálnom Salzburgban nem volt szabad!”²⁰ – írta keserűen hűgának. Dohnányinak nemcsak ekkor, hanem még sok évig meg kellett küzdenie a hamis vádak láthatatlan fantomjával.²¹

Mindazonáltal akkori „titkára”, Frankovszky Rudolf mégis sikerrel járt el, hogy Innsbruckban és környékén Dohnányi szerepelhessen, még akkor is, ha e koncertek jó része jótékonyági hangverseny volt. Az 1945/1946-os évadban kilenc szólóestről és – az évad első fellépéseként – egy zenekari koncertről tudunk. Utóbbin az első Ausztriában adott hangversenyhez hasonlatosan Dohnányi ismét Beethoven Esz-dúr zongoraversenyét szólaltatta meg Fritz Weidlich vezényletével. Az előadás mind a közönségből, mind a kritikusokból elismerő visszhangot váltott ki.²² Az egyik recenzió

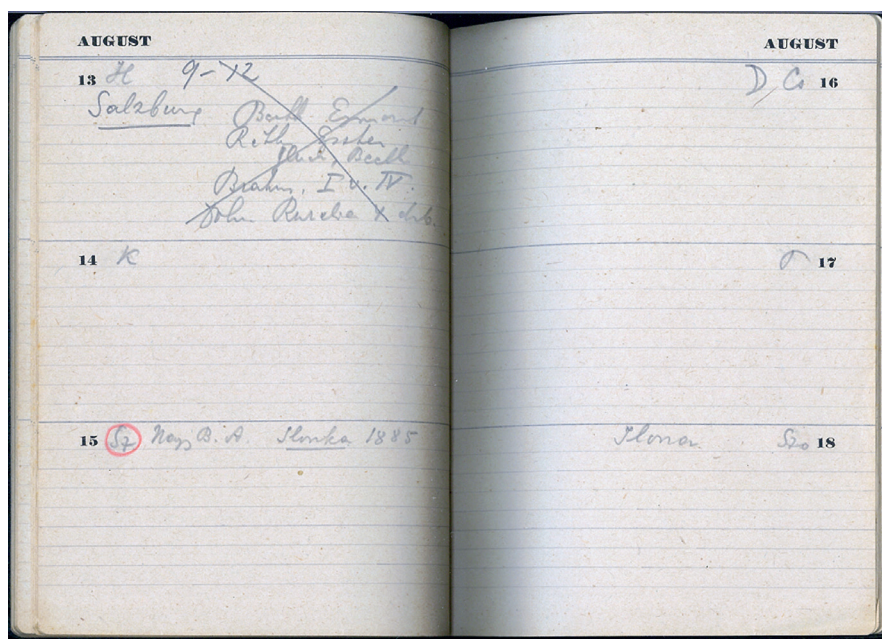
oldalról Reinhart tábornok rehabilitált, bizonyítványt állított ki és a számomra legszomorúbb időszakban nem kezelt háborús bűnösként.) Lásd „Kunst und Wissenschaft. Dr. Ernst von Dohnányi spielt im Linz”, *Oberösterreichische Nachrichten*, 1946. január 10. Ezek az idők nemcsak a háborús bűnösség vádja miatt voltak szomorúak Dohnányi számára, hanem azért is, mert ekkoriban tudta meg, hogy a 2. világháborúban mindkét fiát, Hansot és Mátyást is elveszítette. A levélben említett barát Frankovszky Rudolf volt. „(Frankovszky jelenleg az én »titkárom«). Kíváncsi vagyok, mit fog végezni [Innsbruckban], nem járok-e úgy, mint Salzburgban. Frankovszky különben már Grazban járt (angol terület) az én érdekemben, onnan »feketén« Magyarországra szökött, s Pesten is járt.” Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 186. sz. levél, 167–170., ide: 169.

¹⁹ *Világosság* [n. n., é. n.]. Dohnányi tisztázásáról az amerikaiak is beszámoltak, lásd „Dohnányi Cleared of »Crime« Charge”, *The 65th Halbert Division Daily Newsletter*, 1945. július 7.

²⁰ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Neukirche am Walde, 1945. november 12. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 186. sz. levél, 167–170., ide: 169.; Dohnányi 1945-ös noteszában „Proben: 10, 11, 13. August; Veranstaltung: 1. Orchesterkonzert, Tag: 13. August 1945, 19 Uhr” bejegyzés olvasható. Ezek a tervek azonban meghiúsultak.

²¹ A Dohnányit ért vádakról és az azok tisztázására tett küzdelemről lásd Ilona von DOHNÁNYI: *The Life of Ernst von Dohnányi* (BL, Add. MS. 50,811-50,812), valamint VÁZSONYI *Dohnányi*, 271–275., ill. a Dohnányit Amerikában ért támadásokról ugyanott 280–288.

²² „Was uns bei seiner Interpretation besonders wertvoll erschien, war die geistige Versenkung in den Menschen Beethoven und in sein Werk.” [Ami előadásában számunkra különösen értékesnek mutatkozott, az a lelki elmerülés Beethovenben az emberben és művében.] Kritikarészlet az 1946. május 31-i hangverseny után. Ismeretlen forrás.



2. kép. Bejegyzés és kihúzás az 1945-ös Salzburgi Ünnepi Játékokkal kapcsolatban Dohnányi zsebnaptárában. Zenatudományi Intézet, Dohnányi-gyűjtemény

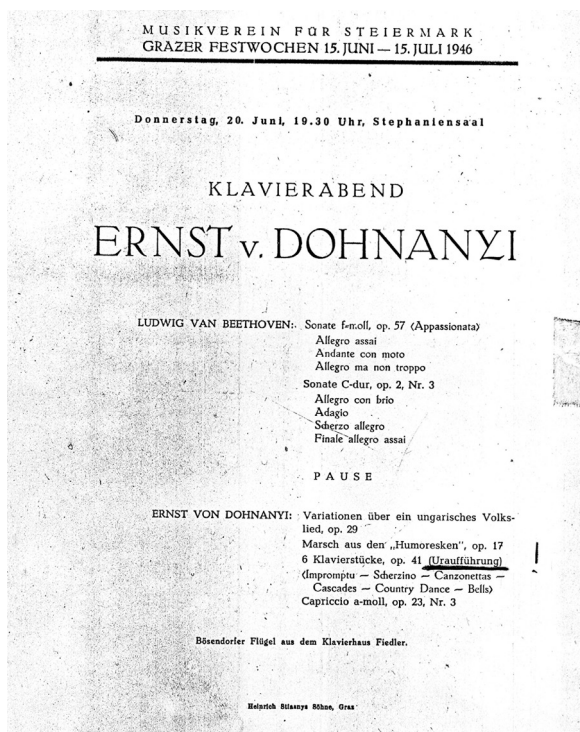
Dohnányit nemzetközileg is az egyik legjelentősebb magyar művészegénységnek nevezte, aki a legutolsóig jól átgondolva, csodálatosan árnyalt billentéstechnikával és fiatalos lendülettel játszott a Beethoven Esz-dúr zongoraversenyét.²³

A két művész közötti együttműködés folytatása lett egy jelentős, Brahms-zongoraversenyeket megszólaltató vállalkozás 1946 szeptemberében. A négy, szintén Innsbruckban rendezett hangversenyen az első kettőn, 1946. szeptember 15-én és 16-án Weidlich vezényelte és Dohnányi zongorázta Brahms B-dúr zongoraversenyét (op. 83), majd szeptember 18-án és 20-án „fordított szereposztásban” szólaltatták meg a d-moll zongoraversenyt (op. 15): Dohnányi vezényelt, a szólista pedig Weidlich

²³ „Ein besonderes Ereignis für Innsbruck war das Auftreten von Prof. Ernst von Dohnanyi als Solist des Wiederholungsabends am 31. Mai. Prof. Dohnanyi, der gefeierte Pianist und eine der markantesten ungarischen Künstlerpersönlichkeiten internationalen Formats, spielte, bis ins Letzte wohl durchdacht, mit wundervoll abgestufter Anschlagskultur und jugendlichem Elan das Klavierkonzert Nr. 5, Es-dur, op. 73, von L. v. Beethoven. Der Beifall war ein außerordentlicher und galt auch dem behutsam begleitenden Landes-Symphonieorchester.” [Különleges esemény volt Innsbruck számára a május 31-i ismétlésesten prof. Dohnányi Ernő szólófellépése. Prof. Dohnányi, az ünnepelt zongoraművész és nemzetközileg is az egyik legjelentősebb magyar művészegénység, a legutolsóig jól átgondolva, csodálatosan árnyalt billentéstechnikával és fiatalos lendülettel játszott a Beethoven Esz-dúr zongoraversenyét (op. 73). A siker rendkívüli volt, ami a tapintatosan kísérő Landes-Symphonieorchestert is megillette.] Dr. Albert Riester kritikája, *Tiroler Tageszeitung*, 1946. június.

volt.²⁴ Ebből – és abból a tényből is, hogy a teljes pályát tekintve (1913–1937 között) az op. 15-ös versenyművet hét, míg (1902–1946 között) az op. 83-ast huszonhat alkalommal adta elő Dohnányi, arra következtethetünk, hogy a két Brahms-koncert közül a B-dúr állt közelebb Dohnányi szívéhez.

Ebben az időben Dohnányi hűgához írt leveleiben többször esik szó rádiófelvételekről is. Ezek egyike az új Dohnányi-mű, a neukircheni nyugalomban frissiben elkészült *Hat zongoradarab* (op. 41) bemutatóját is megörökítette 1946. június 15-én (3. kép).²⁵ A koncert előtt készült interjúbán a zeneszerző érthető büszkeséggel beszélt a nagy nyilvánosságot élvező eseményről.²⁶



3. kép. A *Hat zongoradarab* (op. 41) ősbemutatója. Zenetudományi Intézet, Dohnányi-gyűjtemény

²⁴ Ilona von DOHNÁNYI *Ernst von Dohnányi*, 260.

²⁵ Lásd például Dohnányi Ernő Dohnányi Máriához írott levelét, Neukirchen am Walde, 1946. június 18. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 192. sz. levél, 176–177.

²⁶ „Die Ruhe tut mir dort sehr wohl und ich habe die 6 Klavierstücke die ich im zweiten Teil meines Konzertes zum ersten Male spielen werde, (also eine Uraufführung, die auch vom Sender Linz aufgenommen wurde!) in Neukirchen am Walde komponiert.” [Az ottani nyugalomban nagyon jól tesz nekem, és a 6 zongoradarabot, amit hangversenym második felében első alkalommal fogok játszani (tehát ősbemutató, amit a Linzi Rádió is fel fog venni!) Neukirchen am Waldéban komponáltam.] Lásd Th.: „Der Komponist Ernst von Dohnányi”, *Linzer Volksblatt*, 1946. június [15. után].

