ZENEAKADÉMIA
ALAPÍTVA 1875

ISBN 978-615-80071-8-4
9 786158 007184 >

SZEKVENCIÁKTÓL SZIMFÓNIÁKIG

TANULMÁNYOK LISZT, BARTÓK ÉS LIGETI 140 ÉVES ZENEAKADÉMIÁJA TISZTELETÉRE

Tizenegy tanulmány kapott helyet a kötetben, amelyet az olvasó a kezében tart. Témáikat a nyugati zene történetének közel ezer évéből merítik, szerzőik pedig kivétel nélkül erős szálakkal kötődnek alma materükhöz, a Zeneakadémiához. Találunk köztük professor emeritát, volt és jelenlegi tanszékvezetőt, oktatókat, kutatókat, doktoranduszokat egyaránt. Ami a tanulmányok témaválasztását illeti, megindító látni azt a folyamatosságot, ahogy az írások továbbviszik az alapítók örökségét. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes, Dobszay László és számos régi nagy tanárunk szelleme őrködik e kötet felett. Hogy a Zeneakadémia – a Rózsavölgyi Kiadóval karöltve – tanulmánykötettel áll a világ elé, annak apropóját az alapítás jubileuma, a 140. tanév kínálja. Szeretnénk ezzel a könyvvel megmutatni a szakmának és a zeneszerető nagyközönségnek, hogy az Erkel és Liszt által létrehozott világra szóló intézmény nem pusztán gyakorló muzsikusok képzésében játszik meghatározó szerepet Magyarország és Európa kulturális életében, hanem egyetemi rangjához méltó módon tudományos téren is. Liszt, Bartók és Ligeti Zeneakadémiáját említi az alcím, mivel a nagy elődök közül ők hárman játszanak központi szerepet e kötet lapjain. Ami nem jelenti, hogy a Zeneakadémia ne volna éppígy Erkel, Kodály vagy Kurtág Zeneakadémiája. Róluk remélhetőleg további köteteink fognak szólni.

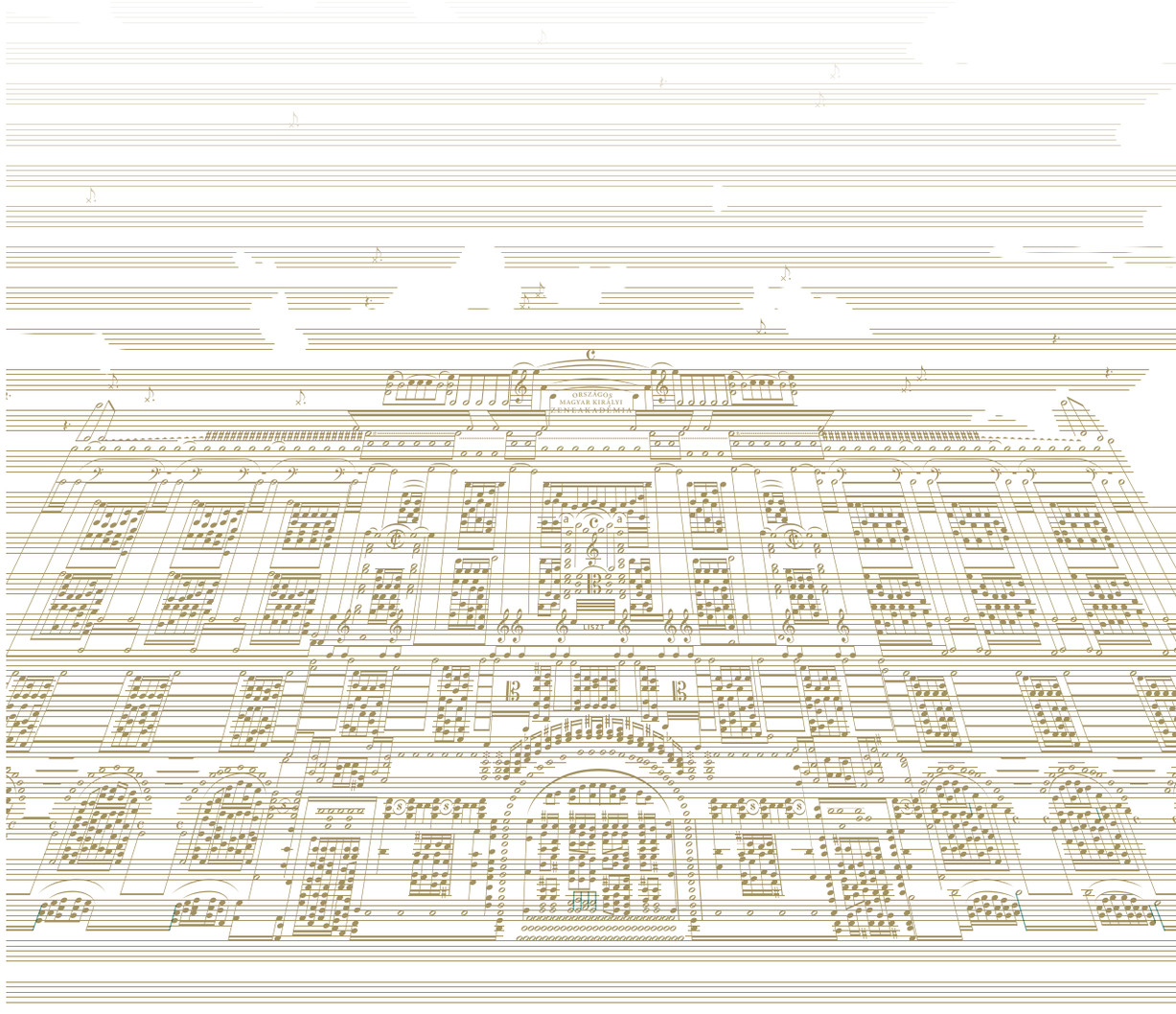
Dr. Vigh Andrea
A Zeneakadémia rektora

SZEKVENCIÁKTÓL SZIMFÓNIÁKIG
TANULMÁNYOK LISZT, BARTÓK ÉS LIGETI 140 ÉVES ZENEAKADÉMIÁJA TISZTELETÉRE

ZENEAKADÉMIA
ALAPÍTVA 1875

SZEKVENCIÁKTÓL SZIMFÓNIÁKIG

TANULMÁNYOK LISZT, BARTÓK ÉS LIGETI 140 ÉVES ZENEAKADÉMIÁJA TISZTELETÉRE



RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA

SZEKVENCIÁKTÓL SZIMFÓNIÁKIG

TANULMÁNYOK LISZT, BARTÓK ÉS LIGETI
140 ÉVES ZENEAKADÉMIÁJA TISZTELETÉRE

ZENEAKADÉMIA
ALAPÍTVA 1875

SZEKVENCIÁKTÓL SZIMFÓNIÁKIG

TANULMÁNYOK LISZT, BARTÓK ÉS LIGETI 140 ÉVES ZENEAKADÉMIÁJA TISZTELETÉRE

ROZSAVÖLGYI & TSA
R T
ALAPÍTVA 1994

A kötet megjelentetését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

© Domokos Zsuzsanna, Eckhardt Mária, Enyedi Pál, Fazekas Gergely, Kaczmarczyk Adrienne, Kerékfy Márton, Komlós Katalin, Kovács Andrea, Nakahara Yusuke, Péteri Lóránt, Vikárius László

2015 © Rózsavölgyi és Társa Kiadó–Zeneakadémia

A kötetet szerkesztette:
Dobszay Ágnes, Domokos Zsuzsanna, Péteri Lóránt, Vikárius László

ISBN 978-615-80071-8-4

Minden jog fenntartva. Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz, illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulása szükséges.

Felelős kiadó a Rózsavölgyi és Társa ügyvezetője
1086 Budapest, Dankó utca 4–8.
(+361) 411-2419
rozsavolgyikiado@lira.hu
http://rozsavolgyi.hu

Tartalom

Előszó 7

Kovács Andrea
Grande carmen istud est, quo nihil potentius! 9

Fazekas Gergely
J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája 39

Eckhardt Mária
Új Liszt-gyűjtemény a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban: az Utassy-letét 55

Domokos Zsuzsanna
Liszt *Faust szimfóniá*jának „Gretchen” tétele – eredeti változat és átiratok 87

Enyedi Pál
Összefoglalás és kísérlet 105

Kaczmarczyk Adrienne
Az albumlap mint Liszt-forrás 121

Nakahara Yusuke
Hét darab a *Mikrokosmos*ból –
Bartók megvalósulatlan tervei, megvalósult kompozíciói 139

Vikárius László
„Valse, mely inkább mazurka” 165

Komlós Katalin
Beethoven-portré 1939-ből: Bartha Dénes monográfiája 185

Péteri Lóránt
Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései
az 1960-as évek első felének Magyarországán 191

Kerékfy Márton
Népzene és nosztalgia Ligeti György Kürttriójában 203

A kötet szerzői és szerkesztői 223

Abstracts of the papers in English 225

Név- és tárgymutató 231

Előszó

Tizenegy tanulmány kapott helyet a kötetben, amelyet az olvasó a kezében tart. Témáikat a nyugati zene történetének közel ezer évéből merítik, szerzőik pedig kivétel nélkül erős szálakkal kötődnek alma materükhöz, a Zeneakadémiához. Találunk köztük *professor emeritá*t, volt és jelenlegi tanszékvezetőt, oktatókat, kutatókat, doktoranduszokat egyaránt.

1951-ben hozta létre Bartha Dénes és Szabolcsi Bence hazánk máig egyetlen Zenetudományi Tanszékét, amely Kodály javaslatára nem valamely tudományegyetemen, hanem a zene közvetlen közelében, a Zeneakadémián lelt otthonra, s ma már PhD-doktori program is kapcsolódik hozzá. Intézményünkben máig a tanszék tanári kara jelenti muzsikus növendékeink és kollégáink számára a meghatározó szellemi hátországot. Hasonlóan fontos szerepet játszik a Zeneakadémia intellektuális profiljának körvonalazásában a kommunista időszak után, 1990-ben Dobszay László vezetésével újraindult Egyházzene Tanszék, amely a középkori zene kutatásában nemzetközi jelentőségű központtá vált. És nem kevésbé fontos az alapító atya emlékét őrző Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, amely 1986 óta működik a Zeneakadémia historikus jelentőségű régi épületében. Kötetünk szerzői kivétel nélkül az említett három szellemi műhely valamelyikéhez kötődnek.

Ami a témaválasztásukat illeti, megindító számomra látni azt a folyamatosságot, ahogy az írások továbbviszik az alapítók örökségét. Szabolcsi, Bartha, Dobszay és számos régi nagy tanárunk szelleme őrködik e kötet felett. Hogy a Liszt- és Bartók-témájú írások többségben vannak, az aligha meglepő, de éppily fontosnak tartom, hogy a középkori zene, Bach, illetve a 20. század második felének alkotói is megjelennek az írásokban.

Hogy a Zeneakadémia – a Rózsavölgyi Kiadóval karöltve – tanulmánykötettel áll a világ elé, annak apropóját az alapítás jubileuma, a 140. tanév kínálja. Szeretnénk ezzel a könyvvel megmutatni a szakmának és a zeneszerető nagyközönségnek, hogy az Erkel és Liszt által létrehozott világraszóló intézmény nem pusztán gyakorló muzsikusok képzésében játszik meghatározó szerepet Magyarország és Európa kulturális életében, hanem egyetemi rangjához méltó módon tudományos téren is. Liszt, Bartók és Ligeti Zeneakadémiáját említi az alcím, mivel a nagy elődök közül ők hárman játszanak központi szerepet e kötet lapjain. Ami nem jelenti, hogy a Zeneakadémia ne volna éppígy Erkel, Kodály vagy Kurtág Zeneakadémiája. Róluk remélhetőleg további köteteink fognak szólni.

A Zeneakadémia rektora

Kovács Andrea

Grande carmen istud est, quo nihil potentius!

Ismert szekvenciák újabb dallamai magyarországi forrásokban

In memoriam Rajeczky Benjamin

A középkori magyarországi zene legjelentősebb részének mind a kor mindennapjaiban betöltött szerepe, mind magasrendű művészi értéke révén, illetve a társadalom műveltségi rendszerében elfoglalt helye és a fennmaradt írásos emlékek mennyisége alapján a gregoriánumot tekinthetjük. Ennek tudományos igényű műfaj- és dallamtörténeti kutatása 1956-ban, Rajeczky Benjamin *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Himnuszok és sequentiák* című kötetének megjelenési időpontjával vette kezdetét.[1] A 19. század második felében meginduló liturgiatörténeti, irodalmi és könyvészeti kutatások után ez volt az első olyan gyűjtemény, amely két műfaj hazai repertoárjának darabjait dallamaival együtt tartalmazta. Mind az elgondolás, mind a megvalósítás – magyar és nemzetközi viszonylatban egyaránt – újszerű, korszerű és nagyszabású volt. Újszerű, hiszen előtte sem itthon, sem külföldön nem látott napvilágot hasonló célkitűzésű kiadvány. Korszerűségét mi sem jelzi jobban, mint hogy ugyanebben az évben indult útjára a nagy nemzetközi tekintélynek örvendő *Monumenta Monodica Medii Aevi* sorozat, éppen a himnuszkötettel.[2] A munka nagyszabású voltát jól érzékelteti az, hogy a gyűjtemény célja valamennyi akkor ismert kottás liturgikus forrás himnuszainak és szekvenciáinak dallamokkal történő közreadása volt a szövegi és zenei eltérések feltüntetésével együtt. Ehhez elengedhetetlennek tűnt minden egyes kézirat valamennyi tételének átírása, a dallamok elemzése, összehasonlítása, külföldi példákkal történő összevetése, a darabok vándorútjának rekonstruálása, az esetleges átvételek meghatározása. A *Melodiarium* népszerűségét, tudományos életre gyakorolt hatását jelzi egyrészt az, hogy megjelenése után röviddel elfogyott, s újabb kiadására volt szükség,[3] másrészt pedig az, hogy mind a mai napig nem találunk egyetlen olyan, a témával foglalkozó hazai vagy külföldi kutatót, aki ne alapműként, megkerülhetetlen kiadványként hivatkozna a kötetre. Rajeczky kutatási módszerének, elgondolásainak helyességét teljes mértékben igazolták az

[1] Rajeczky Benjamin, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Himnuszok és sequentiák* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956).

[2] Bruno Stäblein, *Hymnen (I). Monumenta Monodica Medii Aevi* Band I. (Kassel–Basel: Bärenreiter-Verlag, 1956).

[3] Rajeczky Benjamin, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae* (Budapest: Editio Musica, 1976).

azokra épülő, annak eredményeit integráló, s az ő kezdeményezése nyomán végül a kilencvenes évek vége óta megjelent zsolozsmaműfajokat közreadó gyűjtemények.[4]

A közelmúltig úgy tűnt, hogy Rajeczky Benjamin alapvető művével lezártnak és befejezettnek tekinthető a középkori Magyarország szekvenciadallamainak forráskutatása: a repertoárban már nem számíthatunk lényegi gyarapodásra, annak anyagát legfeljebb néhány új tétellel egészíthetjük ki. Ám a *Melodiarium* Pótkötetének 1982-es megjelenése[5] óta hozzáférhetővé vagy ismertté vált forrásokban[6] felbukkanó, a Rajeczky-gyűjteményben nem szereplő szekvenciák szükségessé tették a készlet újbóli számbavételét. Az eredmény várakozáson felüli volt. Ha a *Melodiarium*ban csupán incipitekkel jelzett, teljes terjedelmükben nem közölt kontrafaktumokat is figyelembe vesszük, akkor a kottás tételek száma közel kétszeresére emelkedett.

Az új dallamok zenei szempontból több kategóriába sorolhatók. Az első csoportba azok a tételek tartoznak, amelyek szigorú értelemben nem tekinthetők önálló daraboknak, hiszen nem mások, mint egy adott szekvenciának különböző tónusban való megjelenései. Leggyakoribb és egyben a legkevesebb dallami változtatást igényli a tritus és tetrardus (*f,* illetve *g*) tónusok cseréje.[7] Egy alkalommal a forrásokban *f* tónusú *Caput draconis ultimum* Szent Ferenc-prosához mintegy függelékképpen doxológiaszerű deuterus *(e)* szakasz csatlakozik.[8] Rajeczky feltételezése szerint ez a kiegészítés ferences vagy harmadrendi körből származhat.[9] Ugyanakkor a toldalék ebben az összefüggésben mind szövegi, mind zenei szempontból rendkívül nehezen értelmezhető és módfelett szokatlan. A textus kibővítését

[4] László Dobszay–Janka Szendrei, *Antiphonen. Monumenta Monodica Medii Aevi* Band V/1–3. (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1999). László Dobszay–Janka Szendrei, *Responsories I–II.* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013).

[5] Rajeczky Benjamin, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae. Pótkötet–Supplementband* (Budapest: Editio Musica, 1982).

[6] A *Melodiarium* köteteiben nem szereplő források a RISM-rendszer szerinti könyvtári jelzettel: H-Bn Fol. lat. 3522, H-Bn Ms. Mus 7240, H-Bu A 114, H-Bu A 115, H-Bu Cod. lat. 123, H-Kf Ms. 302, HR-Za 158, HR-Za II.a.31, HR-Za III.d.182, HR-Za VII. 104, HR-Zu MR 6, HR-Zu MR 10, HR-Zu MR 52, HR-Zu MR 108, HR-Zu MR 191, RO-AJ R I. 96, RO-AJ R IX. 57, RO-BRbn I. F. 67, RO-Mbe s. sign., RO-Sb 665, TR-Itks 60, Csíksomlyó (Șumuleu Ciuc), Ferences Könyvtár 5252 (a továbbiakban: CantCsik), Nagydisznód (Cisnădie), Evangélikus plébánia, s. sign. (a továbbiakban: MissHel). A források provenienciájának meghatározásánál a „magyar, magyarországi" terminust nem politikai, még kevésbé nemzetiségi értelemben használjuk. A megjelölés kizárólag a középkori magyar egyházhierarchiai beosztásra utal. Bár a középkori Magyarország politikai és egyházszervezeti határai nagyrészt egybeestek, az egyetlen kivétel a zágrábi püspökség jelentette, mely a közjogi különállást élvező Horvátország területén feküdt, egyházszervezetileg viszont a kalocsai érsekséghez tartozott. A déli egyházmegye liturgikus forrásait ezért soroljuk a magyarországiak közé.

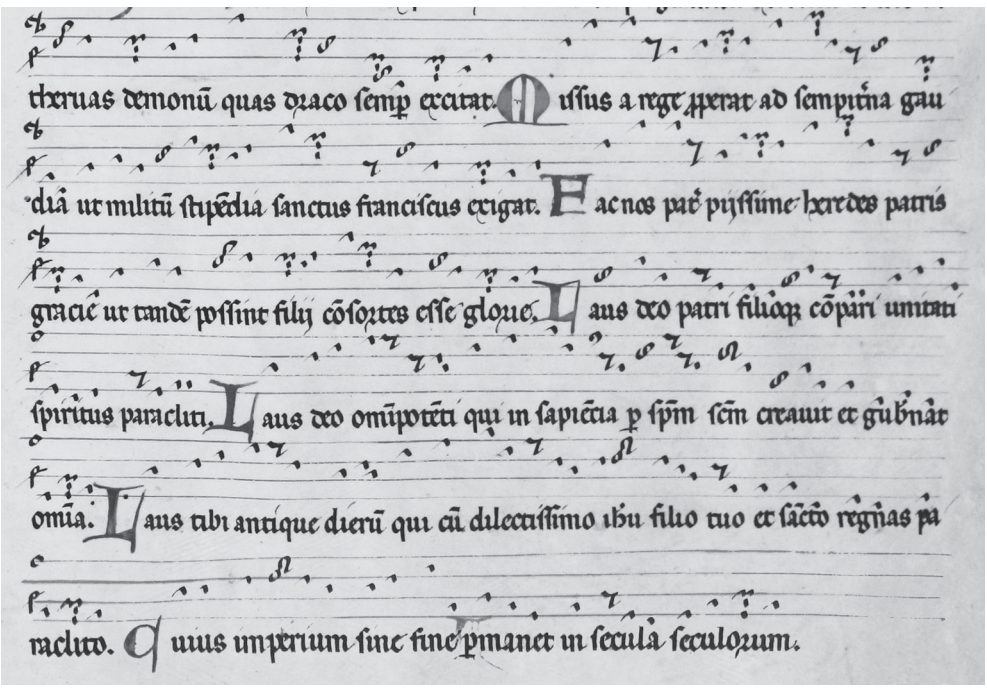
[7] *Ave sidus lux dierum* (Mária), *Caeli solem imitantes* (apostolok), *Corona sanctitatis et immortalitatis* (Adalbert), *Mittit ad Virginem* (Mária), *Plausu chorus laetabundo* (evangélisták), *Verbum Dei Deo natum* (János apostol), *Virginalis turma sexus* (Orsolya). Egy kódex (SK-BRm EL 18) a jelenleg csak magyar forrásokból ismert *Decantemus congaudentes* Mihály arkangyal ünnepére asszignált tételt két másik szerkönyv *f* tónusa (tritus) helyett *g*-re (tetrardus) írja. A szekvencia utolsó három verspárjánál (7–9.) viszont ♭ előjegyzést használ, ezzel mintegy protus befejezést adva a darabnak. Ugyanakkor ennek a szakasznak a melodikus anyaga mind tetrardusban, mind protusban rendkívül nehezen értelmezhető.

[8] SK-BRm EL 18 f. 39^{r} [364^{r}].

[9] Rajeczky, *Melodiarium* (1982), 103.

indokolatlanná teszi a negyedik verspár, mely a műfajra jellemző kérő formulákkal mintegy lezárja a tételt.[10] Ráadásul a következő szakasz kötetlen metruma éles ellentétben áll az azt megelőző 4 × 8-as strófákkal. Zeneileg ügyesen megoldott, ám mindez ideig példa nélkül álló és megmagyarázhatatlan a tritus és deuterus tónusú egységek összekapcsolása. Az sem visz közelebb a hangnemi eltérés problémájának megoldásához, ha – mint Rajeczky gondolta – ez a szakasz eredetileg nem *e*-ben, hanem esetleg *a*-ban szerepelt, amire viszont semmiféle utalást sem találunk kódexünkben (1. fakszimile).

Ha a kérdést más irányból próbáljuk megközelíteni, talán elfogadható feleletet kaphatunk. Szent Ferencnek ezt a viszonylag ritka szekvenciáját ebben a kibővített formájában ma csak az esztergomi missale notatumból ismerjük.[11] A többi hazai és külföldi misekönyv, illetve graduále kivétel nélkül a rövidebb verziót tartalmazza.[12] Ugyanakkor a függelékes



1. fakszimile. Esztergomi missale notatum: *Caput draconis ultimum*-befejezés

[10] 4a) *Missus a rege properat / Ad sempiterna gaudia, / Ut militum stipendia / Sanctus Franciscus exigat*. 4b) *Fac nos, pater piissime, / Heredes patris gratiae, / Ut tandem possint filii / Consortes esse gloriae*.

[11] SK-BRm EL 18. Kiadva: Janka Szendrei–Richard Rybarič (közr.), *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1982).

[12] Magyar misekönyvek és graduálék: H-Bn 94 f. 356^{v}, HR-Za III.d.182 f. 86^{v}, HR-Zu MR 6 p. 543, HR-Zu MR 133 f. 218^{v}, TR-Itks 68 f. 288^{r}, *Missale Zagrabiense* (Venezia, 1511, a továbbiakban: MissZag 1511) f. 265^{r}. A külföldi forrásokra lásd Guido Maria Dreves (szerk.), *Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters*. Analecta Hymnica Medii Aevi (a továbbiakban: AH) 9. (Leipzig: O. R. Reisland, 1890), 161.

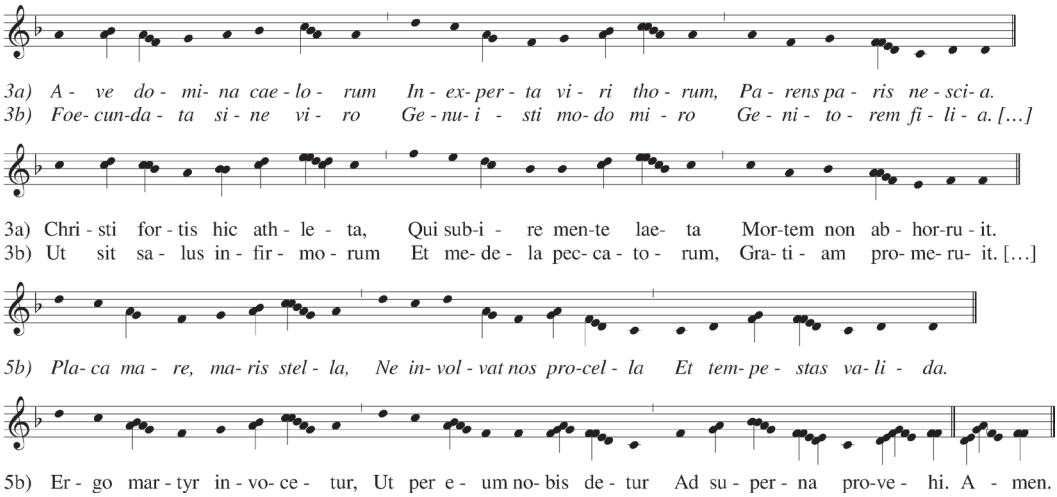
szakasz egy jól behatárolható forráscsoportban önálló prosaként tűnik fel Szentháromság ünnepén. A 13. századi, átmeneti stílusú tételt az *Analecta Hymnica* – két 15. századi olmützi misekönyv kivételével – kizárólag német szerkönyvekből dokumentálja.[13] Ennek ismeretében felmerül a gyanú, hogy az esztergomi missale Ferenc-szekvenciája eredetileg nem egy, hanem két különálló tétel volt, ami magyarázatot adhat a két szakasz verselésében, illetve dallamában és tónusában mutatkozó nagymértékű stílusbeli különbségekre is. Továbbra is megválaszolatlan viszont két kérdés: honnan kerülhetett ez a ritka szentháromsági prosa a misekönyvbe? Valóban a rendalapító ünnepén, Assisi Ferenc tételének kibővítéseként hangzott el? Ezekre a kérdésekre a szekvencionále jelenleg ismeretlen mintapéldánya adhatna feleletet, melyben vagy forrásunkkal megegyezően, toldalékkal együtt szerepelt a Ferenc-tétel, amit kódexünk másolója változtatás nélkül emelt át, vagy önálló darabként. Utóbbi esetben két lehetőség merül fel. A prosarium scriptora – nagy valószínűséggel a mintapéldány két különböző helyéről, a temporále végéről és a szanktorále megfelelő helyéről kikeresve a darabokat – szándékosan illesztette össze a két szekvenciát. Ez olyan, mai ismereteink szerint példa nélkül álló eljárás lenne, amit sem a szöveg, sem a dallam nem indokol. Sokkal egyszerűbb és kézenfekvőbb lehet az a magyarázat, hogy a gyűjtemény első függelékes anyagában mintegy kiegészítésképpen helyet kapó Domonkos- és Ferenc-tételek után utolsóként közölt szentháromsági szekvenciánál véletlenül elmaradt a liturgikus alkalmat jelző rubrika és a díszes kezdőbetű.

A tónusváltás legmerészebb és legszokatlanabb példáját a csíksomlyói kancionálában találjuk, ahol a *Hodiernae lux diei celebris in matris Dei* protus *(d)* mintadallam tritusként *(f)* jelenik meg a *Spe mercedis et coronae* kontrafaktumban.[14] Hogy nem a forrásokban viszonylag gyakran előforduló téves kulcsrakásról van szó, arról a mintadallam hangközeinek az új tónushoz való igazításán kívül az ötödik verspár és a záró *Amen* tanúskodik: a strófa első két sora lényegében megegyezik a két tételben, s csak a harmadik jelzi határozottan a tónuskülönbséget (1. kotta).

Ez a darab átvezet a második zenei csoporthoz. Míg az elsőben a szekvenciák szövege és – a tónuskülönbségekhez szükség szerint alkalmazkodva – dallama is azonos, addig itt egy már létező, ismert zenei anyagnak új szövegre illesztésével, kontrafaktummal találkozunk. Ha a szótag-, sor- és versszakszám azonos mindkét tételben, akkor az adaptáció jelentősebb változtatás nélkül megvalósítható. Átgondolt, tudatos válogatást igényel, ha a kontrafaktum versszakainak, esetleg sorainak száma kevesebb, értő zenei beavatkozást, mondhatni zeneszerzői leleményt, ha egyik vagy másik, esetleg mindkettő több. Egyrészt ez a tény, másrészt pedig az a tapasztalat, hogy nincs két olyan forrás, mely ugyanazt a szekvenciát vagy kontrafaktumot hangról hangra azonosan közölné, megfontolandóvá teszi egy jövőbeni gyűjteményes kritikai összkiadásban a mintadallamokon kívül azok újraszö-

[13] Clemens Blume–Henry Marriott Bannister (szerk.), *Thesauri Hymnologici Prosarium. Partis alterius Volumen I. Liturgische Prosen des Übergangsstiles und der zweiten Epoche*. AH 54. (Leipzig: O. R. Reisland, 1915), 23. További forrása a szekvenciának egy 14–15. századi wrocławi graduále, melyben kotta nélkül, üres szisztémák alatt szerepel a tétel szövege: PL-WRu B 1714 f. 262^{v}.

[14] CantCsik f. 89^{v}.



1. kotta. Esztergomi missale notatum: *Hodiernae lux diei celebris in matris Dei* – Csíksomlyói kancionále: *Spe mercedis et coronae*

vegezéseinek teljes terjedelmükben történő közreadását. A ma ismert repertoár egészében 81 kontrafaktumot sikerült beazonosítani (1. táblázat).

Az utolsó csoportot egyrészt azok a *Melodiarium*ban már szereplő szekvenciák alkotják, melyek eltérő zenei anyaggal bukkantak fel,[15] másrészt a mindeddig csak szöveges forrásból dokumentált vagy hazai szerkönyveinkből korábban teljesen ismeretlen tételek. A következőkben az új dallamokkal megjelenő prosákat tekintjük át.

	kontrafaktum	alapdallam
1.	Ab aeterno tempore	Veni Sancte Spiritus
2.	Ad honorem matris Dei	Verbum bonum et suave
3.	Ad laudes Salvatoris	Congaudent angelorum chori
4.	Adest dies laetitiae qua de valle miseriae	In caelesti hierarchia
5.	Agone triumphali militum regis summi	Omnes sancti Seraphim
6.	Altissima providente	Quam dilecta tabernacula
7.	Ave martyr gloriosa Barbaraque generosa	Verbum bonum et suave
8.	Ave Verbi Dei parens	In caelesti hierarchia
9.	Ave Verbi Dei parens	O beata beatorum martyrum

1. táblázat. Kontrafaktumok

[15] *Altissima providente* (Mária bemutatása), *Ave Verbi Dei parens* (Mária látogatása), *Corde voce mente pura* (István király), *De profundis tenebrarum* (Ágoston), *Iubilemus in hac die* (Mária), *Laus tibi Christe Patris optimi Nate* (Aprószentek), *Missus Gabriel de caelis* (Mária), *Plausu chorus laetabundo* (evangélisták), *Sursum sonet laudis melos* (mennybemenetel).

	kontrafaktum	alapdallam
10.	Ave Virgo gloriosa caeli iubar mundi rosa	In caelesti hierarchia
11.	Ave virgo gloriosa sponsa Christi generosa	Verbum bonum et suave
12.	Ave Virgo gloriosa Virgo mater gratiosa	Salve mater Salvatoris
13.	Benedicta es caelorum regina	Benedicta semper sancta sit
14.	Caeli regem attollamus … qui per Annam radiare	Gaude Sion quod egressus
15.	Caeli regem attollamus … qui reginam sanctissimam	Gaude Sion quod egressus
16.	Christe tui praeclari militis Wenceslai	Omnes sancti Seraphim
17.	Christo regi iubilemus	Laudes Crucis attollamus
18.	Collaudemus venerantes nostri regis adorantes	Sonent plausus laetabundi
19.	Concordes vocibus huius diei	Concentu parili
20.	Congaudent angelorum chori Iesu Christi aviae	Congaudent angelorum chori
21.	Consurge iubilans	Mittit ad Virginem
22.	Corde voce mente pura	Laudes Crucis attollamus
23.	Corde voce mente pura	Sonent plausus laetabundi
24.	De profundis tenebrarum	Decet huius cunctis horis
25.	Decantemus congaudentes	Plausu chorus laetabundo
26.	Diem festum Bartholomaei	Sacerdotem Christi Martinum
27.	Dies laeta celebretur	Laudes Crucis attollamus
28.	Dilecte Deo Galle perenni	Rex regum Deus noster
29.	Dulce lignum adoremus	Verbum bonum et suave
30.	Gaude caelestis sponsa	Stirpe Maria regia
31.	Gaude Christi sponsa	Eia recolamus laudibus piis
32.	Gaude mater luminis	Sancte Dei pontifex
33.	Gaude Virgo mater Christi quae per aurem concepisti	In caelesti hierarchia
34.	Gratuletur orbis totus	Gaude Sion quod egressus
35.	Hodiernae festum lucis est Achatii laus ducis	Hodiernae lux diei
36.	Hodiernae festum lucis est sollemne vitae ducis	Hodiernae lux diei
37.	Hymnus Deo laudis detur	Laudes Crucis attollamus
38.	Illibata mente sana	Margaritam pretiosam
39.	In valle miseriae	Mariae praeconio serviat
40.	Inflammemur ad agonem	Hodiernae lux diei
41.	Iohannes Iesu Christe	Laurenti David magni martyr
42.	Iubilemus in hac die	Laudes Crucis attollamus
43.	Iucundetur plebs fidelis Elisabeth quod in caelis	Hodiernae lux diei
44.	Laeto corde resonemus	Gaude Sion quod egressus
45.	Lauda Sion Salvatorem	Laudes Crucis attollamus

1. táblázat folytatás. Kontrafaktumok

	kontrafaktum	alapdallam
46.	Laude lauda gens Slavorum	Decet huius cunctis horis
47.	Laus tibi Christe cui sapit	Sancti Baptistae Christi
48.	Laus tibi Christe Patris optimi Nate	Laus tibi Christe qui es
49.	Lux praeclara lux sollemnis	Hodiernae lux diei
50.	Martyr milesque Christi	Summi triumphum regis
51.	Mira mater exstitisti	Laudes Crucis attollamus
52.	Novae laudis attollamus	Laudes Crucis attollamus
53.	O felicem Genitricem	O beata beatorum martyrum
54.	O Maria Virgo dia	O beata beatorum martyrum
55.	Omnis mundus decantet ei iucundus	Laetabundus exsultet
56.	Pangamus Creatoris atque Redemptoris gloriam	Congaudent angelorum chori
57.	Plausu chorus laetabundo	Sonent plausus laetabundi
58.	Plebs devota iucundetur	Hodiernae lux diei
59.	Profitentes unitatem	Laudes Crucis attollamus
60.	Psallite regi nostro psallite	Laus tibi Christe qui es
61.	Quadriforme Crucis signum	Hodiernae lux diei
62.	Regina caelorum gaude	Victimae paschali laudes
63.	Rex omnipotens die hodierna	Sancti Spiritus assit nobis
64.	Salve fratrum dux minorum	Salve mater Salvatoris
65.	Salve praeclara martyr Christi Sophia	Laus tibi Christe qui es
66.	Sanctae Annae devotus decantet clerus	Laetabundus exsultet
67.	Sanctissimae virginis votiva festa recolamus	Laetabundus exsultet
68.	Spe mercedis et coronae	Hodiernae lux diei
69.	Stabat mater dolorosa	Dum suprema melodia
70.	Stirps regalis proles regis	Salve mater Salvatoris
71.	Surgit virgo cum trophaeo	Surgit Christus cum trophaeo
72.	Sursum sonet laudis melos	Surgit Christus cum trophaeo
73.	Te deprecemur in excelsis	Gaude Sion quod egressus
74.	Vale solidum mundi sidus lucidum	Ave praeclara maris stella
75.	Veni praecelsa domina	Veni Sancte Spiritus
76.	Veni Virgo virginum veni lumen luminum	Veni Sancte Spiritus
77.	Verbum Dei dicens ave	Verbum Dei Deo natum
78.	Virgini Mariae laudes … Eva tristis abstulit	Victimae paschali laudes
79.	Virgini Mariae laudes … O beata domina	Victimae paschali laudes
80.	Virginis in gremio	Mundi renovatio
81.	Virgo mitis mater pia	In caelesti hierarchia

1. táblázat folytatás. Kontrafaktumok

Mind a misszálékban, mind a graduálékban megtalálható a Pálforduló ünnepére kijelölt új stílusú, 8 + 8 + 7 szótagszámú, *d* tónusú *Sonent plausus laetabundi* kezdetű szekvencia. A tétel ma ismert legkorábbi forrása egy 12. századi limoges-i tropárium.[16] Az esztergomi és zágrábi szerkönyvekben viszonylag gyakran szereplő prosa[17] ezen kívül jelenleg csupán egyetlen 14. századi aquileiai kódexből dokumentálható.[18] A költemény kisebb-nagyobb szövegi eltérésein kívül a külföldi és a magyarországi források között a melodikus anyag kezelését befolyásoló szerkezeti különbség is mutatkozik. A francia és észak-olasz kódexben 13 verspárból álló szekvencia 2a) strófáját[19] a magyarországi kéziratok és nyomtatványok következetesen mellőzik megbontva ezzel a párversek szimmetriáját. Hogy a tétel hazai befogadásakor elkövetett másolói tévedés továbbélése vagy tudatos döntés áll-e a módosítás hátterében, nem tudjuk. Az így kialakult szövegi struktúrához kapcsolódó dallamok legkézenfekvőbb és egyben a legkisebb változtatást igénylő elosztása az első verspár változatlanul hagyása és a második, pár nélkül maradt strófa önálló megszólaltatása lenne. Ez viszont az új stílusban teljességgel szokatlan, versen belüli páratlan sort eredményezne. Talán ezt elkerülendő, más megoldásokkal találkozunk a tétel ma ismert hat magyar kottás forrásában. Négy kézirat – az esztergomi missale notatum, a Bakócz és a Futaki graduále, valamint az MR 52-es jelzetű zágrábi kyriale-sequentionale[20] – a darabot egy páratlan kezdősorral indítja, amit 12 verspár követ, s így a második strófa melodikus anyagára kerül az 1b) vers is. Bár ezzel, a régi stílus önálló, pár nélkül álló kezdősorát követő eljárással az első két szakaszban megbomlik a rímek által összekapcsolt félstrófákhoz azonos dallamot rendelő gyakorlat, eltűnik viszont a költeményen belüli páratlan vers, s a szöveg és a zene szinkronitása már a harmadik versszaktól helyreáll. Egy 14. és egy 18. századi zágrábi graduále[21] jelentős eltérést mutat a másik négy forrás egymással lényegében azonos változatához képest, és jóval meglepőbb módon illeszti a hazai szövegvariánst a melodikus anyagra. A dallam adaptálója az eredeti elrendezésnek megfelelően a szekvenciát rögtön verspárral kezdi, majd – figyelmen kívül hagyva a hiányzó félverset – a 2b) és a 3a) versszakokat a második melodikus anyagra írja elő. Ezt az elcsúsztatott szöveg- és dallambeosztást a harmadik szakaszban is megtartja, majd – a negyedik zenei anyagot mellőzve, mely két hang sorrendcseréjétől

[16] Guido Maria Dreves (szerk.), *Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters*. AH 8. (Leipzig: O. R. Reisland, 1890), 199–200.

[17] A-GÖ 107, H-Bn 94, H-Bn 222, H-Efkö I. 1b, HR-Za III.d.182, HR-Zk 355, HR-Zu MR 6, HR-Zu MR 52, HR-Zu MR 133, HR-Zu MR 170, SK-BRm EL 18, TR-Itks 68, US-NYpm M.A.G.7, *Missale Ordinis Fratrum Eremitarum Sancti Pauli primi Eremitae* (Venezia, 1514, a továbbiakban: MissPaul 1514), MissZag 1511, *Missale ad usum dominorum Ultramontanorum* (Verona, 1480), *Ordinarius Agriensis* (Krakkó, 1509), *Ordinarius Strigoniensis* (Nürnberg, 1493, a továbbiakban: OrdStrig).