Zachár Ilona ily módon írta le Dohnányi hűgának az új darabokat:

„Mindenféle voltak már Ernőnek hangversenyei, óriási sikerrel. Nem tudom, miért van az az érzésem, lehet, hogy azért, mert már régen nem hallottam őt a pódiumon, de azt hiszem, nem vagyok elfogult, és nem túlzok, ha azt állítom, hogy még soha azelőtt ilyen szépen nem játszott. A rádióban tetszik majd hallani a kis darabjait, melyeket itt alkotott, oly finomak, oly mélyek, és emellett mégis oly hangulatosan kedvesek, nem csoda, ha itt oly nagy sikert arattak.”²⁷

A hivatalos kritikák hasonlóképpen kedvezően vélekedtek az új sorozat első előadásáról, melyek az elkövetkezendő években egészében vagy részleteiben nagyon gyakran helyet kaptak Dohnányi szólóestjein, általában a hangverseny zárásaként, a művész saját darabjaiból összeállított blokkban.²⁸

A zongoraművészi pálya utolsó szakasza lehangsúlyosabban talán éppen abban különbözik az ezt megelőzőktől, hogy a zeneszerző-Dohnányi műveit rendszeresen ott találjuk a zongoraművész-Dohnányi programjaiban. Mindenekelőtt az új műveket: 1946. június 15-től a *Hat zongoradarabot* (op. 41), 1947. december 3-tól a h-moll zongoraversenyt (op. 42), 1951. március 3-tól a *Három különös darab* (op. 44) *Burlettáját* (no. 1), 1952. március 21-jétől *Nocturne-jét* („Cats on the Roof”, no. 2). Kétségtől a praktikus körülmények hívták életre 1947-ben a *Suite en valse* kézzongorós letétjének megszületését is, melyet a komponista az eredeti, 1943-ban bemutatott nagyzenekarra írt formával egyenértékűnek tartott.

Az op. 41-es sorozatot az esetek többségében Dohnányi egészében játszotta, de különféle csoportosításban olykor részleteiben is közönség elé vitte. A különböző karakterű darabok füzérében az egyik legnépszerűbb tétel, a *Cascades* korábbi „vízi zenék” (Liszt: *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este*, Ravel: *Jeux d’eau*) allúziója, mely – ha a hangverseny hivatalos programjában nem is szerepelt – sokszor hangzott fel hatásos ráadásdarabként. A sorozatot mindenhol őszinte elismeréssel fogadták, az ősbemutatón is egyöntetű sikert aratott vele a zeneszerző. Nemcsak ekkor, hanem a többi

²⁷ Zachár Ilona levele Dohnányi Máriának, Neukirche am Walde, 1946. július 17. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 193. sz. levél, 177–178., ide: 178.

²⁸ „Wie aber Musik stärke als anderswo in Ungarn zum Element der Volksseele geworden, zeigte E. v. Dohnányi in seinen aus dem volksmusikalischen Reichtum seines Heimatlandes geschöpften seinen Eigenkompositionen, von denen er sechs erst im Manuskript vorliegende Stücke in fühlbarer Wärme und Begeisterung spielte.” [Hogy azonban a zene Magyarországon erősebben, mint másutt a néplélek alkotórészévé vált, Dohnányi Ernő hazájának népzenei kincséből fakadó saját kompozícióiban mutatta meg, melyekből hat (csak kéziratban hozzáférhető) darabot érezhető melegséggel és lelkesedéssel játszott.] Lásd V. Müller kritikáját, *Oberösterreichische Nachrichten*, 1946. június [15. után]; „Den Höhepunkt des Abends bildeten aber die sechs Klavierstücke op. 41: Impromptu, Scherzino, Canzonetta, Cascada, Ländler und Cloches. Sie tragen den Charakter impressionistischer Tonkunst in sich und erinnern in ihrer Klangwirkung an Debussy. Der konzertante »Ländler« entstand wohl unter dem volkstümlichen schöpft, so im folgenden Pastorale, dem ungarische Volkslieder zu Grunde liegen.” [Az est fénypontját azonban az op. 41-es hat zongoradarab képezte: Impromptu, Scherzino, Canzonetta, Cascada, Ländler és Cloches. Ezek magukban hordozzák az impresszionista zene jellemzőit és Debussy hanghatásaira emlékeztetnek. A koncertáló »Ländler« a népiéből keletkezett, ahogy az azt követő Pastoral is, melynek alapja a magyar népdalokban gyökerezik.] Lásd Th.: „Der Komponist Ernst von Dohnányi”, *Linzer Volksblatt*, 1946. június [15. után].

osztrák városban is nagy szimpátiával hallgatták e műveket, sőt Amerikában is osztatlan sikere volt az op. 41-nek.²⁹

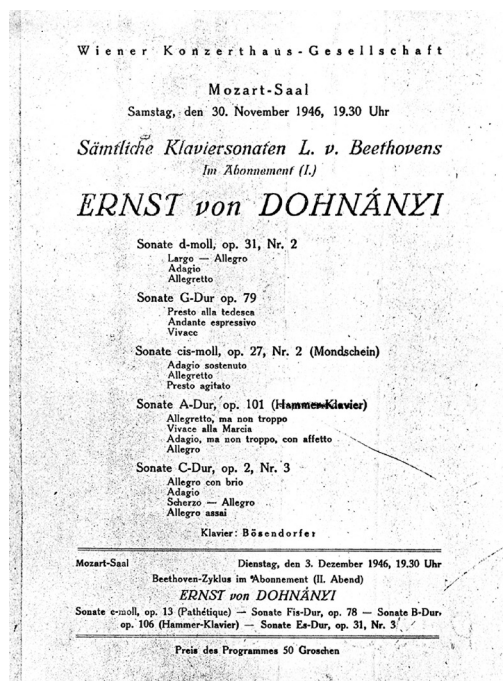
A hangversenyek számát tekintve a következő három évad a zongoraművészi pálya utolsó korszakának csúcsát jelenti. Ebben az időszakban is a szólóhangversenyek vezetnek. Dohnányi az 1946/1947-es évadban húsz szólóestet adott (ezeken kívül hat alkalommal zongoraverseny szólistája volt, két-két alkalommal vezényelt, illetve szólódarabban szerepelt); az 1947/1948-as évadban tizenhat szólóhangversenyt, hét zenekari szólót, egy karmesteri megnyilvánulást és két kamaraestet regisztrálhatunk; az 1948/1949-es évadban (ezt már nem Ausztriában abszolválva) tizennégy egész estet betöltő szólófellépés mellett háromszor játszott zongoraversenyt, egy-egy alkalommal szólódarabokkal, illetve szólóval és kamaraművel lépett színpadra. Az 1946/1947-es évadnak – az öröndetesesen megszorodó felső-ausztriai koncertek mellett – örömteli eseménye volt, hogy Dohnányi tíz év után ismét eljutott az Egyesült Királyságba (két skót városba, Glasgowa és Edinburghba, valamint Londonba lemez- és rádiófelvételle).³⁰ Műsorán Liszt *Magyar fantáziája* mellett saját *Variációk egy gyermekdalra* (op. 25) című műve szerepelt. Dohnányi szerzői előadása óriási sikert hozott, így ez a mű a következő évi angliai turnéjáról sem hiányozhatott. A kritikák a saját mű interpretációja mellett a Liszt-mű tolmácsolását is nagyra értékelték.³¹ Angliából hazatérve nem sokat pihenhetett: utoljára életében, a bécsi Mozart-Saal dobogóján még egyszer eljátszhatta sorozatban Beethoven mind a harminckét szonátáját (*1. táblázat, 4. kép*). A kritikusok egyöntetűen méltatták a vállalkozás jelentőségét és a 20. század egyik legnagyobb Beethoven-előadójának művészi teljesítményét.³²

²⁹ Lásd például O. E.: „Professor Dr. Ernst v. Dohnanyi. Klassische Interpretationskunst”, *Steyrer-Zeitung*, 1946. augusztus 18.; „Six pieces by Dohnanyi have a flavour that added spice to the program.” [Dohnányi hat darabjának zamata volt, mely megfűszerezte a műsort.] Lásd Virginia Braun KELLER: „Felicitous Event Headlines Pianist”, *The Athens Messenger*, 1948. december 30.

³⁰ Ezt megelőzően Dohnányi 1936-ban járt a szigetországban: Ernest Ansermet vezényletével játszotta Beethoven c-moll zongoraversenyét, 1936. február 12-én Londonban. Lásd Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944”, in Sz. FARKAS Márta – GOMBOS László: *Dohnányi Évkönyv 2006/2007* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 358.

³¹ „Professor Dohnányi is a pianist who combines sensitive grace of expression with masterly ease of exposition, and the contrasting moods of the variations served as an impressive introduction to gifts which were displayed with masterly brilliance in a subsequent performance of Liszt’s captivating »Hungarian Fantasia«.” [Dohnányi professzor az a zongorista, aki a kifejezés érzékeny kecsességét kombinálja a mesteri könnyedségű bemutatással, és a variációk ellentétes hangulata, mint impresszív bevezető szolgált azokhoz az ajándékokhoz, amik az ezután következő magával ragadó Liszt Magyar fantáziájának előadásában mesterien briliáns előadásban szóltak meg.] Lásd sz. n.: „Composer – Soloist. Scottish Orchestra Concert”, *Edinburgh Evening News*, 1946. október 26.

³² A művész iránti rokonszenv hallható ki az első hangverseny utáni kritikából: „Eine Gesamtdarstellung der Klaviersonaten Beethovens wird erfreulicherweise auch heute noch als Kulturaufgabe empfunden, der sich unser Konzertpublikum mit hochgespanntem Interesse ergibt. Besonders dann, wenn der gestaltende Wille eines Künstlers vom Range Ernst von Dohnanyis dieses pianistische Riesengebäude vom höchsten geistig-musikalischen Gehalt zu tönendem Leben erweckt. [Beethoven összes zongoraszonátájának előadását még manapság is öröndetes kulturális



4. kép. Az első Beethoven-est plakátja – 1946. november 30., Bécs.
Zenetudományi Intézet, Dohnányi-gyűjtemény

Ismét Zachár Ilonát idézzük:

„Bécsben lezajlott a nyolc koncert – csaknem négy hetet töltöttünk ott roppant nehéz viszonyok között. Szegényt elfárasztották kissé a koncertek, hiszen ezeket a szonátákat ő már régen nem játszotta, gyakorolnia is kellett, most szüksége van pihenésre. Közben azonban el lettünk kényeztetve Angliában és csak nagy keserőséggel bírunk az itteni primitív viszonyokba beletörődni.”³³

A neukircheni állapotok valóban nem voltak túl rózsásak: az alpesi kis falu a téli havazások miatt szinte teljesen el volt zárva a külvilágtól, utazásra (koncertezésre) csak a hó elolvadtával gondolhattak (5. kép). Zachár Ilona minden leleményére szükség volt, hogy az őket is fenyegető élelem- és villanyhiányt Dohnányi minél kevésbé szenvedje

feladatnak érezzük, ami hangverseny-közönségünk fölcsigázott érdeklődéséből is kitűnik. Különösen akkor, ha egy Dohnányi Ernő-nagyságú művész formáló akarata ezeket a pianisztikus óriásépületeket a legmagasabb szellemi-zenei tartalomból kelti hangzó életre.] Lásd P. L.: „Dohnányi spíelt Beethoven”, *Wiener Kurier*, 1946. december 2. Egy – az első három estet összegző – recenzió írójára pedig az op. 27/2, az op. 26 és mindenekelőtt az op. 53 előadása tette a legnagyobb hatást. Lásd sz. n.: „Konzerte. Ernst von Dohnányi: Beethoven-Zyklus”, *Weltpresse*, 1946. december 11.

³³ Zachár Ilona levele Dohnányi Máriának, Neukirchen am Walde, 1946. december vége. BTK Zenetudományi Intézet Könyvtára, Fond 4/265.

1946. november 30. – december 17. Bécs, Mozart-Saal	
1946. november 30.	d-moll (op. 31/2), G-dúr (op. 79), cisz-moll (op. 27/2) // A-dúr (op. 101), C-dúr (op. 2/3)
1946. december 3.	c-moll (op. 13), Fisz-dúr (op. 78) // B-dúr (op. 106) // Esz-dúr (op. 31/3)
1946. december 8.	Esz-dúr (op. 27/1), G-dúr (op. 14/2) // Asz-dúr (op. 26), E-dúr (op. 109), // C-dúr (op. 53)
1946. december 11.	B-dúr (op. 22) // D-dúr (op. 10/3), Asz-dúr (op. 110) // f-moll (op. 57)
1946. december 14.	D-dúr (op. 28), F-dúr (op. 10/2) // c-moll (op. 111) // G-dúr (op. 31/1)
1946. december 15.	Esz-dúr (op. 7) // c-moll (op. 10/1), G-dúr (op. 49/2), e-moll (op. 90) // A-dúr (op. 2/2)
1946. december 17.	f-moll (op. 2/1) // E-dúr (op. 14/1)

1. táblázat. A „Beethoven-összes” utoljára – a harminckét zongoraszonáta sorozata Bécsben

meg.³⁴ A csendes téli napokat – hasonlóan az előző évhez – Dohnányi ismét intenzív komponálással töltötte: „Az én dolgozásom most abból áll, hogy a *Valzerszvitet* 2 zongorára átírom. A 3. tételt (*Valse boiteuse*) még egy zongorára 2 kézre is. Ez utóbbi egy nehéz tercetűd lesz”.³⁵ 1947 márciusában pedig arról értesíti hűgát, hogy „készül egy zongoraverseny”.³⁶ A zongorára és zenekarra komponált koncertot már Kitzbühelben fejezte be (a partitúra végén „Kitzbühel, 1947. augusztus 9.” áll). Dohnányi vándorlásának újabb helyszíne lett ez a francia zónában álló település. Az ismételt költözés kiváltó oka az volt, hogy Magyarországról megint támadás érkezett. („Miért nem háborús bűnös a Külügyminisztériumban Dohnányi Ernő, aki a Belügyminisztérium listáján szerepel.”)³⁷ S bár ismét koholt vádakot sorakoztattak fel Dohnányi ellen,

³⁴ „Ami a villanyhiányt illeti, azt mi is megsínylettük, mert gyertyánk csupán nyolc db. van, amit én gondosan még Londonból hoztam.” Zachár Ilona levele Dohnányi Máriának, Neukirchen am Walde, 1947. január 28. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 199. sz. levél, 183.

³⁵ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Neukirchen am Walde, 1947. január 28. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 199. sz. levél, 183. A *Suite en valse* kézzongorás változata az op. 39/a, a „nehéz tercetűd” pedig az op. 39/b besorolást kapta.

³⁶ Zachár Ilona levele Dohnányi Máriának (benne Dohnányi Ernő soraival), Neukirchen am Walde, 1947. március 22., BTK Zenetudományi Intézet Könyvtára, Fond 4/268, valamint *Dohnányi Ernő családi levelei*, 205. sz. levél, 189.

³⁷ *Szabadság*, 1947. március 5. Bővebben lásd Ilona von DOHNÁNYI *Ernst von Dohnányi*, 280., illetve VÁZSONYI *Dohnányi*, 278.



5. kép. Dohnányi szobája Neukirchen am Waldében. Zenetudományi Intézet, Dohnányi-gyűjtemény

ő mégis biztonságosabbnak látta, ha az amerikai zónából a franciába települ át. A költözésre Dohnányi levele és zsebnoteze szerint április 11–12-én került sor.³⁸

Az évad fő eseménye egyfelől a tizennégy hangversenyt magában foglaló ír-angol turné, másfelől pedig majd a már Dél-Amerikában – Argentínában és Brazíliában – adott tíz hangverseny volt. Miután Wilhelm Werthtel két alkalommal is eljátszották a *Suite en valse* (op. 39/a) új, kézzongorás változatát (valamint Dohnányi még egy-egy további innsbrucki koncerten szólóművel szerepelt, illetve vezényelt), október 29-én Kitzbühelből Zachár Ilona társaságában ismét átkelt a La Manche csatornán. A turné első állomása Dublin volt. Itt ugyanaznap két hangversenyt is adott, különböző műsorral, egyet délután és egyet este (6. kép). „[1947. november] 3-án két

³⁸ Az „1947 folyamán már Kitzbühelben laknak.” (VÁZSONYI *Dohnányi*, 278.) mondatot az alábbiak alapján lehet pontosítani: „Kedves Míci, ma egy hete, hogy Neukirchenből Kitzbühelbe érkezünk.” Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Kitzbühel, 1947. április 19. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 207. sz. levél, 191. Dohnányi noteszében 1947. április 11-nél „ind. Kitzb.”, április 12-nél „érk. Kitzb.” olvasható.

recitalom volt, egy délután, a másik este külön műsorral. Ebből is tetszik látni, hogy egészségem miatt nincs helyén az aggodás. Az ilyen strapa egy fiatalnak is elég.” – írta hűgának az akkor már 70 éves művész.³⁹ Az esti hangverseny kritikusat különösen

~~1657~~ 1658

THE RESERVATION OF VACANT CHAIRS IS PROHIBITED.

Royal Dublin Society.

MONDAY, 3rd NOVEMBER, 1947.

PIANOFORTE RECITALS
DOHNANYI

Members desirous of leaving early are requested to have
the courtesy to sit at the back or side of the Hall.

PROGRAMMES
AFTERNOON, at 3 p.m.

1. VARIATIONS IN F MINOR *Haydn*
(1732-1809)

SONATA IN C MINOR, OP. 13. (PATHETIQUE) *Beethoven*
(1770-1827)

Grave—Molto allegro e con brio.
Adagio cantabile.
RONDO: Allegro.

INTERVAL ABOUT 3.25 P.M.

2. KINDERSZENEN, OP. 15 *Schumann*
(1810-1856)

Of Strange Countries and People.
A Strange Story.
Catch Me if You Can.
The Entreaty Child.
Quite Happy.
An Important Event.
Dreaming.
At the Fireside.
The Knight of the Hobby-Horse.
Almost Too Serious.
Frightening.
Child Falling Asleep.
The Poet Speaks.

INTERVAL ABOUT 3.50 P.M.

3. SUITE IN THE OLDEN STYLE, OP. 24 } *Dohnányi*
Prelude; Allemande; Courante.
Sarabande; Menuet; Gigue.
PASTORALE, HUNGARIAN CHRISTMAS SONG }
CAPRICCIO IN A MINOR, OP. 23, No. 3 }

EVENING, at 8 p.m.

1. POLONAISE, OP. 89 } *Beethoven*
SONATA QUASI UNA FANTASIA, OP. 27, No. 2. ("MOONLIGHT.") }
(1770-1827)

Adagio sostenuto
Allegretto.
Presto agitato.

INTERVAL ABOUT 8.25 P.M.

2. MOMENTS MUSICAUX } *Schubert*
A flat major; F Minor. } (1797-1828)
NOCTURNE IN B MAJOR } *Chopin*
IMPROVPTU IN A FLAT MAJOR } (1810-1849)
RHAPSODIE HONGROISE, No. 13 } *Liszt*
(1811-1886)

INTERVAL ABOUT 8.50 P.M.

3. SIX PIANO PIECES, OP. 41 } *Dohnányi*
Impromptu.
Scherzino.
Canzonetta.
Cascades.
Ländler.
Cloches. } *Delibes-Dohnányi*
VALSE COPPELIA }

DOORS OPEN ONLY DURING INTERVALS STATED.

6. kép. 1947. november 3., Dublin. Zenetudományi Intézet, Dohnányi-gyűjtemény

³⁹ Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, London és Sheffield között a vonaton, 1947. november 6. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 219. sz. levél, 200–201.

az op. 41-es sorozat darabjai ragadták meg. Recenziójában figyelemre méltó, mily hosszán elemezte a zongoraművész pedálhasználatát.⁴⁰

Angliában a londoni négy hangverseny mellett Dohnányi ezúttal vidéki városokba is eljutott. A zongoraművész angliai reputációja szempontjából ez igen lényeges volt, amire egy kissé tájékozatlannak tűnő sheffieldi újságíró cikkét olvasva következtethetünk.⁴¹ Bár az első szigetországbeli koncertje óta (1898. október 24., London) Dohnányi Nagy-Britannia számos városában fellépett, Sheffieldben ez volt az első szereplése. Ismertségének, itteni hírnevének egy másik oldalát mutatja az az újságcikk,