[18] Raffaella Camilot-Oswald, *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia. Monumenta Monodica Medii Aevi Subsidia* Band II. (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1997), LXXX, XCVII, 86–89. A tétel aquileiai felbukkanása megkérdőjelezi Rajeczky azon állítását, mely szerint a *Sonent plausus laetabundi* szomszédainknál nem található. Lásd Rajeczky Benjamin (szerk.), *Magyarország zenetörténete I. Középkor* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 432–435.

[19] *Admiranda redemptoris/Praedicanda salvatoris/Virtus et clementia*.

[20] SK-BRm EL 18, H-Efkö I. 1b, TR-Itks 68, HR-Zu MR 52.

[21] HR-Za III.d.182, HR-Zu MR 6.

eltekintve teljesen azonos a harmadikkal – az ötödik dallamára meglehetősen szokatlan módon három strófát – 4b), 5a) és 5b) – ír elő. A szöveg és a dallam párosításának rendje csak a hatodik verspártól áll helyre. A magyarországi szövegváltozat, melyből feltehetően nem tudatos döntés, hanem inkább a mintapéldány vagy az első hazai scriptor hibájából kimaradt a 2a) félvers, évszázadokon keresztül egységesen hagyományozódott tovább az esztergomi és a zágrábi rítus forrásaiban. A 14. századi missale Strigoniense és az ugyanebből a korból származó zágrábi graduále tanúsága szerint a két püspökség szinte egy időben, de egymástól teljesen függetlenül és eltérő módon tett kísérletet a dallamnak a megváltozott szövegi struktúrához történő alkalmazására.

A pálfordulós prosa három másik szövegnek lett a hordozója. Szinte valamennyi magyar kódex és nyomtatvány tartalmazza az evangélisták ünnepére asszignált kommúnis, kilenc verspárból álló, délnémet eredetű, önálló dallamon megszólaltatott *Plausu chorus laetabundo* kezdetű szekvenciát. Tizenhárom kottás forrásból nyolc *f*-re (tritus),[22] négy pedig *g*-re (tetrardus)[23] jegyzi le a tételt. Csak a 18. századi zágrábi graduále adaptálja szövegét a *Sonent plausus* dallamára oly módon, hogy az eltérő versszakszám miatt négy verspár (4., 10–12.) zenei anyagát mellőzi.[24] Hasonló eljárásra külföldön nem találtunk példát, a 14. századi zágrábi graduále lakúnája miatt pedig nem tudjuk eldönteni, hogy ez a dallamalkalmazás a déli püspökségre jellemző sajátosságnak tekinthető-e, vagy a késői forrás előzmény nélküli, egyszeri megoldásának. Talán a két tételkezdet feltűnő hasonlósága – *Sonent plausus laetabundi-Plausu chorus laetabundo* – adhatta az ötletet a költemények zenei összekapcsolására. A 13. század első feléből származó zágrábi egyházmegyés missale notatum mindenesetre még a magyarországi forrásokban általános, önálló melodikus anyaggal közli a tételt. Ugyanezeket a szakaszokat hagyja el az MR 52-es szekvencionále is, amikor a jelenleg külföldi forrásokból nem dokumentálható, kizárólag négy zágrábi kódexben és az egyházmegye nyomtatott misekönyvében[25] megjelenő második kontrafaktumunkat, a *Collaudemus venerantes* Mária-szöveget illeszti a mintadallamra.[26]

Hiánytalanul kizárólag ebből a késői, 18. századi szekvencionáléból ismerjük harmadik darabunkat is. A kézirat első nagyobb része ádventi tételeket tartalmaz.[27] A *Rorate* introitust egy *Kyrie-Gloria* tételpár követi, majd az időszakra szánt alleluiák és szekvenciák sorozata következik. A forrás központi, legterjedelmesebb egysége a Kyriale[28] és a Sequentionale,[29] amit a *Te Deum* és a szokatlan módon itt feljegyzett *Grates nunc omnes* karácsonyi prosa

22 H-Bn 172a, H-Bn 172b, H-Bn Fol. lat. 3815, RO-AJ R I. 96, RO-BRbn I. F. 67, RO-Mbe s. sign., RO-Sb 759, TR-Itks 68.
23 A-GÜ 1/43, H-Efkö I. 1b, H-Efkö I. 3, SK-BRm EL 18.
24 HR-Zu MR 6 p. 572.
25 HR-Za IV.c.59, HR-Zu MR 6, HR-Zu MR 52, HR-Zu MR 133, MissZag 1511.
26 A 18. századi zágrábi graduálban (HR-Zu MR 6) a kódex lakúnája miatt a tételnek igen csekély töredéke – 9a) vers utolsó sorától *(Te precamur seduli)* a tétel végéig – maradt fenn. A minden jel szerint hibás zenei lejegyzés ellenére annyi megállapítható, hogy dallama eltér a szekvencionáléban közölttől.
27 p. 1–33.
28 p. 33–45.
29 p. 46–147.

választ el a Hymnariumtól.[30] A forrást lezáró indexet függelékszerűen három szekvencia előzi meg.[31]

A kéziratban összesen harminc prosa található, közülük 26 címfelirattal. Az ádventi szakaszban közölt hat tétel után a szekvencionálában karácsonytól Mindenszentek napjáig a nagyobb ünnepekre szánt darabok szerepelnek. Sorrendjük az általános gyakorlatnak megfelelően az egyházi év menetét követné, ám több helyen – László király, mennybemenetel, pünkösd, Mária Magdolna, Sarlós Boldogasszony stb. – következetlenséget, hibás elhelyezést tapasztalunk (2. táblázat). Prosái közül kettő – a függelékben szereplő *Animemur ad agonem* és a fentebb említett *Collaudemus venerantes* – a magyar források közül kottájával együtt kizárólag itt jelenik meg, két másik tétel pedig – a magyarországi szöveges és kottás szerkönyvekben rendkívül ritka *Iubilemus in hac die,* és a csak három hangjelzett kódexből dokumentálható *Missus Gabriel de caelis* – az eddig ismerttől eltérő zenei anyagot kap. A kézirat magyar eredetét László és István királynak a központi szakaszban szereplő szekvenciái bizonyítják.

Az index előtt függelékszerűen, felirat nélkül megjelenő három darab beazonosítása nem ütközik nehézségbe: az említett *Animemur ad agonem* Ágnes-prosa mellett itt kapott helyet Lőrinc *Laurenti David* szekvenciája és István király *Corde voce mente pura* tétele is. Utóbbi immár másodszor! Vajon miért?

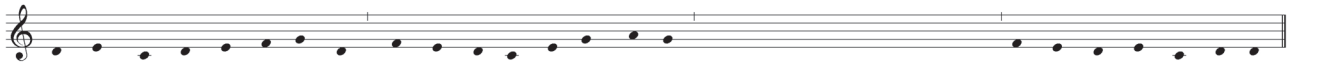
A magyar „szent királyok" – István, Imre, László – szekvenciáiról a következőket tudtuk: a hazai hagyományban teljesen egységesen jelent meg László király *Novae laudis attollamus* és István király *Corde voce mente pura* tétele. Mindkettő zenei mintája a *Laudes Crucis attollamus* Szent Kereszt-szekvencia volt. Imre herceg ünnepére két tétel készült: a ma csak három pozsonyi és egy közelebbről eddig nem meghatározott provenienciájú misekönyvből kizárólag szöveggel ismert *Laetabundus et canorus*[32] és a *Stirps regalis proles regis,* melynek általánosan elterjedt protus dallamán[33] kívül egy másik, deuterus tónusú megzenésítését kizárólag az Ulászló graduále[34] tartalmazza. Az az István-tétel viszont, mely a függelékben szerepel, egészen más dallamon szólaltatja meg az általánosan ismert szöveget, mint amit valamennyi kottás kéziratban, vagy akár a zágrábi szekvencionále főrészében is találunk. Dallama nem más, mint a *Sonent plausus laetabundi* zenei anyagának adaptációja. A szöveg mintadallamra illesztésekor két nehézséggel kellett megbirkóznia a *musicus*nak. Az egyiket, a kisebbet az eltérő versszakszám okozta. A 13 dallamból csak hétre volt szüksége, ezért a 4., 6., 8. és 10–12. strófákat elhagyta. Nagyobb problémát jelenthetett viszont az, hogy a pálfordulós tétel versszakai három 8 + 8 + 7 szótagszámú sorból építkeznek, míg a *Corde voce* strófái négy 8 + 8 + 8 + 7-es sorból állnak. A nehézséget azzal küszöbölte ki, hogy a záró sorok elé beszúrt (komponált?) egy-egy zeneileg jól illeszkedő új dallami egységet (2. kotta). Létezik-e más forrása a tételnek? A zágrábi szekvencionálén

[30] p. 154–177.
[31] p. 178–193.
[32] H-Bn 95, H-Bn 215, H-Bn 218, RO-AJ R II. 134.
[33] H-Efkö I. 1b, HR-Za III.d. 182, HR-Zu MR 6, SK-BRm EL 18, SK-Sk Mus 1, TR-Itks 68.
[34] H-Efkö I. 3.

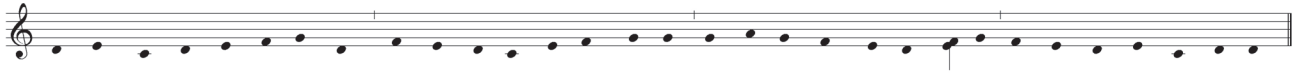
rubrika	incipit	oldalszám
Prosa adventualis	Iubilemus in hac die	p. 10
Prosa adventualis	Verbum bonum et suave	p. 14
Prosa adventualis	Mittit ad Virginem	p. 16
Prosa adventualis	Collaudemus venerantes	p. 20
Prosa adventualis	Missus Gabriel de caelis	p. 25
Prosa adventualis	Uterus virgineus	p. 29
In nativitate	Eia recolamus	p. 46
In epiphania Domini	Festa Christi omnis	p. 50
In conversione sancti Pauli	Sonent plausus laetabundi	p. 55
In purificatione Virginis Mariae	Concentu parili	p. 63
In festo sancti Georgii	Martyr milesque Christi	p. 68
In die resurrectionis Domini	**Victimae paschali laudes**	**p. 72**
In festo inventionis Sanctae Crucis	Laudes Crucis attollamus	p. 74
In festo sancti Iohannis Baptistae	Sancti Baptistae Christi	p. 81
In festo beatorum Petri et Pauli	Petre summe Christi pastor	p. 84
In festo sancti Ladislai	**Novae laudis extollamus**	**p. 87**
In die ascensionis Domini	**Rex omnipotens die hodierna**	**p. 95**
In die sancto pentecostes	**Sancti Spiritus assit nobis gratia**	**p. 100**
In festo assumptionis Virginis Mariae	Congaudent angelorum chori	p. 104
In festo Stephani regis	Corde voce mente pura	p. 108
In dedicatione ecclesiae	**Quam dilecta tabernacula**	**p. 113**
In festo Magdalenae	**Laus tibi Christe qui es Creator**	**p. 119**
In festo visitationis Mariae	**Decet huius cunctis horis**	**p. 125**
In festo Omnium Sanctorum	Gaudeat Ecclesia per quattuor climata	p. 129
In festo Corporis Christi	**Lauda Sion Salvatorem**	**p. 135**
In nativitate Mariae	Nativitas Mariae Virginis	p. 143
	Grates nunc omnes reddamus	p. 152
	Corde voce mente pura	p. 178
	Animemur ad agonem	p. 183
	Laurenti David magni martyr	p. 191

2. táblázat. Zágrábi kyriale-sequentionale: Szekvenciák

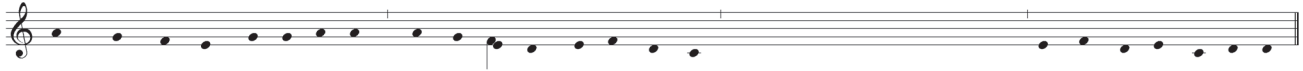
kívül jelenleg egyetlen egyet ismerünk, melyben – sajnos csak a 2a) vers végétől – szinte hangról hangra ugyanez a változat szerepel. A szintén 18. századi, zágrábi graduále a dallamközlésen túl egy rubrikában arról is tudósít, hogy a szekvenciát István király ünnepének nyolcadában és a védőszentről mondandó misében a két utolsó verstől kell énekelni: *Infra octavam et dum de patrono est a sequenti versus incipit [Ad docendum hic praelatos…].*



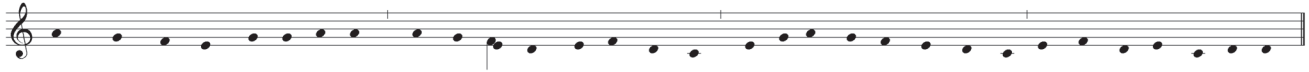
1a) So- nent plau-sus lae- ta - bun- di, Plau- sus dul-ces et iu - cun-di Vir- gi - nis ec - cle - si - ae.
1b) A - gnum e - nim de le - o - ne Et pa - sto-rem de prae-do- ne Chri-stus fe - cit ho - di - e.



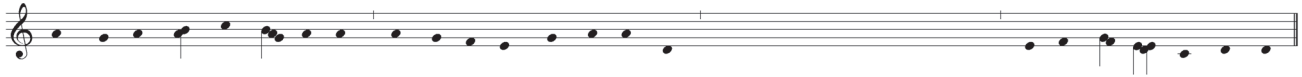
1a) Cor- de, vo - ce, men-te pu - ra Sol- vens De- o lau-dis iu - ra I - do- lo- rum spre-ta cu- ra Lae-ta - re, Pan-no - ni - a.
1b) De su - per- nis il - lu- stra- ta, Ver-bo vi - tae sa- ti - a - ta Cru-cis Chri-sti iam fers gra-ta Li - bens te - sti - mo - ni - a.



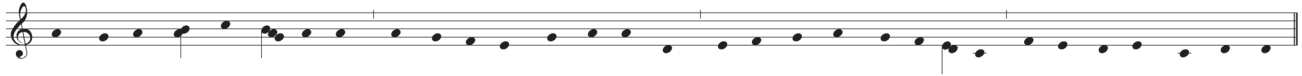
2a) Hunc a - gno - rum fe- cit du- cem, Qui pa- ra- bat a- gnis cru- cem Et mor-tis sup-pli- ci - a.
2b) Pre- do, cu - i su- as ve- stes, Com-mi- se - re fal-si te - stes Et li - cto-res Ste-pha ni.



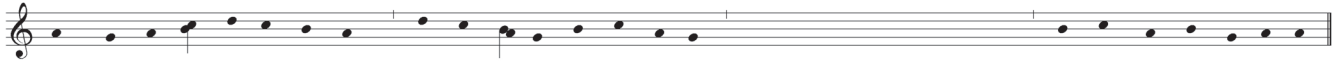
2a) Er - go, per quem ti- bi da - tur Sa- lus, cae-lum re - se - ra - tur, Vi - a vi - tae de - mon-stra- tur Et i - ter iu - sti- ti - ae.
2b) Hunc ex - tol- las di-gna lau-de, Hu- ius fe - stum co- lens gau-de Et gau-den-ti iam ap - plau-de Can-ti - co lae- ti - ti - ae.



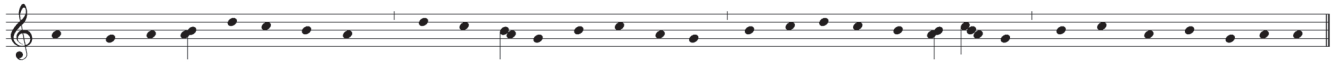
3a) Iam co- lu - mna tem-pli vi - va, Pal-ma, vi- tis et o - li - va, Ce-dros ae- quat Li - ba - ni.
3b) Man-su- e - scit lu - pus ra - pax Et fit a - gnus et vas ca - pax O - le - i lae - ti - ti - ae.



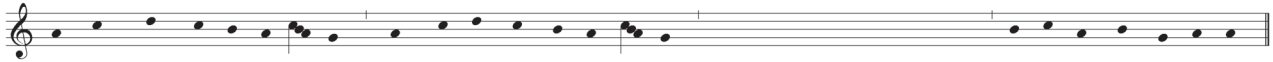
3a) Hic est Gey- sae du - cis na- tus, Vi - si - o - ne prae-si - gna-tus An-te or - tum est vo-ca- tus Ste-pha-nus a Ste- pha-no.
3b) Cre-dit pa - ter et mi - ra- tur, Pa- rit ma- ter et lae-ta - tur, In - fans cre-scens ex- al- ta- tur Ut ce - drus in Li - ba - no.



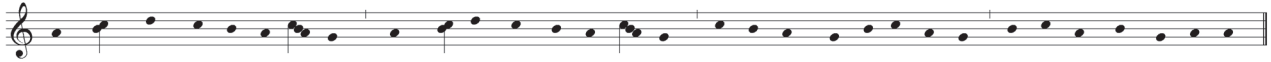
4a) Vas Ben- ia - min sac-co sum-ptum, Vas ce - la - tum vas as - sum-ptum Re - gis mi - ni - ste- ri - o.
4b) In hoc va - se re- clu - dun-tur, In hac ar - ca re - po- nun- tur Se - cre - ta cae- le- sti - a.
4c) Hic a - bys-sus a - bys - so - rum Et hic cae-li sunt cae-lo - rum, Cun- cta quo-que me-di - a.



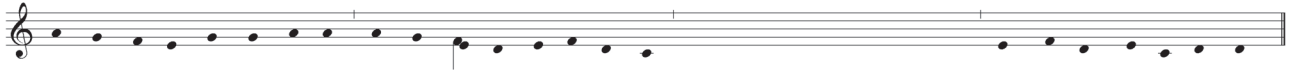
4a) Nam, ut pu - er a - do - le - vit, Mox vir- tu- tum do - nis cre- vit, Cae-los a - mans i - ma spre-vit Hae-rens De - i fi - li - o.
4b) Hu - ius car- nis te - cta ve - lo Mens in - ten-ta sem-per cae- lo Ar- det to- ta De-i ze - lo, In - stat e - van-ge - li - o.



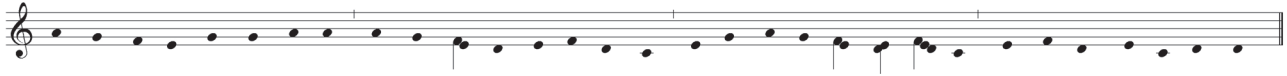
6a) Ec- ce ve - nit vox de sur- sum, Quae di- ver - tit lu - pi cur- sum A man-den-dis o - vi- bus.
6b) Sau-le, cur me cru-ci - fi - gis, Cur me ma - ctas et af - fli - gis In me - is fi - de - li- bus?



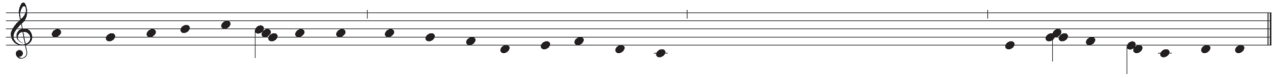
5a) Per hunc Chri-stus prae-di-ca - tur, Tur - ba cre- dens ba-pti- za - tur, Fi- des Chri- sti di- la- ta - tur In to- ta Pan-no- ni - a.
5b) Hic ad in - star Sa - lo-mo-nis Stru - it tem- pla, di- tat do - nis, Or-nat gem-mis et co-ro- nis Cru-ces et al - ta - ri - a.



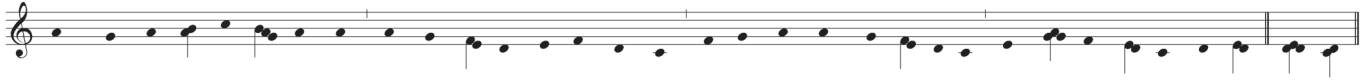
8a) Du- rum ti- bi re - pu - gna-re, Du - rum ti - bi cal- ci - tra- re, Sau - le, con - tra sti- mu - lum.
8b) Re - si - pi- scas e - sto for- tis, Nam o - por- tet pro me mor-tis Te gu- sta - re po- cu - lum.



6a) Ad do- cen-dum hic prae- la- tos Vi - ros po - nit li - te - ra - tos, Iu- stos, fi- dos et pro- ba - tos Ad ro - bur fi - de - li - um.
6b) Hic ta- len- tum si - bi da tum De - o red - dens du- pli-ca - tum Ab ae - ter-no prae-pa - ra - tum Si - bi scan-dit so - li - um.



10a) Ver- bum De- i ius-sus fer - re, Dum per-lu- strat or- bem ter- rae, Con-ver- tit E - phe-si - os.
10b) Thes-sa- lo- nas, Phi-lip - pen-ses, Phi - la- del-phos,Co-los - sen-ses, Ga - la- thas,Co- rin- thi - os.



7a) U - bi Chri-sto so - ci - a - tus Et ab i - pso sub-li - ma- tus Re-gnat sem-per co - ro- na-tus In su - per- na pa - tri - a.
7b) Hunc de- vo - ti ve - ne - re - mur, Hunc ex cor-de de -pre- ce - mur, Ut per i - psum sub-le- ve-mur Ad cae- lo - rum a - tri - a. A - men.

2. kotta. Zágrábi graduále: *Sonent plausus laetabundi* – Zágrábi kyriale-sequentionale: *Corde voce mente pura*

Hogyan kerülhetett ez a szekvencia két késői kéziratos zágrábi szerkönyvbe? Erre vonatkozóan csak feltevéseink lehetnek, biztos és határozott választ a felmerülő kérdésekre jelenleg nem tudunk adni. Első kézenfekvő gondolatunk az lehet, hogy a püspökségben ismeretlen időpontban ez a dallam váltotta fel az általánosan elterjedtet. De vajon elképzelhető-e az, hogy éppen abban az egyházmegyében cserélik le a patrónus egyik fő énektételének dallamát, mely konzervativizmusáról híres, saját liturgikus hagyományait minden eszközzel védelmezi, ahhoz szilárdan ragaszkodik egészen a 18. század végéig? Más magyarázatot sugall a szekvencionále indexe, mely nem a kézirat sorrendjében, hanem műfajok szerint csoportosítva közli a forrás tartalmát. A központi szakaszban megjelenő Szent István-tételről ezt írja: *Prosa in Festo Sancti Stephani Regis*. A függelékesről pedig a következőket: *Prosa vera, quae canitur in Festo Sancti Stephani Regis*. Utóbbiban egy szó igen elgondolkodtató. Vajon mire utalhat a *prosa* szó után a *vera* jelző? A szövegre? Aligha, hiszen az mindkét tételben azonos. Ha viszont a dallamra, akkor az előzővel éppen ellentétes következtetésre juthatunk: arra, hogy ez lehetett a szekvencia eredeti dallama a legkorábbi kottás forrásokban, egészen a 14. századi esztergomi missale notatumban és az ugyanebből a korból származó zágrábi graduálában való másik változat első megjelenéséig. Ezeknél korábbi hangjelzett feljegyzések nem lévén, a kérdést egyelőre nem tudjuk eldönteni.[35] Hol lehetett ez a szekvencia *prosa vera?* A középkori Magyarország valamennyi püspökségében? Vagy csak a zágrábiban? Egyelőre nem tudjuk a választ. Csak annyi vált bizonyossá, hogy a *Corde voce mente purá*nak nem egy, hanem két dallamváltozata létezett hazánkban.

A Futaki graduálén kívül csupán három zágrábi kézirat és az egyházmegye 1511-ben nyomtatott misekönyve tartalmazza a *Sursum sonet laudis melos* kezdetű szekvenciát,[36] melyet a graduále az Úr mennybemeneteléről hétköznapokra *(De ascensione Domini ferialis),* míg a zágrábi források a mennybemenetel utáni vasárnapra és annak nyolcadára *(In dominica infra octavas ascensionis Domini et in octava eiusdem)* írnak elő. A tétel, amint

[35] A kérdés megválaszolásához nem nyújt segítséget a legkorábbi kottás misekönyv, a 13. század első feléből származó zágrábi egyházmegyés missale notatum (A-GÜ 1/43), mely meglepő módon a naptáron (f. 1^{v}) és a votívmisék között szereplő *A cunctis* kezdetű orációsorozaton (f. 253^{r}) kívül máshol nem említi a püspökség védőszentjét. Egyébként is feltűnő a magyar szentek anyagának teljes hiánya a kódex törzsanyagából. Bár a naptárban szerepel László és István király neve, a kézirat korpuszában csak utólagos, későbbi bejegyzésekként, a lapszéleken jelennek meg Adalbert (f. 201^{r}) és László király (f. 214^{v}) könyörgései, ám István király orációi a szerkönyv megfelelő helyén (f. 228^{v}) teljességgel hiányoznak. A missale e furcsaságára mindeddig nem született magyarázat. A kódex eredetéről lásd Dobszay László, „Árpád-kori kottás misekönyvünk provenienciája", in Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 1984* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1984), 7–12. A missale részletes elemzését lásd Szendrei Janka, *A „mos patriae" kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében* (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), 210–248.

[36] HR-Za III.d.182 f. 65^{r}, HR-Zu MR 133 f. 211^{v}, HR-Zu MR 170 f. 174^{v}, TR-Itks 68 f. 263^{r}, MissZag 1511 f. 258^{v}.

azt Madas Edit megállapítja,[37] egy külföldi forrásokban igen ritka,[38] 1305 előtt, ismeretlen szerző által írt tizenegy strófás szekvencia rövidített, hét verses változata, mely ebben a formájában jelenleg kizárólag magyar szerkönyveinkből ismert. E szövegvariáns a fennmaradt források tanúsága szerint a 14. század első felében tudatos elhatározás eredményeként született Zágrábban.

A tételnek mindeddig egyetlen kottás feljegyzéséről volt tudomásunk. A Futaki graduále dallama két német eredetű szekvencia, a *Gaude Sion quod egressus* (Erzsébet) és a *Plausu chorus laetabundo* (evangélisták) stílusát idéző önálló alkotás.[39] Ettől eltérő zenei anyagot találunk a száz évvel korábban másolt zágrábi graduále lapjain. A forrás az elsősorban peremvidéki (Felvidék, Erdély, Zágráb) kódexekben[40] megjelenő húsvéti prosa, a *Surgit Christus cum trophaeo* dallamát alkalmazza a mennybemeneteli költeményre. Az adaptáció a szótag-, sor- és versszakszámban mutatkozó eltérések miatt nem történhetett mechanikusan. Az ascensiós tétel öt háromsoros – 8 + 8 + 7 – és két négysoros – 8 + 8 + 8 + 7 szótagszámú – strófájával szemben a húsvéti prosa változatosabb, összetettebb szerkezetű: a két háromsoros nyitó verspárt (8 + 8 + 7) két öt- (4 × 8 + 7), egy hat- (6 × 8), s végül egy kétsoros (8 + 8) strófa követi. A szövegek felépítésében mutatkozó különbségek természetszerűen a zenei anyagban is tükröződnek. Az első két strófa dallama problémamentesen illeszkedik az új textusra. A következő két vers esetében egyszerű és ésszerű megoldásként kínálkozott az első két sor mellőzése. Az 5–6. szakasz az előzőekkel ellentétben nem egyes strófák összefüggő, egymást követő sorainak újraszövegezése, hanem különböző versszakok egy-egy sorát felhasználva építkezik, az ismétlődésektől sem riadva vissza. Így a második vers utolsó sora felbukkan az ötödik és a hatodik zárásaként is, az ötödik strófa negyedik sora pedig a kontrafaktum hatodik versszakának utolsó előtti, a *Surgit Christus*ból hiányzó részéhez szolgáltat zenei alapanyagot. A tétel befejezéséhez mintadallam nem lévén, az ötödik vers zenei anyaga tér vissza annak első két sora nélkül (3. táblázat).

[37] Madas Edit, „Sursum sonet laudis melos. Egy középkori magyarországi szekvencia külföldi előzményei, liturgikus és liturgián kívüli használata", in Békés Enikő–Tegyey Imre (szerk.), *Convivium. Pajorin Klára 70. születésnapjára* (Debrecen–Budapest: k. n., 2012), 147–153.

[38] Guido Maria Dreves (szerk.), *Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters*. AH 10. (Leipzig: O. R. Reisland, 1891), 36–37: a zágrábi nyomtatványon kívül egy 1523-ban Velencében kiadott domonkos misekönyvből. Clemens Blume (szerk.), *Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters*. AH 34. (Leipzig: O. R. Reisland, 1900), 36–37: egy 16. század eleji bázeli szekvencionálából.

[39] TR-Itks 68 f. 263^{r}. Kiadva: Rajeczky, *Melodiarium* (1982), 79–80.

[40] A-Su M.III.23 f. [327^{v}], H-Bn 91 f. 173^{r}, H-Bn 172a f. 371^{v}, H-Bn 222 f. 174^{v}, H-Bu Cod. lat. 123 f. 294^{r}, H-Efkö I. 1b f. 171^{v}, H-Efkö I. 3 f. 306^{v}, HR-Za III.d.23 f. 262^{r}, HR-Za III.d.182 f. 63^{r}, HR-Zu MR 13 f. 264^{v}, HR-Zu MR 26 f. 215^{v}, HR-Zu MR 133 f. 210^{v}, HR-Zu MR 170 f. 174^{r}, PL-GNd 150 p. 723, RO-BRbn I. F. 67 f. 136^{v}, RO-Sb 759 f. 173^{r}, TR-Itks 60 f. 180^{v}, TR-Itks 68 f. 256^{r}, CantCsik f. 61^{r}, Gyergyószentmiklós (Gheorgheni), Katolikus plébánia 845 f. 248^{v} (a továbbiakban: MissGyer), *Missale Quinqueecclesiense* (Basel, 1487, a továbbiakban: MissQuin 1487), f. 270^{v}, *Missale Quinqueecclesiense* (Venezia, 1499, a továbbiakban: MissQuin 1499), f. 252^{v}, MissZag 1511 f. 257^{v}.

	Surgit Christus cum trophaeo		Sursum sonet laudis melos	
	szótagszám		szótagszám	dallam*
1a–b)	8 + 8 + 7		8 + 8 + 7	=
2a–b)	8 + 8 + 7		8 + 8 + 7	=
3a–b)	8 + 8	8 + 8 + 7	8 + 8 + 7	3/3 – 5.
4a–b)	8 + 8	8 + 8 + 7	8 + 8 + 7	4/3 – 5.
5a–b)	8 + 8	8 + 8 + 8 + 8	8 + 8 + 7	5/3 – 4. + 2/3.
6a–b)	8 + 8		8 + 8 + 8 + 7	6) + 5/4. + 2/3.
7a–b)	–		8 + 8 + 8 + 7	5/3 – 6.

* strófa/sor

3. táblázat. A *Surgit Christus cum trophaeo* és a *Sursum sonet laudis melos* szerkezete

Külföldi kottás források hiányában jelenleg nem tudjuk eldönteni, hogy a tétel mintájául szolgáló hosszabb szöveg milyen dallamon szólalt meg: a két graduálénkban szereplők valamelyikén – vagyis egyik kódexünk a textussal együtt annak zenéjét is átvette –, vagy egy harmadik, ezektől eltérő melodikus anyagon, s így forrásaink hazai kompozíciókat őriznek. A Futaki graduáléval kapcsolatban a fent említett ok miatt egyelőre nem tudunk a kérdésre választ adni, a zágrábi kontrafaktumot viszont szinte teljes bizonyossággal magyar eredetűnek tarthatjuk. Első érvünk feltételezésünk igazolására az lehet, hogy komoly zeneszerzői jártasságot igényelt s ezért a korabeli gyakorlatban rendkívül ritka (bár nem példa nélkül álló) volt egy rövidebb tétel dallamának adaptálása egy lényegesen hosszabb költemény szövegére. A hat – külföldön ritkán hét[41] – verspárból álló *Surgit Christus cum trophaeo* szekvencia zenei anyagának ráillesztése a *Sursum sonet* korábbi, tizenegy strófás, hazai tételünk mintájául szolgáló variánsára minden bizonnyal komoly fejtörést okozott volna a *musicus*nak. Másodikként megkockáztatjuk azt a feltevésünket, hogy a zágrábi szövegváltozat dallamának kiválasztása nem véletlenszerűen, elsősorban pusztán a tétel szótag-, sor- és versszakszámának figyelembevételével történt, hiszen – mint fentebb láttuk – jelentősen eltér a két költemény szerkezete. Ha ez lett volna a dallamkijelölés kizárólagos szempontja, akkor jóval egyszerűbb helyzetben lett volna a szöveg adaptálója, hiszen több azonos vagy nagyon hasonló struktúrájú szekvencia közül választhatott volna. Elegendő a rendkívül népszerű *Laudes Crucis attollamus* Szent Kereszt-tételre és nagyszámú kontrafaktumára gondolnunk. Ez a dallamválasztás minden jel szerint több, liturgiai és szövegi szempontot is szem előtt tartó megfontolt döntés eredménye volt. A 14. századtól a zágrábi püspökség valamennyi misekönyvében és graduáléjában ugyanis a következő rubrika szerepel a húsvéti *Victimae paschali laudes* prosa után: Az Úr feltámadásának nyolcadában és ettől kezdve mennybemenetel ünnepéig szekvencia *In ara Crucis hostiam* a következő kettővel

[41] A negyedik verspár után néhány forrás beilleszt még egy strófát, melyben a kérdések után a következő válaszok hangzanak el: *Totum mundum tenebrari…,* illetve *Matrem nato defraudari…*

váltakozva *[Illuxit dies quam fecit Dominus, Surgit Christus cum trophaeo]*.[42] Vagyis az egyházi év legkiemelkedőbb szakaszában, a húsvéti időben negyven napon keresztül szabályos időközönként visszatért a *Surgit Christus cum trophaeo,* melynek kontrafaktuma, a *Sursum sonet laudis melos* azután a mennybemeneteltől pünkösdig tartó időszak tétele lett. Ebben a ciklusban kissé elrejtve, mégis észrevehetően újra és újra felhangzott egy negyedik szekvencia is, húsvét legelterjedtebb és legismertebb tétele, a *Victimae paschali laudes,* mely a második, *Dic nobis Maria* szakasztól csatlakozott a *Surgit Christus* prosa végéhez. Megszólaltatására leggyakrabban pusztán szöveg-, vagy dallamincipittel utaltak, melyhez elvétve hozzáfűzték az *ut supra* vagy *ut infra* megjegyzést, máskor rövid rubrikában adtak pontos eligazítást: *Dic nobis Maria quid: require in sequentia Victimae paschali*. A két tétel összekapcsolása és együttes elhangzása nem volt véletlen: világosan utalt arra, hogy a *Victimae* második részét megelőző *Surgit Christus* annak tropusaként, szövegi-zenei kiegészítéseként, kommentárjaként keletkezett.

A tételek liturgikus elrendezésén kívül a *Surgit Christus* és a *Sursum sonet* zenei megfeleltetését a két költemény koncepciójának feltűnő hasonlósága is indokolttá tette. A húsvét, illetve a mennybemenetel tartalmát összefoglaló első két strófa után párbeszéd kezdődik a történet szereplői – Mária Magdolna húsvétkor, angyalok ascensiókor – és a kórus között: Mondd, Mária, mit láttál Krisztus keresztjénél állván? *(Dic, Maria, quid vidisti contemplando crucem Christi?)*, illetve Ki ez a dicsőséges? *(Quid est iste gloriosus?)* stb. A két vers szerkezeti s annak következtében zenei különbségei éppen a dialógus eltérő beosztásából adódnak. Míg a húsvéti prosa – a *Victimae paschali*hoz hasonlóan – a sorok számának növelésével egy-egy félversbe sűríti a kérdést és az arra adott választ, addig a mennybemeneteli darab a háromsoros felépítést megtartva az a) félversekben kérdez, és a b)-kben válaszol[43] (4. táblázat).

A két szekvencia párbeszédes szakaszai önkéntelenül felvetik a dramatizálás lehetőségét. A *Sursum sonet* magyar liturgikus forrásaiban semmiféle utalást vagy jelzést nem találunk erre vonatkozóan. Ugyanakkor Timár Kálmán,[44] utóbb pedig Bálint Sándor[45] leírja azt a szokást, hogy mennybemenetel napján liturgikus keretek között egy Krisztus-szobrot húztak fel kötéllel a templom padlására, miközben két kórus felváltva énekelte a tétel verseit. Egyértelműen jelzi viszont a dialógust a hosszabb változat egy eddig ismeretlen forrása. A 15. század utolsó negyedében, 1475 és 1500 között VIII. (Nyájas) Károly francia király (1483–1498) számára összeállított *Horae ad usum Parisiensem* egy vegyes tartalmú kézirat,[46] melyben a Mária-, Szent Kereszt- és halotti zsolozsma, valamint litániák és szufrágiumok után a prosa szereplőket is megnevező szövege következik *Iesum sonet* incipittel.[47]

[42] *Infra octavam resurrectionis Domini et abhinc ad festum ascensionis sequentia alternatim cum sequentibus duabus*. HR-Za III.d.182, HR-Zu MR 6, HR-Zu MR 133, HR-Zu MR 170, MissZag 1511.

[43] A *Sursum sonet laudis melos* legelső (HR-Za III.d.182) és legutolsó (MissZag 1511) liturgikus forrásában nem szerepel a 3b) *(Hic est rerum proceator...)* szakasz. A félstrófa 2–3. sorának szövegét a graduále margóján utólag lejegyezték.

[44] Timár Kálmán, „Falegény", *Magyar Nyelv* 25–26 (1929), 376.

[45] Bálint Sándor, *Karácsony, Húsvét, Pünkösd* (Budapest: Szent István Társulat, 1976), 329–330.

[46] F-Bn lat. 1370.

[47] f. 217^{r}–218^{v}.

3a)	**Dic, Maria, quid vidisti** **Contemplando crucem Christi?** Vidi Iesum spoliari Et in cruce sublevari Peccatorum manibus.	**Quis est iste gloriosus,** **Sua forma speciosus** **Mira pulchritudine?**
3b)	**Dic, Maria, quid vidisti** **Contemplando crucem Christi?** Spinis caput coronatum, Vultum sputis maculatum Et plenum livoribus.	Hic est rerum procreator, Adae lapsus reparator Sua fortitudine.
4a)	**Dic, Maria, quid vidisti** **Contemplando crucem Christi?** Quod se Patri commendavit Et quod caput inclinavit Et emisit spiritum.	**Quid est istud, quo vestitur?** **Cur maiestas operitur,** **Quae non egit tegmine?**
4b)	**Dic, Maria, quid vidisti** **Contemplando crucem Christi?** Hasta latus perforari, Manus pedes vulnerari, Vivi fontis exitum.	Haec est vestis illa pia: Caro sumpta de Maria Sine viri semine.
5a)	**Dic, Maria, quid fecisti,** **Postquam Iesum amisisti**? Matrem flentem sociavi, Quam ad domum reportavi Et in terram me prostravi Et utrumque deploravi.	**Cur est vestis lacerata** **Et hinc inde concavata** **Quasi tincta sanguine?**
5b)	**Dic, Maria, quid fecisti,** **Postquam Iesum amisisti?** Post unguenta praeparavi, Et sepulchrum visitavi, Nec inveni, quem amavi, Planctus meos duplicavi.	Haec sunt plagae, quas portavit, Hic, est sanguis, quo manavit, Moriens pro homine.

4. táblázat. A *Surgit Christus cum trophaeo* és a *Sursum sonet laudis melos* dialógusainak beosztása

Teljes bizonyossággal nem állíthatjuk, csupán feltételezhetjük, hogy a *Surgit Christus* hasonló, párbeszédes előadására utalhat a szekvenciát megelőző felirat a kassai graduálában és a zágrábi szerkönyvekben. Előbbiben ez olvasható: *De resurrectione specialis prosa*. Utóbbiakban pedig ez: *Cum expedierit sollemnizare sequitur alia sequentia*. Talán a Mária Magdolna és a kórus között zajló dialógus érzékletes megszólaltatása, mintegy megjelenítése tette különlegessé (speciálissá) és ünnepélyessé a szekvenciát. A külföldi szerkönyvek rubrikái (*chorus, cantor, per modum dialogi sequentia* stb.) mindenesetre félreérthetetlenül párbeszédes megszólaltatást írnak elő,[48] s így feltevésünket igazolhatják.

[48] AH 54:368.