⁴⁰ „Groups of the performer’s own compositions were given in both programmes, and after hearing the six piano pieces (Op. 41) in the evening concert, I could not escape a feeling of regret that the composer had not confined at least one programme entirely to his own works. It is always interesting to hear a composer’s interpretation of his own pieces, and especially so with Dohnányi’s music which is not very often heard, and an authoritative style is lacking. The composer’s technique is very effective, and produces a full and rich colour when correctly treated as regards pedalling. Dohnányi used long pedal effects often, always basing the technique upon the necessities of the harmonic scheme and maintaining clarity by a subtle balances of parts, so that dissonant or unessential notes that might have caused an indecisive effect were kept unobtrusive and in true perspective. The device of the half pedal, sustaining a bass part under a change of harmony, was often employed, and always with great skill and control. The six pieces in the evening recital contained much of interest to the student of style, and, in addition, proved the most enjoyable items of the programme. »Cascades« was a fine arpeggio study, and »Cloches« was an imaginative piece of writing, using the harmonic device of a reiterated pedal note.” [Mindkét programban a zongoraművész saját kompozícióinak füzerei szerepeltek. Az esti hangversenyen a Hat zongoradarab (op. 41) meghallgatása után nem tudtam szabadulni az érzéstől: sajnáltam, hogy a zeneszerző nem szűkítette le legalább egyik hangversenyének műsorát teljes egészében saját szerzeményeire. Mindig érdekes hallani, hogy egy zeneszerző hogyan adja elő saját műveit. Különösen igaz ez Dohnányi zenéjére, ami nem hallható nagyon gyakran, és aminek előadásánál hiányzik a hiteles stílus. A komponista technikája nagyon hatásos, bőséges és gazdag színeket produkál, ha a pedálozás korrekt. Hajlamos azonban arra, hogy érdektelen legyen, ha túl kevés pedált használnak, arra törekedve, hogy áttekinthetőséget adjanak a stílusnak, ami talán egy kicsit túl van terhelve hangjegyekkel. Dohnányi gyakran használt hosszú pedál-effektusokat, melyek mindig a harmóniai séma szükségleteihez igazodtak. Az átláthatóságot a szólamok kifinomult egyensúlyával tartotta fent, úgy, hogy a disszonáns vagy a nem lényeges hangjegyek, amelyek esetleg bizonytalanságot idézhettek volna elő, nem hivalkodóan, hanem a megfelelő távolságban kaptak helyet. A fél pedál eszközt – mely folytonossá teszi a basszus szólamot a harmóniaváltás alatt – gyakran használta, mindig nagy hozzáértéssel és kontrollal. Az esti hangversenyen elhangzott hat zongoradarab nagyon érdekes volt a stílus tanulmányozása szempontjából, azon kívül az est legélvezetesebb műsorszámává lett. A „Cascades” nagyszerű arpeggio-tanulmány, a „Cloches” fantáziadús darab, ami az ismételt pedálás hangok harmonikus eszközével élt.] Lásd B.: „Pianist Plays his own Works”, *The Irish Times*, 1947. november 4.

⁴¹ „Dohnányi is known to every child, piano teacher and concertgoer as a composer of attractive music, but he is no so well known in this country as a pianist. His appearance last night at the philharmonic chamber concert in the City Memorial Hall, Sheffield, was a useful reminder that he first made a reputation as a pianist fifty years ago, and in his own country is commonly held to be the successor of Liszt.” [Dohnányi minden gyermeknek, zongoratanárnak és koncertlátogatónak mutatós zenék komponistájaként ismert, de ebben az országban kevésbé ismert, mint zongorista. Tegnap fellépése a sheffieldi City Memorial Hall filharmonikus kamarahangversenyén hasznos emlékeztető volt arra nézve, hogy hírnevét ötven évvel ezelőtt zongoraművészként alapozta meg, és hazájában rendszerint Liszt utódjának tekintik.] Lásd Dr. G. F. LINSTEAD: „Dohnányi Recital”, *The Sheffield Telegraph*, 1947. november 7.

mely az 1947. november 21-i bradfordi koncertjéről tudósít. Bár az (el)ismertségért itt is meg kellett dolgozni, a beszámoló írója nem felejtette el megemlíteni Dohnányi korábbi (emlékezetes) fellépéseit a városban.⁴² A jó értelemben vett hírverésre Sheffieldben Dohnányinak annál is inkább szüksége volt, mivel ide tervezték Sir Thomas Beechemmel a Royal Philharmonic Orchestra koncertjén az újonnan elkészült zongoraverseny (h-moll, op. 42) bemutatóját (7. kép). A h-moll zongoraversenyt (az op. 5-höz hasonlóan) Dohnányi a maga számára írta, tele bravúros pianisztikus feladatokkal. Azonban nemcsak a szólistának komponált rendkívül nehéz játszánivalót, hanem a zenekarnak is. Ezért mondhatta némi szarkazmussal átítatott humorral Sir Thomas Beecham, hogy a sheffieldi premier a mű egy próbája, a birminghami előadás a főpróbája, valódi bemutatója pedig a harmadik, londoni előadása volt.⁴³ Mindazonáltal a kritikusok mindhárom koncerten kedvezően fogadták az új versenyművet.⁴⁴

⁴² „A crowd looking for a film star at Bradford Exchange Station yesterday would have gaped had they known that the distinguished Hungarian whom they left unnoticed was later in the day to win the enthusiastic applause of some 2000 people gathered in the city. The circumstances must have quietly amused this visitor, blessed, as some of his music suggests, with a strong sense of humour. He was Ernst von Dohnányi, the composer-pianist. [...] The [...] Bradford of St. George Hall in which he had played on two previous visits, the love of music as exemplified by an attentive audience which overflowed on to the platform is at least as strong here as it was when he came in 1899 and 1923. It was as soloist in his own concerto that he first appeared in Bradford at the age of 20. Now, at the age of 68, he brings to England another concerto, which is to be given next month in Sheffield and later at Drury Lane, under the direction of Sir Thomas Beecham.” [A bradfordi Exchange Station-nél filmsztárra várakozó tömeg szájtátva bámult volna tegnap, ha tudták volna, hogy a kiváló magyar, aki észrevétlenül távozott, ugyanaz volt, aki később a nap folyamán a városban összegyűlt kétezer ember lelkes ünneplését nyerte el. A körülmények bizonyára csendesen mulattatták a látogatót, aki – ahogy arra néhány kompozíciója is utal – jó humorérzékkel van megáldva. Dohnányi Ernő volt ő, a zeneszerző-zongorista. [...] A bradfordi St. George Hallban – ahol két korábbi látogatás alkalmával játszott – a figyelmes közönség által szemléltetett zeneszeretet legalább olyan erősen áradt a pódium felé, mint ahogy 1899-ben és 1923-ban adott koncertjein. Első bradfordi fellépése alkalmával – húsz éves korában – saját zongoraversenyének szólistája volt. Most, hatvannyolc évesen [hetvenévesen] egy másik zongoraversenyt hoz Angliába, amit a következő hónapban Sheffieldben mutatnak be, és később a Drury Lane-en [Londonban], Sir Thomas Beecham vezényletével.] Lásd W.: „2000 Hear Hungarian Pianist. Bradford Concert”, *The Yorkshire Observer*, 1947. november 22.

⁴³ Ilona von DOHNÁNYI: *Ernst von Dohnányi*, 287. A bemutatóra 1947. december 3-án került sor Sheffieldben, a Royal Philharmonic Orchestra (vez. Sir Thomas Beecham) és a zeneszerző közreműködésével. A művet ugyanők december 5-én Birminghamben és december 7-én Londonban is előadták.

⁴⁴ Kritika a december 3-i sheffieldi hangversenyről: „Dohnányi’s second piano concerto – the first performance – played by the veteran composer himself, revealed a work of some size and craftsmanship. It looks back to the 19th century, but he makes side glances at Bartók and Prokofiev in the first and third movements. The second movement finds the composer in a more familiar country, but with some curious ornithological specimens. This is a real pianist’s concerto; the soloist is fully employed, except for a brief fugato in the finale. It was played convincingly by the composer, but the orchestra didn’t seem quite happy with it.” [Dohnányi 2. zongoraversenye – az első előadás – az idős zeneszerző játékában felfedte a mű egynéhány erényét és mesterségbeli ügyességét. A 19. század felé tekint vissza, de az 1. és 3. tételben oldalpillantásokat vet Bartókra és Prokofjevre. A 2. tétel sokkal ismerősebb területen találja a zeneszerzőt, azonban néhány kíváncsi ornitológiai példánnyal. Igazi zongorista-versenymű; a szólista teljes igénybevételnek van kitéve, a finálé egy

Feltehetően a 2. zongoraverseny komponálásakor már azzal is tisztában lehetett az idősödő mester, hogy nem fog több concertót írni hangszerére. Innen magyarázható a h-moll versenymű témáinak enciklopédikusan karaktergazdag összefoglalása, filozofikus, töprengő hangvétele, és a két szélső tétel egymásba hajló tematikus szerkezete.

Dohnányi és Zachár Ilona az ír-angol turné után már nem tért vissza többé Ausztriába. Először a francia Rivierán fekvő festői szépségű Beaulieu-sur-Mer nevű kisvárosba utaztak (8. kép), hogy egyesüljön a család, majd miután minden formalitást elintézték, Genovából 1948. március 11-én hajnali 1/2 4-kor a *Ravello* nevű hajóval

rövid fugatóját kivéve. A versenyművet meggyőzően játszotta a zeneszerző, de a zenekar – úgy tűnt – nem állt a helyzet magaslatán.] Lásd Dr. G. F. Linstead: „Dohnányi First Performance”, *The Sheffield Telegraph*, 1947. december 4. Lásd még kritika az 1947. december 5-i birminghami hangversenyéről: „It is rarely that anyone appearing at the same concert as Sir Thomas Beecham manages to steal even part of the limelight, but Dohnányi, the veteran composer and pianist accomplished this at the Town Hall last night, when he played his own second piano concerto with the Royal Philharmonic Orchestra. [...] From the standpoint of content, the concerto is the best thing Dohnányi has written for piano and orchestra. It is full of vitality, with a brilliant first movement and a rousing finale, while the slow movement, into which the first melts and from which the last emerges, has rare beauty. The use made of the orchestra is perhaps the work’s chief virtue. It is no mere accompaniment, but an integral part of a most satisfying whole.” [Ritka, hogy bárkinek, aki Sir Thomas Beecham egy koncerten lép fel, sikerüljön a rivaldafény egy kicsi részét magára irányítani, de Dohnányinak, az idős zongoraművésznek sikerült ezt véghez vinnie tegnap este a Town Hallban, mikor saját 2. zongoraversenyét játszotta a Royal Filharmonikus Zenekarral. A tartalom szempontjából a zongoraverseny a legjobb, amit Dohnányi zongorára és zenekarra írt. Tele van léttel, briliáns 1. tétellel és magával ragadó fináléval, míg a lassú tétel – amibe az első beleolvad és amiből az utolsó kibukkan – ritka szépséggel bír. A zenekar szerepe talán a mű legfőbb erénye. Ez nem pusztá kíséret, hanem szerves része a legnagyobb megelégedéssel szolgáló egésznek.] Lásd A. F.: „New Concerto – Dohnányi and Sir Thomas Beecham”, *The Birmingham Mail*, 1947. december 6. Lásd továbbá sz. n.: „Dohnányi in Birmingham”, *Birmingham Gazette*, 1947. december 6. Az 1947. december 6-i londoni hangversenyéről írt kritika: „At Sir Thomas Beecham’s concert at Drury Lane last night Mr. Ernst von Dohnányi played a piano concerto of his own recent composition. In the main the new work follows the rhapsodic tradition of Liszt and Rachmaninov, and up to the finale adds little to anyone’s experience, but given a better performance the last movement should be exciting. For it is a sort of *perpetuum mobile* moving at a tremendous pace over a ground that is strewn with irregular rhythms. To obtain the full effect the orchestra would have to have a more thorough knowledge of the work than can be obtained in a few rehearsals. Mr. Dohnányi played it with immense skill and zest, though some of his own octave writing in the first movement beat him.” [Sir Thomas Beecham tegnap esti, Drury Lane-en adott koncertjén Dohnányi Ernő játszotta nemrég elkészült zongoraversenyét. Nagy vonalakban az új mű Liszt és Rachmaninov rapszódikus hagyományát követi, és egészen a fináléig csak kevéssel járul hozzá eddigi tapasztalatainkhoz, de egy jobb előadásban az utolsó tétel minden bizonnyal izgalmas lehet. Ez egy szabálytalan ritmussal meghintett *perpetuum mobile*, mely hatalmas sebességgel mozog a föld felett. Hogy teljes hatást kapjunk, a zenekarnak alaposabban kellett volna ismernie a művet, mint ami néhány próba alatt elérhető. Dohnányi bámulatos ügyességgel és lendülettel játszott, bár az 1. tétel néhány általa írt oktavmenete kifogott rajta.] Lásd „Royal Philharmonic Orchestra – Dohnányi’s Concerto”, *The Times* (1947. december 8.). Lásd még sz. n.: „Dohnányi’s New Concerto. London Success”, *The Daily Telegraph and Morning Post* (1947. december 8.).

elhagyták Európát és elindultak Argentína felé.⁴⁵ Egy régi ismerős, Bubik Árpád⁴⁶ segítségével a fővároshoz közeli Martinezben rendezkedtek be,⁴⁷ és ugyanő kezdte szervezni Dohnányi jövőbeli argentin és brazil hangversenyeit is. Innen azonban a művész pályájának már egy másik alfejezete kezdődik.⁴⁸

⁴⁵ Miután Zachár Ilona gyermekei és Fräulein Hermina nem kaptak beutazási engedélyt Angliába, Argentínába viszont igen, a család úgy döntött, hogy – jobb lehetőség nem lévén – Argentínában telepednek le. A hajó eredetileg március 10-én indult volna (Zachár ezt a napot jelöli meg könyvében utazásuk kezdetének), de az indulás késett, s így a Dohnányi-noteszbe bejegyzett időpontot tekinthetjük hitelesnek. A noteszbe Dohnányi híven bejegyezte hosszú utazásuk állomásait: március 12-én érték el a „Baleari-szigetek”-et, 13-án „du. ½ 6 Gibraltar”, 15-én „este 10 Teneriffe” (ahonnét másnap este 6-kor indultak tovább), 22-én „reg. ¾ 9 Equator” [Egyenlítő], 27-én „du. 2 Rio de J[aneiro]”, Santus érintésével április 2-án „Montevideo érk. 8 reg”, s végül a megérkezés április 3-án „Buenos Aires 12 délben”.

⁴⁶ Bubik Árpád az 1922-ben megalakult Magyar Művészek Szövetkezete ügyvezető igazgatója volt Budapesten. A háború után előbb Ausztriában, a francia zónában (Tiroiban és Voralbergben) működött, majd Buenos Airesbe költözött, ahol hangversenyszervezéssel foglalkozott.

⁴⁷ „Martinez kis városka, de minden kapható itt, úgyhogy nem szükséges Buenos Airesbe járni, mellyel azonban kitűnő összeköttetés van (20–25 perc, 98 vonat naponként oda, és épp annyi vissza). Házunk az állomástól fél perc.” Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriának, Martinez, 1948. április 15. Lásd *Dohnányi Ernő családi levelei*, 234. sz. levél, 214–215., ide: 215.

⁴⁸ E korszakról lásd KELEMEN Éva: „Útkeresések: Dohnányi Argentínában (1948–1949)”, in Kusz Veronika – RÁNKI András (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2017* (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zene- és Művészeti Intézet, 2017), 73–108.



7. kép. 1947. december 3., Sheffield. Zenetudományi Intézet, Dohnányi-gyűjtemény



8. kép. Dohnányi Ernő és családja Beaulieux-sur-Merben.
Zenetudományi Intézet, Dohnányi-gyűjtemény

ILONA KOVÁCS

“I was not allowed to conduct in Salzburg!”

Ernst von Dohnányi’s Concerts in Austria between 1944-1947

Recent research has unearthed considerable insights into previously unknown aspects of Dohnányi’s life and work. However, the period constituting 1944-1947 remains the least understood. Crossing the Hungarian-Austrian border on 24 November 1944, Dohnányi likely did not expect that he would never again return to his homeland. Initially arriving in Vienna, subsequently travelling to Neukirchen am Walde and later to Kitzbühel, Dohnányi embarked upon rebuilding his professional profile to attain financial security (especially considering the large family he provided for). The career of an artist during this era was already fraught with challenges, but these years were further complicated for Dohnányi when he became embroiled in false accusations of war crimes. In August 1945, many of his scheduled appearances – including his conducting engagement to open the Salzburg Festival – were cancelled. “I was not allowed to conduct in Salzburg”, he wrote bitterly to his sister. Nevertheless, his time in Austria following the Second World War was not fruitless. This study, forming part of a broader consideration of performance history in Dohnányi’s career, demonstrates the impact of contemporary socio-political circumstances in relation to his various concert engagements. Consequently, I approach the compositions dating from this period through considering Dohnányi’s stature as a performing artist.

Bartók-hatások Lajtha László 7. szimfóniájában

Bartók Béla levelezéséből és az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia évkönyvéből tudjuk, hogy Lajtha László 1910-ben kimaradt Bartók zeneakadémiai zongoraosztályából – kettejük személyes kapcsolata azonban ezután sem szakadt meg, sőt inkább gazdagabbá vált.¹ Solymosi Tari Emőke a fennmaradt dokumentumok alapján, illetve a családtagokkal és közeli ismerősökkel készített interjúira alapozott tanulmányában tételesen veszi sorra a kapcsolat fontos momentumait.² Írásában konkrét példákkal világít rá, hogy Lajtha életében meghatározóak voltak a nála tizenegy évvel idősebb Bartók tanácsai, ajánlásai, a vele elköltött közös ebédek.³

A teljesség igénye nélkül említek most ezek közül néhány, Lajtha pályájának alakulása szempontjából túlzás nélkül sorsfordítónak nevezhető eseményt. Lajtha népzene kutatói munkásságának alakulására döntő hatást gyakorolt Bartók, az ő javaslata nyomán indult el 1911-ben első gyűjtőútjaira.⁴ Az 1910-es években Bartókkal egy szobában dolgoztak a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályán a fonográfhangerek lejegyzésén – ezek az évek alighanem döntően befolyásolták Lajtha népzene kutatói,

¹ MORAVCSIK Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve 1910/11* (Budapest, Athenaeum, 1911), 161. Bartók 1911. június 12-én Bartók Gézának írt levelében említi először Lajtha László nevét. Lásd *Bartók Béla levelei*, vál., kiad., jegyz. DEMÉNY János (Budapest, Zeneműkiadó, 1976), 179. Bartók 1920. november 24-én Philip Heseltine-nak írt levelében Lajtháról mint zeneszerzőről kedvező véleményt formál, és egyben kijelenti: „Lajtha úr, akivel nagyon jó baráti kapcsolatban vagyok, nem volt tanítványom [...]” Vö. DEMÉNY i. m., 261–262.

² SOLYMOSI TARI Emőke: „Bartók [...] mindig latinnak nevezett.» Bartók Béla hatása Lajtha László életútjára és esztétikájára”, *Parlando* 48/6 (2006), 5–13.

³ 1911-ben Bartók javaslatára indult első népdalgyűjtő-útjára. Feltehetően szintén Bartók ajánlotta Lajthát Schönberg *Privataufführungen für neue Musik* című sorozatába, ahol korai zongoraművei hangzottak el. Lásd BREUER János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról* (Budapest, Editio Musica, 1992), 34–35. 1924-ben Bartók írta az első lexikoncikket Lajtháról a *Dictionary of Modern Music and Musicians* c. kiadványba. Vö. BREUER i. m., 24–38.

⁴ Lajtha Ábel visszaemlékezése szerint Bartók nélkül édesapja nem kezdett volna népzene gyűjtéssel foglalkozni. Lásd J. GYŐRI László: „Tudta, hogy nem az íróasztala számára dolgozik«. Beszélgetés Lajtha Ábellel”, *Muzsika*, 35/8 (1992), 19., továbbá SOLYMOSI TARI i. m., 9.

tudósi attitűdjének alakulását.⁵ 1928-ban Bartók javasolta Lajtha kiküldetését a Prágai I. Népművészeti Kongresszusra, ahol a népi táncokról és játékokról tartott előadása sikert aratott, és további konferencia-meghívásokat eredményezett. Az 1930-as évek elején szintén Bartók révén került kapcsolatba a filmzenével: George Hoellering *Hortobágy* című filmjéhez a rendező eredetileg Bartókot kérte fel filmzene írására, ám ő nem vállalta a feladatot, és Lajthát ajánlotta maga helyett.⁶ Ismét sorsdöntő fordulat: a filmzene Lajthát a későbbiekben is intenzíven foglalkoztatta, és nagy hatást gyakorolt szimfonikus műveinek formai kialakítására. Végül, de nem utolsósorban fontos momentum, hogy az I. világháború elején, míg Lajtha a fronton harcolt, Bartók zeneakadémiai címén keresztül titokban levelezett menyasszonyával, Hollós Rózával, mivel Hollós Róza családja ellenezte a fiatalok kapcsolatát.

A két zeneszerző egymás alkotói műhelyébe is korán betekintést nyerhetett. 1913-ban Bartók a zenekarra komponált 1. szvitje zongorakivonatának elkészítésével Lajthát bízta meg.⁷ Cserébe Bartók 1915-ben elvégezte a neki ajánlott *Mesék* című zongoraciklus nyomdai korrektúráját, míg a szerző a világháború frontján katonai szolgálatot teljesített.⁸ 1920-ban Bartók a magyarországi zenei életről szólva a következőket írta az angol Philip Heseltine-nak: „Kodályon és Lajthán kívül nincs értékes zeneszerzőnk”.⁹

Mіндеzen kötődések ellenére kevesen foglalkoztak a Lajtha műveiben föllelhető Bartók-hatások elsősorban zenei szempontok alapján történő elemzésével. Mindazonáltal a stiláris hasonlóság a kritikusok – legalábbis Jemnitz Sándor – figyelmét nem kerülte el. Kósa György 1927. április 1-i zongorahangversenyének programjáról az alábbiakat írta Jemnitz:

⁵ SOLYMOSI TARI UO. Pontos dátumot nem jelöl meg. Lajtha még az 1950-es években is felidézi a közös munkát: „Mikor még az első világháború előtt Bartókkal együtt jegyeztünk le fonográf-hengereket...” Vö. Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1957. július 22-én, kézirat, BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Lajtha László letétben lévő hagyaték, MZA-LL-Script 8.432:1. Lajtha László hagyatéka 2013-ban letétként került a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumába. A kottás és írásos dokumentumokat, fényképeket, sajtókivágatokat tartalmazó gazdag gyűjtemény jelenleg is itt található és kutatható.