A zágrábi ascensiós prosa szövegének és dallamának útja tehát a következőképpen rekonstruálható. Kiindulópontja a *Victimae paschali laudes,* melynek tropusaként a 13. század második felében megjelenik a *Surgit Christus cum trophaeo.* Körülbelül ugyanebből az időből rendelkezünk az első utalással a *Sursum sonet laudis melos* hosszabb változatára, amit néhány év, évtized múlva a rövidebb zágrábi variáns követ, mint a *Surgit Christus* kontrafaktuma. Műfaji szempontból is nagy a változatosság. Szekvencia, tropus, kis misztériumjáték, sőt elmélkedésre, prédikációra szánt szöveg is feltűnik a folyamatban, hiszen tételünk hosszabb formájának legelső feljegyzésére egy ferences teológus, Ubertinus de Casale (1259–1328) traktátusában bukkant Madas Edit.[49] Bár a zágrábi szekvencia liturgikus használata szűk területre korlátozódott, olvasásra szánt változata latinul Laskai Osvát két beszédében, magyarul pedig az 1529 és 1531 között domonkos apácák számára összeállított Érsekújvári Kódexben maradt fenn.[50]

A tétel történetének utolsó állomását a jelenleg külföldi párhuzam nélkül álló, forrásaink közül kizárólag a Futaki graduálában megjelenő *Surgit virgo cum trophaeo* kezdetű, Alexandriai Szent Katalin ünnepére asszignált szekvencia jelenti,[51] amely – mint kezdősora egyértelműen jelzi – a *Surgit Christus cum trophaeo* húsvéti darab újraszövegezése. A két vers szinte teljesen azonos költői koncepciója, párbeszédes szerkezete, a dialógusok megegyező elhelyezése arra utal, hogy mind a szöveg, mind a zene mintául szolgált az új prosához. Ebből adódhatott az is, hogy a dallamalkalmazás során viszonylag kevés változtatásra volt szükség (5. táblázat). Nem egyedülálló példája ez a *Surgit Christus* szentek ünnepeire történő átköltésének, hiszen néhány külföldi szerkönyvben a karácsonyi időszak

	Surgit Christus cum trophaeo		**Surgit virgo cum trophaeo**		
	szótagszám		**szótagszám**		**dallam**
1a–b)	8 + 8 + 7		8 + 8 + 7		=
2a–b)	8 + 8 + 7		8 + 8 + 7		=
3a–b)	8 + 8	8 + 8 + 7	8 + 8	8 + 8 + 8	=
4a–b)	8 + 8	8 + 8 + 7	8 + 8	8 + 8 + 8	3)
5a–b)	8 + 8	8 + 8 + 8 + 8	8 + 7	8 + 8 + 8 + 8	=
6a–b)	8 + 8		8 + 8	8 + 8 + 8	5/1 – 2. + 4/3 – 5.
7a–b)	–		8 + 8 + 8 + 7		5/3 – 6.

5. táblázat. A *Surgit Christus cum trophaeo* és a *Surgit virgo cum trophaeo* szerkezete

[49] Madas, „Sursum sonet laudis melos", 149.

[50] Uott. 150. Valószínűleg szintén apácák számára készült az az olasz nyelvű, elmélkedésre szánt kiadvány, mely a hosszabb változat első félversét idézi latinul: *Presepe spirituale composto da una venerabil monaca et priora di uno monastero vivente in osservantia regulare* (Vinegia: Gulielmo da Fontaneto, 1534).

[51] TR-Itks 68 f. 295r.

Mária-miséin,[52] Assisi Ferenc[53] és Cecília[54] napján hasonló tételekkel találkozhatunk, ám Alexandriai Katalin tiszteletére adaptált szekvenciát ma csak graduálénkból ismerünk.

Nem épült be a magyar liturgikus repertoárba a Mária bemutatásának ünnepére (november 21.) íródott *Altissima providente* kezdetű prosa, amit néhány nyomtatványon[55] kívül csak két kottás szerkönyv[56] és két misszále[57] vett fel készletébe.[58] A nyugati egyház viszonylag későn, a 14. század második felében fogadta be az ünnepet, ez magyarázhatja miséjének és szekvenciájának ritka feltűnését, s különböző dallamait a magyarországi forrásokban.[59] A ferences töredékekből összeállított ozorai kolligátum deuterus *(e)* tónusú önálló tételével szemben[60] a 18. századi zágrábi graduále *d* tónusú kontrafaktumot közöl. Mintája a *Quam dilecta tabernacula* templomszentelési tétel. Több okból is talányos, hogy miért éppen erre a dallamra esett a szöveg alkalmazójának a választása. Egyrészt mai ismereteink szerint ez a melodikus anyag egyetlen új textust sem hordozott, sem Magyarországon, sem külföldön, így teljesen előzmény nélküli a kijelölése. Felmerülhet annak a lehetősége, hogy az ünnep tartalma – Mária bemutatása a templomban – adta az ötletet a dedikációs prosa felhasználására. Másrészt az első két párvers jelentős szótag- és sorszámkülönbségei megnehezíthették az adaptációt. A *Quam dilecta* első strófájának 9 + 6 + 4 szótagszámú soraival szemben az *Altissima* általánosan elterjedt beosztása 8 + 8 + 7-es. Ehhez a struktúrához képest Zágráb két nem elhanyagolható változtatással él. A *providente* helyett a *providentia* szó használatával megnöveli ugyan az első sor szótagszámát, de a többit változatlanul hagyja.[61] Az 1b) verset viszont mind a nyomtatott zágrábi misekönyv, mind a késői graduále kétsorosra redukálja az első frázis *(uno nexu coniugatis)* elhagyásával. Ez a módosítás, melyről nem tudjuk,

[52] *Surgit radix Iesse florum:* AH 54:368.

[53] *Fregit victor virtualis/Surgit victor triumphalis:* Clemens Blume (szerk.), *Liturgische Prosen zweiter Epoche auf Feste der Heiligen*. AH 55. (Leipzig: O. R. Reisland, 1922), 155.

[54] *Vocem laudis exaltemus:* Clemens Blume (szerk.), *Liturgische Prosen des Mittelalters*. AH 44. (Leipzig: O. R. Reisland, 1904), 90.

[55] *Missale Strigoniense* (Venezia, 1518), f. 300^{v}, MissPaul 1514 f. 299^{v}, MissZag 1511 f. 201^{v}. Külföldön – elsősorban német, lengyel és cseh területen – a tétel nagyobb népszerűségnek örvendett. Ezt jelzi, hogy jóval több kézirat és nyomtatott misekönyv tartalmazza: A-Gu Cod. 17, CZ-Bam I., CZ-Pn XIII A 5c, F-Pa 197, PL-Kk Ms. 6, PL-Kk Ms. 44, Augsburg (1510), Bamberg (1507), Basel (1488), Brandenburg (1494), Chur (1497), Genf (1508), Gniezno (1492), Krakkó (1493), Mainz (1482), Naumburg (1501), Német Lovagrend (1499), Passau (1514), Prága (1498), Poznań (1524), Regensburg (1485), Strassburg (1486), Trier (1547), Worms (1490), Würzburg (1495), stb.

[56] H-Bu Cod. lat. 124 f. 21^{v}, HR-Zu MR 6 p. 563.

[57] H-Bn 219 f. 225^{r}, HR-Za III.d.23 f. 2^{r} (utólagos bejegyzés az előzéklapon).

[58] A Praesentatio BMV offíciuma is rendkívül ritka hazai zsolozsmaforrásainkban. Kéziratos szerkönyvben nem, kizárólag egyetlen nyomtatványban szerepel: *Breviarium Ordinis Fratrum Eremitarum Sancti Pauli primi Eremitae* (Venezia, 1540), f. 436^{v}–439^{r}.

[59] A szekvencia dallamhagyománya külföldön sem egységes. Lásd például: A-Gu Cod. 17 f. 343^{r}, CZ-Bam I. f. 87^{r} (cf. *Gaude Sion quod egressus*), CZ-Pn XIII A 5c f. 307^{r}, F-Pa 197 f. 277^{r} (cf. *Lauda Sion Salvatorem*), PL-Kk Ms. 44 f. 393^{r}, *Graduale Pataviense* (Wien, 1511), f. 265^{v}. Jerzy Pikulik, *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych. * Sekwencje zespołu rękopisów tarnowskich* (Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1974), 42, no. 29: cf. *Verbum Dei Deo natum*.

[60] Kiadva: Rajeczky, *Melodiarium* (1976), 209.

[61] A pozsonyi kódex (H-Bn 219) incipitje rendhagyó módon *Altissima providentissima*.

hogy egy korábbi másolói tévedés továbbörökítése, vagy tudatos átalakítás eredménye,[62] zenei szempontból az első két sor melodikus anyagának összevonását, tömörítését, egybeolvasztását hozza magával. A második versszaknál egyfelől az alapköltemény eggyel kevesebb sora jelenthetett gondot, amit különböző versek zenei anyagának egymás mellé illesztésével küszöböltek ki, másfelől az, hogy a graduále – és csak az – a 2b) strófában a szavak sorrendjének cseréjével[63] 11 + 5 + 7-es felépítésűvé alakítja a tagolást. A harmadik versszak teljesen új, a mintadallamban nem szereplő melodikus anyagot hoz, majd az így szabadon maradt dallam a negyedik versre kerül, s ez az elcsúsztatott rend lényegi változtatás nélkül egészen a kilencedik strófáig ismétlődik. A tizedik verspár ismét különálló, szabadabban variált szakaszokból építkezik, majd befejezésként a harmadik zenei egység tér vissza (6. táblázat).

Ha figyelembe vesszük, hogy az *Altissima providente* nem egyetlen, quasi kanonizált melodikus anyagon, hanem rendkívül változatos és eltérő dallamokon élt Európa különböző püspökségeiben és a szerzetesrendi közösségekben, továbbá a zágrábi dallamválasztás jelen

	Quam dilecta tabernacula		**Altissima providentia**		
	szótagszám	**kadencia**	**szótagszám**	**dallam**	**kadencia**
1a)	9 + 6 + 4	5 5 1	9 + 8 + 7	1/1–2. + 3/3.	=
1b)	9 + 6 + 4	5 5 1	8 + 7	1/1 + 2 + 3/3.	5 1
2a)	8 + 7	3 1	8 + 8 + 7	8/1–2^{v}. + 3/3.	5 5 1
2b)	8 + 7	3 1	11 + 5 + 7	8/1–2^{v}. + 3/3.	5 5 1
3a–b)	8 + 8 + 7	5 3 1	7 + 7 + 6	új	5 3 5
4a–b)	8 + 8 + 7	5 5 1	8 + 8 + 7	3)	5 3 1
5a–b)	8 + 8 + 7	5 5 1	8 + 8 + 7	4)	=
6a)	8 + 8 + 7	5 5 1	8 + 8 + 6	5a)	=
6b)	8 + 8 + 7	5 5 1	7 + 7 + 6	5b)	=
7a–b)	8 + 8 + 7	5 3 1	8 + 8 + 7	6)	5 5 1
8a–b)	8 + 8 + 7	5 5 1	8 + 8 + 7	7)	5 3 1
9a–b)	8 + 8 + 7	5 5 1	8 + 8 + 4	8)	=
10a–b)	8 + 8 + 7	5 5 1	7 + 7 + 7	6/1. + 9/2. + 9/2^{v}.	5 5 5
11a–b)	8 + 8 + 7	5 5 1	8 + 8 + 7	3)	5 3 1
12a–b)	8 + 8 + 7	5 5 1	–	–	–
13a–b)	8 + 8 + 8	5 3 1	–	–	–

6. táblázat: A *Quam dilecta tabernacula* és az *Altissima providentia* szerkezete

[62] Mivel a harmadik zágrábi misekönyvbe (HR-Za III.d.23) – mely a hagyományos, háromsoros szövegváltozatot tartalmazza – ismeretlen helyen és időben kiegészítésképpen jegyezték fel a szekvenciát, ezért azt ebből a szempontból figyelmen kívül hagyhatjuk.

[63] *Mox si prolem illis dare / Dignetur hanc dedicare* helyett *Mox si prolem illis dignetur dare / Hanc dedicare*.

tudomásunk szerint unikális, párhuzam nélküli voltát, akkor talán joggal tarthatjuk a tételt egy ma még ismeretlen időpontban, nagy valószínűséggel Zágrábban készült alkotásnak.

Rajeczky Benjamin a *Melodiarium* első kötetében egyetlen forrásból, a magyarországi domonkos apácák számára készült, vegyes tartalmú, 15. századi Apponyi kancionáléból adta közre Szent Ágoston *De profundis tenebrarum* kezdetű szekvenciáját.[64] Fennmaradt szerkönyveink tanúsága szerint a tétel nem volt használatban valamennyi magyar liturgikus hagyományban, hanem viszonylag pontosan meghatározható intézményeket jellemzett. A 12. századi, feltehetően ágostonos eredetű, francia vagy német földön keletkezett prosa nagy népszerűségnek örvendett a domonkosoknál, s megjelent a rend forrásaiban hazánkban is, amint azt a fent említett kancionálén kívül két 15. századi koldulórendi misekönyv is tanúsítja.[65] A másik forráscsoport a zágrábi püspökséghez köthető, melynek több kódexében és nyomtatott misszáléjában is helyet kapott a szekvencia.[66] Hogy éppen ebben az egyházmegyében vált quasi törzsanyaggá a tétel, az nagy valószínűséggel Agostino Gazzotti domonkos püspök (1303–1322) tevékenységének köszönhető, aki az 1307-ben összehívott egyházmegyei zsinaton egységesítette a püspökség liturgiáját. A reform eredményeként a zágrábi kódexek ettől az időtől kezdve nagyfokú egyezést mutatnak. E két hagyományon kívül csupán egyetlen erdélyi szász szerkönyvben,[67] valamint két, ma közelebbről nem meghatározott provenienciájú magyarországi kéziratban tűnik fel a központi, esztergomi rítusban teljesen ismeretlen prosa.[68]

Az Apponyi kódex tételével szinte teljesen azonos formában újabban a zágrábi püspökség 14. századi graduáléjában bukkant fel a darab, mely egyben a szekvencia ma ismert legelső hazai kottás feljegyzése. Tekintve, hogy a 13. század első feléből származó, a déli egyházmegye valamelyik temploma számára készült missale notatum[69] még nem tartalmazza a tételt, feltételezhetjük, hogy a 14. század elején végrehajtott liturgikus rendezést követően került a repertoárba. A domonkos közvetítést szöveg és zene együttes átvétele jelzi. Hogy a szekvenciának a rendi forrásokban ez lehetett az eredeti dallama, azt a Humbertus de Romanis elöljáró által 1254-ben összeállított, a domonkos liturgia normakönyveként szolgáló Correctorium megfelelő helye bizonyítja.[70] A mintakönyvet 1267-ben IV. Kelemen pápa (1265–1268) a rend számára kötelezővé tette. Közvetlen domonkos kapcsolatra utal az is, hogy más dallamválasztásra is lett volna lehetőség, hiszen a költemény ebben az időben

[64] Rajeczky, *Melodiarium* (1976), 259: H-Em S.N. f. 60^{v}.

[65] RO-AJ R I. 25 f. 194^{r}, RO-AJ R I. 50 f. 350^{v}.

[66] HR-Za III.d.182 f. 84^{r}, HR-Zu MR 6 p. 528, HR-Zu MR 133 f. 217^{v}, HR-Zu MR 170 f. 181^{r}, MissZag 1511 f. 266^{r}.

[67] RO-Sb 759 f. 235^{v}.

[68] H-Efkö I. 20 f. 275^{v}, TR-Itks 68 f. 282^{v}. Még két másik Ágoston-szekvencia szerepel forrásainkban: az *Interni festi gaudia* tételt egyetlen 14. századi pálos misekönyv (A-GÖ 107 f. 335^{r}) tartalmazza, az *Augustine praesulum flos* incipitje pedig az esztergomi ordináriuskönyvben (OrdStrig f. 112^{r}) bukkan fel.

[69] A-GÜ 1/43.

[70] *Ecclesiasticum officium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum*. GB-Lbma Add. 23935 f. 439^{r}.

a *Hodiernae lux diei celebris in matris Dei* kontrafaktumaként is használatban volt Európában.[71]

A közelmúltban ugyanez a költemény másik dallammal tűnt fel három kódexünkben. Bár Rajeczky a *Melodiarium* pótkötetének forrásai között említi a brassói graduálét és Futaki Ferenc kéziratát,[72] a dallamtárban mégsem találjuk Ágoston szekvenciáját annak ellenére, hogy mindkét kódex tartalmazza, méghozzá az első kötetben szereplőtől eltérő melodikus anyaggal. Forrásaink nem önálló dallamot közölnek, hanem a 14. század végén Johannes Jenstein prágai érsek (1380–1400) által Mária látogatásának ünnepére (július 2.) írt *Decet huius cunctis horis* kezdetű szekvencia dallamát adaptálják – a két vers felépítésének teljes azonossága következtében lényegi változtatás nélkül – a szövegre.[73] Ugyanezzel a dallamalkalmazással találkozunk a cseh és lengyel püspökségek kódexeiben is.[74] A vizitációs prosa cseh eredete alapján talán jogosan feltételezzük azt, hogy az Ágoston-kontrafaktum keletkezési helye is ehhez a területhez köthető.

A két melodikus anyag jelenlétére többféle magyarázat kínálkozik. Az egyik lehetőség, hogy a domonkos dallamváltozatot a 15. század folyamán – esetleg tudatos elhatározás eredményeként – felváltotta a vizitációs tétel zenei anyaga. Azt, hogy a zágrábi püspökségben valóban történt ilyen dallamcsere, a kontrafaktum harmadik forrása, a 18. századi graduále bizonyítja. Időpontjának megállapítása – nem sokkal a *Decet huius* keletkezése után vagy a késői szerkönyv lejegyzése körül – azonban kottás források hiányában jelenleg nem lehetséges. Nem zárhatjuk ki azt sem, hogy első hazai megjelenése után a szekvencia hosszabb-rövidebb ideig kotta nélküli misekönyvekben hagyományozódott, s mivel a domonkos variánst vagy nem ismerték vagy feledésbe merült, ezért a *Decet huius* megszületésével – talán közvetlen cseh átvételként – annak dallamát társították a szöveghez.

A középkori magyarországi hangjelzett forrásokban fennmaradt szekvenciák közel egyharmada az egyházi év szinte valamennyi ünnepét ellátó régi stílusú tétel. E prosák gyakori előfordulásuk miatt a hazai törzsanyag részét képezik, jelenlétük folyamatos és stabil kéziratos és nyomtatott szerkönyveinkben, szövegükben és dallamukban igen kis mértékben variálódnak, legkorábbi és legkésőbbi forrásaink között is csak néhány apró eltérés mutatkozik. Hogy ezek a darabok Magyarországon még a középkor végén is megőrizték előkelő helyüket, abban a régi hagyományhoz való kitartó ragaszkodásnak, a peremvidék konzervatív tendenciáinak jelét láthatjuk. E tételek a szöveg felépítése – rendkívül eltérő sorhosszúság, egészen rövid, és belsőleg tagolt, terjedelmes sorok váltakozása, szilárd versforma hiánya – miatt a zenei anyag lényegét nem érintő tónusvariálódástól eltekintve

[71] Lásd például: D-Mu 2° Cod. ms. 156. Kiadva: David Hiley (közr.), *Moosburger Graduale München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156* (Tutzing: Hans Schneider, 1996), f. 194^{v}.

[72] Rajeczky, *Melodiarium* (1982), VII.

[73] A vizitációs prosa – néhány kivételtől eltekintve – peremvidéki forrásokban maradt fenn: H-Bn Fol. lat. 3815 f. 164^{v}, H-Efkö I. 1b f. 201^{r}, HR-Zk 355 f. 249^{v}, HR-Zu MR 6 p. 490, HR-Zu MR 52 p. 125, RO-Sb 665 f. 111^{v}, SK-BRsa 67 p. 311, TR-Itks 68 f. 272^{r}, US-NYpm M.A.G.7 f. 330^{v}, CantCsik f. 74^{v}. A nyomtatványok közül csak egy esztergomi (*Missale Strigoniense* Nürnberg, 1498), valamint a két pécsi misekönyv (MissQuin 1487, MissQuin 1499) közli a tételt, az OrdStrig pedig incipittel utal rá (f. 100^{r}).

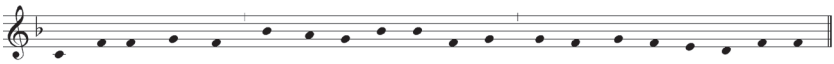
[74] Lásd például: CZ-HKm 40 (II. A 2) f. 267^{v}, CZ-Pu XIV A 1 f. 262^{r}, PL-Kk Ms. 44 f. 362^{r}, PL-Kk Ms. 45 f. 25^{v}, PL-Lza s. sign. f. 169^{r}, stb.

szinte kivétel nélkül egyetlen, állandó dallamon szólaltak meg, és ritkán szolgáltak mintául kontrafaktumokhoz.

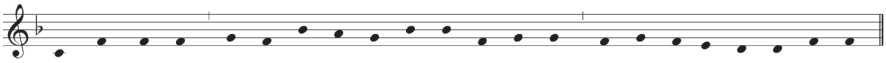
A szekvenciáknak ehhez a régi stílusú csoportjához tartozik a 10. századi, délnémet eredetű, Aprószentek ünnepére készült *Laus tibi Christe Patris optimi Nate* tétel is, melynek nagyszámú szöveges forrásán kívül jelenleg kilenc kottás kézirata ismert hazánkból.[75] Mindeddig úgy tűnt, hogy kizárólag ez a szekvencia szólalt meg ezen a napon püspökségeinkben, hiszen Rajeczky Benjamin a *Melodiarium*ban csak egy külföldi, bonni graduáléból idézte a *Laus tibi Christe cui sapit* kezdetű prosát.[76] A közelmúltban egy felvidéki és két erdélyi szász kódexben bukkant fel a *Sancti Baptistae Christi praeconiis* Keresztelő Jánostétel dallamát újraszövegező notkeriánus tétel.[77] A két régió nemzetiségi összetétele alapján nem tarthatjuk véletlennek és meglepőnek, hogy éppen ezekben a kéziratokban jelent meg az elsősorban német területen népszerű darab. Annál váratlanabb, mai ismereteink szerint hazai viszonylatban példa nélkül álló, és külföldön is rendkívül ritka a 18. századi zágrábi graduále megoldása, mely bár prosariumában a *Laus tibi Christe Patris optimi Nate* tételt közli, ám nem a széles körben elterjedt dallamon.[78] Zenei mintája a magyar szekvencia-repertoár központi részéhez tartozó, 11. századi gottschalki *Laus tibi Christe qui es Creator* Mária Magdolna-prosa.[79] A szöveg adaptálása a két költemény eltérő szótag- és versszakszáma miatt a sorok kisebb-nagyobb átstrukturálását és a szakaszok gondos válogatását igényelte. Ennek eredményeként az Aprószentek tétele az alapdallam 1., 4., 6., 7., 9., variált 10. és 11. strófájának zenei anyagát használta fel textusához (3. kotta).[80]

Mi indokolhatta a szövegnek az általánosan elterjedt zenei anyagtól eltérő dallamon történő megszólaltatását? Erre vonatkozóan legfeljebb feltételezéseink lehetnek, hiszen csupán néhány elszórt megjegyzés áll rendelkezésünkre, mely kiindulópontul szolgálhat. A szekvenciát megelőző felirat, amelyhez hasonlót sem ebben, sem a többi magyarországi kéziratban nem találtunk, a következőképpen vezeti be a tételt: *In octava Sanctorum Innocentum moderno tono*. Lehetséges, hogy a változtatás oka az volt, hogy az általánosan elterjedt protus jellegű dallamhoz képest korszerűbbnek, modernebbnek érezték az új, kvinten végződő, quasi tritus zenei anyagot. De miért éppen ennek az ünnepnek a prosáját kellett megújítani? Ismét a rubrikák nyújthatnak némi támpontot. A graduále az egyházi év napjainak és a mise műfajainak jelölésén kívül a nagyobb, elsősorban a megszokottól eltérő, különleges szerkezetű, leggyakrabban körmenettel bővített ünnepeken – a gyakorlatnak és könyvtípusának megfelelően – részletesebb eligazítással szolgál a liturgia végzésére és az énektételekre vonatkozóan. Ezen túlmenően néhányszor jelzi önazonosságát, zágrábi szé-

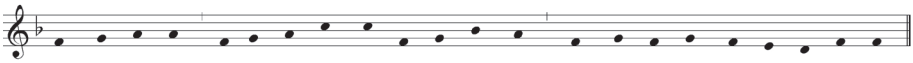
[75] H-Bn Fol. lat. 3522, H-Bn Fol. lat. 3815, H-Efkö I. 1b, H-Efkö I. 3, HR-Za III.d.182, HR-Zu MR 6, RO-AJ R IX. 57, SK-BRm EL 18, TR-Itks 68.
[76] Rajeczky, *Melodiarium* (1976), 140.
[77] RO-AJ R I. 96, RO-BRbn I. F. 67, RO-Sb 759.
[78] Rajeczky, *Melodiarium* (1976), 118–119.
[79] Uott, 119–123.
[80] HR-Zu MR 6 p. 449.



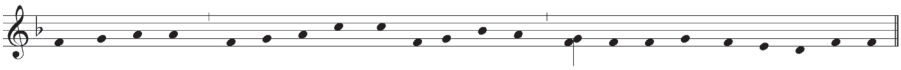
1a) Laus ti - bi, Chri- ste, Pa - tris o - pti- mi na - te, De- us o- mni - po- ten - ti - ae,



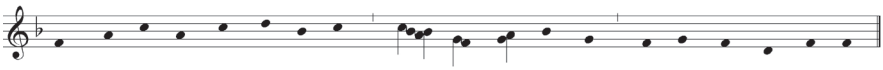
1b) Quem cae - li - tus iu - bi - lat su- per a - stra ma-nen-tis ple- bis de-cus har-mo- ni - ae.



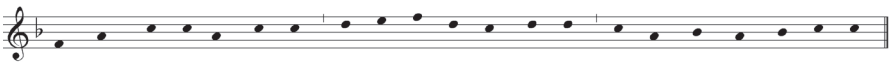
2a) Quem a - gmi-na in-fan - ti - um so - no - ris hy - mnis col - lau-dant ae - the- ris in ar - ce,



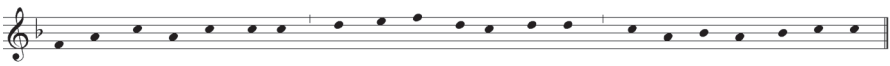
2b) Quos He- ro - des ob no- mi - nis o - di- um tu - i mi - se - ro stra- ve - rat vul- ne - re.



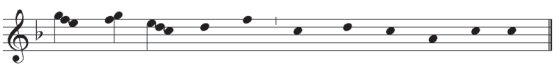
3a) Quos pi - e nunc re - mu- ne - ras, Chri - ste, in cae- lis, pro poe- nis ni - ti - de,
3b) So - li - ta u - sus gra- ti - a, qui tu - os or - nas co - ro - nis splen-di - de.



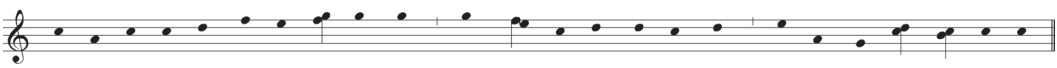
4a) Quo-rum pre-ci- bus sa-cris de - le, pre- ca - mur, pi - e no-strae cri - mi - na vi - tae,



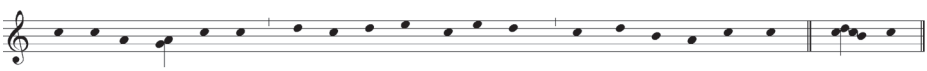
4b) Ut quos lau- di - bus tu- is iun - xe - ras, no-bis ist-hinc do- nes cle-mens fa- ve - re.



5a) Il - lis ae - ter - nae dans lu - men glo - ri - ae
5b) No - bis ter - re - na con - ce - de vin - ce - re,



6a) Ut li - ce - at se - re - nis a - cti - bus ple - ni - ter ad - i - pi - sci do - na tu - ae gra - ti - ae,
6b) He- ro- dis ut non fi - at so - ci - us, quis-quis in ho - rum lau- de se e - xer- cet pro- pe - re,



7) Sed ae- ter - na - li - ter cum e - is - dem ca- ter- vis te - cum sit, Do- mi - ne. A - men.

3. kotta. Zágrábi graduále:
Laus tibi Christe Patris optimi Nate

kesegyházi eredetét[81] és utal régi mintakönyveire is.[82] Ezektől eltérő és témánk szempontjából fontos információval szolgáló rubrikával kizárólag Aprószentek miséjénél, az introitus után találkozunk: […] *Hodie tamen in hac Cathedrali omnia fiunt sollemniter colore rubeo ob insignem Reliquiam*.[83] Vagyis a katedrálisban lévő ereklye miatt december 28-án a szertartás minden elemét ünnepélyesen kellett végezni. Talán ezt a célt szolgálta a szekvencia széles körben elterjedt régi dallamának lecserélése, mintegy modernizálása is. Nem tudjuk, mikor került a relikvia a székesegyház tulajdonába. Mindenesetre a püspökség misekönyvei és graduáléi közül, melyek a 14. század első felétől kezdve teljesen azonos rubrikát írnak elő ezen a helyen,[84] kizárólag a késői kéziratban jelenik meg a feketével írt általános tudnivalók után az ereklyékre utaló piros színű mondat. A kontrafaktum keletkezési helye jelenleg ismeretlen, hiszen mindeddig egyetlen, 1526 körül másolt tarnówi kódexben bukkantunk a tételnek graduálénkkal azonos zenei megoldására.[85]

Szendrei Janka a *Missus Gabriel de caelis* ádventi Mária-szekvencia egyetlen hazai forrásának az esztergomi missale notatumot tartotta.[86] Jelenleg még három magyarországi szerkönyvről van tudomásunk, mely szintén tartalmazza a tételt. Mindhárom – a nyomtatott misekönyv mellett két késői kézirat, egy graduále és egy kyriale-sequentionale – a zágrábi püspökség számára készült.[87] A déli egyházmegye forrásai mind szövegi, mind zenei szempontból eltérnek az esztergomi misekönyvtől. A 12. századi, angol eredetű prosa hat verspárjából a második *(Metum pellit–Ad haec facit)* sokszor nem szerepel a kontinens későbbi szerkönyveiben, így az esztergomiban sem, megtalálható viszont – igaz, fordított sorrendben – a három zágrábiban. Az ezen kívül megjelenő kisebb szövegváltozatoknál figyelemreméltóbb az, hogy mind a magyar, mind a külföldi forrásokban ismeretlen a tétel utolsó két sorának missale Strigoniensében közölt szövegvariánsa.[88]

Jóval nagyobb különbség tapasztalható a melodikus anyagban, hiszen két, egymástól teljesen eltérő zenei megoldással találkozunk Esztergomban, illetve Zágrábban. Az érsekség *d* tónusú tételével szemben a déli püspökség forrásaiban egy egyszerűbb, melizmákkal alig gazdagított, tritus hangnemű darab jelenik meg. A prosa dallamának ez az egy régión belüli kettőssége nem példa nélkül álló. Az esztergomi misekönyvnél alig néhány évtizeddel későbbi, 1364-ből származó prágai Arnestus-szekvencionálában még a magyar

[81] p. 371: *Descriptis necessariis quae cum propria de Tempore cum propria Sanctorum laudabilis ac Reverenda Almae huius Zagrabiensis Basilicae antiquitas in Choro suo pie decantare consuevit* […] p. 391: […] *Ideo sequuntur deinceps Kyrie cum ceteris communiter in Missarum Officiis ordinate iuxta cursum temporis et usum huius almae Ecclesiae Zagrabiensis cantari consuetis* […]

[82] p. 371: […] *Absolutis etiam illis quae ad communia Sanctorum in veteri codice satis inordinare disposita* […] p. 528: *Prosam de Sancto Bartholomaeo Apostolo in veteri codice non reperimus* […]

[83] p. 249.

[84] *Gloria Patri non dicitur, nec Gloria in excelsis, nec Alleluia, neque Ite missa est, nisi hoc festum occurrat in Dominica. Sed in Octava festi omnia dicuntur.*

[85] Lásd Pikulik, *Indeks sekwencji,* 99.

[86] Szendrei, *A „mos patriae" kialakulása,* 316.

[87] HR-Zu MR 6, HR-Zu MR 52, MissZag 1511.

[88] *Nobis sit propitiatus In futuro saeculo* az általánosan elterjedt *Quia noster incolatus Hic est in periculo* helyett. A szövegváltozat külföldi felbukkanása talán segítséget nyújthatna a magyar átvétel útvonalának rekonstruálásához.

forrással lényegében azonos protus tónusú tétel található,[89] a 15. század második felében másolt szintén prágai graduálában viszont már egy, a zágrábitól markánsan különböző tritus változat,[90] mely egy közel ugyanebben az időben készült krakkói kódex tanúsága szerint szélesebb területen lehetett használatban.[91] A magyarországi források szövegében és dallamában mutatkozó lényegi eltérések alapján szinte teljes bizonyossággal kizárhatjuk annak a lehetőségét, hogy Zágrábba Esztergom közvetítésével került volna a tétel. Nagyobb a valószínűsége annak, hogy más-más irányból és időpontban érkezett a szekvencia a két magyar rítusba. Mivel a 13. század első feléből származó egyházmegyés missale notatumban, majd a 14. századtól viszonylag nagy számban fennmaradt és a zágrábi székesegyház miseliturgiáját egységesen tükröző kéziratokban semmi nyoma a darabnak, aligha feltételezhetünk mást, mint egy talán nem sokkal korábban megismert új tétel szövegének felvételét a nyomtatott misekönyvbe. Csak a második strófa felcserélt félverseinek, vagy még inkább a zágrábi dallamváltozatnak ma még ismeretlen külföldi párhuzama alapján képzelhető el a közvetítő hagyomány meghatározása, vagy ennek hiányában az esetleges zágrábi alakítás megállapítása.

Hazai forrásaink közül mindeddig egyetlen kódexből, az esztergomi missale notatumból ismertük dallamával együtt a nyomtatott misekönyvön kívül két zágrábi kéziratban és egy magyarországi domonkos szerkönyvben csak szövegével szereplő 13. századi *Iubilemus in hac die* szombati napokra rendelt votív Mária-szekvenciát.[92] Az esztergomi kézirat protus dallama megegyezik a domonkosok liturgikus mintakönyveként szolgáló Humbertus-féle Correctoriumban közöltével,[93] és közvetlen koldulórendi kapcsolatot, átvételt sejtet. Rajeczky Benjamin még egy Magyarországon őrzött bonni kódexből adta közre a tételt, mely a 12. század végi, nagy valószínűséggel francia eredetű, domonkos forrásokban rendkívül népszerű *Profitentes unitatem* szentháromsági prosának a német graduálában található dallamával rokon tritus melodikus anyagra illeszkedik.[94] Mindkettőtől eltérő zenei megoldással él egy, a közelmúltban ismertté vált késői, 18. századi zágrábi szekvencionále.[95] A darab mintája szerkönyveink legkedveltebb alapdallama, a Szentviktori Ádámnak tulajdonított *Laudes Crucis attollamus* Szent Kereszt-tétel,[96] mely kéziratainkban a Mária-prosán kívül nyolc másik szövegnek lett a hordozója.[97] Az új textus eltérő hosszúsága miatt a szöveg-

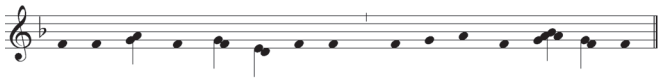
[89] CZ-Pak P 8 f. 274r.
[90] CZ-Pu XIII A 5c f. 332v.
[91] PL-Kj 1267 f. 231r.
[92] HR-Zu MR 133, HR-Zu MR 170, RO-AJ R I. 50, SK-BRm EL 18, MissZag 1511. Kiadva: Rajeczky, *Melodiarium* (1982), 49.
[93] GB-Lbma Add. 23935 f. 441r.
[94] Rajeczky, *Melodiarium* (1976), 250–255. A szentháromsági szekvencia számos hagyományban, így hazánkban is a *Lauda Sion Salvatorem* kontrafaktumaként jelenik meg.
[95] HR-Zu MR 52 p. 10.
[96] A-GÜ 1/43, H-Bn 172b, H-Bn Fol. lat. 3815, H-Efkö I. 1b, H-Efkö I. 3, HR-Za III.d.182, HR-Zu MR 6, HR-Zu MR 52, RO-AJ R I. 96, RO-BRbn I. F. 67, RO-Mbe s. sign., RO-Sb 759, SK-BRm EL 18, SK-Sk Mus 1, TR-Itks 68.
[97] *Christo regi iubilemus* (Sienai Katalin), *Corde voce mente pura* (István király), *Dies laeta celebretur* (Szeplőtelen Fogantatás), *Hymnus Deo laudis detur* (Anna), *Lauda Sion Salvatorem* (Úrnapja), *Mira mater exstitisti* (Mária), *Novae laudis attollamus* (László király), *Profitentes unitatem* (Szentháromság).

alkalmazáskor kimaradt a mintadallam 9–10. verspárjának zenei anyaga. Összehasonlító kottás források hiányában jelenleg eldönthetetlen, hogy vajon Zágráb a szekvenciát annak dallamával együtt vette át a domonkosoktól, majd egy ma ismeretlen időpontban dallamcserét hajtott végre, vagy a püspökségben megjelenése pillanatától ezzel a melodikus anyaggal szólalt meg a tétel.

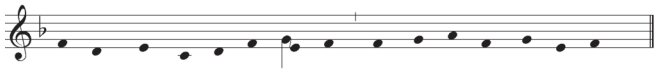
Szekvenciák szempontjából legváltozatosabb és leggazdagabb Sarlós Boldogasszony ünnepe, hiszen hat eltérő tétel szerepel a különböző magyar hagyományokban. A külföldi szekuláris rítusok közül is rendkívül kevés vette fel repertoárjába a hazánkban csak két magyar koldulórendi misekönyvben, dallam nélkül fennmaradt *Lauda sponsa Genitricem* kezdetű domonkos költeményt.[98] Mind kéziratainkban, mind nyomtatványainkban leggyakoribb az elsősorban a központi, esztergomi rítus és Erdély liturgikus gyakorlatára jellemző, Zágrábban teljesen ismeretlen *Ave Verbi Dei parens* tétel.[99] Ritkábban, de valamennyi tradícióban felbukkan a fentebb tárgyalt *Decet huius cunctis horis,*[100] valamint a déli püspökség kedvelt tétele, a *Veni praecelsa domina*.[101] Két prosa – *Illibata mente sana,*[102] *O felicem Genitricem*[103] – egy pozsonyi misszálén kívül kizárólag erdélyi szerkönyvekben szerepel. Ennek a bő tételkészletnek és variabilitásnak az oka minden valószínűség szerint az ünnep késői, 1387-es bevezetése lehet, hiszen így az nem rendelkezett hosszabb időre visszanyúló, egységes liturgikus repertoárral.

Az öt, dallamával együtt ismert vizitációs szekvencia közül négy kontrafaktum. A vértanúk közös tételének, az *O beata beatorum martyrum sollemnia*nak zenei anyagán[104] lényegi változtatás nélkül szólalhatott meg az *Ave Verbi Dei parens* és az *O felicem Genitricem* szövege. Hasonlóan problémamentesen illeszkedik a *Margaritam pretiosam* Antiochiai Margit-prosára[105] az *Illibata mente sana.* A *Veni Sancte Spiritus* pünkösdi szekvencia dallamát használja fel a *Veni praecelsa domina,* egy 14. századi német vagy olasz kontrafaktum, mely mintáját jelentősen átalakítva négysoros himnuszstrófákat alkot.[106] Az ötödik szekvencia, a *Decet huius cunctis horis* önálló melodikus anyagon szólalt meg, s maga szolgált zenei kiindulópontul egy Ágoston *(De profundis tenebrarum)* és egy Jeromos *(Laude lauda gens Slavorum)* tiszteletére íródott szekvenciához.

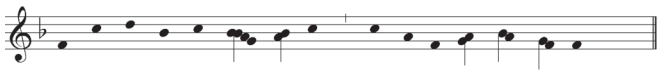
98 RO-AJ R I. 25, RO-AJ R I. 50.
99 H-Bn 91, H-Bn 92, H-Bn 216, H-Bn 218, H-Bn 219, H-Bn 220, H-Bn 222, H-Efkö I. 3, RO-Mbe s. sign., RO-Sb 665, RO-Sb 759, US-NYpm M.A.G.7, CantCsik, MissGyer, MissHel.
100 H-Bn Fol. lat. 3815, H-Efkö I. 1b, HR-Zk 355, HR-Zu MR 6, HR-Zu MR 52, RO-Sb 665, SK-BRsa 67, TR-Itks 68, US-NYpm M.A.G.7, CantCsik.
101 A-GÖ 107, A-Su M.III.23, H-Bn 92, H-Bn 172b, H-Bn 395, H-Efkö I. 20, HR-Za III.d.23, HR-Zu MR 13, HR-Zu MR 26, HR-Zu MR 46, HR-Zu MR 168, HR-Zu MR 170, RO-AJ R I. 24, SK-Sk Mus 1.
102 H-Bn 222, RO-Sb 665, RO-Sb 759.
103 RO-Sb 665, CantCsik.
104 Rajeczky, *Melodiarium* (1976), 215–218.
105 Uott, 211–212.
106 Uott, 201.



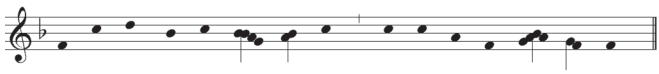
1a) A - ve, Ver- bi De- i pa-rens, Vir-gi - num hu- mi - li - tas;
1b) A - ve, o - mni nae-vo ca-rens Hu- mi-lis vir- gi - ni - tas!



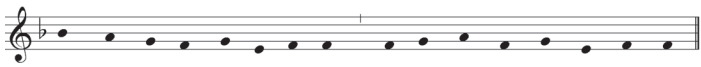
2a) Gau-de, quae sic gra-vi - da - ris, Nec gra-va- ris fi - li - o;
2b) Gau-de, quae sic o - ne- ra - ris O - ne - re gra - tis - si- mo!



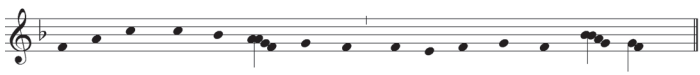
3a) Sal-ve, Ies-se stir-pe or- ta Vir-gu-la fru - cti - fe - ra;



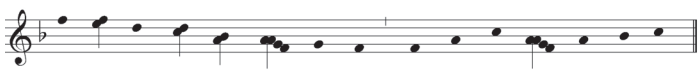
3b) Sal-ve, clau-sa tem-pli por- ta, So- li De- o per - vi - a!



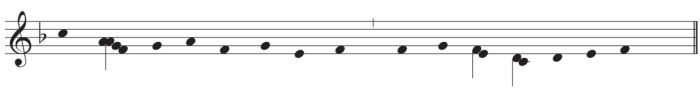
4a) Plau-de, vel- lus Ge- de - o - nis, Ro- re ma- dens Pne- u - ma - tis;
4b) Plau-de, pel- lis Sa- lo - mo-nis, Pul-chri-or prae ce - te - ris!



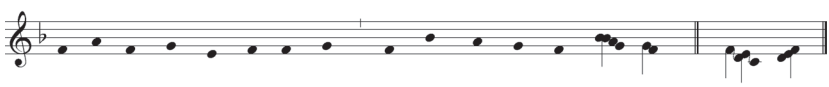
5a) Va- le, Ia - cob mi - cans stel- la Et il - lu-strans ma - ri - a;
5b) Va- le, con- si - gna-ta cel - la, Ru- bus in vi flam-me - a!



6a) Eu- ge, so - le quod a - mi - cta So - lem gi - gnis stel- lu - la;
6b) Eu- ge, quod sis prae - e - le - cta Sca - la cae-li ful - gi - da!



7a) Pan- ge, au - ro - ra con-sur-gens Lu - ce no - vi si - de- ris;
7b) Pan- ge, ar - ca tri - na fe - rens Cha-ri - sma-ta mi- se- ris!



8a) E - ia, ma- gni - fi - cat tu - a Ie - sum Chri-stum a - ni - ma;
8b) E - ia, te - cum ut lau- de- mus, O - ra, dul - cis Ma- ri - a! A - men.

4. kotta. Csíksomlyói kancionále: *Ave Verbi Dei parens*

A Johannes Jenstein prágai érsek műveit tartalmazó kódex, melynek anyagát a szerző átnézte és javította, a következő felirattal vezeti be az *Ave Verbi Dei parens* tételt: *Incipit prosa Mariae visitationis sicut O beata*.[107] Vagyis egyértelműen jelzi, hogy a vizitációs költeményt a több vértanúról szóló kommúnis *O beata beatorum* kezdetű szekvencia dallamára kell énekelni. Így találjuk a tételt a külföldi és – egy kivételével – a magyarországi kottás forrásokban is. A prosának a 16. századi csíksomlyói kancionálában megjelenő, mindeddig ismeretlen zenei megoldása mind a magyar, mind a külföldi kéziratokban jelenleg párhuzam nélkül álló.[108] A tritus dallam legközelebbi megfelelőjének – a két költemény alapvető strukturális különbségei ellenére – talán Domonkos *In caelesti hierarchia* kezdetű szekvenciáját tarthatjuk.[109] A Mária-tétel végig teljesen homogén felépítésével szemben (8 kétsoros, 8 + 7 szótagszámú verspár) a másik darab összetettebb szerkezetű. Két háromsoros, 8 + 8 + 7 szótagszámú strófa háromszor egy ettől eltérő beosztásúval váltakozik.[110] Utóbbiak zenei anyaga – talán éppen emiatt – nem szerepel a quasi kontrafaktumban, az előbbieknek pedig leggyakrabban a középső sora marad el.[111] A vizitációs szekvencia három utolsó verspárjának dallama a mintától független, önálló alkotásnak tűnik (4. kotta). Mivel a kontrafaktum egyetlen ma ismert forrása az erdélyi kódex, ezért egyelőre nem tudunk válaszolni arra a kérdésre, hogy mikor, hol és milyen megfontolásból cserélték le a költemény széles körben ismert dallamát a csíksomlyói kéziratban szereplőre.

A középkori liturgikus költészet talán legjelentősebb részét a szekvenciák alkotják, melynek szinte felmérhetetlenül gazdag repertoárjához minden nemzet, köztük a magyar is, hozzájárult néhány tétellel. Ez a „költészet nem papirosra szánt s csak olvasnivaló, néma költészet, hanem valóságos és szó szerinti *ének,* gyülekezeteken s templomokban zengett dal, fohász, dicséret."[112] *Grande carmen istud est, quo nihil potentius!*

[107] Guido Maria Dreves (szerk.), *Hymnographi Latini. Lateinische Hymnendichter des Mittelalters. Erste Folge*. AH 48. (Leipzig: O. R. Reisland, 1905), 424.

[108] CantCsik f. 75^{v}.

[109] Rajeczky, *Melodiarium* (1976), 237–238.

[110] 3. és 6. verspár: 7 + 7 + 6, 9. verspár: 8 + 8 + 4.

[111] Az *Ave Verbi Dei parens* és az *In caelesti hierarchia* dallami megfelelései verspárok szerint, a / jel után a sorok számával: 1 = 1/1,3; 2 = 7/1 és 4/3; 3 = 5/1,3; 4 = 4/1,3; 5 = 8/2-3^{v}.

[112] Babits Mihály, *Amor sanctus. Szent szeretet könyve. Középkori himnuszok latinul és magyarul* (h. n.: Helikon Kiadó, 1988), 9.

Fazekas Gergely

J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája

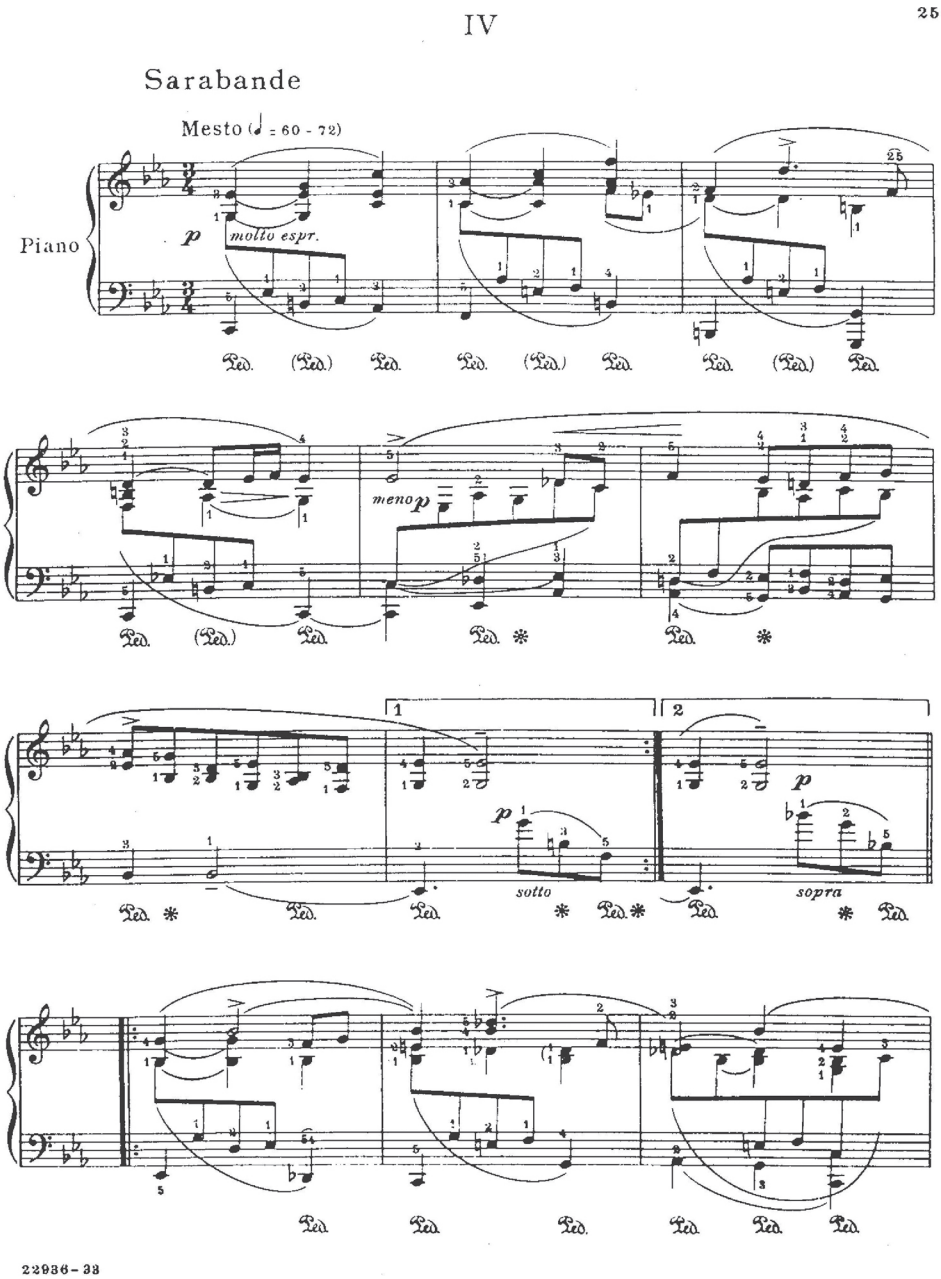
Leopold Godowsky, a 20. század első évtizedeinek ünnepelt zongoraművésze 1923-ban távol-keleti turnéra indult.[1] A koncertsorozat egyes állomásait összekötő hosszadalmas hajóutak során virtuóz átiratokat készített Bach csellószvitjeiből és hegedűszonátáiból, elsősorban azért, mert szüksége volt a hangversenyein „bemelegítő" nyitó számokra. Március 12-én, a Jávából Hongkongba tartó, S.S. Tjikembang nevű utasszállító gőzös fedélzetén fejezte be saját változatát a c-moll csellószvit Sarabande-jából (1. kotta). A Pablo Casalsnak ajánlott átdolgozás első lapján az áll, hogy a darabot „nagyon szabadon átírta, illetve zongorára adaptálta Leopold Godowsky".[2] A megfogalmazás pontos. Nem pusztán arról van ugyanis szó, hogy Godowsky saját, későromantikus zongorastílusához idomította ezt a különös Sarabande-ot, amelyben nem történik más, minthogy egyetlen kígyózó szólam, egyenletes ritmusban előrehaladva váltóhangokkal írja körül a zenei folyamatot meghatározó harmóniákat. Az átirat természetesen dús, századfordulós zongoraszövetbe burkolja a magányos bachi csellószólamot, ennél azonban fontosabb, hogy mit jelent az átdolgozás esetében a „nagy szabadság".

Az eredeti darab a 18. századi tánctételekre jellemző, úgynevezett kéttagú forma felépítését követi: az ismétlőjellel ellátott első formarész c-mollból a párhuzamos Esz-dúrba modulál, a második szakasz pedig Esz-dúrból talál vissza az alaphangnembe egy rövid, f-moll kitérőt követően. Bachnál az első rész nyolc ütem, a második tizenkettő. Godowsky átiratában azonban a második formarész négy ütemmel kibővül: a 17. ütemtől hangról hangra visszatér a tétel első négy üteme. Az ekként átalakított forma háromtagúvá válik, mégpedig szimmetrikus módon: a tonikából a párhuzamos dúrba moduláló első nyolc ütemet a párhuzamos dúrból a távolabbi IV. fok felé kitérő nyolc ütemes szakasz követi, s ezután jön a nyolcütemnyi visszatérés, amelyben az első rész kezdete „szó szerint" ismétlődik, az

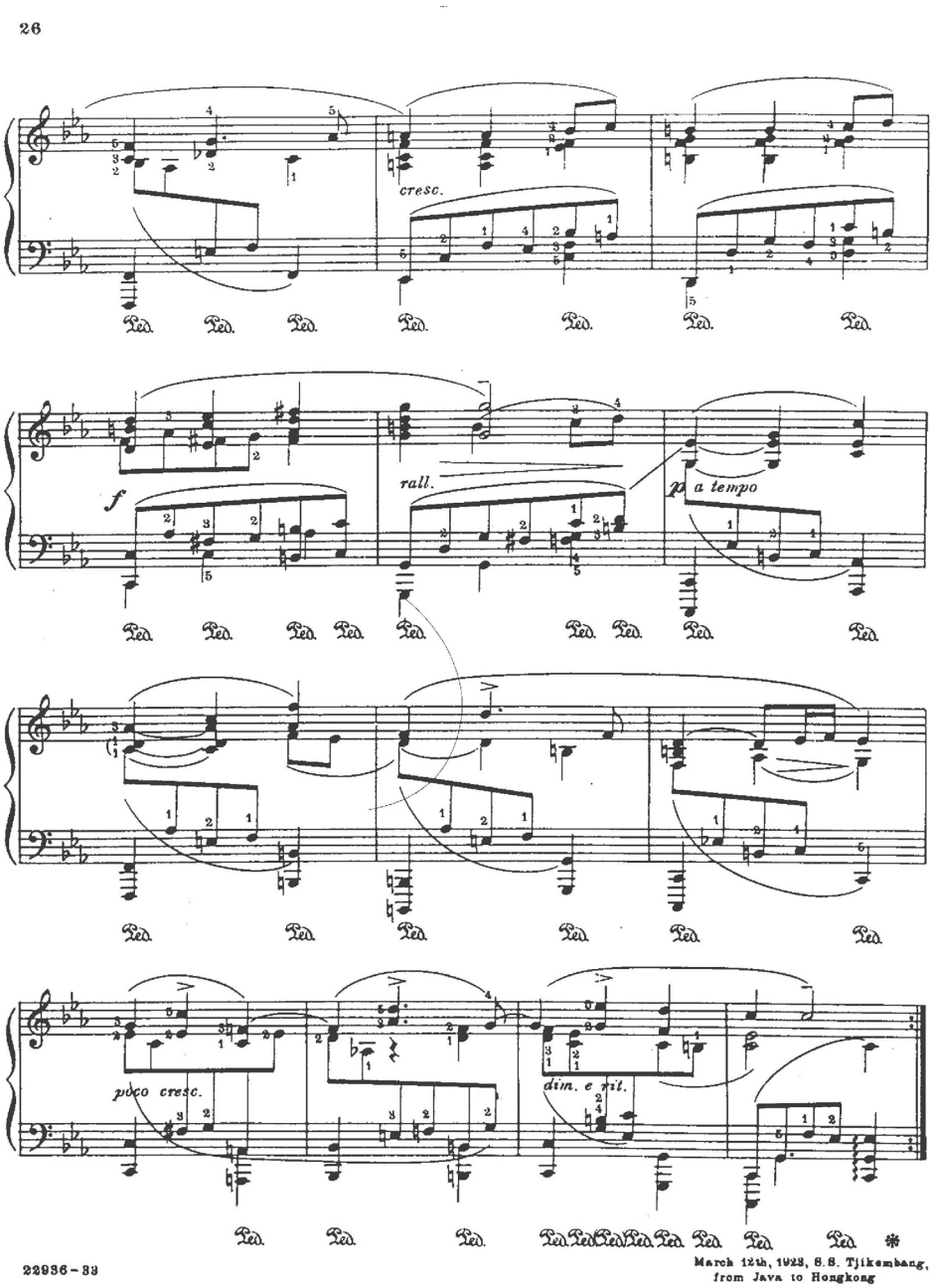
A tanulmány a 2013-ban megvédett doktori disszertációmon alapul. Jelen formájában angolul megjelent „J. S. Bach and the Two Cultures of Musical Form" címmel in Yo Tomita–Ruth Tatlow (szerk.), *Understanding Bach, Vol. 10.* (London: Bach Network UK, 2015), 109–122. Hálás vagyok Yo Tomitának és Michael Marissennek értékes megjegyzéseikért, amelyeket a tanulmány korai verziójához fűztek.

[1] Godowsky életének ez idáig egyetlen összefoglalása született: Jeremy Nicholas, *Godowsky: The Pianist's Pianist* (Northumberland: Appian, 1989).

[2] „Very freely transcribed and adapted for the piano by Leopold Godowsky."



1. kotta. J. S. Bach–Godowsky: c-moll csellószvit – Sarabande



1. kotta folytatás.

utolsó négy ütem pedig alaphangnemben zár. Amikor az átiratok 1924-ben New Yorkban megjelentek Carl Fischernél, Godowsky a következőképpen magyarázta, hogy miért alakított olykor a bachi formán:

> Számos alkalommal engedtem a kísértésnek, hogy finoman módosítsak az architektonikus terven, s így a szerkezeti körvonalaknak harmonikusabb formát adjak. Amikor például egy tétel első témájának visszatérése elkerülhetetlennek tűnt, betoldottam a fő gondolat egy részét a tétel lezárása előtt. Szeretném világossá tenni, hogy soha nem alkalmaztam olyan témákat, motívumokat vagy ellenszólamokat, amelyek nem következtek logikusan az inherens zenei tartalomból.[3]

A c-moll szvit Sarabande-jában az első négy ütem rekapitulációja a 17. ütemtől tehát elkerülhetetlennek tűnt, és az az inherens zenei tartalomból logikusan következett. Godowsky nem volt elméleti ember, szóhasználatában azonban a német zeneesztétikának az a több mint százéves hagyománya visszhangzik, amely a „tiszta zene" fogalmának 19. század eleji megalkotóitól – Forkeltől, Rochlitztől, E.T.A. Hoffmantól és másoktól – a zenei formalizmus alapkönyvét 1854-ben publikáló Eduard Hanslickon át egészen az abszolút zenét vallásos magasságokig emelő néhány 20. század eleji német teoretikusig ível.[4]

Utóbbiak közé tartozik August Halm, aki 1913-ban adta közre *Von zwei Kulturen der Musik* című munkáját.[5] Halm számára, miként monográfusa, Lee Rothfarb fogalmaz, a zene nem volt más, mint „kinetikus energiák által meghatározott, logikusan elrendezett szerkezeti funkciók autonóm organizmusa, amelynek leírása és értelmezése független kell, hogy legyen zenén kívüli vagy pszichológiai magyarázatoktól".[6] A Halm által minden rajta kívülitől „megtisztított" zene két központi kategóriája – amit Hanslicktól vesz át[7] – a téma és a forma, s ezek Hegel történeti dialektikájának megfelelően egymásnak antitézisei. Halm rendszerében Bach fúgái képviselik a „téma kultúráját", Beethoven szonátái pedig a „forma

[3] „On several occasions I have been tempted to slightly modify the architectural design in order to give the structural outline a more harmonious form. Thus, when the return to the first subject of a movement seemed imperative, I have interpolated a part of the main idea before the close of that movement. I wish to make clear that I have never introduced any themes, motives, or counter-melodies which were not a logical outgrowth of the inherent musical content." Előszó in: Sonatas & Suites for Violin Solo & Violoncello Solo (unaccompanied); Suite in C minor (No. 5, violoncello) / Johann Sebastian Bach. Freely transcribed & adapted for the Pianoforte by Leopold Godowsky (New York: Carl Fischer, 1924) Pl.-Nr. 22936-33.

[4] Lásd „A fogalomtörténet kerülőútjai" című fejezetet Carl Dahlhaus könyvéből: *Az abszolút zene eszméje* (Budapest: Typotex, 2004), 25–48.;, illetve a „Disclosiveness" című fejezetet Mark Evan Bonds kötetéből: *Absolute Music* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 112–126.

[5] August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik* (München: Müller, 1913).

[6] „[Music] is an autonomous organism of logically ordered, kinetically defined structural functions, to be described and interpreted apart from extramusical or psychological explanations." Lee Rothfarb, „Beethoven's Formal Dynamics: August Halm's Phenomenological Perspective", in Lewis Lockwood–Christopher Reynolds–James Webster (szerk.), *Beethoven Forum* 5 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), 68.

[7] Lásd „A »tartalom« és a »forma« fogalma a zenében" című fejezetet Eduard Hanslick könyvében: *A zenei szép* (Budapest: Typotex, 2007), 127–138.; különösen: 132–133.

kultúráját", s könyve nyúlfarknyi epilógusában Bruckner művészete jelenik meg szintézisként, olyan alapként, amelyre a jövő „harmadik zenei kultúrája" épülhet.[8]

Bach fúgáiban – írja Halm – „alapvetően egyetlen szabály uralkodik, ez pedig nem más, mint a téma; [a téma] individuális sajátosságainak, erényeinek a fúga révén kell érvényre jutniuk és kifejlődniük. […] A szonátaforma ezzel szemben inkább a cselekmény menetének hat; a főtémák és feldolgozásuk módja ezt szolgálják."[9] Bachnál a „parancsoló és tevékeny" téma uralkodik a formán, Beethovennél a forma uralkodik a „szolgai, szenvedő, sőt szűkölködő" téma felett.[10] Bachnál egy tétel harmóniai rendje másodlagos, Beethovennél minden hangnemi kalandnak jelentősége van. Bachnál „a forma még nem él, nincs lelke, nincs akarata, nem vágyakozik, reménykedik vagy örül",[11] Beethovennél a formát meghatározó különféle hangnemekbe való megérkezés „esemény, amit várunk, amire vágyunk, annak a sóvárgásnak a betöltése, amelyet végül nemcsak magunknak tulajdonítunk, hanem a zenei formának is".[12]

Bach c-moll csellószvitjének Sarabande-jában a hangnemi csomópontokhoz észrevétlenül jutunk el. Nem könnyű eldöntenie a hallgatónak, s talán még a csellistának sem, hogy a második formarész f-moll zárlata után a kacskaringózó szólam pontosan mikor is ér vissza az alaphangnembe. Godowsky ezzel szemben valódi eseménnyé avatja a c-mollba való megérkezést, és nem csak azáltal, hogy a második formarészbe beilleszti a kezdőtéma rekapitulációját. Godowsky változatában az előadói utasítások és a harmóniák aprólékosan végiggondolt felrakása olyasféle drámaiságot kölcsönöznek a darabnak, amely teljes mértékben idegen Bachtól. A jellemzően *piano* hangerővel játszandó átiratban az f-moll zárlatot követően *crescendo* vezet a drámai csúcsponthoz. Az ütemkezdő basszushangok fokozatosan lefelé ereszkednek, a Godowsky által komponált felső szólam mind magasabbra tör, a felrakás egyre sűrűbbé válik – a zongoristának a 15. ütem harmadik ütésén már hét hangot kell egyszerre megszólaltatnia –, majd a *forte* ütemet követően az energiák kisülnek. Ahogy az alaphangnem dominánsát elértük, a zene egyszerre elkezd lassulni *(rallentando)* és halkulni *(decrescendo),* végül *piano* hangerővel, *a tempo* tér vissza a „főtéma", amelynek megjelenését az is kihangsúlyozza, hogy a megelőző ütemben a jobbkéz felfelé mozgó

[8] Halm, *Zwei Kulturen,* 250–252. A következő évben teljes könyvet szentelt Bruckner szimfóniáinak: *Die Symphonie Anton Bruckners* (München: Müller, 1914).

[9] „Die Fuge wird im Grund von einem Gesetz beherrscht: dieses ist eben ihr Thema; dessen individuelle Eigenschaften, seine Tugenden sollen durch jene zur Geltung und Entwicklung kommen. […] Die Sonatenform weist dagegen mehr einen Gang der Handlung auf; diesem dienen die Hauptthemen und die Art, wie sie verarbeitet werden." Halm, *Zwei Kulturen,* 32.

[10] „[…] dass die Thematik in der Fuge gebietend und tätig, in der Sonate dienend und leidend sei und oft sogar Not leide". Uott. 116.

[11] „[…] ihre Form lebt noch nicht, sie hat keine Seele und keinen Willen, sie sehnt sich nicht, sie hofft und freut sich nicht". Uott. 12.

[12] „Ihr Eintritt ist ein Ereignis, auf das gewartet, ja das erwünscht wird, die Erfüllung einer Sehnsucht, die wir letzten Endes nicht nur uns, sondern der musikalischen Form zuschreiben dürfen." Uott.

dallama (H–C–D) nem éri el a célját, az Esz-hang a kétvonalas oktáv helyett váratlanul az egyvonalas oktávban szólal meg. Azzal, hogy Godowsky a c-moll szvit Sarabande-ját szonátaformájúvá alakította, átemelte a darabot – Halm felfogása szerint – a bachi kultúrából a beethovenibe.

Halm elmélete újratöltve

Halm elméletében és Godowsky gyakorlatában természetesen nem Bach korának gondolkodásmódja, hanem elsősorban a 19–20. század fordulóján jellemző formafelfogás tükröződik. Bach és kortársainak zenéje nem volt kevésbé formátlan, mint Beethovené vagy Mozarté, csak éppen más perspektívából kell rájuk tekinteni. Halm könyve után bő harminc évvel, Manfred Bukofzer 1947-es zenetörténeti összefoglalásában olvasható a következő megjegyzés, amely Halm generációjának felfogásával vitatkozik:

> [Az elméletírók] helyesen ismerték fel a későbarokk zene folyamatosságát, csakhogy ennek „formátlan" folyamatként való értelmezését egyértelműen megfertőzte a klasszikus szonátaforma kidolgozási részének fogalma. A kidolgozás későbarokk típusa mentes a szonáta drámai és pszichológiai jellemzőitől és világosan el kell különíteni a klasszikus típustól. A legszerencsésebb „folyamatos fejlesztésként" meghatároznunk. Mivel formai elvről van szó, nem pedig valamiféle tervről, formasémák végtelen változatosságában jelent meg.[13]

Bukofzer állítását, miszerint a barokk darabokban a zenei anyag elrendezése rugalmas „formai elvek", s nem előzetesen meghatározott formasémák függvénye, a korabeli elmélet és gyakorlat egyaránt alátámasztja. Johann Joachim Quantz 1752-es *Fuvolaiskolá*jában azt olvashatjuk, hogy bár vannak a zenében örökkévaló törvények – ilyenek például az ellenpont szabályai –, a forma azonban, vagyis „a gondolatok rendezése, tisztázása, összefüggései, rendje és elegyítése majd' minden egyes darabnál új szabályokat követel meg".[14] Csakhogy ebben a tekintetben a 18. század első felében keletkezett kompozíciók, amelyekről Quantz beszél, nem különböznek lényegileg a század végén írott daraboktól: az úgynevezett szonátaforma esetében sem a folyékony anyagként felfogott zenei gondolatokat szilárd alakzattá rögzítő öntőformáról van szó, miként arra az utóbbi évtizedek zenetudományi irodalma bőséggel szolgáltatott bizonyítékot.[15] Bukofzer látszólag a megelőző generáció, Halm és

[13] „The continuity of late baroque music was correctly observed, but its interpretation as a 'formless' process was obviously tainted by the conception of development in the classic sonata form. The late baroque type of development lacked the dramatic and psychological qualities of the sonata and must be clearly distinguished from the classic type. It is best defined as 'continuous expansion'. Being a formal principle and not a scheme, it lent itself to infinite variation of formal patterns." Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (New York: Norton, 1947), 359.

[14] Johann Joachim Quantz, *Fuvolaiskola* (Budapest: Argumentum, 2012), 39. Székely András fordítása.

[15] Lásd például: Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York: Norton, 1988); James Webster, „Sonata form", in Stanley Sadie (szerk.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 23* (London: Macmillan, 2001), 687–701.; James Hepokoski–Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata* (Oxford: Oxford University Press), 2006.

kortársainak formafelfogásával vitázik, szóhasználata azonban árulkodó. Valójában ő is a szonáta „drámai és pszichológiai jellemzőit" emeli ki és ütközteti a 18. század első felében írott zenék „folyamatos fejlesztésével", végső soron tehát nem távolodik messzire Halmtól, aki a Beethoven-szonáták hangnemrendjének drámai jellegét állítja szembe azokkal a mechanizmusokkal, amelyeknek Bach a zenei témákat aláveti.

Halm után közel száz évvel mintha újjáéledt volna a zenei forma két kultúrájának elmélete, meglehet történeti szempontból kifinomultabb és némiképp megváltozott alakban. *Bach's cycle, Mozart's arrow* című 2007-es könyvében Karol Berger Mozart és Bach formai gondolkodását állítja egymással szembe. Érdeklődése elsősorban a zenei időbeliségre irányul, pontosabban arra a változásra, amelynek során „valamikor a 18. század folyamán, Bach és Mozart között a zenei forma elsődlegesen temporális jellegűvé vált, és a muzsikusok – zeneszerzők, előadók, hallgatók – figyelmének középpontjába fokozatosan a [zenei] események időbeli elrendezése került."[16] Elméletének két paradigmatikus alakja kétféle időfelfogást testesít meg: Bach zenéje a ciklikus, Mozarté a lineáris időfogalmat. Bachot kevéssé meglepő módon Bergernél is elsősorban a fúga műfaja képviseli, ahol „az érdeklődés homlokterében a téma áll, és hogy mi történik vele kontrapunktikus szempontból".[17] Berger amellett érvel, hogy a fúga esetében a hangnemi terv – vagyis a meghatározó zenei események időbeli egymásra következése – csak másodlagos szerepet játszik. A témán alkalmazott kontrapunktikus eljárásokat „természetesen valamilyen időbeli rend szerint kell bemutatni, de az adott elrendezésben nincsen semmi lényegi vagy szükségszerű".[18]

Berger nem használja ugyan a „mechanizmus" kifejezést, Bach-elemzéseinek első számú inspirációs forrása, Laurence Dreyfus analitikus módszerének azonban ez az egyik központi kategóriája.[19] Dreyfusnál – és Bergernél – nem a gondolatcsírából szerves egészet létrehozó romantikus zseniként jelenik meg Bach, aki a kompozíció egészét egyetlen pillanatba sűrítve teszi magáévá és látja egyben, miként a romantikus elképzelés szerint tette Mozart.[20] Dreyfus sokkal inkább invenciózus tudós feltalálóként tekint rá, aki az alap-

[16] „At some point between early and late eighteenth century, between Bach and Mozart, musical form became primarily temporal, and the center of attention for musicians – composers, performers, and listeners alike – shifted toward the temporal disposition of events." Karol Berger, *Bach's cycle, Mozart's arrow. An essay on the origins of musical modernity* (Berkeley: University of California Press, 2007), 14.

[17] „The focus of interest in a fugue is the subject and what is being done with it contrapuntally". Uott. 95.

[18] „They have to be presented in some temporal order, of course, but there is nothing essential or necessary about the particular order." Uott. 96.

[19] Lásd Dreyfus könyvét: *Bach and the patterns of invention* (Cambridge: Harvard University Press, 1996);, illetve elemzői módszerét összefoglaló tanulmányát: „Bachian inventions and its mechanisms", in John Butt (szerk.) *The Cambridge Companion to Bach* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 171–192. Berger hivatkozását Dreyfusra lásd *Bach's cycle,* 99.

[20] Friedrich Rochlitz közölte először („Ein Brief von Mozart an den Baron von…", *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (1814–1815), 561–566.) azt az utóbb hamisítványnak bizonyuló, sokkal inkább a 19. századi esztétikai gondolkodásra, semmint Mozartra jellemző levelet, amelyben a következők olvashatók: „Legyen bár a művem hosszú, mégis egyetlen pillantásommal át tudom fogni, mintha csak egy szép képet vagy egy daliás embert képzelnék magam elé. Ráadásul nem egymás után hallom, ahogyan szokták, hanem egyszerre az egészet." Idézi: Maynard Solomon, *Mozart* (Budapest: Park, 2006), 143. Barabás András fordítása.

anyagul használt, gyakran nem is általa kitalált, hanem a hagyomány révén számára előkészített zenei témákban vagy témakomplexumokban rejlő lehetőségeket kutatja. E modell szerint egy Bach-mű nem más, mint az adott kompozíció alapjául szolgáló témában rejlő lehetőségek végigfuttatása különféle kompozíciós mechanizmusokon, s egy-egy tétel zenei formája másodlagos azokhoz a műveletekhez képest, amelyeket Bach a témákon végrehajt. A mechanikus eljárások pedig Bachnak nemcsak a fúgáira jellemzőek – miként Berger és Dreyfus egyaránt hangsúlyozzák –, hanem *da capo* formájú és ritornello-elven alapuló tételeire egyaránt.[21]

A 19. század közepén, az absztrakt zenei formákról való gondolkodás történetének kezdetén a zeneműveket nem élettelen mechanizmusként közelítették meg, hanem saját élettel bíró, organikus egészként. „A kompozíció nem céltalanul bolyongva járja a maga útját – írja a zenei formáról Eduard Hanslick 1854-ben –, hanem organikusan bomlik ki, mint egyetlen rügyből fakadó dús virágzat."[22] A műalkotásokra alkalmazott organikus modell, amelynek gyökerei egészen a 18. század végének esztétikai gondolkodásáig visszavezethetők,[23] s amelynek virágba borulására – hogy stílszerűen fogalmazzunk – a 20. század elején, Heinrich Schenker elméleti rendszerében került sor,[24] a zenei forma elméletét egészen a 20. század második feléig meghatározta.[25] A zeneművek organikus modellje a 19. század számos olyan szövegében is kitapintható, amely konkrétan nem utal a kompozíció felépítésének organikus jellegére. Hugo Riemann 1882-es zenei lexikonjának „Form" szócikkében például a következő általános definíció olvasható:

> Egyetlen művészeti ág sem nélkülözheti a formát, amely nem más, mint a műalkotás részeinek egyesülése egységes egésszé; ez az egyesülés azonban csak úgy lehetséges, ha a különféle elemek lényegi kapcsolatban állnak egymással; egyébként az eredmény csupán külsődleges kapcsolódás, puszta egymásra következés.[26]

[21] Lásd Dreyfus elemzését Bach concertóiról (*Bach and the patterns,* 59–102.), illetve Berger értelmezését a *Máté-passió* nyitótételéről (*Bach's cycle,* 45–59.).

[22] Hanslick, *A zenei szép,* 133.

[23] Lásd Ruth Solie, „The Living Work: Organicism and Musical Analysis", *19th-Century Music* 4/2 (1980), 147–156.; David L. Montgomery, „The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art", *The Musical Quarterly* 76/1 (1992), 17–66.

[24] Charles J. Smith, „Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'", *Music Analysis* 15/3 (1996), 191–297.

[25] A folyamat leírását lásd Kevin Korsyn, „Schenker's Organicism Reexamined", *Intégral* 7 (1993), 82–118.;, illetve Marva Duerksen, „Schenker's Organicism Revisited", *Intégral* 22 (2008), 1–58. Különösen: 7–10.

[26] „Keine Kunst kann der Form entbehren, die nichts andres ist als der Zusammenschluß der Teile des Kunstwerks zum einheitlichen Ganzen; dieser Zusammenschluß ist aber nur möglich, wenn die verschiedenen Elemente in innerer Beziehung zu einander stehen; andernfalls ist das Resultat nur eine äußere Vereinigung, ein Aneinanderreihen." Hugo Riemann, *Musik-Lexikon* (Lipcse: Max Hesse, ^{5}1900), 332.

Riemann a szonátaelvű tételekre tekintett a zenei forma legmagasabb rendű, általános érvényű megvalósulásaként, ezért folytatja a szócikket azzal, hogy az egységes egészként felfogott zenemű „esztétikai hatása csak az ellentétben, illetve a kontrasztban és ellentmondásban (konfliktusban) bontakozik ki teljesen".[27] A szonátaelvű darabokban tehát, ahol a tétel első szakaszában, az úgynevezett expozícióban bemutatott tematikus és hangnemi ellentét a záró szakaszban, az úgynevezett visszatérésben feloldódik. Hanslick is a kontrasztot emeli ki a forma alapvető jellegzetességeként, amikor azt írja, hogy a „rügy", amelyből „a dús virágzat fakad", nem más, mint a főtéma, majd némi képzavarral hozzáteszi, hogy ezt, „akárcsak egy regény főszereplőjét, úgy helyezi a komponista a legkülönbözőbb helyzetekbe és környezetekbe, teszi ki a legváltozatosabb eseményeknek és hangulatoknak".[28] Hanslick és Riemann felfogásában azok a zenék, amelyekben nincs kontraszt, s amelyekben az egyes részek nem állnak egymással lényegi kapcsolatban, nem rendelkeznek formával – formátlanok. Amilyenek Bach fúgái August Halm értelmezése szerint.

Napjaink angolszász zenetudománya látszólag messzire távolodott a 19. századi organikus modelltől, amely a 20. század végére mintha végleg érvényét vesztette volna.[29] Karol Berger formafogalma mégis szinte semmiben sem különbözik Riemannétól és Hanslickétól. Számára is abban rejlik a zenei forma lényege, hogy az egészet alkotó részek képesek-e szervesen egymásba kapcsolódni. Mivel minden zenei kompozíció egymást követő szakaszokból épül fel – írja Berger –, ahhoz, hogy zenei formáról beszélhessünk, arra van szükség, hogy „a korábbi szakaszok ne csak megelőzzék a későbbieket, hanem bizonyos értelemben okozzák őket, s a későbbieknek nemcsak rákövetkezniük kell a megelőzőekre, hanem következniük is belőlük – az egymásra következésnek egymásból következéssé kell válnia".[30] Karol Berger éppúgy a 18–19. századi szonátaelvű zenére alkalmazza formaelméletét,[31] miként 19. századi elődei, mert így válik működőképessé zenetörténeti modellje, amely szerint a 18. század első felében, Bach korában a zenei forma még nem játszott szerepet a kompozíciós folyamatban. Csakhogy felmerül a kérdés, ahhoz, hogy zenei formáról beszélhessünk, valóban szükség van-e ellentétre és kontrasztra, illetve a zenei szakaszok „ok-okozati" kapcsolatára (bármit jelentsen is ez utóbbi).

Az alábbiakban J. S. Bach C-dúr prelúdiumát (BWV 870 / BWV 870a) vizsgálom, hogy konkrét példán illusztráljam, a zenei forma két kultúrája miként volt jelen a 18. század első felének kompozíciós gondolkodásában.

[27] „Diese kommt aber erst zur vollen Entfaltung ihrer ästhetischen Wirkung am Gegensätzlichen, am Kontrast und Wiedespruch (Konflikt)." Uott. 332.

[28] Hanslick, *A zenei szép,* 133–1.

[29] Solie, *The Living Work,* 147–156.

[30] „[…] earlier phases must not only precede but also in some way cause the appearance of later ones, and these for their part must not only succeed but also follow from the earlier ones–one-after-another must become one-because-of-the-other." Berger, *Bach's arrow,* 179–180.

[31] Lásd a Mozart-értelmezésén kívül Chopin-elemzését: Karol Berger, „The Form of Chopin's 'Ballade', Op. 23", *19th-Century Music* 20/1 (1996), 46–71.