⁶ Hoellering 1934–1935 táján kérte fel Bartókot a filmzene megírására. Lajtha filmzenéje (op. 21) 1935-ben íródott, a Hoelleringnek ajánlott 1. szimfónia (op. 24) 1936-ban készült el. Lásd BREUER *Fejezetek*, 178.

⁷ Bartók az ősbemutatóhoz készített ismertető fogalmazványában 1905 márciusa és júniusa közé teszi az 1. szvit komponálását. Az átiratnak autográf példánya maradt fenn, nyomtatásban végül nem jelent meg. A műről és átiratáról részletesebben lásd BÜKY Virág: „Suite négy kézre. Gondolatok Bartók I. szvitjének Lajtha-féle négykezes zongoraátiratáról”, <http://lajtha.hagyományokhaza.hu/files/00000415.pdf> (utolsó letöltés: 2019. augusztus 22.).

⁸ SZABÓ Ferenc János: „Lajtha László fiatalkori zongoraművei”, *Magyar Zene* 51/3 (2013), 335–350., ide: 342.

⁹ Bartók levele Philip Heseltine-nak 1920. november 24-én. Lásd DEMÉNY *Bartók*, 261–262.

„Az idősebbek közül *Molnár Antal* »lisztes« (nomen est omen), *Radnai Miklós* brahmsos, *Lajtha László* bartókos és *Kelen Hugó* franciás stílusú szerzeményeit játszotta el *Kósa György*.¹⁰

Több szempontból is figyelemreméltó a megjegyzés. Jemnitz itt még nem Lajtha műveit emeli ki „franciás” szerzeményekként, jóllehet a későbbiekben ez a jelző *epitheton ornans*ként kapcsolódik a zeneszerző stílusának jellemzéséhez,¹¹ továbbá ekkor még egyértelműen „bartókosnak” jellemzi a kompozíciókat. Két évtizeddel később, 1945. május 31-én a Filharmóniai Társaság koncertjén elhangzott *In memoriam* előadásáról szólva Jemnitz már „sajátos stíluskösiséget” emleget, és a francia kapcsolódás is feldereng. Meglátása szerint Lajtha „[s]zereti Bartókot, de szereti Debussyt is...”¹²

Szabó Ferenc János 2013-as tanulmányában Lajtha fiatalkori zongoraműveit helyezte vizsgálgatása középpontjába.¹³ Mint analíziseiből nyilvánvalóvá válik, ezekben a kompozíciókban olykor szinte kézzelfoghatóan érzékelhető Bartók jelenléte, helyenként már-már kísérteties hasonlóságok fedezhetőek fel.¹⁴ Jelen tanulmányomban Lajtha kései alkotókorszakát, ezen belül is egyetlen kompozíciót, az 1957 decemberében befejezett 7. szimfóniát kísérem meg hasonló szempontból elemezni. A 7. szimfónia zenei megoldásai, egyes formarészek szerkesztésmódjai és a nagyzenekari apparátus hangszerelésében alkalmazott technikák több helyütt felidéznek Bartók műveit. A zenei párhuzamokból körvonalazódó kép, a szimfóniában fellelhető allúziókból kialakuló narratíva Lajthának az 1956-os forradalomhoz és az utána következő időszakhoz, illetve Bartók művészetéhez fűződő viszonyáról szolgálhat sokatmondó adalékokkal.

Az 1958 áprilisában rendezett párizsi ősbemutatón a koncert második felében Bartók Concertója hangzott el a Magyar Rádiózenekar előadásában.¹⁵ Az eredeti tervek szerint Lajtha egykori tanítványa, Ferencsik János vezényelt volna, de betegsége miatt helyére Lehel György ugrott be. Az ősbemutató programján a szimfónia még „Az ősz” melléknévvel szerepelt, a koncertről tudósító kritikák kivétel nélkül ezzel az alcímmel („L'automne”) hivatkoznak rá. A műről fiaihoz írt levelében

¹⁰ Jemnitz Sándor kritikája Kósa György 1945. április 1-i koncertjéről. Lásd *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*, vál., kiad., jegyz. LAMPERT Vera (Budapest, Zeneműkiadó, 1973), 102.

¹¹ Bartók 1922-es értékelése szerint Lajtha fiatalkori zongoraműveiben „az atonális iskola követőjeként mutatkozik be, s mint ilyen, talán Schönberghez áll legközelebb”. Bartók értékelése „The Development of Art Music in Hungary” címmel a *The Chesterian*-nek 1922 januárjában. Lásd in *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, vál., kiad., jegyz. TALLIÁN Tibor (Budapest, Zeneműkiadó, 1989) (*Bartók Béla Írásai* 1), 123–128., ide: 126.

¹² JEMNITZ Sándor: „Két új magyar zenemű”, in LAMPERT *Jemnitz*, 376.

¹³ SZABÓ *Lajtha*, 342.

¹⁴ Például az elhangolt keringőbasszus Lajtha *Mesék* című ciklusának 6. tételében (*Valse*) és Bartók *Tizennégy bagatelljének* keringőjében, vagy egy további párhuzam Lajtha sorozatának 7. tetele és *A kékszakállú herceg vára* bizonyos fordulatai között. Lásd SZABÓ *Lajtha*, 341., 343.

¹⁵ *Le Combat*, 1958. május 2. Jean Hamon beszámolója az ősbemutatóról. Lásd Lajtha-hagyaték (vö. 5. l.), BTK ZTI, MZA-LL-Script 5.033.

az alábbi megjegyzést tette Lajtha: „[...] mert talán egyszer mégis az lesz a neve, hogy Revolution's Symphony [...]”.¹⁶ Mindezek ellenére a nyomtatott kotta már alcím nélkül jelent meg, sőt később, egy készülő tanulmány kapcsán a zeneszerző – bár lehet, hogy politikai elővigyázatosságból – kifejezetten kifogásolta is az alcím feltüntetését.¹⁷ A magyar művészetpolitika így sem maradt közömbös a szimfónia nyugati sikerével szemben.¹⁸ Ezt támasztja alá az a gépiratos *Nyilatkozat*,¹⁹ melyet Lajtha az ősbemutató után és a magyarországi bemutató előtt, valamikor 1958/1959 fordulóján megfogalmazni kényszerült.²⁰ A *Nyilatkozatban* Lajtha a szimfónia tragikumát nem köti egyetlen eseményhez, azaz az 1956-os forradalomhoz, hanem a magyar történelem tragikus eseményeire való általános utalásként határozza meg. Ugyanitt a mű fogadtatásáról szólva sajnálatosnak nevezi, hogy „magyarzatába olyan kísérő megjegyzések is vegyültek, amelyek inkább politikai, mint művészi jellegűek.”²¹

Az ősbemutatóról tudósító francia *Les Nouvelles Littéraires* című lap kritikusa a zenei anyag kromatikus jellege miatt beszámolójában Bartók *Zenéjéhez* hasonlította Lajtha szimfóniáját.²² Egy évvel később, 1959. május 12-i levelében Lajtha egykori nemzeti zenedei tanítványa, Weissmann János a 7. szimfóniáról szólva kifogásolta a korál szerepeltetését a kompozíció 3. tételében. Indoklása szerint a korál annyira határozott asszociációkkal bír, hogy nincs helye egy szimfóniában.²³ Miután Lajtha válaszlevelében a kifogást számárságnak bélyegzi, néhány egyéb példa között éppen Bartók Concertójára hivatkozik előképként. Weissmann egy későbbi tanulmányában a zeneszerző szimfóniáiról szólva a ritmikai találékonyság terén emeli ki a Bartók és Lajtha közötti szoros rokonságot.²⁴ Ugyan Weissmann rajongástól fűtött hasonlatai és a kortárs francia kritikusok Bartók stílusára hivatkozó megjegyzései vitathatóak lehetnek, mindenesetre vizsgálatra érdemesítik a felvetett jelenségeket.

¹⁶ Lajtha levele fiaihoz 1959 szeptemberében, BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.507:2.

¹⁷ „A VII. Symphoniának nincsen semmi mellék-címe. Londonban is úgy adták.” Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1959. július 9-én, BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.499:1.

¹⁸ „A megjelent újságcikkek Budapestre is eljutottak, és ez rendőrségi kihallgatáshoz vezetett. Egy egész éjszakát töltött a rendőrség pincéjében.” Solymosi Tari Emőke interjúja Henry Barraud-val. Vö. SOLYMOSSI TARI Emőke: *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról* (Budapest, Hagyományok Háza, 2010), 104.

¹⁹ LAJTHA László: „Nyilatkozat”, in *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, vál., kiad., jegyz. BERLÁSZ Melinda (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992), 293.

²⁰ Kényszerre enged következtetni Henry Barraud megjegyzése: „A zene nyelvén érzelmek szólalnak meg, nem pedig egy történet. Végig ezt hangoztatta, és így elengedték.” Vö. SOLYMOSSI TARI *Két világ közt*, 105.

²¹ BERLÁSZ, uo.

²² *Les Nouvelles Littéraires*, 1958. május 8. Mario Pincherle beszámolója, BTK ZTI, MZA-LL-Script 5.034.

²³ Weissmann levele Lajthának, 1959. május 12., BTK ZTI, MZA-LL-LI-Script 8.491:1.

²⁴ „Első helyen kell kiemelnünk [Lajtha] különleges képességét a ritmikai találékonyságra, mivel zenéjének ez az eleme Bartók és Stravinsky mellé sorolja őt. Azonban mesteri fantáziája amazokétól nem csupán különbözik, hanem – és ez a lényeges – tudós megközelítésében sokkalta kifinomultabb.” Vö. WEISSMANN János: „Lajtha László: A szimfóniák”, *Magyar Zene* 33/2 (1992), 197–212. Eredeti megjelenés: *The Music Review* 36/4 (1975), 197–214., ide: 208.