Különböző verziók, különböző formakoncepciók

Johann Mattheson szerint a prelúdiumok, és a rokon műfajokba (toccata, capriccio, fantasia, stb.) tartozó darabok „mind szeretnének úgy festeni, mintha az előadásuk rögtönzés volna, többnyire mégis rendesen papírra vetik őket; oly kevés azonban bennük a kötöttség és a rend, hogy aligha nevezhetjük őket általános értelemben másnak, mint jó ötleteknek”.[32] Bach 1720 körül keletkezett C-dúr prelúdiuma (BWV 870a) tökéletesen megfelel Mattheson leírásának: rögtönzés hatását kelti, és látszólag semmilyen rend és kötöttség nem jellemzi (2. kotta). Hermann Keller a darabot a 17. századi extravagáns nápolyi billentyűs darabok leszármazottjának tartja,[33] vagyis abba a hagyományba helyezi, amelyet Girolamo Frescobaldi, Giovanni Maria Trabaci, Giovanni Salvatore neve fémjelzett,[34] s amelynek jellegzetes műfaja, az úgynevezett *toccata di durezze e ligature*. Miként az elnevezés is utal rá, ezeknek a billentyűs daraboknak meghatározó sajátossága az éles disszonanciák és az átkötött hangok intenzív használata. A repertoárt kutató Margaret Murata szerint e darabokban „a folyamatosan elkerült feloldás fokozza a formátlanság érzetét”,[35] és alapvetően ez az eszköz kezeskedik a zenei anyag tagolatlan, szünet nélküli áradásáért.

A C-dúr prelúdium keletkezéstörténetét áttekintő tanulmányában James Brokaw ugyanakkor hangsúlyozza, hogy „a »formátlan improvizáció« érzetét Bach természetesen olyan eszközökkel éri el a C-dúr prelúdiumban, amelyek jobban megfelelnek a magasabb rendűen szervezett 18. századi tonális stílusnak”.[36] Az alábbiakban amellett fogok érvelni, hogy a dúr-moll tonális nyelv sajátos működési módja magyarázza azt, hogy miért nem tekinthető formátlannak ebben az idiómában még egy olyan kompozíció sem, amelyben a zenei anyag elrendezését nem előzetesen tervezte el a zeneszerző, hanem a forma végső kialakítását a pillanatnyi szeszély határozta meg – improvizáció esetében akár szó szerint is. A BWV 870a prelúdium nem tagolódik ugyan a későbbi, szonátaelvű zenékhez hasonlóan jól elkülöníthető egységekre vagy szakaszokra, és mentes bármiféle – texturális, ritmikai vagy tematikus – kontraszttól, a C-dúr alaphangnem és a különböző tonális területeket érintő jól követhető harmóniai folyamat mégis formát adnak a tételnek.

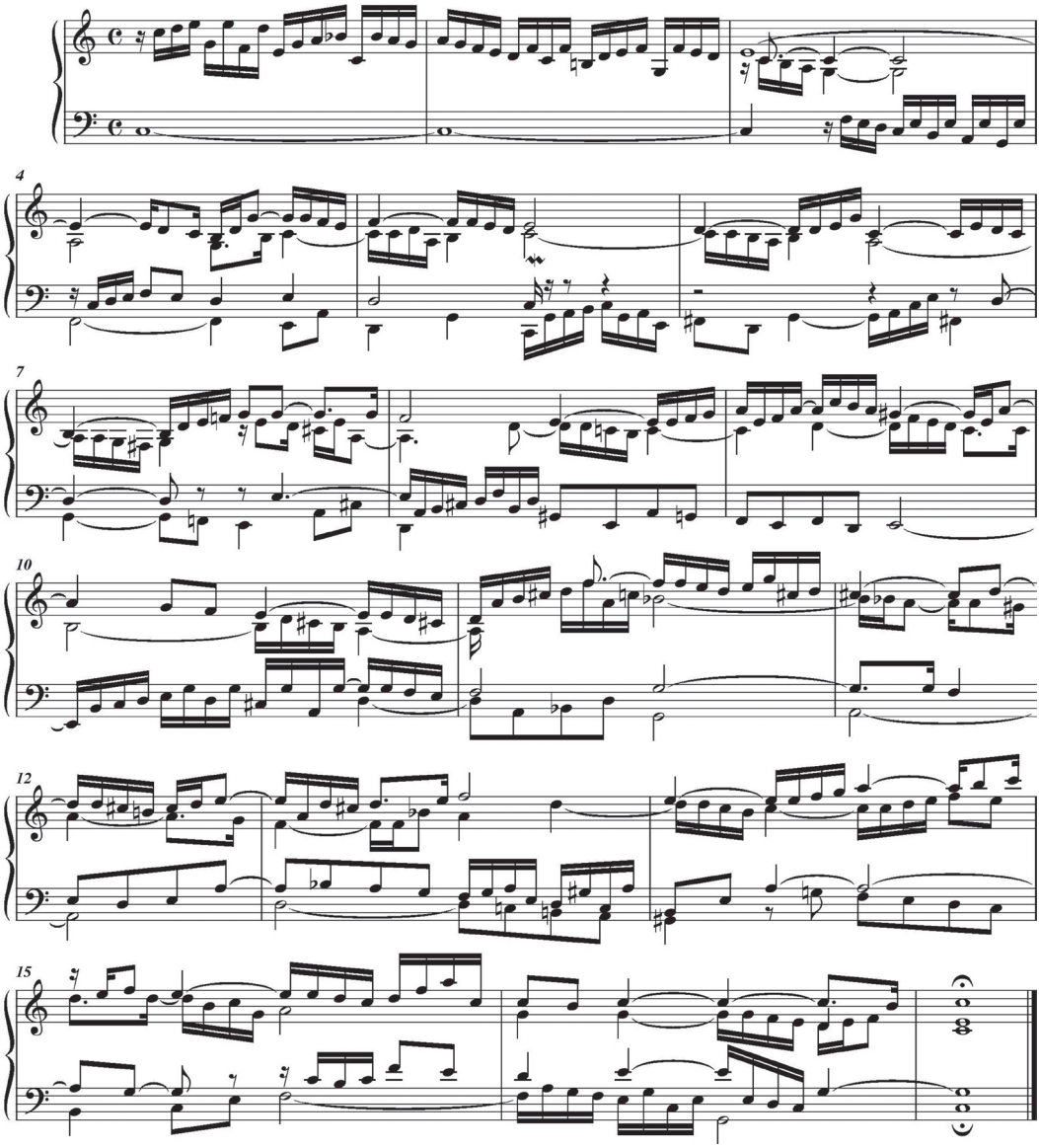
[32] „Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schrancken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Nahmen, als guter Einfälle belegen kan. Daher auch ihr Abzeichen die Einbildung ist.” Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister.* (Hamburg: Christian Herold, 1739), 232.

[33] Hermann Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach* (Kassel: Bärenreiter, 1965), 136–137.

[34] Lásd John Caldwell „Toccata” szócikkének 2. „Early and middle Baroque: Italy, south Germany, Austria.” című fejezetét in Stanley Sadie (szerk.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 25* (London: Macmillan, 2001), 535–536.

[35] Margaret Murata, *Extravagant Harmony and Dissonance in Early Seicento Keyboard Music: Stravaganza and Durreze e ligature* (Kiadatlan MA-szakdolgozat, University of Chicago, 1971), 66. Idézi James Brokaw, „The genesis of the Prelude in C Major, BWV 870”, in Don. O. Franklin (szerk.), *Bach Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 228.

[36] „In the C major prelude, Bach of course achieves the sense of ‘formless improvisation’ by means better suited to the more highly developed tonal style of the eighteenth century.” Uott.



2. kotta. J. S. Bach: C-dúr prelúdium (BWV 870a)

Az első négy és fél ütem a tonika megerősítéséről szól: három ütemnyi tonikai orgonapontot követően a IV–V–I zárlati formula hallható harmóniailag is kidíszített alakban (4–5. ütem), s ezután indul a hangnemek közötti vándorlás. A korabeli konvencióknak megfelelően az első célpont a domináns hangnem, a 7. ütem első ütésén megszólaló G-dúr akkord azonban átmeneti állomásnak bizonyul. A G-dúr akkordra való megérkezést gyengíti, hogy

a basszus Fiszről lép G-re, hogy az akkord terchelyzetű, és hogy az alt szólamban a *durezze e ligature* hagyományának megfelelően késleltetett disszonancia szólal meg. Mihelyst az alt A-hangja az ütem második ütésén kisebb kanyart követően a G-re érkezik, a zenei anyag továbbmozdul d-moll felé. A 8. ütemben elért d-moll hangnemet ugyanezzel a stratégiával hagyjuk magunk mögött: amikor a tenor szólamban kitartott E-hang megtalálja az alaphangot az ütem második ütésén, már a-moll felé tartunk. A 9. ütem harmadik ütésén, hangsúlyos helyen szólal meg az E-orgonapont (a-moll dominánsa), a 10. ütemben azonban a várt Gisz helyett a szoprán A-ról G-re lép, így az ütem végén visszajutunk d-mollba. A 11. ütem kezdetén megszólaló d-moll akkord a tétel egyetlen olyan harmóniája, amely késleltetett disszonanciák nélkül, hangsúlyos ütemrészen szólal meg, igaz, jelentőségét csökkenti, hogy az akkordot valójában már az előző ütem hangsúlytalan, negyedik ütésén elértük a szoprán és a tenor kettős késleltetésével. Ezt követően a darab méretéhez viszonyítva hosszabb d-moll szakasz következik, majd a 13–14. ütem fordulóján tett a-moll kitérő után visszatalálunk az alaphangnembe, C-dúrba.

A tétel egységéért nemcsak a darab által bejárt, világosan követhető harmóniai nyomvonal kezeskedik, hanem az a három tizenhatodból álló motívum is, amelyet a jobb kéz szólaltat meg először a darab kezdetén, s amely az átkötött disszonanciák feloldásának díszítéseként szolgál, illetve – az organizmus metaforájával élve – afféle sejtként a tételt minden ízében áthatja. Bár a zenei forma, vagyis a hangnemi területek elrendezése mögött nem fedezhető fel előzetes zeneszerzői terv, a zenei események sorozata értelmes egésszé áll össze.

Persze a zenei forma nem pusztán hangnemi területek függvénye lehet, hanem tematikus szakaszok tervezett elrendezését is jelentheti. Éppen ez utóbbi figyelhető meg a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetének C-dúr prelúdiumában (BWV 870), amelyet hagyományosan a fent elemzett prelúdium érettebb, kidolgozottabb verziójaként tárgyal a Bach-irodalom.[37] A tétel egyedülálló a Bach-prelúdiumok között abban a tekintetben, hogy öt különböző változatban maradt fenn. A 17 ütemes korai verziót (BWV 870a/1) Johann Peter Kellner, Bach egyik növendéke írta le a maga számára 1720 körül,[38] s ugyanennek a változatnak fennmaradt egy másolata is (hozzáadott díszítésekkel és ujjrenddel), amit egy másik Bach-tanítvány, Johann Caspar Vogler készített.[39] A 34 ütem hosszúságú későbbi verzió ugyancsak több forrásban maradt fenn: a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetének 1742-es szerzői autográfjában (az úgynevezett londoni kéziratban),[40] Wilhelm Friedemann Bach ebből készített másolatában (amelyben néhány apróbb változtatás található),[41] valamint egy későbbi, jóval gazdagabban díszített verzióban, amit Bach növendéke és veje, Johann Chrisoph Altnikol jegyzett le (BWV 870/1).[42] Ez utóbbit tekintik széles körben a kompozíció végleges formájának. Számunkra most nem az az érdekes, hogy a 17 ütemes BWV 870a jegyzékszámú darab

[37] Mivel a BWV 870-es C-dúr prelúdium kottája könnyedén hozzáférhető, eltekintek a közlésétől.
[38] D-B, Mus. ms. Bach P 804, Faszikel 38, f. 2r. Lásd NBA KB V/6.2, 342–343.
[39] D-B, Mus. ms. Bach P 1089, f. 4v. Lásd NBA KB V/6.2, 344–346.
[40] GB-Lbl, Add. MS 35021, f. 1r. A kézirat datálásáról lásd Yoshitake Kobayashi, „Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750", *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), 46.
[41] I-BolC, DD 70. See NBA KB V/6.2, 98.
[42] D-B, Mus. ms. Bach P 430, ff. 2v-3r.

milyen stádiumokon keresztül jutott el 34 ütemes, ma általánosan ismert, végső alakjáig,[43] hanem az, hogy formai szempontból milyen mértékben tér el egymástól a korábbi és a későbbi kompozíció. Az egyszerűség kedvéért annak a két Bach-növendéknek a nevével fogom jelezni a prelúdium általam elemzett változatait, akiknek a lejegyzésében fennmaradtak: az 1720 körüli darabot Johann Peter Kellnerrel, a *Wohltemperiertes Klavier*ba bekerült kompozíciót Johann Christoph Altnickollal.

Altnickol és Kellner változata az első 15 ütemben lényegileg nem különbözik egymástól. Altnickolnál a szólamok gazdagabban díszítettek (mindjárt az első ütemben megjelennek a későbbiekben is visszatérő, harminckettedben mozgó úgynevezett *roulade*-ok), a szólamvezetés néhol kromatikusabb (lásd például a 11. ütem második felében a szoprán, a 12. ütem első felében a tenor szólamot), és a tétel alapjául szolgáló három tizenhatodnyi „sejt" kibővül egy akkordfelbontásos motívummal (lásd az 5. ütem második felében a basszust). Ami a két darabot lényegileg megkülönbözteti egymástól, az a zenei anyag elrendezése, vagyis a zenei forma. Altnickolnál a 16. ütemtől az improvizatív prelúdiumok egyik kedvelt eszköze, az ereszkedő basszusmenet határozza meg a harmóniai folyamatot.[44] A basszus egyenletes sebességgel, fél ütemenként, fokról fokra ereszkedik lefelé, és a kis oktáv B-hangjától öt ütemnyi időtartam alatt a nagy oktáv F-jéig süllyed (az ereszkedés szabályosságát elhomályosítja a szólam kacskaringós mozgása). A másik három szólam eközben a tétel karakterének megfelelően burjánzó polifóniában halad előre, s a zenei anyag g-mollon, F-dúron és d-mollon keresztül, átkötött disszonanciák során át jut el a 20. ütemig. Ezen a ponton különös dolog történik, legalábbis a prelúdium műfaji konvencióinak tükrében. Ahogy James Brokaw fogalmaz: „A formátlan improvizáció álcája alatt a zeneszerző olyan sajátosságot vezet be, amely a zárt zenei formákban alapvető: a szó szerinti visszatérést."[45] A 20–29. ütemben transzponált formában, hangról hangra megismétlődik az 5. ütem második felétől a 15. ütemig tartó szakasz.[46] A „szó szerinti" ismétlést követően Altnickol változata két ütem erejéig (30–31. ütem) ismét megegyezik Kellnerével (15–16. ütem),[47] majd két ütem domináns orgonapont vezet el a záró tonikai akkordhoz.

Formai tekintetben a két darab között nem csupán az a különbség, hogy az egyikben egy hosszabb szakasz teljes egészében megismétlődik, a másikban pedig strukturális ismétlés nélkül folyamatosan halad előre a zenei folyamat. Az Altnickol-féle változatban ugyanis – miként az a 1. ábrán látható – az egymásra rímelő két, kilenc és fél ütemes szakaszt (5–10.

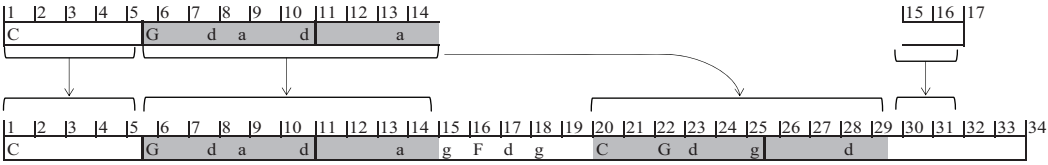
[43] A C-dúr prelúdium (BWV 870) forrásainak legtömörebb áttekintéséhez lásd David Ledbetter, *Bach's Well-tempered Clavier: the 48 Preludes and Fugues* (New Haven: Yale University Press, 2002), 235.

[44] Az ereszkedő basszusmenetek barokk prelúdiumokban játszott meghatározó szerepéről lásd Joel Lester, „J. S. Bach Teaches Us How to Compose: Four Pattern Preludes of the Well-Tempered Clavier", *College Music Symposium* 38 (1998), 33–46.

[45] „Beneath this guise of formless improvisation, the composer introduced a feature basic to closed musical form: the literal return." Brokaw, *The genesis of the Prelude,* 229.

[46] A két szakasz egyetlen apró részletben különbözik: a 22. ütem harmadik ütésén g-moll és nem G-dúr akkordnak kellene megszólalnia, ez az apró harmóniai elszínezés azonban nem változtat az ismétlés formai funkcióján.

[47] Az Altnickol-változat 30–31. üteme csak a belső szólamok mozgásában és a díszítettebb basszusban különbözik a Kellner-féle darab 15–16. ütemétől, a felső szólam hangról hangra egyezik.



1. ábra. A BWV 870a (fent) és a BWV 870 (alul) C-dúr prelúdium zenei anyagainak kapcsolata. A betűk hangnemekre vonatkoznak, a függőleges vonalak zárlatokat jeleznek.

ütem és 20–29. ütem) pontos szimmetria szerint rendezte el Bach. A tételt négy és fél ütemes tonikai szakasz vezeti be és pontosan ugyanilyen hosszú tonikai szakasz zárja. A darab mértani közepén kap helyet az az ötütemes, ereszkedő basszusra épülő átvezetés, amely a Kellner-féle verzióban nem szerepel, és ezt fogja közre két oldalról a „szó szerint" ismétlődő zenei egység.

Nem véletlen, hogy Mattheson a prelúdium kapcsán zenei „ötletről" (Einfall) és nem *inventió*ról (Erfindung) beszél. Hiszen miként az előző fejezetben utaltam rá, s ahogy azt Laurence Dreyfus meggyőzően bizonyítja,[48] a 18. század eleji kompozíciós gyakorlatban az *inventio* több, mint puszta zenei ötlet: olyan témakoplexum, amelyben tervezetten kibontható összefüggések rejlenek. A Kellner által lejegyzett prelúdium esetében azonban nemcsak *inventió*ról nem beszélhetünk, hanem *dispositió*ról sem: az ötletszerű zenei motívumok szabadon áramló polifóniája látszólag különösebb terv nélkül halad keresztül különféle hangnemeken, s járja be saját útját C-dúrtól C-dúrig. Ezért is különösen izgalmas az Altnickol által lejegyzett *Wohltemperiertes*-prelúdium, amely a zenei ötletek tekintetében semmiben nem különbözik a Kellner-féle változattól; a halmazelmélet terminológiáját használva azt mondhatjuk, hogy a Kellner-prelúdium részhalmaza az Altnickol-darabnak: előbbinek valamennyi eleme megtalálható az utóbbiban is. A különbség az akkurátusan végiggondolt *dispositió*ban rejlik, s ez arra mutat rá, hogy szemben Dreyfus és Berger elméletével Bach korában is szerepet játszhatott a kompozíciós folyamatban a zenei gondolatok időbeli elrendezésének kérdése. A *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetbeli C-dúr prelúdiumának megírásakor éppenséggel sokkal fontosabbat, mint az *inventio.*

Aligha mondhatjuk a prelúdiumról, amit August Halm a zene bachi kultúrájával kapcsolatban ír, hogy itt a „parancsoló és tevékeny" téma uralkodna a formán. Téma és forma kapcsolata ebben az esetben éppen fordított. Halm megfigyelését ugyanakkor, miszerint a zene „beethoveni kultúrájában" a hangnembe való megérkezés esemény, szemben a „bachi kultúrával", ahol a hangnemek elérése észrevétlenül megy végbe, nem cáfolja a C-dúr prelúdium. Csakhogy Halm megkülönböztetése érvényét veszti, amint a befogadás aktusáról a zeneszerzői gyakorlatra fordítjuk figyelmünket. Egy Beethoven- vagy Mozart-szonáta modulációs célpontjainak elérését a zeneileg kicsit is képzett hallgató világosan képes észlelni, Bach prelúdiumának elrendezése azonban alighanem a legiskolázottabb zeneértő számára sem válik világossá pusztán a zene hallgatása által. A C-dúr prelúdium Altnickol-féle változatában Bach mintha éppen azzal kísérletezne, hogy miként lehet kompozíciós eszközökkel

[48] Lásd a „What Is an Invention?" című fejezetet Laurence Dreyfus könyvében: *Bach and the patterns,* 1–32.

elérni, hogy a befogadó ne érzékelje a tétel szimmetrikus felépítését, vagyis a zenei formát. A darab szerzői autográfjában, az úgynevezett londoni kéziratban, Bach a prelúdium középső öt ütemét, vagyis az átvezető szakaszt a komponálás kései fázisában áthúzta, és a végleges változatot a prelúdium alatt maradt két üres kottasorba írta be.[49] Az áthúzás ellenére a kitörölt szakasz rekonstruálható, és James Brokaw meggyőzően érvel amellett, hogy a változtatásokban – az alterált hangok intenzívebb használatában és a szólamvezetés átalakításában – Bachot „az a törekvés vezette, hogy minimalizálja a hangnemi megérkezés hatását a darab legfontosabb tagolópontján".[50]

Bach és általában a 18. század első felének zeneszerzői számára a zenei anyag elrendezésének kérdése gyakran meghatározó szerepet játszott a kompozíciós munka során, függetlenül attól, hogy a felhangzó zenében mi érzékelhető ebből. Nem azt állítom tehát, hogy a Halm által leírt bachi formamodell teljes mértékben érvénytelen volna, illetve, hogy Dreyfus és Berger elmélete az *inventio* jelentőségéről és a *dispositio* másodlagosságáról ne volna helytálló számos 18. század eleji kompozíció esetében. Amit vitatok, az elméletük általános érvénye. A fenti két prelúdium példája arra mutat rá, hogy Bach korában (is) világosan megkülönböztethető a zenei forma két kultúrája. Az egyikben a kompozíció formája nem előzetes terv eredménye, hanem a zeneszerzői fantázia – vagy az *inventió*ban rejlő lehetőségek – által működtetett zenei folyamat révén áll össze. A másikban azonban a zenei forma kérdése a komponálás során nem ritkán akár az *inventió*val azonos súllyal esik a latba.

[49] A C-dúr prelúdium londoni kéziratban található változata kevésbé díszített, mint Altnickol másolata, de lényegileg megegyezik azzal. A teljes „londoni kézirat" megtekinthető a British Library honlapján: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_35021

[50] „[…] an effort to minimize the impact of tonal arrival at one of the work's most important points of articulation." Brokaw, *The genesis of the Prelude,* 236.

Eckhardt Mária

Új Liszt-gyűjtemény a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban: az Utassy-letét

Bevezetés

2008 februárjában a Bősze Ádám Zenei Antikvárium megvételre kínált fel a Liszt Ferenc Emlékmúzeumnak egy 51 tételből álló, Liszttel kapcsolatos dokumentumgyűjteményt, amely nagyobb, vegyes összetételű zenei hagyaték részeként került az antikvárium tulajdonába.[1] A múzeum vezetése a Kulturális Örökségvédelmi Hivatalhoz fordult a gyűjtemény védetté nyilvánításáért és megvétele anyagi támogatásáért. Utóbbi kérésünkre az antikvárium által megadott kéthónapos türelmi időn belül nem kaptunk választ. Ekkor sietett segítségünkre Utassy Ferenc karnagy-zenetanár, Zeneakadémiánk egykori növendéke, Izland magyarországi tiszteletbeli konzulja,[2] aki saját költségén megvásárolta a Liszt-gyűjteményt, és azt 2008. április 30-án letéti szerződéssel a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban helyezte el. A letét a dokumentumgyűjtemény védelmét és tudományos feldolgozásának lehetőségét kívánja biztosítani; a Letevő haláláig szól, aki kilátásba helyezi, hogy végakaratában majd a tulajdonjogot is átruházza a Zeneakadémia Liszt Ferenc Emlékmúzeumára.

Az anyagot a múzeum a letéti szerződéshez mellékelt lista sorrendjében jelzetekkel látta el (U1-től U51-ig), s ezáltal kutathatóvá, illetve különböző kiállításokon felhasználhatóvá tette.[3] A jelen tanulmány célja a gyűjtemény alapszintű megismertetése és a dokumentumok rövid leírása, tartalmi kivonatukkal. Teljes szövegközlésre és részletes kommentárokra ebben a kötetben terjedelmi okokból nem vállalkozhatunk.

A letéti lista szerint a gyűjtemény dokumentumai három, jól elkülöníthető csoportba sorolhatók: A. dokumentumok az 1830/40-es évekből (U1–U14); B. Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegné (Liszt élettársa) levelei Haynald Lajos érsekhez (levelek: U15–U44, táviratok: U45–U46, megcímzett üres boríték: U47); C. további (vegyes) levelezés (U48–U51). Az A csoport, amely tíz Liszt Ferenchez intézett levelet, egy pohárköszöntő korabeli máso-

[1] A provenienciával kapcsolatban Bősze közlése (e-mail 2015. július 9-én): „A hagyaték gondozóit nem ismerem (bár a »gondozó« erős túlzás, ugyanis zsákokba hányva kínáltak eladásra mindent), de a gyűjteményben található további dokumentumok alapján megkockáztatom, hogy Meszlényi Róbert rendelkezhetett egykor velük." Meszlényi (Kraus) Róbert (1883–1946) zeneszerző, tanár, zenei író 1923-tól a Zeneakadémia tanára, 1926–34 titkára volt.

[2] Utassyról bővebben: http://islandiatravel.eu/rolunk/.

[3] A múzeum saját időszakos kiállításain kívül 2011-ben a „Liszt és a társművészetek" című, az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, az Országos Széchényi Könyvtár és a Magyar Nemzeti Galéria közös jubileumi emlékkiállításán is több dokumentum szerepelt belőle.

latát, valamint egy-egy kéziratos, illetve nyomtatott hírlapi kritikát tartalmaz, valószínűleg egyidejűleg, vásárlás útján kerülhetett a korábbi gyűjtő tulajdonába. Erről tanúskodik egy régi kéziratos jegyzék egy német nyelvű nyomtatott szállítólevél-töredék hátán, amely ma már maga is történeti dokumentum, az Utassy-letét része (U-14). A jegyzék tizenegy levelet sorol fel, közülük a három Meyerbeer-levél egyike nem szerepelt a Bősze Ádám Zenei Antikvárium kínálatában: valószínűleg már korábban elveszett vagy lappang. A cikkeket és a pohárköszöntőt nem vették fel erre a historikus listára, annak idején talán nem ítélték őket eléggé értékes dokumentumoknak, de feltehető, hogy a levelekkel együtt kerültek a gyűjtőhöz. Tartalmi összefüggések arra utalnak, hogy a C csoport egyik levele (U50) is ugyanehhez a gyűjteménycsoporthoz tartozik, és csak azért nem sorolták ide, mivel a levél címzettje nem Liszt, hanem titkára, Gaetano Belloni.

A csoport valamennyi dokumentuma az ifjú Liszt párizsi éveihez és virtuóz időszakához kapcsolódik. A tíz levél közül hat datálatlan vagy csak részben datált (év nélkül, esetleg csak a nap megnevezésével). Ezek közül némelyeket tartalmuk alapján hozzávetőlegesen keltezni tudtunk, legtöbbjüket azonban nem.

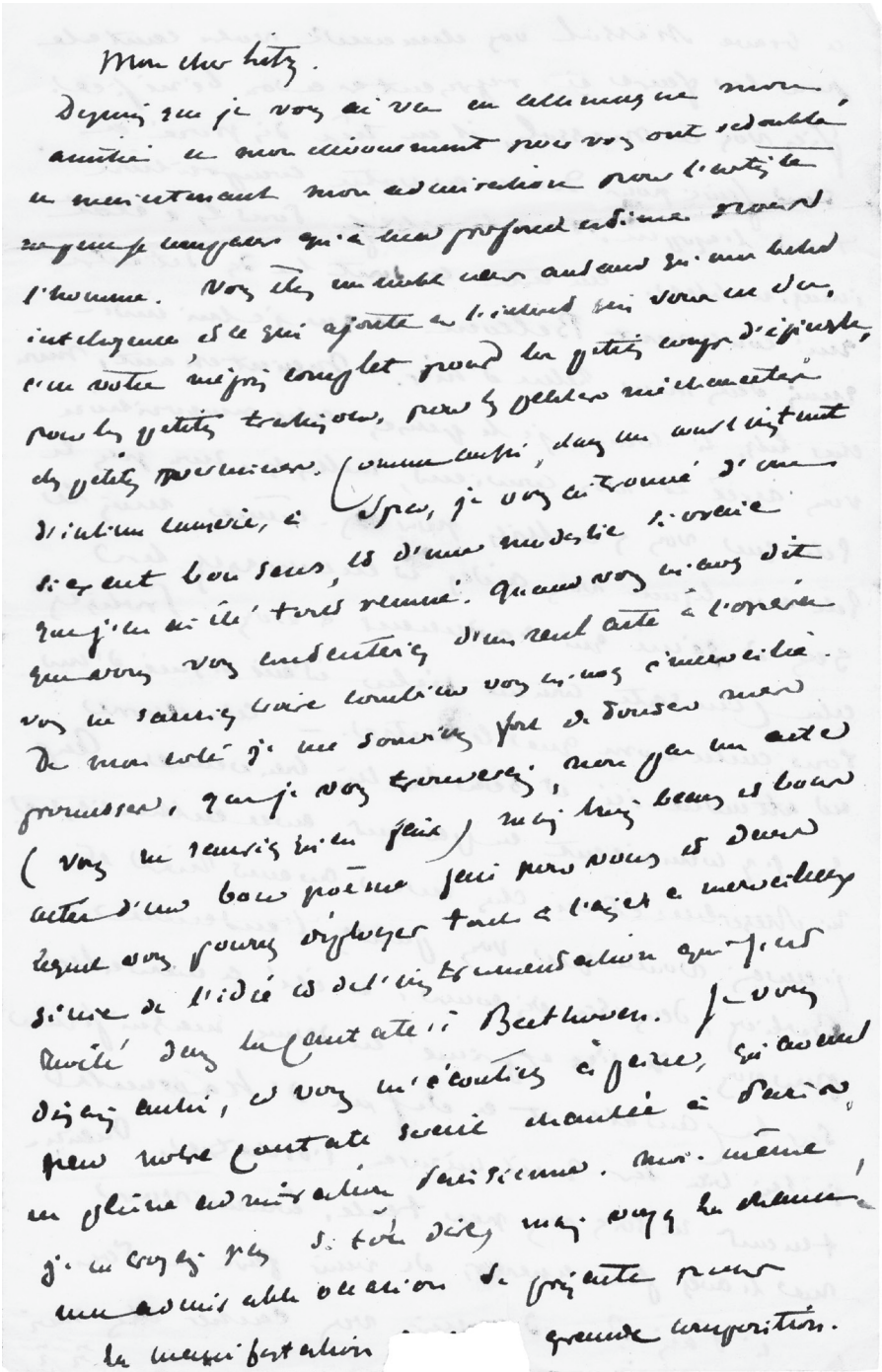
Egyes levelek jelentőségét csupán az adja, hogy a párizsi élet olyan kiemelkedő személyiségei óhajtanak Liszttel találkozni, vele együtt lenni, társaságba, színházba menni, mint az atyai jó barát és szellemi mentor Lamennais abbé (U1), a neves és vonzó zongoravirtuóz, Berlioz egykori menyasszonya, a zongoragyáros felesége, Marie Pleyel (U13), akiknek Liszt utóbb egyes kompozícióit dedikálta[4] – vagy a zeneszerző kolléga, Giacomo Meyerbeer (U10-U11), akitől Liszt témákat kölcsönzött egyik legjelentősebb orgonaművéhez és több zongoraparafrázisához, átiratához;[5] olyan hírneves író kér tőle szívességet, mint az idősebbik Alexandre Dumas (U12), és olyan előkelő arisztokrata hölgy vágyik családjával és meghívottaival magyar dallamokat hallani Liszt előadásában, mint gróf Apponyi Antal párizsi osztrák–magyar nagykövet felesége, Nogarola Teréz grófnő (U2).

Tartalmilag azonban sokkal érdekesebb az a három (a C csoportba sorolt levéllel együtt négy) dokumentum, amelyek a neves párizsi kritikus, Jules Janin nevéhez fűződnek. Ő kezdettől fogva jóindulatú figyelemmel kísérte Liszt, a zongoraművész működését, gyakran közölt róla kritikákat. 1840. május 17-i írása, amely korabeli kéziratos másolatban került a gyűjteménybe (U5), érdekes képet ad a zongoravirtuóz fejlődéséről, művészi éréséről, liberális és demokratikus szellemiségéről. Ugyanezt hangsúlyozza a *Revue et Gazette musicale de Paris*-ból kivágott, szerzői név nélkül megjelent cikk is (U6), feltehetőleg szintén Janin tollából. Az ember és zeneszerző Liszt iránti igazi lelkesedés a bonni Beethoven-emlékmű leleplezési ünnepségei (1845. augusztus 10–15.) kapcsán alakult ki Janinban, amely arra indította a francia kritikust, hogy a fesztiválról hazatérve azon melegében javasolja és szorgalmazza Liszt első *Beethoven-kantátá*jának[6] párizsi előadását saját fordításában, a legkitűnőbb párizsi művészek közreműködésével. Erről először Liszt titkárának, Gaetano

[4] Lamennais-nak: *De profundis, Psaume instrumental* (LW H3), *Lyon* (LW A40a/1), Pleyelnek: *Réminiscences de Norma* (LW A77), *Tarantelle di bravura de la Muette de Portici* (LW A125).

[5] *Fantasie und Fuge über den Choral 'Ad nos, ad salutarem undam'* (LW E1), *Réminiscences des Huguenots* (LW A35), *Fantaisie sur Robert le Diable* (LW A78/2), *Illustrations du Prophète* (LW A165), *Illustrations de l'Africaine* (LW A230), *Le Moine* (LW A79), *Schiller-Marsch* (LW A206).

[6] *Festkantate zur Enthüllung des Beethoven-Denkmals in Bonn* (LW L1).



1. fakszimile. U4 Janin, Jules levele Liszt Ferenchez, 1845. szeptember 11. 1r.

Belloninak írt (U50), majd egy nappal később magának Lisztnek (U4). A fordítás elkészült, és a francia bemutatóra 1846. január 13-án valóban sor került – ha nem is olyan hamar és olyan fényes körülmények között, ahogyan azt leveleiben Janin kilátásba helyezte.

A bonni Beethoven-ünnepségekkel kapcsolatos a hegedűvirtuóz Heinrich Wilhelm Ernst levele (U3) is, aki ugyan nem tudta elfogadni a meghívást, de gyönyörű méltatást ad Liszt Beethoven-játékáról, amelyet korábban Párizsban hallott.[7] Ernst egyike volt azoknak a szerencsés kiválasztottaknak, akik később Liszt kamarapartnerei lehettek Beethoven *Kreutzer-szonátá*jának előadásában. Alakja Kriehuber híres csoportképén („Une matinée chez Liszt", Bécs 1846) is szerepel.

A hírességek sorát a dokumentumgyűjtemény A csoportjában Alphonse de Lamartine zárja, akinek költeményei Liszt számára oly gyakran szolgáltak ihlető forrásul vagy programként.[8] Dél-franciaországi hangversenykörútja során Liszt 1844. július 18-án meglátogatta Lamartine-t kastélyában, a Mâcon közelében lévő Saint-Point-ban; a tiszteletére adott ünnepségen Lamartine hosszú pohárköszöntő szónoklata (U7, korabeli kéziratos másolat) azonban nem annyira Lisztről, mint a költő politikai nézeteiről szól. Ugyancsak az 1844-es dél-francia turné során, Toulouse-ban jött létre a kapcsolat egy nem túl jelentős költővel, Charles Guiselin-nel, akinek a Liszt-irodalom eddig még a nevét is pontatlanul ismerte.[9] Hosszú és lelkes hangú levele (U9) azonban érthetővé teszi, miért választotta Liszt ezt a különböző francia városok egyetemein filozófia professzorként működő fiatal polihisztort[10] később Daniel fia nevelő tanáraul.

Helyesbítenünk kell a csoport eddig még nem tárgyalt utolsó levelének (U8) az eddigi (historikus, illetve letéti) listákon „Breiling"-ként számon tartott nevét is. Valójában Hermann Breiting tenor énekesről van szó, aki saját bevallása szerint Königsbergben lett Liszt „alkalmi barátja". Liszt darmstadti koncertje (1845. október 12) idején a darmstadti Hoftheater tagja volt.[11] További kapcsolatukról nincs adatunk.

A B csoport dokumentumai közvetettebb módon kapcsolódnak Liszthez, és életének egy jóval későbbi korszakához vezetnek el bennünket. Liszt második élettársának, Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegnének levelei és táviratai a magyar főpaphoz, Haynald Lajoshoz az 1870. december és 1885. január közötti időszakot ölelik fel. Az 1860 májusa óta Rómában

[7] Ezt a levelet a Liszt Ferenc Társaság lapjában teljes egészében, részletes kommentárokkal közöltem, lásd U3 leírásánál.

[8] *Harmonies poétiques et religieuses* (LW A18, A158), *Consolations* (LW A111), *Les Préludes* (LW G3), *Hymne de l'enfant à son réveil* (LW J2).

[9] „Guiselain, M." néven tartják számon Lisztnek édesanyjával folytatott levelezésében, amelyben többször szerepel. Hamburger Klára (szerk.), *Franz Liszt, Briefwechsel mit seiner Mutter* (Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2000), 190–192, 206, 208, 211–213, 398, 405f., 525f.

[10] Különböző állásairól az interneten is hozzáférhető *Journal général de l'instruction publique* francia hivatalos lap tudósít kinevezési rovatában (https://books.google.hu/books?id=uqJjjkes2ioC, https://books.google.hu/books?id=4cT0cEpaK5UC, https://books.google.hu/books?id=E41LAAAAcAAJ).

[11] https://de.wikipedia.org/wiki/Hermann_Breiting; http://www.deutsche-biographie.de/sfz5756.html#adbcontent.

élő hercegné[12] és az 1864-től a rendkívüli ügyek tárgyalásával megbízott pápai kongregáció tagjaként Rómába rendelt Haynald püspök bizonyára jóval korábban megismerkedtek, mint e levelezés kezdete, hiszen a visszavonultan élő hercegnét rendkívüli mértékben foglalkoztatták a vallás és az Egyház ügyei, és különösen a hatvanas években élénk kapcsolatot tartott fenn a klérus több, Rómában élő vagy gyakrabban megforduló tagjával. Haynald, a rendkívüli műveltségű, nagy áttekintéssel és diplomáciai érzékkel rendelkező tudós főpap, jeles botanikus, a Magyar Tudományos Akadémia tagja[13] pedig már csak azért is közel állt hozzá, mert Liszt honfitársa volt, 1867 óta kalocsai érsek, a magyar közélet befolyásos személyisége. Haynald gondosan megőrizte a leveleket, amelyekre rendszerint feljegyezte, hogy mikor kapta kézhez őket (sokszor ez segít a keltezetlen vagy nehezen olvasható keltezésű levelek datálásánál), nem ritkán azt is, hogy mikor válaszolt, sőt két esetben (U37, U46) rövid válaszfogalmazványa is fennmaradt.

A hercegné változatosan díszített (hercegi koronás, monogramos, olykor jelmondatokkal, apró képekkel ékesített) levélpapírokat használt, és önmagához képest szokatlanul jól olvasható írása is arról a mély tiszteletről és csodálatról árulkodik, amelyet szinte valamennyi levelében szavakkal is hosszadalmasan kifejt. Ugyanakkor nem korlátozódik puszta udvariassági formulákra, kitüntetésekhez és kinevezésekhez való gratulációkra, a főpap egészsége iránti érdeklődésre és saját bajainak elpanaszolására, hanem igen változatos témaköröket érint: a politikától kezdve (U15) a bibliatudományon (U18) és a botanikán (U26–U27) keresztül a művészetek és egyes művészek támogatásáig (U29–U33). Nem mulasztja el, hogy tájékoztassa az 1879 májusától bíborossá előlépett Haynaldot saját, csupán titokban terjesztett, indexre tett 24 kötetes egyháztörténeti-egyházpolitikai „opus magnum"-ának[14] előrehaladásáról és megküldje neki az elkészült köteteket (U43–U44).

A levelek fő témája azonban természetesen Liszt, az ő testi és lelki egészsége, az alkotó munkához való viszonya. Carolyne számára, aki ismeretségük kezdetétől fogva meg volt győződve Liszt zeneszerzői zsenialitásáról (U34), mindennél fontosabb, hogy Liszt az Egyház számára olyan nagyszabású vallásos műveket alkosson, amelyek az egyre vallástalanabb korban szinte térítő erővel hatnak. Egyes Liszt-műveket cím szerint is említ, és megtudjuk, hogy nem csupán a *Krisztus*[15] volt számára különösen fontos, de a teljesen soha be nem fejezett *Szent Szaniszló* oratórium és a *Szent Kristóf legendája*[16] is.

Nagy csalódása, és ennek több levélben keserűen hangot is ad, hogy Liszt, aki 1862 októberétől szintén Rómában élt, 1865-ben felvette a kisebb egyházi rendeket, és még utazó élete újra indulásától, 1869-től is csaknem minden év több hónapját Rómában és a közeli Tivoliban töltötte, az Egyház részéről nem kap megfelelő figyelmet, zenei feladatot és támogatást – így egyre kevesebbet alkot, ami pótolhatatlan veszteség az utókor számára (U34–U35). Örök gondot jelent a hercegné számára az is, hogy az állandó utazgatások

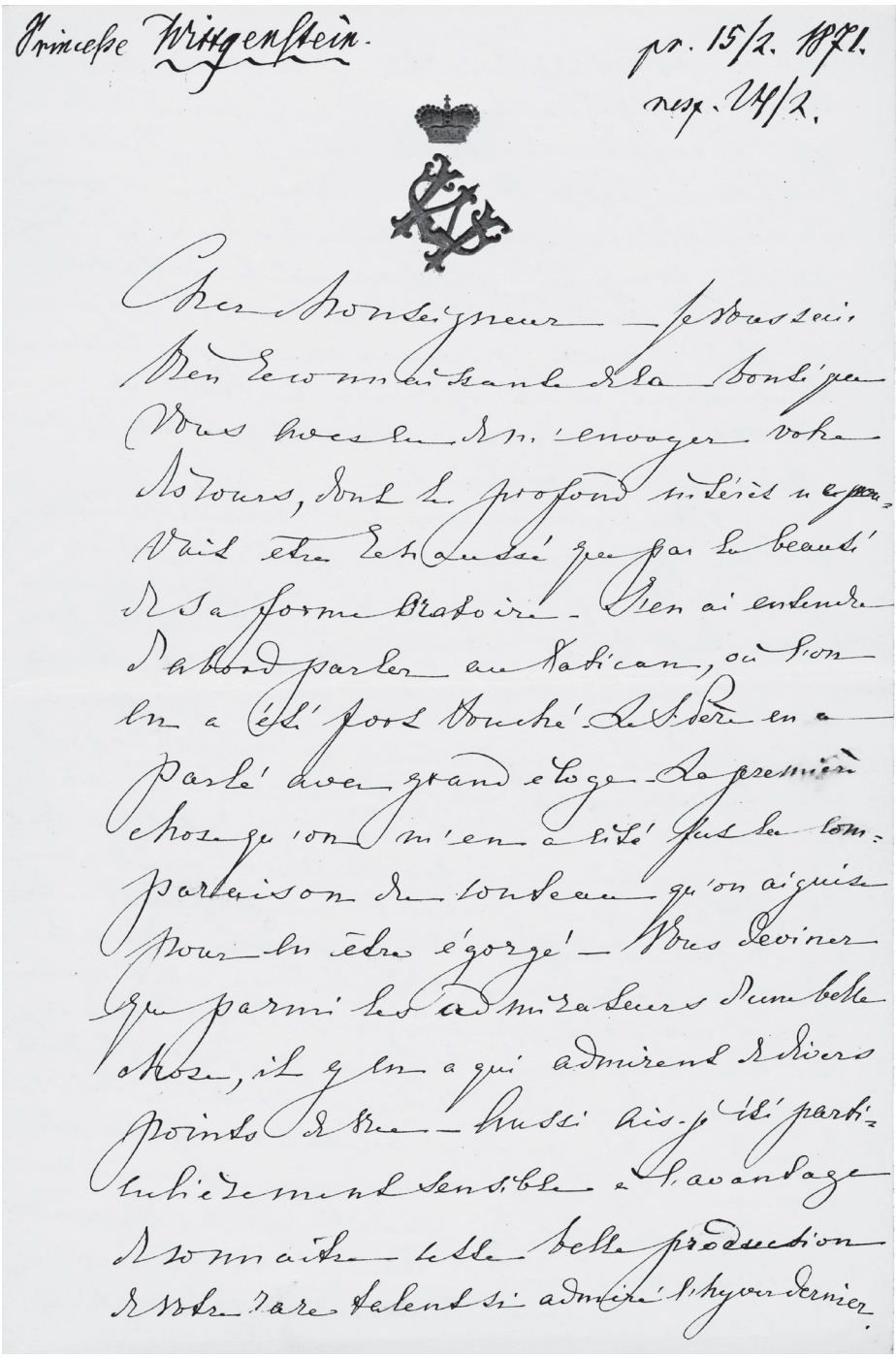
[12] Liszttel tervezett házasságkötésének elősegítésére utazott Rómába, majd az 1861. október 22-re kitűzött esküvő meghiúsulása és a házassági terv feladása után végleg ott telepedett le.

[13] Rövid életrajzát lásd http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC05727/06072.htm.

[14] [Carolyne Sayn-Wittgenstein], *Des causes intérieures et de la faiblesse extérieure de l'Église*.

[15] *Christus* LW I7. Szövegét a Szentírásból és a katolikus egyház liturgiájából a hercegné állította össze.

[16] *Die Legende vom heiligen Stanislaus* LW Q17, *Sankt Christoph, Legende* LW J41.



Princesse Wittgenstein.

pr. 15/2. 1871.
resp. 24/2.

Cher Monseigneur — Je vous suis bien reconnaissante de la bonté que vous avez eu de m'envoyer votre discours, dont le profond intérêt ne pouvait être rehaussé que par la beauté de sa forme oratoire. J'en ai entendu d'abord parler au Vatican, où l'on en a été fort touché. Le S. Père en a parlé avec grand éloge. La première chose qu'on m'en a cité fut la comparaison du couteau qu'on aiguise pour en être égorgé. Vous deviner que parmi les admirateurs d'une belle chose, il y en a qui admirent de divers points de vue. Aussi ais-je été particulièrement sensible à l'avantage de connaître cette belle production de votre rare talent si admiré l'hyver dernier.

2. fakszimile. U16 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, 1871. február 9. 1r.

megviselik Liszt egészségét és elvonják a komponálástól. Eleinte pártolja Liszt közeledését magyar hazájához (U16), boldog az ötvenéves művészi jubileum pesti megünneplésekor (a szervező bizottság elnöke Haynald volt), a *Krisztus* és más egyházi művek pesti előadásai miatt (U17, U18, U34), de már 1875-ben megállapítja, hogy Pest nem felel meg Lisztnek (U20), és amikor a hetvenéves Liszt egy baleset után rossz egészségi állapotba kerül, Haynald révén szeretné elérni, hogy zeneakadémiai kötelezettségei ellenére ne utazzék Pestre, ne kövessen el „hazafias öngyilkosságot" (U35–U39). Tivoliról is megváltozik a véleménye: 1876-ban még úgy ítéli meg, hogy Liszt a Villa d'Este-ben tud igazán jól dolgozni (U24), öt év múlva azonban már rosszul fűtött, Liszt számára nem megfelelő, őt magányra ítélő és megbetegítő helynek nevezi (U35), és 1883-ban még azon az áron is távol tartaná onnét, hogy Liszt inkább ne is jöjjön Itáliába (U42).

Haynald igazi bizalmasa volt a hercegnének, ugyanakkor igazi barátja és pártfogója Lisztnek és a budapesti Zeneakadémiának, a magyar egyházzenének. Carolyne hozzá írott levelei tovább árnyalják róla alkotott pozitív képünket, ugyanakkor magát a hercegnét is közelebb hozzák: hite és bizalma a művész alkotói nagyra hivatottságában még az idős Liszt számára is stimulálóan hathatott, ha olykor terhesnek érezte is, hogy a hercegné tudta nélkül, távolról is gyakran beleavatkozott ügyeibe.

A C csoportba sorolt négy dokumentum közül Janin levele Liszt titkárához, Bellonihoz (U50), mint már említettük, szorosan összetartozik az A csoportban szereplő, Liszthez írt Janin-levéllel (U4). Egy másik levél (U48) a Sayn-Wittgenstein–Haynald levelezéshez kapcsolódik: Ignazio Guidi olyan információkkal szolgál a hercegnének, amelyeket Carolyne kifejezetten Haynald részére kért tőle, majd továbbította a püspök bibliatörténeti kutatásaihoz (U18). Eleonore zu Sayn-Wittgenstein grófnő pedig közvetlenül Haynaldhoz intézi sorait (U49) – úgy látszik, nemcsak Carolyne hercegnével és Liszttel ápolt rokoni, illetve társasági kapcsolatot, hanem a magyar főpapot is jól ismerte.[17]

Az Utassy-gyűjtemény utolsó levele (U51) az egyetlen, amely semmilyen módon nem köthető sem az A, sem a B csoporthoz. Augusz Antal báró 1875. július 30-án kelt sorainak címzettjét, egy grófot eddig nem sikerült azonosítani, pedig a tartalmas levél elsősorban Lisztről és a megnyitás előtt álló Zeneakadémiáról közöl információkat.

A dokumentumok bemutatása

A rövid meghatározást a dokumentum fizikai leírása, majd a szövegkezdet idézése követi. A terjedelem megjelölésénél a hagyományos rövidítéseket használjuk: r = recto, v = verso. A h.k.(é.)n. rövidítés feloldása: hely, keltezés (év) nélkül. A betűhíven közölt rövid idézetekben eltekintünk a gyakran hibás vagy pongyola írásmód „sic"-ezésétől. A tartalom igen rövid összefoglalásához csak a legszükségesebb kiegészítő jegyzeteket adjuk.

[17] Eleonore, Gräfin zu Sayn Wittgenstein (1840-1933), a kiterjedt Sayn-Wittgenstein família egyik tagja, aki egy időben Weimarban élt, Lori néven gyakran szerepel Lisztnek a hercegnéhez intézett leveleiben, egy alkalommal így: *„votre gracieuse cousine",* bár a két nő nem volt vérrokona egymásnak. Lásd La Mara (szerk.), *Franz Liszts Briefe,* VII (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902), 345.

A
Dokumentumok az 1830/40-es évekből

U1 Lamennais, Hugues Félicité Robert de (1782–1854) abbé levele Liszt Ferenchez, h. é.n. [Párizs], április/augusztus[?] 23, szerda.[18]
1 bifólió, 13,5 × 10,3 cm. Írás: 1r–v.
„Combien je suis désolé, mon cher ami […]*”*
Sajnálja, hogy nem töltheti Liszttel az estély egy részét. Béranger-val[19] együtt egy barátjánál vacsorázik. Reméli, hogy pénteken vagy szombaton találkozhatnak, vagy máskor, amikor Lisztnek megfelel.

Aláírás és keltezés a levél végén: *„F. Lamennais / Mercredi 23 Avril/Août [?]”*

U2 Gróf Apponyi Antalné Nogarola Teréz (1790–1874) grófnő levele Liszt Ferenchez, h.é.n. [Párizs], 19-e, szerda.[20]
1 bifólió, 20,2 × 13,2 cm. Írás: 1r–v, címzés *(„A Monsieur / Monsieur François Liszt”):* 2v.
„Mon cher Liszt, voulés vous venir diner chez nous demain […]*”*
Meghívja estebédre másnap ½ 7-re. Ha egyéb kötelezettsége volna, akkor is várja őt az egész család ½ 9-től; *„le moindre de vos airs Hongrois, nous enchanteront”* (magyar dalaiból akár csak egy kevéske is elvarázsolná őket).

Keltezés a levél elején: *„Ce Mercredi 19”,* aláírás a végén: *„Thérèse Appony / Nogarola”.*

U3 Ernst, Heinrich Wilhelm (1814–1865) hegedűművész levele Liszt Ferenchez, Pest, 1845. augusztus 1.
1 bifólió, 21,2 × 13,5 cm. Írás: 1r–2v.
„Grand et cher Maitre, Je ne puis rèsister au plaisir de vous serrer sincérement la main […]*”*
Kénytelen visszautasítani a bonni Beethoven-emlékmű bizottságának meghívását nővére betegsége és saját kimerült idegei miatt, pedig boldogan hallotta volna Liszt kantátáját és játszott volna vele a *Kreutzer-szonátá*ban. Feledhetetlen számára Liszt játéka Beethoven zongoraversenyében, amit a párizsi Conservatoire koncertjén hallott.[21]

Aláírás és keltezés a levél végén: *„HWErnst / Pesth ce 1 Aout 1845.”*

Teljes közlés magyar és angol nyelvű kommentárokkal, fakszimilével: Eckhardt Mária, „»Ujjai lelkének és magasztos intelligenciájának tolmácsai […]« H. W. Ernst levele Liszt Ferenchez”, *Liszt magyar szemmel / The Hungarian View of Liszt* Nr. 19 (2014. november), 16–20.

[18] A hely nyilvánvalóan Párizs, a hónap olvasata azonban bizonytalan („Avril” vagy „Août”), az év így nem állapítható meg.
[19] Jean-Pierre de Béranger (1780–1857) francia költő.
[20] Magyar dallamok feldolgozásait Liszt 1839/40. évi első hazalátogatása után kezdte rendszeresen játszani, így valószínű, hogy a levél keltének éve sem korábbi 1840-nél.
[21] Utalás az Esz-dúr zongoraverseny (op. 73) előadására a bonni Beethoven-emlékmű javára rendezett 1841. április 25-i párizsi koncerten. Lásd Serge Gut, *Franz Liszt* (Sinzing: Studiopunkt Verlag, 2009), Chronologie, 723.

U4 Janin, Jules (1804–1874) zenekritikus, író levele Liszt Ferenchez, h.n. [Paris] 1845. szeptember 11.
1 bifólió, 21 × 13,5 cm. Írás: 1r–2v.
„Mon cher Litz. Depuis que je vous ai vu en Allemagne […]*”*
Dicséri Liszt művészi és emberi nagyságát, amelyet a bonni Beethoven-emlékmű avatási ünnepségén tapasztalt. Liszt Beethoven-kantátájának párizsi előadását szorgalmazza, és hívja magához a zeneszerzőt Párizsba, ahol a fordításon dolgozhatnának. Liszt titkárának, Belloninak már előző nap írt a részletekről, melyeket most Lisztnek is megismétel.[22]

Aláírás és keltezés a levél végén: *„Jules Janin mp. / 11 7bre 1845.”*

Katalógusleírás: Eckhardt Mária–Gombos László–Kaczmarczyk Adrienne (szerk.), *Liszt és a társművészetek. Emlékkiállítás Liszt Ferenc születésének 200. évfordulóján. Katalógus* (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012), Nr. 52, 13.

U5 Janin, Jules 1840. május 17-i Liszt-cikkének korabeli kéziratos másolata
5 fólió, 24 × 18,7 cm. Írás: 1r–5r (eredeti számozás: I–9. p.)
Fejcím az I. oldalon a másolóétól eltérő kéz írásával:
„Jules Janin sur Liszt / (l'Artiste du 17 mai 1840)”.
„Liszt est allé en Angleterre […]*”*
Az éppen Angliában pénzért, nagy sikerrel vendégszereplő Liszt előzőleg – hosszabb németországi és itáliai koncertezés után – Párizsban ingyen lépett fel. A cikkíró megállapítja, milyen sokat fejlődött és érett: *„Sa pensée s'est mûrie, sa tête s'est calmée; il a fini par maitriser cet enthousiasme qui debordait de toutes parts. Plus maître de lui même et des autres* […]*”*[23] Méltatja műsorát (Schubert-, Beethoven-, Donizetti-átiratok, *Galop chromatique*), költőien ecseteli játékát és sikereit. Kárhoztatja azt a kijelentést, hogy „Liszt a zongora Paganinije” – kettejük habitusa teljesen más: Paganini fukarkodik művészetével, titkolózik és kizárólag önös céljaira használja, míg Liszt tékozlóan nagyvonalú, mindenütt, mindenkinek szívesen játszik. Így is nagy vagyonra és óriási népszerűségre tesz szert: *„Autant Paganini a été avare de son art, autant Liszt en a été prodigue!* […] *Artiste libéral, artiste d'un prodigalité insensée; et cependant, quelle grande fortune il a faite! Quelle popularité il a conquise, que de volontés il a domptées! Que d'enthousiasmes il a soumis!”*

Bár a fejcím szerint a cikk az *Artiste*-ban jelent meg, az említett hetilap (*L'Artiste, Journal de la littérature et des beaux-arts,* Paris 1831–1904) 1840-es évfolyamában nem szerepel.

U6 [Janin, Jules:] LISZT A LONDRES. Kritika a *Revue et Gazette Musicale de Paris* 1840. június 14-i számából, hírlapkivágat.
1 fólió, 3 részből összeragasztva, ca.50 × 9 cm. A szignálatlan cikk: 1r, a hátoldalon egyéb szövegrészletek a lapból.
„L'événement musical de cette saison aura été le retour de ce jeune artiste à Londres […]*”*

[22] Gaetano Belloni (1810k.–1887) Liszt titkára. A hozzá írt levél: U50.
[23] „Gondolkodása megérett, feje megnyugodott; végre mesterien bánik a mindenhonnan áradó lelkesedéssel. Inkább ura magának és másoknak.”

Mintegy 25 évvel korábbi első londoni fellépése óta Liszt csodagyerekből érett művésszé fejlődött; Párizsban a hangszeres iskola romantikus irányzata fejének tekintik, aki a zenében leginkább kapcsolódik Shakespeare, Goethe, Byron és Hoffman irodalmi zsenijéhez. Utal a művész itáliai, ausztriai, németországi koncertjeinek sikerére és arra, hogy *„le poëte de piano”* a diákoktól a mesteremberekig mindenki számára nyitott és mindenkit csodálatra késztet.

Ismerteti Liszt londoni műsorát (Bellini-, Donizetti-fantáziák, *Marche hongroise, Valse, Galop chromatique,* Weber-koncert), magasztalja és részletesen elemzi az előadást, kiemelve a *tempo rubato* rugalmasságát, és azt, hogy a fantasztikus és virtuóz darabok előadása mellett Liszt a Weber-koncert klasszikus méltóságát is tökéletesen vissza tudta adni. A *Marche hongroise* is nagyzenekari kísérettel szólalt meg Liszt irányításával.[24] A művész játéka technikailag tökéletes, de igazán ellenállhatatlanná az állandó költői ihletettség, a szenvedélyes érzelemgazdagság teszi. Ez olykor már-már extravaganciával fenyeget, de sohasem lépi túl az igaz és a szép határait.

A szerző megjelölése nélkül közölt kritika tartalma és stílusa alapján feltehetőleg Jules Janin írása.

U7 Lamartine, Alphonse de (1790-1869) költő, író, politikus beszéde: válasz Liszt köszöntőjére, Mâcon [Saint-Point], 1844. [július 18]. Korabeli kéziratos másolat.
4 bifólió, 22 × 13,6 cm. Írás: 1^r–8^v.
A cím a 8^v-n a szöveg végén: *„Macon / 1844. / Reponse de Lammartine au toâst de Frantz Liszt.”*
„Messieurs! non! l’illustre artiste à qui nous avons le bonheur d’offrir l’hospitalité […]*”*
Nevezetes vendégét mindenki ismeri; ő most nem a zsenit, hanem a jótékony, szerény és a szegényeket titkon segítő művészt üdvözli. Ennek kapcsán részletesen kifejti saját, minden osztály felemelésére és egyenlőségére törekvő politikájának alapelvét: *„ce besoin d’améliorer et d’égaliser le sort de toutes les classes de la nation, et de la société, sans acception de rangs, de conditions, de professions* […]*”* A jelenlévők, akik osztják nézeteit, szintén többféle társadalmi osztályt képviselnek, s örömmel számítja közéjük Lisztet, aki művészetének legkiválóbb képviselője *(„cet artiste le plus éminent de son art”).* Jóakarat hatja át őket – s ez a jó politika, a valódi és szent demokrácia. Ez ad erőt a szónoknak, hogy a támadások, félremagyarázások és az elszigeteltség miatti szenvedés ellenére is folytassa eddigi politikáját.

U8 Breiting, Hermann (1804–1860) tenorista levele Liszt Ferenchez, Darmstadt, 1845. október 12.
1 bifólió, 27,5 × 22 cm. Írás: 1^r, címzés *(„A / Monsieur / Monsieur François Liszt.”)* a félbe hajtott 2^v alján, ugyanott levélzáró viaszpecsét maradványa.
„Sehr geehrter Herr und Freund! / Mich unseres Zusammenseyns in Königsberg und Ihrer mir daselbst gezeigten freundlichen Gesinnungen erinnernd […]*”*

[24] LW S28. Valószínűleg a *Heroischer Marsch im ungarischen Styl* (LW A65) zongora–zenekari verziója, melynek létezéséről csak ebből a kritikából tudunk.

Königsbergi ismeretségükre hivatkozik; sajnálja, hogy rosszulléte miatt nem hallhatja újra Liszt pompás művészetét a mai koncerten – pedig egy szám erejéig még együtt is muzsikálhattak volna. A legjobbakat kívánja a művésznek további életéhez és működéséhez. Utóiratban kéri, ha volna egy tenorhangra írt kompozíciója, örvendeztesse meg vele.

Keltezés és aláírás a levél végén: *„Darmstadt / den 12t. October, 1845. / Breiting. Sänger."*

U9 Guiselin, Charles Louis Antoine (?–?) filozófus, tanár, költő levele Liszt Ferenchez, Toulouse, 1844. október 28.

2 bifólió, 20,8 × 13,5 cm. Írás: 1r–3v, címzés: *„Monsieur / Frantz Listz / Paris. / de la part de C.les Guiselin / 2 rue Crébillon",* ugyanott levélzáró pecsét maradványa.

„à Frantz Listz – à Madrid. / Le ciel m'a vraiment aimé […]*"*

Több mint egy hónapja váltak el,[25] de még mindig őrzi szívében az együtt töltött idők emlékét. Gondolatban számos levelet ír Lisztnek, akit maga mellett érez, amikor magányos szobájában metafizikai témájú könyveit forgatja: *„à chaque page, à chaque ligne qui me parle de l'immensité de l'être, des merveilles du monde, du progrès indéfini de la race humaine, de la dignité de l'art et de la liberté, il me semble, maitre, entendre votre voix elle-même me révéler ces hautes et consolantes vérités* […]*"*[26] Liszt közben már bizonyára Madridban van, Kirch[mayer] és Belloni társaságában,[27] akiket Guiselin szívből irigyel. Elmélkedik Spanyolország háborús éveiről,[28] a sok ellenségeskedésről, pusztításról, fájdalomról – Liszt művészetének mágiája és költészete azonban egyesíti a szíveket, békét és vigasztalást hoz. A levélírónak a filozófia tanáraként szintén magasztos és jótékony hatású küldetése van, amely azonban korlátok között mozog. Úgy tudja, Németországban az egyetemek sokkal szabadabb és termékenyebb szelleműek; az ifjúság nyitott az új eszmék iránt, a nép ösztönösen tiszteli a tudományt: *„aussi l'Allemagne est-elle devenue la véritable nourricière de l'intelligence du monde"*.[29] Liszt is oda tér majd vissza újabb sikerei után, és a levélíró is oda vágyik egyhangú, jelentéktelen életéből. – Serdülőkora óta költői ambíciókat táplál, amelyeket még nem teljesen ölt ki belőle a száraz tudomány; képzelete Liszt mellett kezdett el újra szárnyalni. Gondolatban bejárja vele Spanyolországot (költői utalások az ország egzotikus tájaira, híres látnivalóira, a mór emlékekre és legendákra, amelyek Lisztet is inspirálhatják). Hosszú levelét rövid verssel zárja, amelyben kéri Lisztet, hogy őrizze meg barátságukat.

Aláírás: *„C.les Guiselin mp."*

[25] Liszt 1844. augusztus 25-től szeptember 5-ig tartózkodott Toulouse-ban, lásd Gut, *Franz Liszt,* 735.

[26] „minden oldalnál, minden sornál, amely a lét határtalan nagyságáról, a világ csodáiról, az emberi nem véget nem érő haladásáról, a művészet méltóságáról és a szabadságról beszél nekem, mesterem, mintha csak az Ön hangját hallanám, amely maga tárja föl előttem ezeket a magasztos és vigasztaló igazságokat…"

[27] Wincenty (Vinzenz) Kirchmayer (1780–1857) báró, bankár.

[28] Utalás a spanyol trónöröklés miatt 1833-ban kirobbant, hosszan elhúzódó karlista háborúkra.

[29] „így aztán Németország vált a világ intelligenciájának igazi tápláló dajkájává."

Utóirat: egyéb kötelezettségei miatt nem tudott újra találkozni Liszttel Pau-ban,[30] de a következő év augusztusában bárhová elmegy: Berlinbe, Londonba, Kostantinápolyba, ahová csak Liszt hívja az ő „improvizált barátját" („ami improvisé"). Megemlíti, hogy találkozott Jasmin-nel,[31] aki vigasztalan, meghasonlott lélek benyomását keltette.

U10 Meyerbeer, Giacomo (1791–1864) zeneszerző levele Liszt Ferenchez, h.k.n., péntek [Párizs, 1830-as évek?].
1 bifólió, 21 × 13,5 cm. Mélynyomású címeres levélpapír GM monogrammal. Írás: 1r.
„Cher Maitre! Monsieur Érard m'écrit à l'instant […]*"*
Meghatottan köszöni, hogy Liszt másnap elviszi a La Muette-be.[32] Szeretne elég korán (4 és 5 között) menni, mert még sohasem látta La Muette-et, amely állítólag pompás *(„superbe").*

Aláírás és keltezés a levél végén: *„Votre / très dévoué confrère / Meyerbeer mp. / Vendredi."*

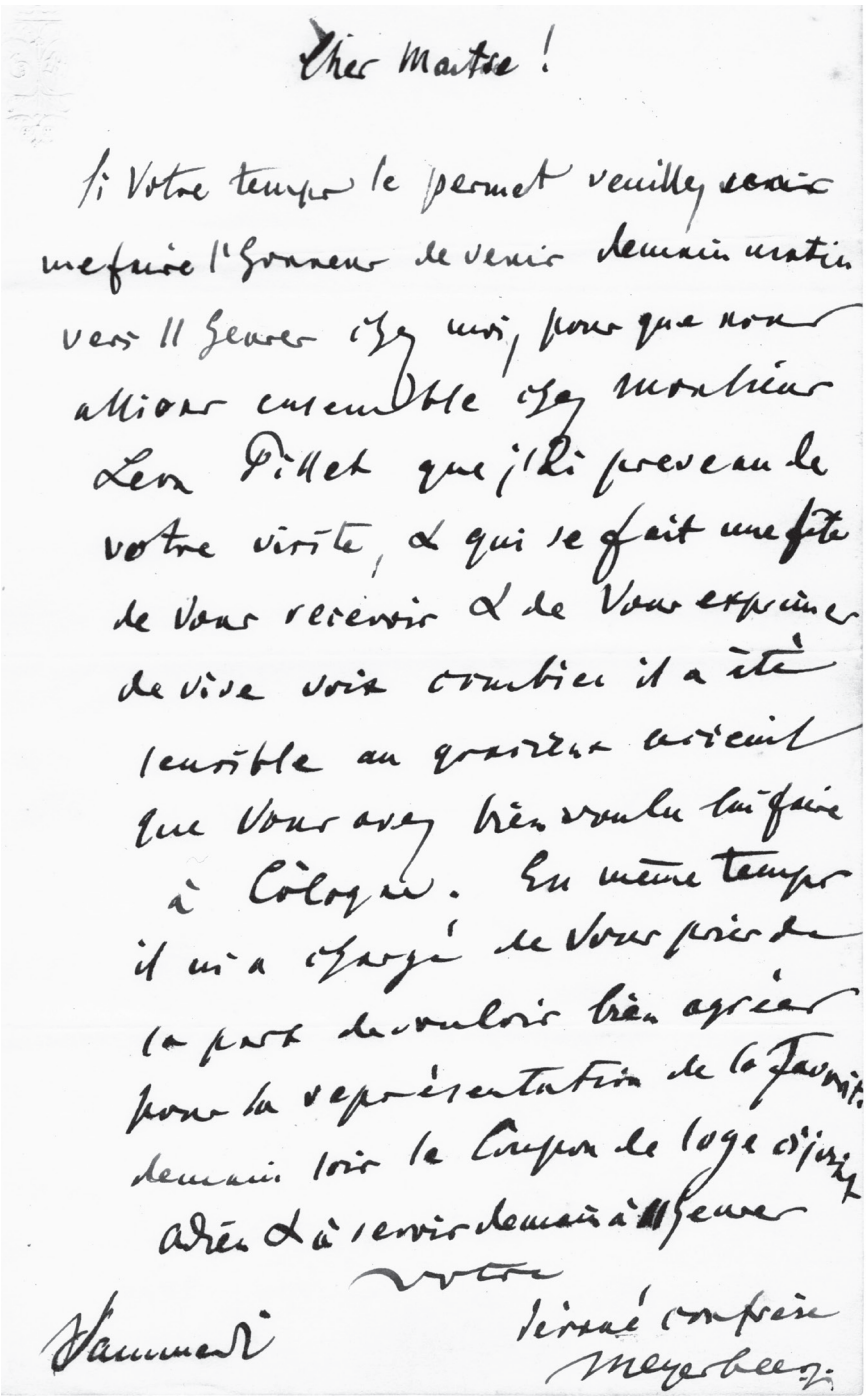
Katalógusleírás és fakszimile: *Liszt és a társművészetek* Nr. 60, 14.

U11 Meyerbeer, Giacomo levele Liszt Ferenchez, h.k.n., szombat [Párizs, 1840-es évek eleje].
1 bifólió, 21 × 13,5 cm. Mélynyomású címeres levélpapír GM monogrammal. Írás: 1r.
„Cher Maitre! Si Votre temps le permet veuillez me faire l'honneur de venir demain matin vers 11 heures chez moi […]*"*
Kéri Lisztet, másnap 11-kor keresse föl, hogy együtt menjenek Leon Pillet-hez,[33] akinek már bejelentette látogatásukat. Pillet nagyon örül, amiért megköszönheti, hogy Liszt oly szívesen fogadta őt Kölnben; egyúttal Meyerbeer révén felajánlja másnap estére páholybelépőjét a *Favorite* előadására.[34]

Aláírás és keltezés a levél végén: *„Votre / dévoué confrère / Meyerbeer mp. / Sammedi".*

U12 Dumas, Alexandre père (1803–1870) dráma- és regényíró levele Liszt Ferenchez, h.k.n. [Párizs, 1830/40-es évek].
1 bifólió, 20,1 × 12,7 cm. Mélynyomású címeres levélpapír. Írás: 1r.
„Mon cher Listz /Je ne puis pas vous voir […]*"*
Mivel nem tudja Lisztet utolérni, írásban kéri segítségét, tanácsát Mlle Lagrémie[? Lagrimé?] számára. Kéri, barátja fogadja a hölgyet úgy, mintha Dumas nővéréről lenne szó. Ez a

[30] Liszt 1944. október 7-től 20-ig tartózkodott Pau-ban, lásd Gut, *Franz Liszt,* 735.
[31] Jasmin: Jacques Boé (1798–1864) okcitán (délfrancia) nyelvű költő írói neve. Liszt *Faribolo pastour* című zongoradarabjának (LW A106) egyik témája az ő versének népszerű dallama.
[32] La Muette: Párizs közeli kastély, amelynek egyik szárnya a Liszttel szoros kapcsolatban álló hangszerkészítő Erard-család tulajdona volt.
[33] Léon Pillet (1803–1868) újságíró, drámaíró és librettista, 1840–1847 a párizsi Opera igazgatója volt. Liszt 1840 és 1841 nyarán, valamint 1842 és 1843 kora őszén koncertezett Kölnben; Pillet-vel való kölni találkozásáról azonban nem találtunk adatot.
[34] Donizetti *La Favorite (A kegyencnő)* című operáját 1840. december 2-án mutatták be Párizsban. Liszt ekkor hosszabb angliai és írországi koncertturnén volt, majd Belgiumban vendégszerepelt, és csak 1841. március közepén tért vissza Párizsba. Ez tehát a legkorábbi időpont, amelytől kezdődően a levél keltezhető.



Cher Maître !

Si votre temps le permet veuillez venir me faire l'honneur de venir demain matin vers 11 heures chez moi, pour que nous allions ensemble chez monsieur Léon Pillet que j'ai prévenu de votre visite, & qui se fait une fête de vous recevoir & de vous exprimer de vive voix combien il a été sensible au gracieux accueil que vous avez bien voulu lui faire à Cologne. En même temps il m'a chargé de vous prier de la part de vouloir bien agréer pour la représentation de la Favorite demain soir la loge ci-jointe

Adieu & à revoir demain à 11 heures

Votre

dévoué confrère

Meyerbeer

Jammerdi

3. fakszimile. U11 Meyerbeer, Giacomo levele Liszt Ferenchez, h.é.n. 1r.

kérés az ő „utazói testamentuma”: *„Ceci est un legs que je vous laisse dans mon testament de voyageur.”*

Aláírás a levél végén: *„Je vous embrasse / Al. Dumas mp.”*

Katalógusleírás: *Liszt és a társművészetek* Nr. 57, 14.

U13 Pleyel, Marie (Moke, Marie Félicité Denise) (1811–1875) zongoravirtuóz levele Liszt Ferenchez, h.k.n., hétfő [Párizs, 1830/40-es évek]

1 bifólió, 18,3 × 12 cm. Mélynyomású MP monogramos levélpapír. Írás: 1r.

„En voyant arriver 2 heures, hier mon cher Liszt […]*”*

Tegnap úgy látta, Liszt még gyengélkedik, így nem számított látogatására. Igen sajnálja, hogy nem volt otthon, amikor Liszt nála járt. Engesztelésül felajánlja, hogy ő maga keresi föl a művészt, csak közölje „a barátság jeleként”, mikor alkalmas. *„Fixez vous même le jour, je vous en prie, ce sera une marque d'amitié que vous me donnerez* […]*”*

Aláírás és keltezés a levél végén: *„Votre amie / M. Pleyel / Lundi”*.

U14 Kézírásos dokumentumlista egy nyomtatott szállítólevél-töredék üres hátoldalán tizenegy Liszthez írt levélről, terjedelmük feltüntetésével.

1 szabálytalan alakú fol., 15,7/16,2 × 14,6 cm.

A levelek ceruzaírással az alábbi sorrendben vannak felsorolva: M. Pleyel (U13), Meyerbeer 15.8.42 (nem szerepel az Utassy-gyűjteményben), Meyerbeer „Samedi” (U11), Meyerbeer „Vendredi” (U10), W. Ernst (U3), Jules Janin 11. 7bre 1849 (recte: 1845, U4), A. Dumas père (U12), F. Lamennais (U1), Breiling Sänger (recte: Breiting, U8), Guiselin (U9), Th. Apponyi-Nogarola (U2).

A kitöltetlen szállítólevélen nincs cégjelzés, a „Zahlbar in Wien innerhalb 1 Monat.” szöveg alapján bécsi cég nyomtatványa lehetett.

B
Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegné levelei Haynald Lajos érsekhez

U15 Sayn-Wittgenstein, Carolyne Jeanne Elisabeth (sz. Iwanowska) (1819–1887) hercegné levele Haynald Lajos (1816–1891) bíboroshoz, Róma, 1870. december 18.

1 bifólió, 21 × 13,4 cm. Piros koronával és két C-betűből álló kereszttel díszített levélpapír. Írás: 1r–2r.

„Monseigneur – Je ne saurais oublier en 1870 – qu'en 1869 j'avais le grand plaisir […]*”*

Előző évben személyesen kívánt boldog ünnepeket, most írásban teszi. Biztosítja tiszteletéről és ragaszkodásáról. Megköszöni Haynald iránta tanúsított jóindulatát, a közelgő új esztendőre áldást kér rá.

Aláírás és keltezés a levél végén: „Votre très dévouée / Psse Carolyne Wittgenstein / Ce 18. Xre 70 – Rome”.

Az 1r tetején a címzett feljegyzése: *„Wittgenstein Principissa. Resp. 23/12. 1870.”*

U16 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1871. február 9.
2 bifólió, 20,5 × 13,4 cm. Arany szegélyű levélpapír piros koronával és CW monogrammal. Írás: 1r–4r.
„Cher Monseigneur – Je vous suis bien reconnaissante de la bonté […]*”*
Köszöni, hogy a bíboros megküldte neki beszédeit, amelyekben a kor legégetőbb, spontánul nem gyógyuló betegségeire mutat rá.[35] A szövegnek a Vatikánban is jó visszhangja volt. – A Szentatya fogolynak tekinti magát, nem hagyja el palotáját. Ezt Neri pártja helyesli, de van egy ezt ellenző kisebbség is. Tárgyalja egyes tekintélyes személyek nézeteit. A pápai fogadásokon mindig rengeteg érdeklődő van jelen, a Szentatya rezignáltan fogadja jelenlegi helyzetét. A városban elégedetlenség uralkodik; nincs idegenforgalom, kereskedelem, pénz. Beszámol a római arisztokrata körök és az udvar reakcióiról, a liberálisokról, a társasági élet nehézségeiről. Úgy hiszik, ha a Szentatya ismét ellátná Szent Péter székének funkcióit, újra megindulna a pénzforgalom.

Liszt jól érzi magát Pesten. Bárcsak alkalmat adnának neki hazaszeretete bizonyítására! *„Comme l'amour de la patrie est un vertu essentiellement chrétienne,* […] *je serais fort charmé que la patrie de Liszt lui donne occasion de lui prouver son amour en s'attachant à elle* […]*”*[36] Ha esetleg Carolyne-nak el kellene hagynia a tartózkodásra egyre kellemetlenebbé váló Rómát, szívesen meglátogatná a bíborost.

Aláírás és keltezés a levél végén: „[…] *la très dévouée / Psse Carolyne Wittgenstein / Ce 9 Fev. 71. Rome.”*

Az 1r tetején a címzett feljegyzése. *„Princesse Wittgenstein. Pr. 15/2. 1871. / resp. 24/2.”*

U17 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1873. szeptember 17(?).
1 bifólió + 1 fólió, 20,5 × 13,4 cm. Az arany szegélyű levélpapíron arany dísz: három C-betűből álló monogram „DESIDERARI DESIDERARE” szöveggel körülvett ellipszisben, fölötte korona. Írás: 1r–3r.
„Cher Monseigneur – Je viens d'apprendre que vous êtes à la tête du comité […]*”*
Megköszöni, hogy Haynald vállalta az elnökséget abban a bizottságban, amely Liszt művészi jubileumának budapesti ünnepségeit rendezi. Áttekintést ad Liszt és az Egyház kapcsolatáról, a művész gyermekkorától a „világ örvényeinek” vonzásán, majd a kisebb rendek felvételén át a meghiúsult egyházzenei reformtervekig. Boldog, hogy a *Krisztus,* amelynek befejezése után Liszt vallásos zeneszerzőként terméketlenné vált megfelelő talaj és környezet híján, végre elhangzik egy katolikus országban – hiszen eddig a protestánsok több megértést tanúsítottak Liszt vallásos művei iránt, mint a katolikusok.

Ő maga ugyan nem fogja hallani a pesti *Krisztus*-előadást, de lélekben ott lesz, amikor ez a nagyszabású mű megkezdi tanúságtételét egy hitetlen, Krisztusnak még puszta létét is tagadó korban: *„je verrai en Dieu que cette oeuvre monumentale y commencera le cours*

[35] Itt és a következőkben az Olasz Királyság és az Egyházi Állam 1870 szeptemberében történt összeütközése, a pápai állam veresége után kialakult patthelyzetről van szó.

[36] „Mivel a hazaszeretet természeténél fogva keresztény erény, … igen el lennék bűvölve, ha Liszt hazája alkalmat adna neki, hogy bizonyítsa hozzá fűződő szeretetét.”

de sa prédication dans ce siècle où tant d'esprits outrageant le Christ jusqu'à nier son existence, les croyans sont doublement tenus de le louer […]*"*

Aláírás és keltezés a levél végén: *„V*[otr]*e dévouée / Psse Carolyne Wittgenstein / Ce 17. 7bre 73 Rome"*.

Az 1r tetején a címzett feljegyzése: *„Wittgenstein hgnő – fel. 5/12. 1873."*

A teljes levél fakszimiléje és részleges fordítása kommentárokkal: Eckhardt Mária, *Liszt Ferenc Krisztus oratóriuma és a Zeneakadémia / Franz Liszt's oratorio Christus and the Budapest Academy of Music* (Budapest: Helikon–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011), 24, 26–29.

U18 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1874. [január] 3.

2 bifólió, 20,7 × 13 cm. Az arany szegélyű levélpapír bal felső sarka a „W" betűt idéző arany-zöld (1r), illetve arany-piros (2r) rombuszokkal van díszítve. Írás: 1r–4v.