Bartók műveinek hatása természetesen bizonyos tekintetben magától értődő jelenség az 1950-es évek magyar zenei termésében. Korjelenségnek számított, hogy Bartók árnyékából – vagy köpönyegéből – a magyar zeneszerző-nemzedékek tagjai nehezen vagy sehogyan sem tudtak kilépni. Ráadásul az 1950-es években a magyarországi Bartók-recepció önmagában is problematikus kérdés volt.²⁵ Milyen álláspontot érezhetett leginkább magáénak Lajtha, aki köztudomásúlag a „hivatalos” magyar zenei élet körein kívül helyezkedett el? Hogy a kései, Amerikában született Bartók-kompozíciókat nem valamiféle kompromisszumként, hanem a zeneszerző korábbi műveiből logikusan következő folytatásaként értékelte, azt helyenként egész nyilvánvalóan fogalmazta meg. Különösen gyakran fejt ki ezzel kapcsolatos nézeteit a már említett Weissmann Jánossal folytatott levelezésében, melyet az 1950-es évek második felétől Lajtha esztétikai nézeteinek leghitelesebb írott forrásaként tartunk számon. A következő idézet egy 1957. április 16-án Weissmann-nak írt levélből származik:

„Kései művei stílusa nem idegenből vett, hanem a Divertimentóval, a harmadik zongoraversennyel, a Concertóval stb. az öregedő Bartók visszanyúl a fiatal Bartókhoz. [...] Ez már ugyanúgy az önmagára talált Bartók, mint amilyen volt az 1910-i. Persze, most már minden gaucherie nélkül; az utak tanulságait levonó, a tökéletes virtuózzá vált, idősödő Bartók hazatért önmagához. A Kékszakállú hazajött a várába [...]”²⁶

A fiatal és az idősödő Bartók közé tett egyenlőségjel talán túlzott leegyszerűsítésnek, elhamarkodott és felületes véleménynyilvánításnak tűnhet – amennyiben Bartókra vonatkoztatjuk a szavakat. Ha azonban nem Bartókra, hanem Lajthára jellemző kijelentésként tekintünk az idézett részletre, közelebb kerülhetünk az értelmezéséhez. Jóllehet az 1910-es évekbeli és a kései Bartók nem volt ugyanaz, de a zeneszerző Lajtha mégis ugyanazt találta meg benne: olyan művészi-esztétikai hitvallást látott ezeknek a műveknek bizonyos tulajdonságaiban megtestesülni, amellyel ő maga is azonosulni tudott.

Lajtha nyilatkozataiban a Divertimentót, a Concertót, a *Zenét* és a 3. zongoraversenyt több alkalommal is kiemeli Bartók életművéből, mondván: ezek „sokkal nagyobb művei mint a »Mandarin« és az akörül írottak [...]”²⁷ Mit érthetett Lajtha az említett művek „nagyságán”? Leveleinek tanúsága szerint, legalábbis részben a művészi bátorságot. 1958. május 22-én így írt a már többször említett Weissmann Jánosnak:

²⁵ Tibor TALLIÁN: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke* (Budapest, Gemeinnützigen Gesellschaft Frankfurt, 1999), *passim*.

²⁶ Lajtha 1957. április 16-i levele Weissmann-nak, BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.426:1.

²⁷ Lajtha levele Esteban Feketéhez 1954. január 2-án, BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.370:1. Lásd továbbá az Esteban Feketéhez 1956. július 15-én írottakat: „A hegedü-koncertet, a zenekari Concertot remekműveknek tartom, - ép ugy a Divertimentot is.” BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.414:1.

„Bartók utolsó művei a *Zene*, a *Divertimento*, a *Concerto* mutatják Bartók igazi bátorságát. Bartók jól ismerte azokat a régebbi műveimet, amelyek hasonló bátor kiállásnak tekinthetők, s amelyeket ma »reakciónak« (?) minősíthetnek egyesek, vagy post-romantikusként.”²⁸

Az idézőjelbe helyezett „reakciós” jelzőt talán Ligeti Györgynek a *Melos* folyóirat 1950-es évfolyamában megjelent írásából idézi Lajtha – a szóhasználat és a szövegkörnyezet legalábbis ilyesfajta párhuzamot sugall.²⁹ Ligeti 1950-es *Zwölf-Tone* *oder „Neue Tonalität”* című írásában a Leibowitz-kör által Bartók kései alkotóperiódusát ért támadások hatására foglalt állást. A vitatott művekről szólva úgy érvelt, hogy bennük a zeneszerző:

„egy közérthetőbb hangot üt meg: írásmódja erősen tonalitáshoz kötött. A tizenkétfokú zene dogmatikus híveinek szemében ez bizonyára reakciós dolognak tűnik. Ha azonban közelebbről elemezzük a műveket – itt elsősorban a zenekari *Concerto*-ra és a 3. zongoraversenyre gondolok –, észrevehetjük, hogy itt nem a »vissza a tonalitáshoz«, hanem inkább az »előre a tonalitáshoz« jelenségről van szó.”³⁰

Az idézett bekezdés elején Lajtha a „Zwölf-Tone”-ról ír, és bevallja, hogy „Schönbergéknek kezdettől fogva ellenfele” volt. Lajtha „hasonló bátor kiállásról” beszél régebbi kompozíciói kapcsán, és ebben a gesztusban ismét a Bartókkal, pontosabban a Lajtha saját Bartók-képével való azonosság vállalásának igénye érzékelhető. Lajtha kijelentésével gyakorlatilag teljes érettkori alkotópályájának törekvéseit a kései

²⁸ Lajtha levele Weissmann Jánoshoz 1958. május 22., BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.464:1. Az idézet folytatása: „Jól emlékszem, hogy az 1927-ben írt első Vonóstrióm, 35-ben írt Hárfa-trióm, a Hortobágy bemutatón ott volt és ha szerettünk is ingerkedni egymással, megértéssel és megbecsüléssel beszélt e műveknek saját egyéni stílusom kialakulásának jelentős szerepéről. Pedig ha megnézed az évszámokat, akkor az akkori Bartók-művekkel összehasonlítva, ezek már Lajtha László akkori portrait-ját véglegesen rajzolják.”

²⁹ Nincs biztos információk arra vonatkozólag, hogy Lajtha ismerte-e Ligeti fiatalkori tevékenységét, illetve ha igen, milyen véleménnyel volt róla. Leveleiben egy alkalommal bukkan fel Ligeti neve. 1957. február 20-án kelt levelében az alábbiakat olvashatjuk: „Él itt Magyarországon egy Ligeti nevű zenetudós, – akit személy szerint nem ismerek, – de akiről tudom, hogy érdekes és igen részletes módon analysálja Bartók műveit, úgy, hogy 56 tavaszán hangos és szenvedélyes viták jelentek meg s mondódtak el analysisei körül. Azt is tudom, hogy a Zenét alaposan meganalysálta.” Vö. Lajtha levele Weissmann Jánoshoz 1957. február 20., BTK ZTI MZA-LL-Script 8.420:1. Ugyan az *Új Zenei Szemle* 1955-ös évfolyamának szeptemberi számában megjelent Ligeti György egy elemzése Bartók kromatikájáról, Lajtha a leírás alapján feltehetően mégis tévedett. Weissmann válaszában kiigazítja a tévedést: „S.i.t. Lendvai könyvét – érdekes, hogy sokáig én is mint Ligeti-t emlegettem a tengelyrendszer szerzőjét, vajjon mi lehet ennek a 2000 mérföld távolságban elkövetett azonos botlásnak oka? – már régen megkaptam, de sehogysem tudok vele zöldágra vergődni.” Vö. Weissmann János levele Lajthához 1957. március 13., BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.423:1. Bartók *Zenéről* Lendvai Ernő írt ebben az időben alapos elemzést, melyben többek között először definiálja az ún. tengelyrendszert.

³⁰ LIGETI György: „Neues aus Budapest: Zwölf-Tone oder »Neue Tonalität«?”, *Melos* 17/2 (1950), 45–48. Magyarul lásd *Ligeti György válogatott írásai*, vál., kiad., jegyz. KERÉKFI Márton (Budapest, Rózsavölgyi, 2010), 47–51.

Bartók-művek mellé állítja. Értelmezéséből úgy tűnik, mintha érzése szerint ő maga korábban kötelezte volna el magát azon esztétikai-művészi elvek mellett, melyekhez maga Bartók, úgymond útkereséseinek tanulságait levonva, az 1930-as évek végén mintegy „hazatért”, és ezzel visszatalált 1910-es önmagához.³¹

A 7. szimfónia 1. tételének főtémája motivikai hasonlóságot mutat, és témátípusként párhuzamba állítható Bartók – Lajtha kategóriáját használva – „első periódusából”³² származó művének, *A fából faragott királyfinak* egy szakaszával.³³ Lajtha szimfóniájának rendhagyó szerkesztésű szonátatételében főtémaként funkcionáló, lehajló, erősen kromatikus alakzat a kétségbeesett királyfi motívumait idézi föl (*1a* és *1b kottapéllda*). Bartóknál első megjelenése alkalmával a *desz-gesz* kvintet írja körül, Lajthánál *disz-g* a távolság. A zenei folyamat során a motívum mindkét mű esetében több lépcsőfokot jár be. Jellemzően diszsonáns, szeptimet és tritónuszt tartalmazó környezetben, felütés-szerűen felfelé törekvő futamot követve jelenik meg. Előfordulásaikor *ff* vagy *fff* a dinamika, a hangszerelés ennek megfelelően zenekari tutti, helyenként cselló és bőgő nélkül, ütőhangszeres morajlással a háttérben. Utolsó megjelenése Bartóknál a fájdalomtól lehanyatló királyfit ábrázolja,³⁴ a motívumok szerkezete és ritmikája itt hasonlít leginkább Lajtha főtémájára. Bartók balettjének a királyfi kétségbeesését és szenvedését bemutató szakasza és Lajtha szimfóniájának nyitótétele egyaránt erősen kromatikus, utóbbiban nyíltan megjelennek a B-A-C-H motívum transzpozíciói. Bár veszélyes vállalkozás volna a motívumbeli hasonlóságok és a zenetörténetben a szenvedés toposzának ábrázolásával évszázadok óta társított félhanglépések alapján kapcsolatot feltételezni a két mű között, vagy akár konkrét programot tulajdonítani Lajtha szimfóniájának, a további szakaszok is izgalmas gondolatársításokat ébreszthetnek.