„Je suis infiniment touchée cher Monseigneur, de vos lignes […]*"*

Meghatottan mond köszönetet Haynald küldeményéért, a szép éremért.[37] Még inkább örült a híreknek az egyházi, társadalmi és közélet feltámadásának első jeleiről, amely Haynaldnak is köszönhető. *„L'attachement que je porte à la Hongrie à un double titre, me rend d'autant plus heureux que ce soit un evèque hongrois* […]*"* Haynald levelét december 31-én kapta meg. A kért információk ügyében tárgyalt a legjobb orientalistájukkal:[38] a Barberini-könyvtárban csütörtökönként lehet dolgozni; a szamaritánus idiómát Rómában valószínűleg csak a jezsuita Bollik atya kutathatja, aki már röviden tanulmányozta a Haynald által említett kódexet.[39] További javaslatokat közöl a kutatáshoz, de ecseteli annak diplomáciai nehézségeit is.

A pesti Liszt-ünnepségekre visszatérve, ismét kifejezi háláját, és újévi jókívánságait küldi.

Aláírás és keltezés a 4v-n: *„Votre bien dévouée / Psse Carolyne Wittgenstein / Ce 3 74 – Rome"*. Mellette hosszú apró betűs utóirat, melyben visszatér a szamaritánus ügyre és ajánlja Abbé Valergát, a jeruzsálemi pátriárka testvérét, a firenzei Biblioteca Laurentina újonnan kinevezett könyvtárosát.[40]

U19 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz [Róma, 1875. március 25 körül].

1 bifólió, 17,2 × 11,5 cm. Bal felső sarkában barna nyomtatott miniatűr kép: a római San Pietro székesegyház és tere. Írás: 1r–2v.

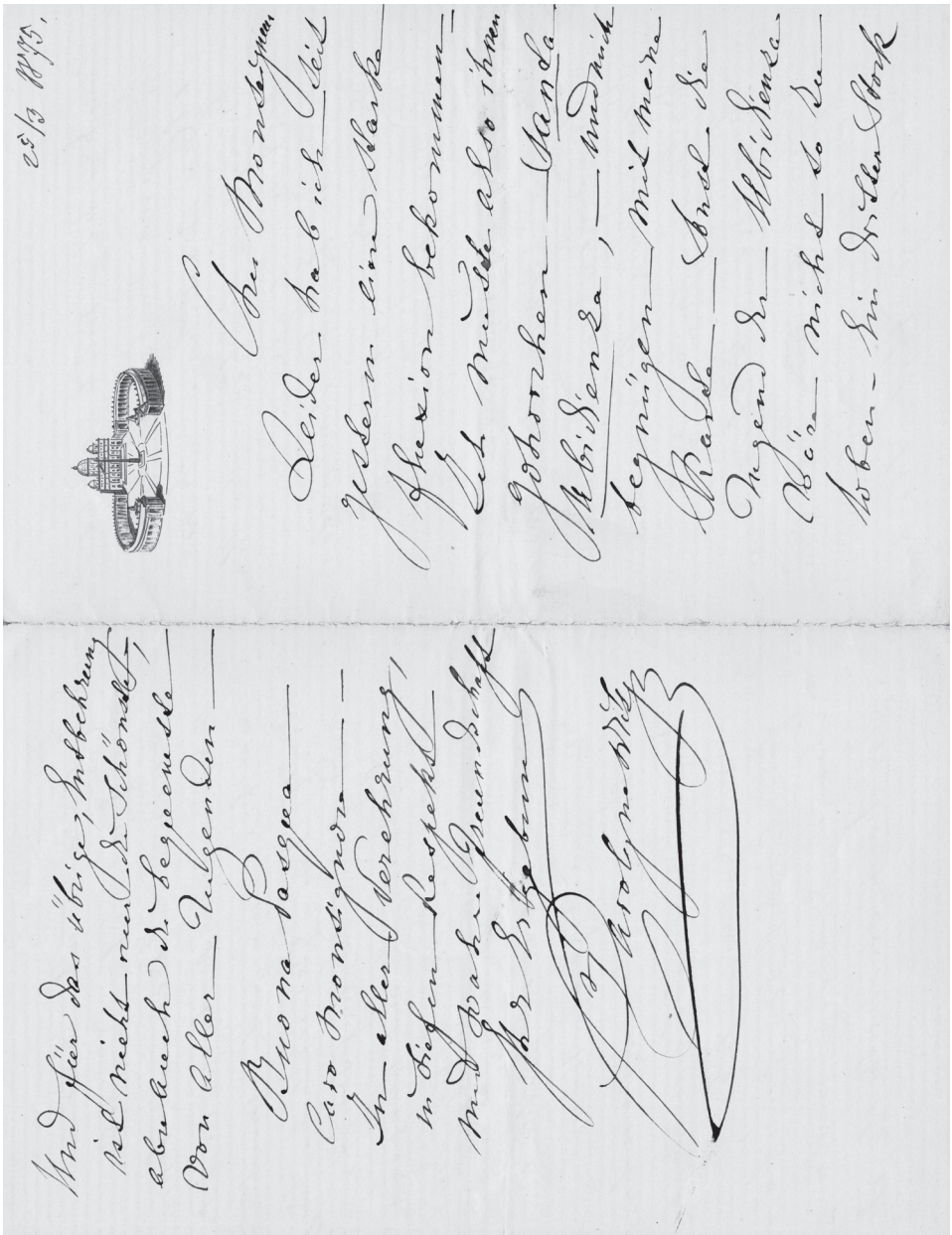
„Cher Monseigneur, / Leider hab ich seit gestern eine starke Fluxion bekommen […]*"*

[37] A budapesti 1873-as Liszt-jubileum emlékérméről lehet szó, melynek megküldését előző levelében kérte.

[38] Ignazio Guidivel, lásd U48.

[39] A jezsuita atya neve helyesen: Giovanni Bollig. Az ún. „Szamaritánus bibliáról" *(Pentateuco Samaritano)* lásd http://www.bicudi.net/node/109.

[40] Pietro Valerga (1821–1903) kármelita, orientalista. Bátyja: Giuseppe Valerga (1813–1872) jeruzsálemi latin pátriárka.



4. fakszimile. U19 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, 1875. március 25. körül. 1r és 2v.

Gyengélkedése miatt engedelmeskedett Haynaldnak, otthon maradt, de valamikor szeretne vele egy órácskát beszélgetni, mert nagyon elszigeteltnek érzi magát. *„Seit fünf Jahren hab' ich allmählig, durch Tod und Abreise beinahe mein ganzes geistlichen und geistigen Verkehr verloren* […]'[41] Veszteségeit azonban a jó angyalok segítségével elviseli és erényként fogja fel. Boldog húsvétot kíván.

Aláírás: *„Ihre Ergebene / Carolyne Wittg."*

A keltezés az 1r jobb felső sarkában a címzett kezétől: *„25/3 1875."*

U20 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1875. Húsvét [március 28.]

1 bifólió, 21 × 13,5 cm. Piros koronával és CW monogrammal díszített levélpapír. Írás: 1r–2v.

„Cher Monseigneur – Au fond je me fais conscience de Vous avoir prié de venir me revoir […]*"* Lelkiismeret-furdalása van, hogy kérte az igen elfoglalt Haynald látogatását, ezért inkább pár szóban összefoglalja, amiről beszélgetni akart vele. Német nyelvre váltva, Liszt pesti tartózkodásának esélyeit taglalja, amiről már korábban is beszéltek; szerinte Pest nem tesz jót Lisztnek. *„Also, wir haben gesagt Pesth passt nicht für Liszt. Mit oder ohne Aristokratie, dass ist ganz egal* […]*"* Ezt már Simor érseknek[42] is megmondta. Liszt művészi és emberi igényeiről, gyengeségeiről és erényeiről elmélkedve, arra kéri a címzettet, hogy Rómában találjon a művész számára megfelelő működési területet.

Aláírás: *„Votre dévouée Nunc et semper / C. Wittgenstein".*

A levélíró keltezése az 1r-n: *„Ce Saint jour de Paques – 75 Rome",* mellette a címzett kezétől: *„Rome 1875."*

U21 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, h.k.n. [Róma, 1875. április 6. körül].

1 kis bifólió, 13 × 10 cm. Piros koronával és CW monogrammal díszített levélpapír. Írás: 1r–2v.

„Cher Monseigneur. Tout le monde est éblouï de votre esprit […]*"*

Francia-német keverék nyelvű írásában magasztalja az érseket. Köszöni az írásban megkapott püspöki áldást, amelyet rövid beszélgetésük alkalmával nem tudott kérni.

Aláírás: *„Votre dévouée / Carolyne Wittgenstein".*

A keltezés ceruzával az 1r jobb felső sarkában a címzett kezétől: *„pr. 6/4 1875 Rome".*

U22 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, h.k.n. [Róma, 1875. április 6. körül].

1 bifólió, 17,7 × 11,3 cm. Színes virággal díszített levélpapír, írás: 1r–2v.

„Cher Monseigneur. Je me permets de Vous envoyer une lettre pr. mon gendre […]*"*

[41] „Öt év óta elhalálozások és elutazások révén lassanként elvesztettem csaknem minden egyházi és szellemi-lelki kapcsolatomat…"

[42] Simor János (1813–1891) hercegprímás, 1867-től esztergomi érsek, 1873-tól bíboros.

A címzettel levelet küld a vejének és egy kis dobozt a lányának.[43] Kér tőle egy aláírt fényképet is valaki részére. Eichthal kisasszony[44] vigasztalan, hogy nem találkozott Haynalddal. Carolyne virágokat küld a nagy püspök, államférfi és politikai szónok szalonjának megillatosítására.

Aláírás: *„[…] toute l'admiration de votre bien sincèrement / affectionnée / Psse Carolyne Wittgenstein".*

A címzett írásával az 1r tetején: *„Wittgenstein hgnő pr. 6/4 1875."*

U23 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1876. [január] 17.
1 bifólió, 21 × 13,5 cm. Kék-arany keretben piros koronával díszített levélpapír. Írás: 1r–2v.
„Cher Monseigneur – Je n'ai pas besoin de vous dire […]*"*
Köszönetet mond a Stein hercegnő [?] közvetítésével kapott jókívánságokért és mindazért, amit a címzett tesz egyházáért, hazájáért és illusztris honfitársáért, Lisztért. Augusz bárótól hallotta, hogy a címzettnek orvosai pihenést írtak elő; sajnálja, hogy emiatt Kalocsán lesz Liszt pesti tartózkodása idején. *„Schicken Sie L. gute Engeln damit er in Allem mit Ruhe und Hoheit handelt. – Sie wissen was für ein edles Herz, was für eine Hohe Seele er ist* […]*"*[45]
Részletezi Liszt erényeit és gyengeségeit; dicséri viselkedését az 1860–1870 között Rómában töltött időszakban. Megérti, hogy az utóbbi öt évben utazgatott, de kéri Haynaldot, jó tanácsaival segítse, hogy valami nagyot alkothasson egyháza, hazája és saját művészete számára.

Keltezés a levél végén, bal lapszélen keresztben írva: *„Ce 17 – 76 – Rome", aláírás: „Psse Carolyne Wittgenstein".*

A címzett írásával az 1r tetején: *„Sayn-Wittgenstein hgnő. resp. 1876. Jan. 24."*

U24 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1876. február 1.
1 bifólió, 21 × 13,5 cm. Piros koronával és két, nyilakat formáló W-betűvel díszített levélpapír. Írás: 1r–2r.
„Cher Monseigneur – Quoiqu'il y ait indiscrétion à abuser de votre temps […]*"*
Sajnálja, hogy a beteg Haynald nem jön Itáliába, amelynek klímája jobban segítené gyógyulását. Liszt nagyon szépen kezdte az évet, a Villa d'Estében szorgalmasan dolgozott. Ezek életének sugárzó pillanatai, melyek csillagként fennmaradnak, míg a többit elnyeli majd a feledés.

Keltezés a 2r bal szélén keresztbe írva: *„Ce 1 Fev. 76 Rome. – ",* aláírás: *„votre bien dévouée Psse Carolyne Wittgenstein".*

A címzett írásával az 1r tetején: *„Wittgenstein hgnő pr. 7/2 1876."*

A levél kissé szakadt, restaurálásra szorul.

[43] Carolyne leánya, Marie zu Sayn-Wittgenstein (1837–1920) hercegnő férje 1860-tól Konstantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst herceg (1828–1896) volt, Ferenc József udvarmestere; a család Bécsben élt.

[44] A Rómában élő Augusta von Eichthal (1835–1932) bárónő, újságíró, 1873-ban részt vett Liszt pesti jubileumán, és Kalocsára is ellátogatott, lásd La Mara, *Franz Liszt's Briefe* VII, 42.

[45] „Küldjön L.-nek jó angyalokat, hogy mindenben nyugalommal és méltósággal járjon el. – Ön tudja, milyen magasztos lélek is ő…"

U25 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, h.k.n. [Róma, 1877. június 24. körül].
1 bifólió, 20 × 12,5 cm. Kék koronával és két szembenálló nyújtott W-betűvel díszített levélpapír. Írás: 1r–2r.
„Cher Monseigneur – Les journaux s'occupent beaucoup de la distinction […]*"*
Haynald kitüntetését[46] egyes újságok kritikával fogadják, de „az Igaz a hitből él", így az Egyház minden kiváló pásztora is.

Aláírás: *„Votre bien obligée et dévouée Psse Carolyne Wittg."*

A címzett írásával az 1r tetején: *„Wittgenstein, Sayn pr. 21/6. 1877. / resp. 28/6."*

U26 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1879. április 22.
1 bifólió, 20 × 12,7 cm. Piros koronával és nyújtott W-betűvel díszített levélpapír. Írás: 1r–2v.
„Monseigneur Je viens de recevoir votre beau discours sur le botanicien florentin […]*"*
Köszönettel vette és érdeklődéssel olvasta a címzett kongresszusi beszédét egy érdemdús firenzei botanikusról, akiről már sok jót hallott Fiorini grófnőtől.[47] Gratulál H. bíborosi kinevezéséhez,[48] és reméli, rövidesen viszontlátja őt Rómában.

Aláírás: *„*[…] *votre bien affectueusement dévouée Psse Carolyne Wittgenstein".*

Keltezés az 1r-n a betűdísz mellett keresztben: „Ce 22 Avril 79 Rome".

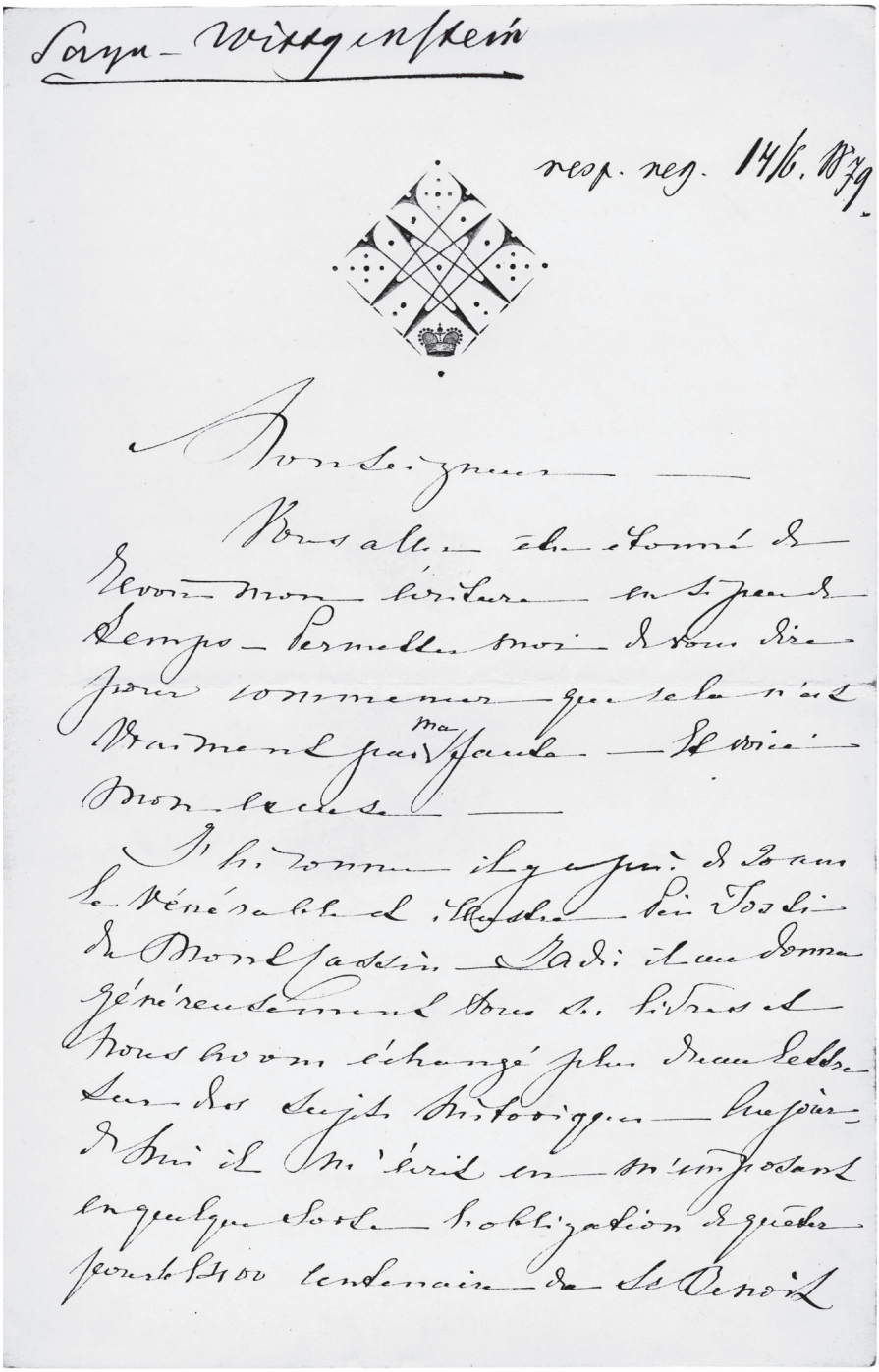
A címzett írásával az 1r tetején: *„Sayn-Wittgenstein principissa. / pr. 30/4. 1879. / resp. 1/5."*

U27 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1879. május 3.
1 bifólió, 21 × 13,7 cm. Levéldísz: élére állított arany négyzetben W-betűk és korona. Írás: 1r–2v.
„Monseigneur – Vous allez être étonné de revoir mon écriture en si peu de temps […]*"*
Elnézést kér, hogy ilyen rövid időn belül újra ír, segítséget kérve. 20 éve ismeri Tosti atyát[49] Monte Cassinóból, akivel egykor könyveket és történelmi információkat cseréltek; az atya most felkérte őt, gyűjtsön adományokat Szent Benedek 1400 éves jubileumának ünnepségeire – ő azonban nem érzi magát erre alkalmasnak. Hohenlohe bíboros[50] azt tanácsolta, forduljon néhány püspökhöz, köztük a címzetthez is. Kéri, hogy Haynald Simor érsekhez is juttassa el levelét. Újra lelkesen méltatja Haynald brosúráját a firenzei botanikusról; a növények mindig is közelebb álltak szívéhez, mint az állatok.

Aláírás és keltezés: *„Votre très dévouée / Psse Carolyne Wittgenst. / Ce 3 Mai 79. Rome."*

A címzett írásával az 1r tetején: *„Sayn-Wittgenstein / resp. neg. 14/6. 1879.",* a 2v-n a levélszövegre keresztben ráírva: *„Pr / Monte Cassino".*

[46] A Szent István-rend nagykeresztje, 1877. június 6.
[47] Elisabetta Fiorini Mazzanti (1799–1880) grófnő, botanikus.
[48] Haynald bíborosi kinevezésének dátuma: 1879. május 12. Úgy látszik, a hír Rómában már korábban elterjedt róla, hiszen a hercegné levele április 22-én kelt.
[49] Luigi Tosti (1811–1897) bencés atya, történész.
[50] Gustav Adolf zu Hohenlohe-Schillingsfürst (1823–1896) bíboros, Carolyne vejének testvére, Liszt patrónusa a kisebb rendek felvételekor és vendéglátója a Tivoli-beli Villa d'Estében.



Sayn-Wittgenstein

resp. reg. 14/6. 1879.

Monseigneur —

Vous allez être étonné de revoir mon écriture en si peu de temps — Permettez moi de vous dire pour commencer que cela n'est vraiment pas ma faute — Et voici mon excuse —

J'ai connu il y a près de 20 ans le vénérable et illustre Père Tosti du Mont Cassin — Jadis il me donna généreusement tous ses livres et nous avons échangé plus d'une lettre sur des sujets historiques — Aujourd'hui il m'écrit en m'imposant en quelque sorte l'obligation de quêter pour le 1400 centenaire de St Benoît

5. fakszimile. U27 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, 1879. május 3. 1r.

U28 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1879. június 24.
1 bifólió, 20 × 13 cm. Levéldísz: piros korona és W-betűket imitáló nyíl. Írás: 1r–2v.
„Eminence – Je ne saurais assez vous remercier de vos lignes si bienveillantes […]*”*
Nagyon örül, hogy ősszel találkozni fognak. Megérti Haynald érveit Monte Cassino ünnepségei ügyében, és hogy H.-nak fontosabbak a saját egyházmegyéje élő tagjai, mint Monte Cassino és a magyar bencések kapcsolata. Todi atya naiv volt, amikor éppen csak a hercegnét bízta meg a gyűjtéssel, de Carolyne bízik a Gondviselésben: *„Dio si provedera!”*

Aláírás és keltezés: *„Votre bien Aff[ectionn]ée et dévouée / Psse Carolyne Wittgenstein / Ce 24 Juin 79 Rome”*.

A címzett írásával az 1r tetején: *„pr. 28/6. 1879.”*

U29 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, h.k.n. [Róma, 1880. március 13 körül].
1 bifólió, 21 × 13,5 cm. Piros koronával és két C-betűből álló kereszttel díszített levélpapír. Írás: 1r–2v.
„Eminence – J'ai appris votre arrivée à Rome […]*”*
Liszttől megtudta, hogy a bíboros Rómába érkezett. A hercegné egy lázas betegség miatt, amelytől egész télen szenvedett, nem tudja felkeresni, de reméli, hogy az irgalmasság cselekedeteinek jegyében maga Haynald fogja őt meglátogatni. Liszt beszámolt neki a bíboros kulturális jótetteiről is: alapítvány, díjak az egyházi zene érdekében.[51] Most egy Max nevű bécsi festő[52] Európa-szerte több helyen, így Rómában a Palazzo Veneziában is kiállított képének pesti bemutatásához kéri Haynald segítségét.

Aláírás: *„*[…] *la bien affectionnée et dévouée Psse Carolyne Wittgenstein”*.

A címzett írásával az 1r tetején: *„Sayn-Wittgenstein Hercegné pr. 13/3. 1880.”*

U30 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, h.k.n. [Róma, 1880. március 19 körül].
1 kis bifólió, 15,5 × 10,2 cm. Kék koronával és két, nyilakat formáló W-betűvel díszített levélpapír. Írás: 1r–v.
„Eminence – Malgré toutes les recherches imaginables, on ne retrouva plus la négative de la Madonne de Hebert […]*”*
Nem találják Hébert[53] Madonnájának negatívját. Ha a bíboros még Húsvétkor is Rómában lesz, a hercegné készíttet neki egy másolatot.

Aláírás: *„De votre Éminence la très dévouée Psse Carolyne Wittg.”* Utóirat: *„Pas de réponse, bonne réponse.”*

A címzett írásával az 1r tetején: *„Wittgenstein / pr. 17/3 1880.”*

[51] Haynald 1879-ben alapítványt tett az új magyar egyházi művészet: zene, festészet és szobrászat támogatására. A zenei zsűri elnöke Liszt volt.
[52] A festőt nem sikerült azonosítanunk.
[53] Antoine Auguste Ernest Hébert (1817–1908) francia festő Madonnáját ma a Walters Art Museum (Baltimore, Maryland) őrzi, lásd http://art.thewalters.org/detail/31086/virgin-of-the-deliverance/. Hébert 1870-ben Carolyne-ról is készített egy színes ceruzarajzot, lásd Ernst Burger, *Franz Liszt. Die Jahre in Rom und Tivoli 1839, 1861-1886* (Mainz: Schott, 2010), 149.

U31 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, h.k.n. [Róma, 1880. március 25. körül].
1 bifólió, 18,7 × 12,7 cm. W és C betűkből kialakított levéldísszel. Írás: 1r–v.
„Eminence – / Il m'est revenu que vous aviez parlé […]*"*
Ha a címzett szeretné megismerni azt a művet, amelyet a hercegné már több püspöknek és érseknek megmutatott, megkaphatja, de a szerzőről nem kaphat felvilágosítást; a mű nem a nyilvánosságnak van szánva. A címzett diszkréciójában bízva átadja neki a Madonnát,[54] akinek arckifejezését kissé még szomorúbbá változtatta, így még inkább élvezhető.

Aláírás: *„En tout respect et devouement* […] *de Psse Carolyne Wittg."*

A címzett írásával az 1r tetején: *„Pr.sse SaynWittgenstein pr. 25/3. 1880."*

U32 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, h.k.n. [Róma, 1880. március 26. előtt].
1 kis bifólió, 15,5 × 10,2 cm. Kék koronával és két, nyilakat formáló W-betűvel díszített levélpapír. Írás: 1r–2v.
„Eminence. Qu'il me soit permis de Vous exprimer encore une fois […]*"*
Ismét megköszöni Haynald iránta tanúsított jóságát, újra kéri diszkrécióját. Amit tett, partizánakció volt, nem egy személy, hanem az Egyház érdekében tette, amelyet csak apróságokkal tud szolgálni – hiszen szegény, mivel vagyonát Miklós cár elkobozta. Kéri a bíborost, ne beszéljen „tartozásról" senkinek; az illető személyt amúgy is igazságtalanul ítélik meg még a családjában is. Azt is kéri, hogy őt se nevezzék meg az akcióval kapcsolatban.[55]

Aláírás: *„Votre toute dévouée Psse Carolyne Wittg."*

A címzett írásával az 1r tetején: *„SaynWittgenstein / resp. 26/3. 1880."*

U33 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, h.k.n. [Róma, 1880. április 28. körül].
1 kis bifólió, 13,3 × 10,5 cm. Piros koronával és CW monogrammal díszített levélpapír. Írás: 1r–2v.
„Je ne saurais Eminence ne pas vous souhaiter bon et heureux voyage […]*"*
Jó utat kíván, és köszöni Haynald megértését a levelezésükben említett személlyel kapcsolatban. Az egész levél ennek a művésznek az életmódjáról és felfogásáról szól. Majd elválik, s ezt Haynald fogja leginkább tudni, hogy az Egyháznak szüksége lesz-e rá Rómában, vagy vissza kell térnie Salaber [Zalabér?] uradalomba, mint testvérének intendánsa és gazdásza.[56]

Utóiratban jelzi, hogy rövidesen küld négy újabb kötetet *(„VIe partie: Cardinalat"),* s egy-két év múlva a munka[57] utolsó két-három kötetét is.

Aláírás: *„Psse Carolyne Wittg."*

A címzett írásával az 1r jobb oldalán keresztben: *„Pr. Sayn-Wittgenstein / pr. 28/4.880 / Romae."*

[54] Hébert művét, lásd U30.
[55] Nem tudjuk, kiről és milyen akcióról van szó.
[56] Az illető feltehetőleg azonos az U32-ben említett személlyel.
[57] A hercegné *Des causes intérieures…* című munkájáról van szó, lásd a 14. jegyzetet.

U34 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1881. június 8.
2 bifólió, 20 × 12,3 cm. Levélpapír-dísz: kék mezőben C-W-S monogram, a W szárain: „Kurz ist der Schmerz ewig die Freude", közepén korona. Írás: 1r–4v.
„Eminence – Je vous suis bien reconnaissante pour les lignes pleines de bonté […]*"*
Köszöni, hogy írt neki Lisztről; nagy vigasz, hogy a *Krisztus* és az *Esztergomi mise*[58] utat talált egy kereszténynellenes és szabadkőműves országban. 33 éve várt erre; csak abban a tudatban volt képes feláldozni saját jó hírnevét és társadalmi állását, hogy egy zseniális férfit nagy művek alkotásához tud hozzásegíteni. Visszaemlékezik a weimari évekre, amikor 1850 és 1860 között saját otthonában munkára késztette Lisztet, akinek ez volt a legtermékenyebb időszaka; 1860 és 1870 között Rómában sokkal kevesebbet komponált, de a *Szent Erzsébet*et[59] és a *Krisztus*t befejezte; 1870 és 1880 között azonban semmi nagyot nem alkotott. Kárhoztatja az utazó életet; a *Szaniszló* oratóriumot sem képes így befejezni. Jobb volna, ha két-három évig folyamatosan Rómában vagy Pesten tartózkodna, mert így zsenije sterilizálódik. Visszaemlékezik Liszttel való megismerkedésére; amikor hallotta *Pater noster*ét,[60] már megérezte benne a vallásos zeneköltőt, s nem a virtuózt értékelte. Remélte, hogy Rómába költözve Liszt többet tesz majd az Egyházért, és végtelen fájdalommal látja, hogy inkább kevesebbet tesz – erről Simor érsekkel is beszélgetett már. Javulást kíván a bíborosnak; ő maga is „római lázzal" öt hónapig ágyban fekvő beteg volt, s azóta sem hagyja el szobáját.

Aláírás a 4r alján: *„votre reconnaissante Psse Carolyne Wittg."*

A 4v-n hosszú utóiratban saját munkája[61] VI. részéről és a tervezett VII-IX. részről tudósít.

Keltezés az 1r tetején: *„Ce 8 Juin 81 – Rome."* Fölötte a címzett írásával: *„Sayn-Wittgenstein hgnő. pr. 11/6. 1881"*

U35 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1881. augusztus 10.
2 bifólió, 20,5 × 12,7 cm. Levéldísz: piros-arany-kék koronás címer oroszlánnal és szarvakkal. Írás: 1r–4v.
„Eminence – J'eus l'honneur de vous écrire ce printemps pour vous remercier […]*"*
Egy Liszttől kapott levél véletlenül belecsúszott a hercegnének a bíboroshoz intézett levele borítékjába. Bocsánatot kérve, Liszt levelének visszaküldését kéri. Utazásai közepette betegségek (vizenyősödés, lábdagadás) jelentkeznek Lisztnél – hiányzik a női felügyelet. Példátlan áldozatot követelne a hercegnétől, ha 20 év után Rómából Pestre kellene mennie Liszt miatt. Ugyanakkor Rómában Lisztnek nincs állandó lakása; Tivoli sem tesz jót az egészségének. A hercegné lelkiismeretét terheli, hogy nem lát megfelelő megoldást. Szeretné befolyását arra használni, hogy Liszt még valami nagyot alkosson. A géniusz még nem aludt ki benne, de gondoskodni kellene idős korának jólétéről, hiszen művészete az egyházi zene jövője szempontjából pótolhatatlan. *„Au point où en est l'art musical, il se*

[58] *Missa solennis zur Einweihung der Basilika in Gran (Graner Messe),* LW I2.
[59] *Die Legende von der heiligen Eisabeth,* LW I4.
[60] *Pater noster* I (férfikar, 1846) LW J3.
[61] Lásd a 14. jegyzetet.

passera un siècle avant qu'il naisse un autre musicien comme Liszt. – Toutes qu'il n'aura pas fait, manquera au développement futur de l'art religieux."[62] Kéri a bíborost, tanácsoljon Lisztnek helyhez kötöttebb életet.

Aláírás: *„Votre Eminence, la très humble servante Psse Carolyne Wittgenstein".*

Keltezés az 1r tetején: *„Ce 10 Août 81 – Rome."* Fölötte és alatta a címzett írásával: *„Sayn-Wittgenstein / resp. 10/9. 1881."*

U36 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1881. szeptember 27.

1 bifólió, 21 × 13,5 cm. Piros-arany keretben piros koronával díszített levélpapír. Írás: 1r–2v.

„Eminence – Qu'il me soit permis Eminence de vous dérober encore quelques minutes […]*"*

Betegségekről ír, amelyek Haynaldot, saját magát és újabban Hohenlohe bíborost is sújtják – Tivoli egészségtelen! Hosszasan ecseteli, mennyi testi-lelki problémája volt már ott Lisztnek is. A hallei Volkmann doktor,[63] aki Hohenlohe lábát kezelte, most állapotfelmérést készít Lisztről. A hercegné tele van keserűséggel, a hosszú utóiratban is lamentál.

Aláírás: *„en tout respect, toute vénération et tout dévouement / Psse Carolyne Wittgenstein."*

Keltezés a 4v bal szélén keresztben: *„Ce 27 7bre 81 – Rome."*

A címzett írásával az 1r tetején: *„Princesse Sayn-Wittgenstein pr. Oct. 1881."*

U37 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1881. november 30.

2 bifólió, 20 × 12,5 cm. Kék koronával és két szembenálló nyújtott W-betűvel díszített levélpapír. Írás: 1r–4v.

„Eminence – C'est avec un coeur pleine de reconnaissance […]*"*

Az Augusz bárónőtől[64] kapott hírekből megtudta, hogy a bíboros közbenjárt a miniszternél,[65] hogy Liszt a télen ne menjen Pestre. Auguszné szerint magának Lisztnek kellene egy folyamodványt beadnia, ez azonban Lisztet ismerve nem fog megtörténni. A művészeket másként kell kezelni, hiányzik náluk a kiegyensúlyozottság. Liszt már tizenegy éve, mióta Andrássy[66] néhány szót súgott a fülébe, erényként fogja föl a „hazafias öngyilkosságot". Tudja, hogy a Pestre való utazgatás árt neki, de hősiesen csinálja. Húsz éve nincs otthona, megfelelő életkörülményei. Galassi doktor,[67] Hohenlohe orvosa bizonyítványt adhat róla, hogy amennyiben Liszt elhagyja Rómát, a vízkór újabb rohamának lesz kitéve. Liszt még-

[62] „A művészet jelenlegi állása szerint egy század is eltelik, míg egy Liszthez hasonló muzsikus születik. – Minden, amit ő nem tesz meg, hiányozni fog a vallásos művészet jövendő fejlődésénél."

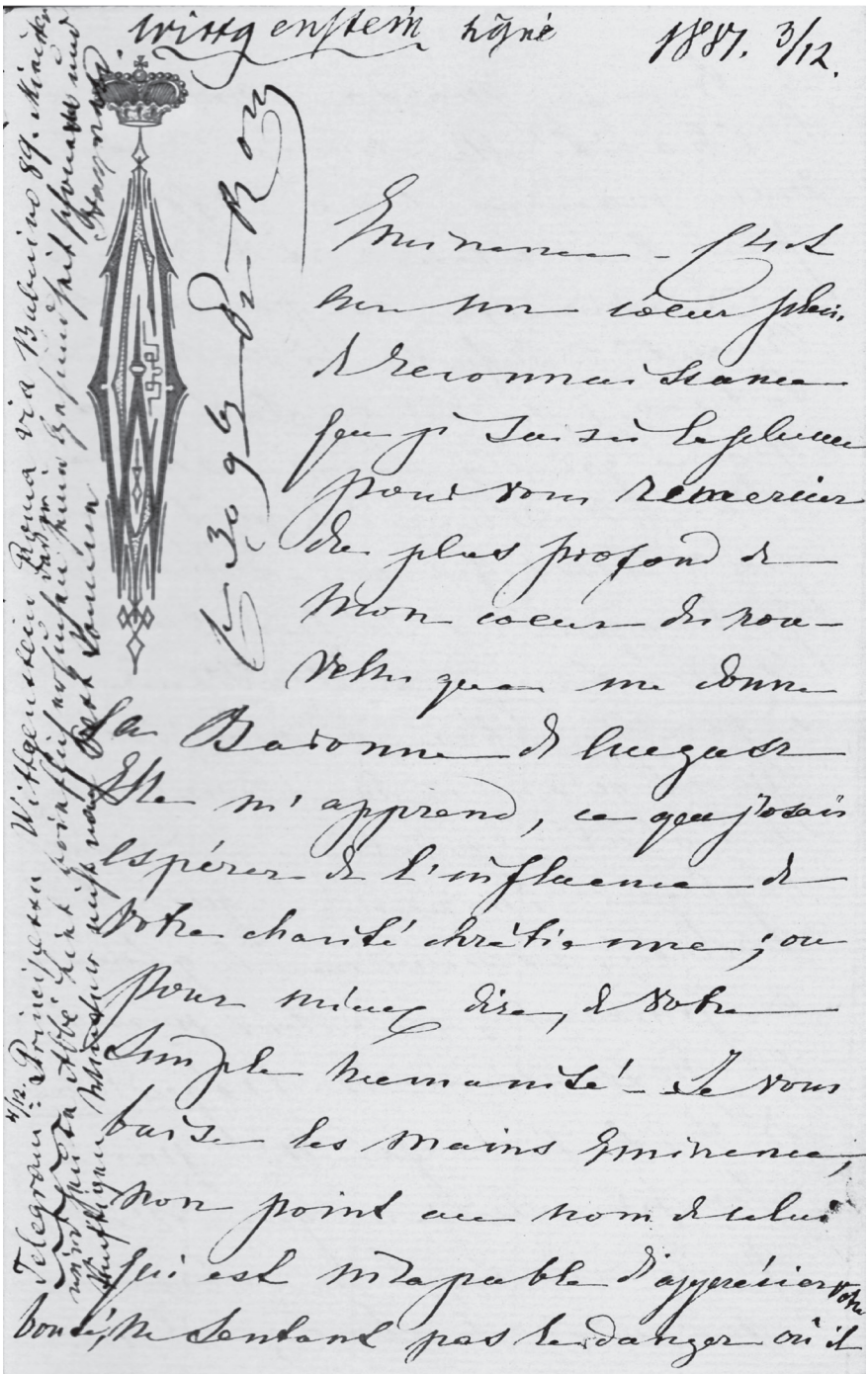
[63] Dr. Richard Volkmann, lásd La Mara, *Franz Liszt's Briefe* VII, 326.

[64] Augusz Antalné Schwab Klára (1827–1894) bárónő, aki Liszt budapesti lakásának ügyeivel is foglalkozott.

[65] Trefort Ágoston (1817–1888) közoktatási és vallásügyi miniszter, az MTA tagja.

[66] A hercegné Lisztnek Andrássy Gyula (1823–1890) gróffal 1870 karácsonyán lefolytatott beszélgetésére utal, ekkor tudta meg a művész, hogy Magyarország állandóan számít rá, lásd La Mara (szerk.), *Franz Liszt's Briefe* VI. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902), 281. Andrássy belügyminisztériumi előterjesztésére nevezte ki a király Lisztet 1871-ben évi 4000.- Ft tiszteletdíjjal udvari tanácsosnak.

[67] Dr. Luigi Galassi (1817–1895).



6. fakszimile. U37 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, 1881. november 30. 1r.

sem fogja soha azt írni Pestre, hogy nem megy! A miniszter maga kérhetné fel, hogy betegségére való tekintettel maradjon Rómában. Itt az egyházi zene érdekében tevékenykedhetne, amelyért kevesebbet tett, mióta az Egyházhoz tartozik, mint azelőtt. *„Oh, Eminence! Sunt lacrymae rerum!”*[68]

Aláírás: „[…] *très humblement dévouée Pr. Carolyne Wittg.”*

Keltezés az 1r-n baloldalt keresztben: *„Ce 30 9bre 81 – Rome.”*

A címzett írásával az 1r tetején: *„Wittgenstein hgné 1881. 3/12.”* Az 1r bal oldalán választávirat szövege, melynek kelte 4/12: *„Minister wird heute abbé Liszt brieflich ersuchen daß er seine Gesundheit schone und künftigen Winter nicht nach Pest komme. Haynald.”* A 2v bal szélén hírfogalmazvány arról, hogy Trefort miniszter Lisztet egészsége érdekében távolmaradásra szólította fel.

U38 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1881. december 10.
1 bifólió, 20 × 13 cm. Kék koronával és két, nyilakat formáló W-betűvel díszített levélpapír. Írás: 1r–2v.
„Chère Eminence – On avait répandu ici le bruit si positif de votre arrivée […]*”*
Azért táviratozott Liszt ügyében,[69] mert félt, hogy a bíboros elhagyja Pestet, mielőtt Trefort-tal beszélt volna. A hercegné címére érkezett meg a miniszter Liszthez intézett levele, de ő nem adta át neki, hanem visszaküldte, mert sértőnek találta, hogy csak valamiféle „betegszabadságot” ajánlanak fel. Liszt, akit jelenleg bájos unokája, a 20 éves Bülow kisasszony[70] ápol, az ünnepek után Pestre készül, méghozzá kíséret nélkül – ez azonban jelen állapotában minden eszközzel megakadályozandó.