A 7. szimfónia 2. tételében szinte már utalásszerű hasonlóságokat találunk. A tétel dinamikai felépítésének egyfajta hídszerkezete, a sötétségből a fényen keresztül sötétségbe tartó utazás dramaturgiája ismerős lehet a bartóki életműből. A párhuzam még inkább egyértelművé válik, ha hozzátesszük, hogy a Lajtha-tétel első hangja azonos az utolsóval: mindkettő *fis*. Az 1956-os forradalom után bekövetkező reményvesztettségben a 7. szimfónia szerzője a Kékszakállú várába látogatott. Bár Bartók 1911-ben írt operája ötödik ajtájának diadalmas, önmagára talált hangvétele teljességgel hiányzik Lajtha szimfóniájának második tételből, a C-dúr tonalitás két

³¹ Esteban Feketéhez 1954. január 2-án írt levelében Lajtha a következőképpen fogalmaz: „A »viszszatérés« az ő [Bartók] esetében tehát visszatérés az újhoz, ami finom, szép és zenei. Mintegy húsz éve így írok én is.” BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.370:1.

³² Lajtha levele Weissmann-nak, 1957. április 16.: „El ne felejtse, édes János fiam, hogy a Kékszakállú és a Fából faragott, stb. az első periódushoz tartoznak.” BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.426:1.

³³ Lajtha feltehetően jól ismerte Bartók balettjét. Az 1950-es években írt leveleiben is gyakran tesz említést róla, és már 1917. január 18-án Bartóknak írt levelében érdeklődik a „balett”-ről: „Sőt ha hallhatnék Önről is valamit, hogylétükről [...] talán a balettről?” BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.118:2.

³⁴ 126-os próbajel. A motívum rokona Bartók 2. vonósnyegyesének (1917) zárótételében kap jelentős szerepet.

Poco sostenuto

VI I *ff*

VI II *ff*

Vle *ff*

Vlc *ff*

Cb *ff*

molto espressivo

ff

1a kottapélda. Bartók Béla: *A fából faragott királyfi*, 120-as próbajel

$\text{♩} = 88$

VI I *mf*

VI II *mf*

Vle *mf*

Vlc *mf*

Cb *mf*

ff

ffz

ff

1b kottapélda. Lajtha László: 7. szimfónia (op. 63), I. tétel, 44–46. ütem

alkalommal mégis feltűnik. Elsőként a 32. ütemben, majd a zenei folyamat analóg helyén a 44. ütemtől. Ezeken a helyeken újfajta textúra jelenik meg a szimfóniában: az addigi fúvós dallamokat és a belőlük hátramaradó motívumtöredékeket egy folyamatosabb zenei anyag váltja fel. A fuvolák és klarinétok szólamában hallható harmincketted gírlandok a *Kékszakállút* idézik, de míg az opera hangnemileg analóg helyén, C-dúrban gyönyörű birodalom tárul a szemünk elé, itt inkább a *könnyek tavára* ismerhetünk (*2a kottapélda*).

Egy másik Bartók-műből vett párhuzam szintén a víz természeti képére utal: ismét *A fából faragott királyfi* jelenik meg a színen. A táncjáték harmadik tánca, *A patak tánca* meglepően hasonló zenei eszközöket alkalmaz. Itt is megjelennek a fuvolák és klarinétok harmincketted-figurációi, a hárfák szólamában itt is hasonló, egyenletesen hullámzó motívumokat találunk. A brácsán és a csellón *unisono* hangzik el egy nagyobb ritmusértékeket tartalmazó dallam, *espressivo* előadói utasítással (*2b kottapélda*).

Lajthánál a párhuzamba állított helyen az első megjelenéskor a fuvolák, klarinétok és hárfák hullámzó motívumaival övezve a brácsa játszik mély regiszterben a táncjátékban tapasztalhoz hasonlóan nagyleptékű dallamot *très passionné* előirással. A második megjelenéskor a cselló veszi át a szerepét, az előadói utasítás ugyanaz marad. Bartók táncjátékában a tündér varázslatára megáradó patak a királyfi útját állja – Lajtha a szimfónia keletkezésének idején számos ilyen akadályoztatottságot tapasztalhatott. A *Kékszakállú* magánya tehát ismerős érzés lehetett a zeneszerző számára ezekben az években, nem kevésbé *A fából faragott királyfi* misztikus világa, amelyben a tündér varázsütése látszólag örökre elzárja a boldogság felé vezető utat. Lajtha a „nyugattal” kapcsolatban tapasztalhatta meg mindezt, amikor fontos szakmai és emberi kapcsolataitól elzárva kellett élnie. Az említett szakaszt követő együttes zenei anyag szögletes, előkéekkel tűzdelt ritmusa és a szándékoltnak kissé ormótlan hangszerelés mintha a fabáb groteszk embtelenségét idézné (*3. kottapélda*).

A szabad mozgást akadályozó, megáradt patak képe után a 84. ütemtől a vonósok *unisono* hangzik fel egy stilizált siratódallam. A dallamsorok között a fúvósok *ff*, *marcato* akkordjai keserű jajkiáltásként hatnak (*4a kottapélda*). Bartók Concertójának 3. tételében megtalálhatjuk ennek a szakasznak egészen közeli rokonát. Szinte kísértetiesen egyezik a hangszerelés és a motívika: a hegedűk siratódallamára itt is a fúvósok *marcato* akkordjai válaszolnak (*4b kottapélda*).

Lajtha szimfóniájának zárótételében egy, Bartók műveiből ismert szerkesztésmóddal találkozhatunk. Felütésében a *La Marseillaise* kezdőmotívumának jellegzetes ritmikája jelenik meg, majd tizenhatod-figurációkból álló zene következik. A tétel sodrását azonban hamarosan megállítja egy, a rézfúvósokon felhangzó dallam. Ezúttal azonban nem a rézfúvók harcias profilja kerül előtérbe, hanem egy alapvetően más intonáció következik: religiózus ének, korál szólal meg. A korál dallama végül az Erkel által megzenésített magyar Himnusz kezdősorába torkollik, melyet hirtelen az ütőhangszerek durva megszólalása szakít meg. Ebből a megoldásból Lajtha

1 *ppp* presque rien

Fl 2 *ppp* presque rien

3 *ppp* presque rien

1 *toujours le même ppp, sans aucune nuance, très lointain*

2 *toujours le même ppp, sans aucune nuance, très lointain*

Arpa 1

Arpa 2

VI I

VI II

Vle *p*

Vlc *f* passionné, bien en dehors

Cb

2a kottapélda. Lajtha László: 7. szimfónia (op. 63), II. tétel, 44. ütem

Andante (♩ = 80)

Fl
p

2, 3, 4
p

1
p

Cl 2
p

3
p

1, 2
p

Fg 3, 4
p

1
mf espr.

2, 4
mf espr.

Arpa
p
f

Cel
p

Cel
3

Andante (♩ = 80)

VI I
f mf

VI II
f

Vle
mf espr.

Vlc
mf espr.

2b kottapélda. Bartók Béla: *A fából faragott királyfi* – „A patak tánca”

The image displays a page of a musical score for the second movement of Lajtha László's 7th Symphony, Op. 63. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Saxophone (Sax), Fagott (Fg), Cor (in Fa), Trombita (Trb), Cselló (C. cl), Bőgő (Bl. ch), Viharos (VI I), Viharos (VI II), Violoncelló (Vlc), and Csabogó (Cb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Performance instructions like *léger* (light) and *pizz.* (pizzicato) are also present. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

3. kottapélda. Lajtha László: 7. szimfónia (op. 63), II. tétel

megjegyzései szerint egyesek orosz gépfegyverek larmáját vélték kihallani.³⁵ A 140. ütemtől kezdődő *Allargando* szakaszban a teljes zenekaron felhangzó Himnusz-idézet azokat a Bartók szinte minden érettkori művében kimutatható *unisono-largo*, szenvedélyes–magyaros csúcspontokat idézheti, melyekre Somfai László elemzése mutatott

³⁵ Lajtha 1959. márciusi levele gyermekeinek, BTK ZTI, MZA-LL-Script 8.482:2.

rá.³⁶ Mint Bartóknál minden esetben, úgy Lajtha 7. szimfóniájában is közvetlenül a tétel befejezése előtt hangzik fel, megjelenését rövid, kóda-szerű lezárás követi.

Mint azt Solymosi Tari Emőke már idézett tanulmánya zárásaként megjegyzi: „Lajtha zenei univerzumának centrumában Bartók Béla állt”.³⁷ A 7. szimfónia zenei világa alapján Bartók személyét és művészetét nem annyira centrumhoz hasonlítanám, inkább hol koncentráltabban, hol csekélyebb mértékben jelenlévő szerves anyaghoz. Lajtha szimfóniájában sem a fiatalkori, sem a kései Bartók-művek allúziói nem hatnak idegenül. Bármennyire is különbözik egymástól *A fából faragott királyfi* és a Concerto, Lajtha mindkét műben, és rajtuk keresztül Bartók mindkét alkotókorszakában megtalálta azt, amivel azonosnak érezhette saját törekvéseit, ami egybevágott saját stílusával – azzal a stílussal, amelynek kialakulását Bartók művészete is nagymértékben meghatározta.

³⁶ SOMFAI László: „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban”, in uő: *Tizennyolc Bartók tanulmány* (Budapest, Zeneműkiadó, 1981), 270–276.

³⁷ SOLYMOSSI TARI *Bartók Béla hatása*, 13.

a tempo ($\text{♩} = 64-62$)

Fl
Ob
1, 2
Cl
3
Fg
Cor
(in Fa)
Tr
Trb
Trb
Timp
Arpa
VI I
VI II
Vle
Vlc
Cb

a tempo ($\text{♩} = 64-62$)

4a kottapélda. Bartók Béla: Concerto, III. tétel

Soutenu ♩ = 84 Agité ♩ = 104 Soutenu ♩ = 84

Soutenu ♩ = 84 Agité ♩ = 104 Soutenu ♩ = 84

4b kottapélda. Lajtha László: 7. szimfónia (op. 63), II. tétel, 85–86. ütem

VIKTÓRIA OZSVÁRT**Allusions to Bartók's Compositions in László Lajtha's Symphony No. 7**

The personal connection between Béla Bartók and his junior of 11 years, László Lajtha, has already been established through several musicological studies. However, an examination of Lajtha's frequent references to Bartók's oeuvre from a purely musical perspective remains outstanding. Such evocations are apparent in each of Lajtha's creative periods: in the early piano works as well as in his late symphonies composed after the *Zhdanovshchina*, when Bartók's reception in Hungary became a neuralgic question of debate in musical circles. This paper attempts to interpret the conscious or subconscious allusions to Bartók's compositions in an example constituting one of Lajtha's most tragic works: Symphony No. 7 (op. 63, 1957). Composed in the wake of the revolution of October 1956, Lajtha expressed that this symphony encapsulates his reflections on Hungary's tragic past. Significantly this composition musically refers to several of Bartók's works, including *Bluebeard's Castle* (1911), *The Wooden Prince* (1914–1917), and the *Concerto for Orchestra* (1943). These instances demonstrate what Lajtha himself emphasised several times in his correspondence: in his view, the young and the mature Bartók were one and the same.