Aláírás: „[…] *fidèlement dévouée Psse Carolyne Wittgenstein.”*

Keltezés az 1r tetején: *„Ce 10 Xbre 81 – Rome.”* Mellette és alatta a címzett feljegyzései: *„Liszt / pr. 14/12. 1881.”*

U39 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1882. október 28.
1 bifólió, 20,6 × 13,5 cm. Barna levéldísz: három C-betűből álló monogram „DESIDERARI DESIDERARE” szöveggel körülvett ellipszisben, fölötte korona. Írás: 1r–2v.
„Eminence – Voici la lettre d’une femme d’esprit et de coeur […]*”*
Mellékeli egy Lisztet csaknem gyerekkora óta ismerő hölgy levelét, aki hozzá hasonlóan szintén félti az idős, beteg Liszt életét. *„Il ne pense presque plus qu’en musique”* – mondta a hercegné Galassi doktornak, az orvos szerint pedig Liszt rövidesen már zenében sem lesz képes gondolkodni. Az Egyháznak, mint jó anyának, törődnie kellene vele, nem volna szabad meghalni engedni ily nemes gyermekét.

Aláírás: *„Votre tr. Humble servante P. C. Wittgenstein.”*

Keltezés az 1r tetején: *„Ce 28 – 82. 8bre Rome”*. Mellette és alatta a címzett feljegyzései: *„Rom, / Sayn-Wittgenstein. / 1882. 3/11 resp. in re nil fieri p[oss]e* […]*”*

[68] Liszt azonos című zongoradarabja: LW A 283/5.
[69] A távirat: U45.
[70] Daniela von Bülow (1860–1940), Cosima Liszt és Hans von Bülow első gyermeke.

U40 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1883. [január] 10.
1 bifólió, 20,5 × 12,7 cm. Óriási korona és W betű vízjel mint levéldísz. Írás: 1r–2v.
„Eminence – Liszt m'écrit qu'il a composé la moitié de son S. Stanislas […]*"*
Liszt azt írta, hogy *Szent Szaniszló*jának felével elkészült, s még idén publikálni fogja. Ha ez Isten segítségével sikerül, a hercegné nem fog többé panaszkodni. Bár eddig Róma és Magyarország egyházi körei nem működtek együtt Liszttel az egyházi zene megújításában, most örül, hogy ő zenéjével mégis az Egyházat szolgálja. Talán még lesz alkalma egy *Szent Kristóf* megkomponálására is, amelyhez a hercegné szép német librettót íratott neki, amikor már feladta a reményt a *Szent Szaniszló*val kapcsolatban.

Aláírás: *„la très affectionnée Pse Carolyne Wittgenstein".*

Keltezés az 1r tetején: *„Ce 10 – 83 – Rome."* Fölötte és alatta a címzett feljegyzései: *„Wittgenstein" / „rp. 15/1 1883."*

U41 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1883. április 8.
1 fólió, 20 × 12,5 cm. Levéldísz: piros-arany-kék koronás címer oroszlánnal és szarvakkal. Írás: 1r.
„Chère Eminence Je ne veux point laisser partir […]*"*
A bíborossal gyakran találkozó ismerős révén küldi tiszteletteljes üdvözletét.
Aláírás: „[…] *sa très admirativement dévouée Psse Carolyne Wittgenstein".*
Keltezés az 1r tetején: *„Ce 8 Avril 83 Rome."* Fölötte és alatta a címzett feljegyzései: *„Sayn-Wittgenstein", „fel. 21/5 / 1883."*

U42 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1883. október 9.
1 bifólió, 20,5 × 12,7 cm. Óriási korona és W betű vízjel mint levéldísz. Írás: 1r–2v.
„Eminence – On vient de m'ecrire de Weymar […]*"*
Weimarból azt a hírt kapta, hogy Liszt novemberben Rómába készül. Válaszul kérte, tartsák inkább vissza Pestre utaztáig, hogy ne tegyen meg olyan fárasztó, hosszú utat egy rövid római tartózkodásért. Kéri Haynaldot, ő is segítsen, esetleg írjon Hohenlohének, ne hívja meg Lisztet Tivoliba, amely hideg és árt az egészségének. Mióta Hohenlohét felmentették albanói püspöksége alól,[71] és visszament Németországba, megszakított minden kapcsolatot a hercegnével, aki kéri Haynaldot, óvja meg Lisztet Hohenlohe bíboros hamis és álnok barátságától.

Aláírás: *„Je suis très humblement la très aff. et dévouée Pse Carolyne Wittgenstein."*

Keltezés az 1r tetején: *„Ce 9 8bre 83 – Rome."* Fölötte és alatta a címzett feljegyzései: *„Sayn-Wittgenstein" „resp. 11/10 1883".*

U43 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1885. [január] 29.
1 bifólió, 20 × 13 cm. Levélpapír-dísz: kék mezőben C-W-S monogram, a W szárain: „Kurz ist der Schmerz ewig die Freude", közepén korona. Írás: 1r–2v.
„Eminence – Liszt n'a pas manqué de me faire votre commission […]*"*

[71] Gustav Hohenlohét XIII. Leó pápa 1879-ben nevezte ki Albano bíboros érsekévé (ő pedig Lisztet albanói kanonokká), de 1883-ban lemondott a tisztséggel járó kiadások miatt.

Saját munkájáról[72] ír (a szerzőről harmadik személyben beszélve), amelynek 25 kötetét nemcsak a bíboros, de senki sem olvassa végig, ezért is nem publikálja, de püspöki könyvtárakban elhelyezi, ahol majd 50 év múlva olvasni fogják. Ezért kéri, a címzett fogadja be könyvei közé az utolsó három kötetet is, így Magyarországon is lesz példány művéből. – Ha nem tér vissza a kolera Itáliába, a hercegné lánya eljön és elviszi őt Rómából valahová, ahol végre megszabadulhat örökös lázaitól.

Aláírás: *„Sa très humble servante Psse Carolyne Wittgenstein."*

Keltezés az 1r tetején: *„Ce 29, - 85 – Rome."* Fölötte és alatta a címzett feljegyzései: *„Sayn Wittgenstein", „resp. 1/2 1885."*

U44 Sayn-Wittgenstein, Carolyne levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1885. február 5.

1 bifólió, 20 × 12,6 cm. Kék koronával és két, nyilakat formáló W-betűvel díszített levélpapír. Írás: 1r–2r.

„Eminence – Vous joignez à toutes vos vertues la bonté et l'indulgence […]*"*

Hálás, hogy a kardinális dicséri munkáját. Liszt már ifjúsága óta keresztet rajzol befejezett kéziratairа, és azt mondja: *„Je ne sais pas faire mieux."* (Nem tudok jobbat csinálni.) A hercegné szeretett volna jobbat csinálni, de legalább megtette a tőle telhetőt. A bíboros áldását kéri.

Aláírás: *„la très humble et très admirative de l'Eminence Psse Carolyne Wittg."*

Keltezés a 2r bal szélén keresztben: *„Ce 5 Fev. 85 Rome."*

A címzett feljegyzése az 1r tetején: *„Sayn-Wittgenstein pr. 8/2. 1885."*

U45 Sayn-Wittgenstein, Carolyne távirata Rómából Haynald Lajoshoz Budapestre, 1881. december 3.

1 fólió, 20 × 23,5 cm. Nyomtatott űrlap ceruzával kitöltve. Szöveg a rectón, címzés a versón.

„Lix commence preparatifs pour depart […]*"*

Liszt útra készül, ha nem érkezik semmi Pestről, senki nem tartja vissza, ez a veszte lenne.[73]

U46 Sayn-Wittgenstein, Carolyne távirata Rómából Haynald Lajoshoz Budapestre, [188?] december 9.

1 fólió, 20,5 × 26,5 cm, nyomtatott űrlap ceruzával kitöltve. Szöveg a rectón, címzés a versón.

„Votre eminence n etant pas arretee […]*"*

Mára várták, nem érkezett meg, érdeklődik az egészségéről.

A távirat évszámaként tévesen 1888 van megadva. A versón a címzett feljegyzése: *„Wittgenstein hgnő / pr. 9/12. 188?."*[74]

[72] Lásd a 14. jegyzetet.

[73] Erre a táviratra (amelyben Liszt nevét a postai alkalmazott „Lix"-nek írta!) utal a hercegné 1881. december 10-i levelében (U38).

[74] Az évszám utolsó számjegye nem egyértelmű (3, 5, esetleg 1 is lehet).

A távirathoz hozzá volt tűzve egy 10,3 × 11 cm méretű cédulán Haynald válasz-fogalmazványa: *„Princesse Wittgenstein / Rome / Babuino 89. / Faute d'invitation nous sommes restés chez nous. Haynald."* (Meghívás hiányában otthon maradt.)

U47 Sayn-Wittgenstein, Carolyne által Haynald Lajosnak címzett üres levélboríték.
9,5 × 12 cm. Üres, leragasztva, felül felvágva.
A címzés: *„Son Excellence / Monseigneur / Haynald / Archevèque de Kolocza / Hôtel de Rome – "* Nem volt postára adva. A hátoldalon záró pecsét: piros keleti írásjel.

C.
További (vegyes) levelezés

U48 Ignazio Guidi (1844–1935) történész, hebraista-orientalista levele Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegnéhez, 1874. január 13.
1 bifólió, 13,6 × 10,7 cm. Írás: 1r–v.
„Gent[i]l[issi]ma Sign.[ora] Principessa, / Non prima dell'altro giorno vidi il Prof. Bollig […]*"*
Kérdezősködött Bollig professzortól a Barberini Könyvtár „Biblia Samaritana"-járól,[75] ő azonban nem tudott senkiről, aki ezt ismerné, bár maga is keresi és gyűjti publikációs célból a variánsokat. Ha a könyvtáros nem engedné lemásolni a kódexet, Bollig megtenné, és ha kisebb nézeteltérésről lenne szó, közvetítene. A következő bekezdés teljesen át van húzva, de jól olvasható: Lanci[76] *Vie céleste*-je nincs sem a Vaticanában, sem Lanci barátainál; a kéziratokat állítólag March[ese] Ferraioli[77] vette meg. Többet kellene tudnia a fura ügyről, hogy kideríthessen valamit.

Keltezés az 1r tetején: *„13 Gen. 1874."* Aláírás a levél végén: *„Suo obbl[igatissi]mo / Ignazio Guidi"*.

U49 Sayn-Wittgenstein, Eleonore (1840–1933) grófnő levele Haynald Lajoshoz, Róma, 1870. április [?], péntek délután.
1 bifólió, 17,9 × 11,4 cm. Levéldísz: piros-kék-arany címer E SAYN W monogrammal, koronával. Írás: 1r–v.
„Euer Eminenz / Ich bin ganz trostlos daß Sie wieder da waren, c'est un vrai guignon […]*"*
Vigasztalan, hogy éppen gyomorgörccsel küzdő édesanyjánál volt, amikor a címzett megint kereste. Köszönetet mond Haynald ajándékáért, amely neki és Elisabethnek[78] is nagy örömet okozott.

[75] Lásd U18 és jegyzetei.
[76] Michelangelo Lanci (1779–1867) orientalista.
[77] Giuseppe Ferraioli (Ferrajoli, 1798–1870) márki, a római Cassa di Risparmio egyik alapítója. Lásd http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-ferraioli_%28Dizionario_Biografico%29/
[78] A levélíróról lásd a 17. jegyzetet. Elisabeth a testvére volt.

Aláírás a levél végén: *„In / tausend Ergebenheit / Eleonore Sayn Wittgenstein”.*

Keltezés az 1r jobb felső sarkában: *„Freitag / Nachmittag”.* Fölötte a címzett írásával: *„Gr[ä]fin Eleonore Sayn-Wittgenstein. Rom april 1870.”*

U50 Jules Janin levele Gaetano Bellonihoz (1810k.–1887), Liszt titkárához, h.n. [Párizs], 1845. szeptember 10.

2 nagy bifólió, 32,5 × 20,8 cm. Írás: 1r–v, 2r felső fele. A 2v-n címzés: *„Monsieur / Belloni, ou au besoin de M. Litz - / ou à M. Le Fèvre - / chez Mr. Eck, Fabricant / de pianos – à Cologne” „Prusse.”* Az összehajtva elküldött, piros pecsétviasszal lezárt levélen postabélyegző: „..E.P. COELN / 12/9 / No.2.”

„Mon cher Belloni, / voici le fait! Ecoutez bien.”

Massol[79] hat hét múlva saját javára koncertet rendez Párizsban; Janin tanácsát kérte a műsor összeállításához, aki azonnal Liszt *Beethoven-kantátá*ját ajánlotta: *„à l'instant même je lui ai dit qu'il fallait faire représenter la Cantate de Litz, cette belle et merveilleuse composition dont je veux être le parrain.”* Minden rendelkezésre áll: a legjobb énekesek, Párizs legjobb hegedűsei és mind a 8 hárfása. A zenekart Habeneck[80] vagy Berlioz vezényelné, hacsak Liszt maga nem kíván dirigálni. Mlle Taglioni, Perrot és Carlotta Grisi[81] táncolnának még a nagyszerűnek igérkező estélyen, mely méltó lesz Liszthez. *„Bref la soirée sera belle. Splendide, éclatante, digne de Litz et vous verrez quelle belle revanche ce sera là!”*[82]

Bellonihoz fordul, mert tudja, milyen tevékenyen dolgozik Liszt dicsőségéért; másnap azonban majd Lisztnek is írni akar.[83] Postafordultával kéri a partitúrát és lehetőleg a zenekari szólamokat is. A szöveg fordítását ő maga kívánja elkészíteni.

Üdvözletét küldi a kölnieknek (köztük Mme Lefèvre-nek és fiának, valamint Eck zongoragyárosnak, akik a címzésben is szerepelnek mint a levél potenciális közvetítői).

Aláírás és keltezés a 2r-n: *„Mille Bonjours et / bien à vous. / Jules Janin. / 10 7bre 1849.”*

U51 Augusz Antal (1807–1878) báró levele ismeretlen grófhoz, Szekszárd, 1875. július 30.

2 fol., 23 × 15 cm. Mélynyomású koronás címeres levélpapír. Írás: 1r–2r.

„Lieber Freund! Ich beeile mich in Folge Deines gestern erhaltenen Schreibens der Gräfin ergebenst zu berichten […]*”*

Liszt június 14-i weimari levele szerint Schillingsfürstbe vagy Bayreuthba készül, a grófnő biztonságból Weimarba küldje neki a *Korálok*at.[84] Szeptember 3-án Karl August[85] szobrát

79 Jean-Étienne-Auguste (Eugene) Massol (1802–1887), tenor (később bariton) énekes.

80 François-Antoine Habeneck (1781–1849) hegedűművész és karmester, a párizsi Opera Royale zenekarának karnagya.

81 Marie Taglioni (1804–1884), Jules Perrot (1810–1892) és Carlotta Grisi (1819–1899) a kor jeles balettművészei voltak.

82 A „szép reváns” utalás a kantáta bonni ősbemutatójával kapcsolatos egyes rosszindulatú kritikákra.

83 Valóban írt, lásd U4.

84 Nem tudjuk, milyen korálgyűjteményről van szó.

85 Carl August (1775–1828) weimari nagyherceg, akinek uralkodására esett a klasszikus Weimar aranykora.

leplezik le Weimarban; Liszt szeptember 15-én érkezik Rómába, majd a Villa d'Estébe megy dolgozni. Augusz saját magának is kéri a *Korálok*at betanulásra és éneklésre. Lányai, Anna és Helén nevében érdeklődik a kis Leontine felől; beszámol többi családtagja hollétéről is. Tájékoztat a megnyílás előtt álló Zeneakadémia anyagi és személyi nehézségeiről. Büszkén közli, hogy Őfelsége őt nevezte ki a Mátyás templom rekonstrukcióját felügyelő bizottság elnökévé, s hogy Liszt kérésére saját szekszárdi, illetve villányi borokból harminc-harminc palackot kellett küldenie a holland királynak. Üdvözlik Krisztina grófnőt is.

Keltezés az 1r tetején: *„Szegzard. 30. July 875."* Aláírás a 2r-n: *„Dein treuer / Alter Tony"*.

Konklúzió

Az Utassy-gyűjtemény dokumentumai számos olyan apró információt tartalmaznak, amelyek elmélyítik ismereteinket Lisztről életének két igen fontos periódusában: az 1830/40-es években, amikor előadó művészete letisztult és elérte az érettség legmagasabb fokát, valamint a halála évét megelőző utolsó tizenöt esztendőben, a „háromfelé osztott élet" nehéz időszakában. Mindezt a kortársak szemével láthatjuk, akik között szerepelnek a szellemi élet ismert kiválóságai éppúgy, mint olyan kevésbé jelentékeny személyek, akik valamiért mégis fontosak voltak számára vagy épp csak keresztezték az útját. Élethosszig kitartó társa, Wittgenstein hercegné levelei – a nyilvánvalóan szubjektív túlzások ellenére is – tovább árnyalják ismereteinket a korabeli Liszt-recepcióról. A letéti gyűjtemény dokumentumai, amelyek a tulajdonos jóvoltából nyitva állnak a kutatás számára, érdemesek az alaposabb tanulmányozásra. Jelen írásunk ehhez kívánta megadni a kiindulási alapot.

Domokos Zsuzsanna

Liszt *Faust szimfóniá*jának „Gretchen” tétele – eredeti változat és átiratok

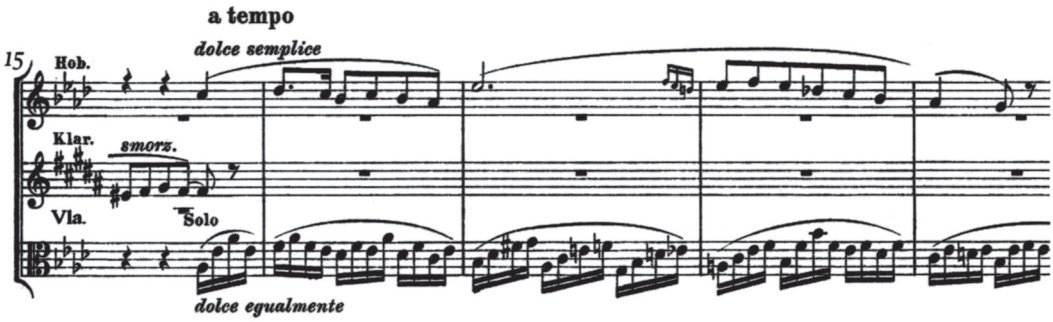
Margit alakjának zenei megformálása Lisztnél és kortársainál

Goethe *Faust*ja a 19. században nagyon sok zeneszerzőt megihletett. Gretchen alakját külön is megzenésítették, ezek közül a leghíresebb talán Liszt *Faust szimfóniá*jának „Margit” tétele.

A *Faust szimfóniá*ban Liszt tudatosan nem kívánta Goethe hősnőjének teljes jellemrajzát, életének fordulóit zenébe önteni, inkább egy általa is elképzelt női ideált testesített meg művében. Ezt támasztja alá az a két konkrét zenei idézet, amelynek egymásra hatásából indulunk ki Gretchen zenei ábrázolásának meghatározásához. Az egyik a tétel főtémája, melyet mindenki jól ismer, a másik pedig Mendelssohn *Paulus* oratóriumának második részéből a cavatina témájának kezdete. A két dallamvonal hasonlósága, illetve az a fajta obligát kíséret, amellyel Mendelssohn és Liszt is ellátja a témát, erősen rokonítja a két zenei idézetet. Mendelssohnnál az obligát vonós hangszer a cselló, Lisztnél a brácsa. A két zenei idézetet egymás után hallgatva önkéntelenül felmerül a gondolat, hogy Mendelssohn oratóriuma hathatott Lisztre, mikor Margit alakjának zenei megformálásán dolgozott (1–2. kotta).

Ha elfogadjuk, hogy Mendelssohn zenéje hatott Lisztre, akkor meg kell néznünk azt a szövegkörnyezetet és adott szituációt is, amelyhez a cavatina zenéje társul. Pál apostolt üldözik tanításai miatt, és a nép halálra akarja kövezni, erről szól a cavatinát megelőző kórustétel szövege. A kórustételt egy rövid recitativo követi, amelyből megtudjuk, hogy Pál apostol megmenekült, mert az Isten vele volt, és folytatni tudja küldetését. Ezt a recitativót követi a tenor énekes cavatinája, szövege szerint az angyal Szent Pálhoz intézett szózata: „Légy hű halálodig, és megkapod az örök élet koronáját. Ne félj, a segítség közel van.” A szöveg fő gondolata az Istenhez kötődő töretlen hűség, ez alkotja az alapot Gretchen jellemének állandóságához, stabilitásához, ahogyan ezt majd később Liszt zenéjében is látni fogjuk.

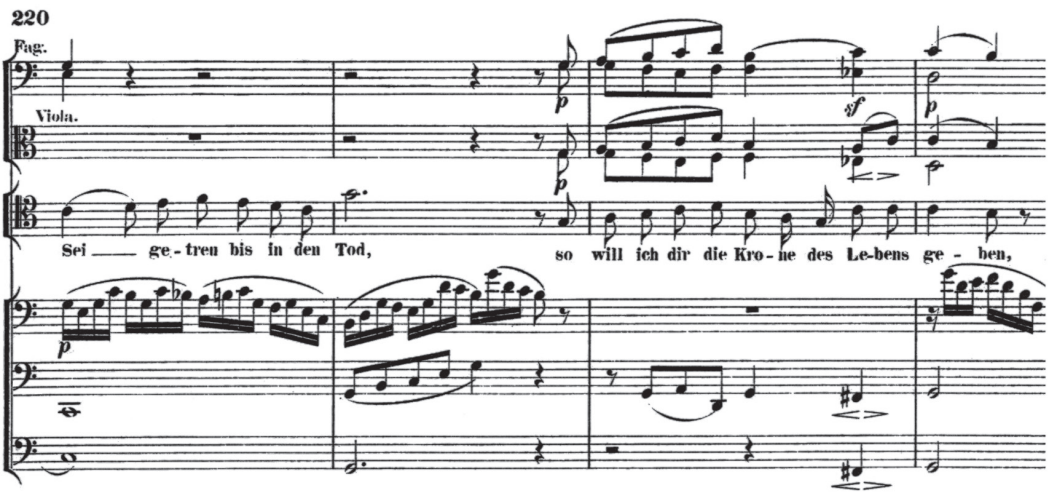
Mendelssohn *Paulus* című oratóriuma 1836-ban készült el, és hamarosan rendkívül népszerű lett. Liszt leveleiből egyértelműen kiviláglik, hogy emberileg is, zeneszerzőként is nagyra becsülte Mendelssohnt. 1840. március 22-én írta Marie d’Agoultnak Lipcséből, hogy az előző két napon betegség miatt ágyban kellett feküdnie, miközben Mendelssohn nyolcszor-tízszer látogatta meg, és nagyon kedves volt hozzá. Ezután Mendelssohn egy zenetörténetileg kiemelkedő koncertet rendezett Liszt tiszteletére a nagy hangversenyteremben. Ez volt az a nevezetes hangverseny, amelyen Liszt, Mendelssohn és Ferdinand Hiller közösen adták elő Johann Sebastian Bach három csembalóra írt versenyművét. Liszt kérte Marie



1. kotta. Liszt: *Faust szimfónia,* a „Gretchen" tétel kezdete

d'Agoult-t, hogy adjon híradást az eseményről Párizsban a *Débats* és a *Revue Musicale* című lapokban, miközben kihangsúlyozta: „Őszintén szeretném, hogy Mendelssohnt emeljék ki a dicséretben, aki kétségtelenül napjaink legnagyobb németországi zeneszerzője." [1]

Liszt maga 1858. március 28-án vezényelte a *Paulus*t Bécsben, és 1867-ben melegen ajánlotta az oratóriumot előadásra a Santa Cecilia Akadémia bizottságának. A mű előadásának ötlete abból az ünnepi alkalomból merült fel, hogy Rómában Szent Péter halálának 1800. évfordulójára emlékeztek meg események sorozatával, s bár Liszt az oratóriumot tematikájában nem tartotta az ünnepségekhez illőnek, zenei szempontból mindenképpen



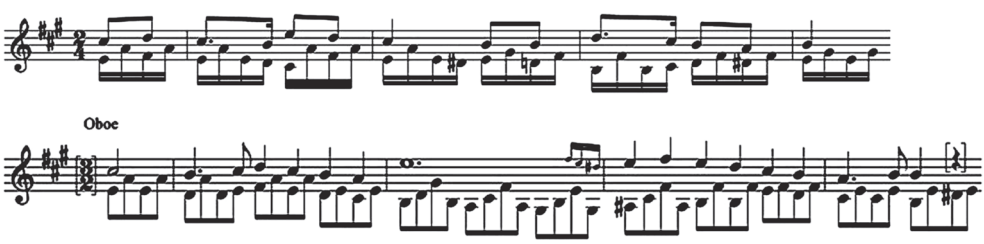
2. kotta. Mendessohn: *Paulus,* a Cavatina kezdete

[1] Marie d'Agoult-nak, 1840. március 22, Leipzig, „Je désire surtout qu'ils soient élogieux pour Mendelssohn qui certainement est le compositeur le plus éminent de l'Allemagne à l'heure qu'il est." Serge Gut–Jacqueline Bellas (szerk.), *Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult présentée et annotée par* (Paris: Fayard, 2001), 563.

támogatta előadását.[2] Ezek a tények arra mutatnak, hogy Liszt ismerte Mendelssohn oratóriumát, mielőtt a *Faust szimfónia* komponálásába kezdett.

Alan Walker tanulmányában írja, hogy Liszt a *Faust szimfónia* „Gretchen” tételét azonnal partitúra formájába öntötte, és utána csak kis változtatásokat eszközölt rajta.[3] Ez utóbbiakat Somfai László sorolja fel tanulmányában.[4] Maga a téma azonban erőteljesen megváltozott első megfogalmazásához képest, amely az N4-es, ún. *Sardanapale*-vázlatkönyvben található.[5] Somfai László a téma mindkét formáját lekottázza tanulmányában. Érdekes, hogy az első téma dallamvonala teljesen eltér a másodiktól, egyedül a kíséret jellege hasonló, és a második megfogalmazás már szinte azonos a végleges változattal, miközben a két téma egy lapon szerepel a vázlatkönyvben (3. kotta).[6]

A vázlatkönyvben a főtéma második változatát a tétel második témája követi. Ez arra enged következtetni, hogy Liszt hamar rátalált a Gretchen-téma végleges alakjára az első megfogalmazás után. Rena Mueller a *Sardanapale*-vázlatkönyvet 1846 és az 1860-as évek közé datálja.[7] Alan Walker fent említett állítása megegyezik Dorothea Redepenning a *Faust szimfóniá*ról szóló könyvében található feltételezésével, miszerint Liszt korai vázlataiban rögtön meghatározta a tétel két fő témájának karakterét, valamint a főtéma megszólaltatásának hangszerelésében domináns szerepet szánt az oboának, amely a hősnő karakterábrázolásához kapcsolódik.[8] Redepenning Berlioz hangszereléstanára hivatkozik, mely szerint az oboa a legalkalmasabb hangszer a tájképek zenei ábrázolásához, a finomság, törékenység kifejezéséhez, a természetes vonzerő, álmok, az érintetlen tisztaság és visszafogott öröm, bánat megjelenítéséhez. Mindezek a tulajdonságok pontosan megfelelnek Gretchen jel-



3. kotta. A Gretchen-téma két megfogalmazása a *Sardanapale*-vázlatkönyvben

[2] Eősze László, *119 római Liszt dokumentum* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 32.

[3] Alan Walker, „Liszt, Goethe, and the ‘Faust’ Symphony”, in Gerald Chapple–Frederick Hall–Hans Schulte (szerk.), *The Romantic Tradition: German Literature and Music in the Nineteenth Century* (Landam–New York–London: University Press of America, 1992), 249.

[4] Somfai László, „Die musikalischen Gestaltswandlungen der Faust-Symphonie von Liszt”, *Studia Musicologica* 2 (1962), 121.

[5] A téma a vázlatkönyv 185. oldalán található.

[6] Köszönetemet fejezem ki Nakahara Yusukénak, aki a két zenei idézet átírásának elektronikus formáját a rendelkezésemre bocsátotta. Ezeket a részleteket idézte a strassbourgi nemzetközi Liszt-konferencián 2012. szeptember 12-én tartott, „The Representation of Femininity – Gretchen, Zerlina and Leonore” című előadásában.

[7] Rena Charnin Mueller, *Liszts ‘Tasso’ Sketchbook: Studies in Sources and Revisions* (New York: New York University Press, 1986), 166.

[8] Dorothea Redepenning, *Franz Liszt. Faust-Symphonie*. Meisterwerke der Musik. 46 (München: Wilhelm Fink, 1988), 45.

lemrajzának Liszt szimfóniájában. Liszt esetében még egy hatást feltételezhetünk az oboa használatával kapcsolatban, mégpedig Leonore alakjának zenei megformálását Beethoven *Fidelio* című operájában. Köztudott, hogy Beethoven életműve meghatározó volt Liszt számára. Az oboa Leonore zenei ábrázolásában két helyen kerül előtérbe, mindkét esetben mint szabadító angyalról esik róla szó. Az első ilyen alkalom Florestan áriája az opera 2. felvonásának kezdetén. A börtöncellában raboskodó férj látomásában a feleség, Leonore angyalként jelenik meg, aki megmenti őt. A másik hasonló hely az opera finálója, amikor Leonore valóban leoldja Florestan kezéről a bilincset.[9] Ezek után joggal feltételezhetjük, hogy Gretchen bizonyos mértékig Liszt számára is megmentő, felszabadító karaktert személyesített meg, hiszen Goethe drámájában is, és Liszt szimfóniájában is alakja szabadulást, megmenekülést hoz Faust számára.

A megmentés gondolata Wagner korai operáiban is meghatározó szerepet kap, mint *A bolygó hollandi*ban, a *Tannhäuser*ben és a *Lohengrin*ben. Több Liszt-kutató, köztük Dorothea Redepenning, Wolfgang Niemöller, Frank Hentschel utal Liszt *A bolygó hollandi*ról szóló tanulmányára, mely ugyanabban az időszakban, 1854-ben született, mint a *Faust szimfónia* első változata.[10] Liszt így ír:

> Ha az ember Wagner elgondolásainak mélyére hatol, és annak alapjait keresi, abban az „örök női" kultuszának dramatizálását találja meg mindenféle formában, melylyel Goethe mint egy zárókővel *Faust*jának gigantikus felépítését befejezte. Goethe számára a nő az, aki természeténél fogva az érzelmek legcsodálatosabb gazdagságával rendelkezik, ami a férfit, akit gondolatainak gyümölcsei, a tettek tartanak rabul, megtisztítja és szentté teszi. A nő így a harmadik, kiegyenlítést hozó résszé válik a férfi természetében, a tökéletes harmóniájának feloldó komponensévé, harcának, megmentésének nélkülözhetetlen közvetítőjévé.[11]

Ez azt is jelenti, hogy Liszt koncepciójában Gretchen fő hivatása első pillanattól kezdve Faust megmentése. Ugyanakkor Goethe hősnőjének zenei ábrázolásai közül Liszt az első a zenetörténetben, aki Gretchen alakját összeköti a megmentés eszméjével és Goethe „örök női" ideáljával. Liszt számára a legfontosabb zenei inspirációs források közé tartozott

[9] Nakahara Yusuke fent említett előadásában („The Representation of Feminity – Gretchen, Zerlina and Leonore") szintén hangsúlyozza Beethoven *Fidelio* című operájából Leonóra alakjának hatását Gretchen megmentő karakterének tekintetében.

[10] Redepenning, *Franz Liszt,* 45; Wolfgang Niemöller, „Probleme der Poetik und Rezeption von Liszts *Faust-Symphonie*", in Detlef Altenburg (szerk.), *Liszt und die Weimarer Klassik,* Weimarer Liszt-Studien 1 (Laaber: Laaber-Verlag, 1997), 54; Frank Hentschel, „Das »Ewig-Weibliche« – Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild", *Archiv für Musikwissenschaft* 51/4 (1994), 275–276.

[11] „Wenn man auf die Grundlage der Wagner'schen Fictionen näher eingeht, so möchte man sie eine Dramatisierung des Cultus jenes »Ewig Weiblichen« in allen seinen Formen nennen, mit welchem Göthe wie mit einem Schlussstein den gigantisschen Bau seines Faust endete. Für Göthe ist es das Weib, von der Natur als herrlicheste Blüthe des Gefühls erzeugt, welches den Mann, in dem die That als Frucht des Gedankens reift, reinigt und heiligt. Das Weib wird so das dritte ausgleichende Glied in der Natur des Mannes, das lösende Agens seiner vollkommenen Harmonie, die unentbehrliche Vermittlerin seines Sieges, seiner Erlösung." D. Altenburg–D. Redepenning–B. Schilling (szerk.), *Franz Liszt: Sämtliche Schriften, Bd.5, Dramaturgische Blätter* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel,1989), 150.

Schumann *Jelenetek Goethe Faustjából* című oratóriuma (1844–1848). Ennek befejezését, Faust megdicsőülését *(Fausts Verklärung)* Liszt 1849. augusztus 29-én vezényelte Goethe születésének centenáriumán. A másik fontos zenei előkép Berlioz *Faust elkárhozása* című oratóriuma (1845–1846) volt, amely szintén felhangzott Weimarban 1852 novemberében, az első Berlioz-hét keretében. Schumann oratóriumának első részében Gretchen alakját Goethe jeleneteinek sorrendjében ábrázolja a tragédia első részéből: no.1. jelenet a kertben (Goethe I, 14/15), no. 2. Gretchen a Mater Dolorosa szentkép előtt (Goethe I, 20), no. 3. Jelenet a székesegyházban (Goethe, I, 22). Az oratórium végére illesztett *Chorus mysticus*nak (két kórusra, zenekarra és szólistákra) zeneileg semmi köze sincs Gretchen alakjához. Az első jelenetben Schumann Margitot tiszta szerelmében ábrázolja, majd gyötrődései közepette, félelmek és látomások között, vagyis érzéseit konkrét helyzetekben, megadott pillanatokban követjük.

Ugyanakkor, ahogyan erre Helmut Loos is rámutat, bár az oratórium fő gondolata a megváltás, ez a megmentés nem kötődik Gretchen alakjához.[12] Loos szerint az utolsó jelenetben, a *Chorus mysticus*ban a középkor miszticizmusának lehetünk tanúi, amely Schumann vallásos érzületére épül. Hangzásában Händel *Messiás* oratóriumára emlékeztet, a kromatika és kvartlépéses témák használata a *Hallelujah* kórusból ismerős. A lassú bevezetést egy élénkebb, ujjongó finálé követi.

Berlioz szintén követi Goethe drámájának felépítését. Oratóriumában a harmadik részben jelenik meg Margit: Faust várja Margitot szobájában, aki a thulei királyról szóló dalt *(Es war ein König in Thule)* énekli, mint ahogyan ez az eredeti drámában is szerepel. Ezt követi Mephisto szerenádja a szellemek kórusával majd Faust és Gretchen duettje. Margit énekét első megjelenésekor, a 11. jelenetben brácsák kísérik, ugyanúgy, mint a thulei királyról szóló dalában. Ezekben a tételekben a brácsa a legvilágosabb hangszínén játszik valamennyi vonós hangszer között. Feltehető, hogy Lisztre hatott Berlioz hangszerelése, mikor Gretchen témájának kíséretéhez a brácsát választotta.

Berlioz oratóriumának negyedik része Margit románcával kezdődik, amelyet az angolkürt kísér. Dala elhagyatottsága miatt érzett fájdalmát, összetört szívének bánatát fejezi ki és az élettől búcsúzik. Többet nem jelenik meg az oratóriumban, kivéve a mű végén, a mennyei apoteózisban. Szeráfok kórusa énekel dicsőítő éneket az Istennek, és maguk közé hívják Gretchent. Faust nincs jelen a záró kórusban, mivel Berlioz az ős-Faust szövegét vette alapul oratóriumának komponálásához. Érdekes, hogy a *Faust szimfóniá*ban Liszt nem mutatja meg Margit szenvedélyes érzelmeit, majd szenvedését, és végül őrületbe forduló idegállapotát, ahogyan ez Goethénél található. Karaktere az egész tétel folyamán nyugodt, békés és egyszerű marad.

Amikor azonban Liszt 1838-ban átírta Schubert *Margit a rokkánál (Gretchen am Sprinnrade)* című dalát, természetesen megtartotta az eredeti dal hangulatát: Margit lelkének nyugtalanságát, reményeit és szenvedélyét. Emilie Genastnak szóló 1860-as levelében Liszt úgy írja le Margit karakterét, mint akinek széthasad a feje és meghasad a szíve, telve

[12] Helmut Loos, „Johann Wolfgang von Goethes »Faust« in der Musik. Schumann – Liszt – Mahler", in Peter Ackermann (szerk.), *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag* (Tutzing: Schneider, 1996), 292.

szerelemmel és félelemmel, tudatán kívül – így, virágnyelven utalva saját állapotára.[13] 1866-ban azonban határozottan ellenezte, hogy Gottschalg betegye orgona albumába a *Faust szimfónia* „Gretchen" tételének orgona átiratát. Liszt levelében Margitot szegény gyermekének hívja.[14]

Ha a *Faust szimfónia* „Gretchen" tételének felépítését vizsgáljuk, Liszt érett életművében egyedi megoldást találunk: formája egyszerű ABA forma, kódával lezárva. Ez a zárt, rendkívül egyszerű és szimmetrikus struktúra teljesen elüt a „Faust" és „Mefisztó" tételek dinamikus, tématranszformációra épülő szerkezetétől. A középső tétel nyugodt, statikus felépítése egyrészt a hősnő tiszta, ártatlan és nagyon egyszerű lelkének ábrázolása, másrészt nyugalmat és stabilitást közvetít. A kontraszt még erősebb a szimfónia első, 1854-es megfogalmazásánál, ahol az első tételben, mint Liszt William Masonnak írta „szörnyű 7/8, 7/4 és 5/4-es metrumok váltakoznak 4/4-del és 3/4-del".[15]

Liszt nem változtatja meg Margit témáját a tétel folyamán: kifejezésében egyforma marad az első megjelenésétől a visszatérésig, csak a téma kísérete válik még gazdagabbá a hegedűszólam díszítéseivel, amely Margit szerelmét és belső gazdagságát közvetíti. Még akkor sem változik meg a karakterábrázolása, miután találkozott Fausttal, és beleszeretett. Faust témája átlényegült színezetet kap a tétel középső szakaszában, mikor Liszt a szerelmi témáját idézi a szimfónia első tételéből. Úgy érezzük, ez tudatos megoldás Lisztnél. Művében Margit alakja a tisztaság és női finomság zenei megtestesülése. Lisztet elsősorban egy idealizált női portré megfestése érdekelte, hasonlóan ahhoz, ahogyan kései zongoraművében Szent Dorottya személyiségét is megidézte.

Gretchen fő témája kétszer tér vissza a „Mefisztó" tételben: először a tétel közepén, (amely Dorothea Redepenning szerint a tétel harmadik egysége) a boszorkányszombat tetőfokán, amikor a téma megdicsőült, éteri formáját idézi vissza Liszt a hegedűk felső orgonapontja alatt. Másodszor a tétel végén jelenik meg egy plagális akkordsorozatokból építkező levezető szakasz végén. Gretchen témájának visszaidézése ezen a helyen a végső megoldást szimbolizálja, Faust megmentését, hasonlóan ahhoz a gondolathoz, mint ahogyan Erzsébet alakját formálja Wagner a *Tannhäuser*ben. Az ártatlan női karakter témájának szinte emlékképként való zenei megidézése a férfi küzdelmeinek, szenvedéseinek ábrázolása közepette visszatér Lisztnél 1858-ban a *Hamlet* című szimfonikus költeményben Ophelia alakjának megrajzolásakor. A szimfónia végső formájában a *Chorus mysticus*ban Liszt elsőként idézi fel Margit témáját a zenetörténetben, az örök nőire utalva, amely összhangban áll Goethe drámájával. Frank Hentschel[16] az „örök női"-ről szóló tanulmányában joggal írja Liszt Margitjáról, hogy miután Liszt zeneileg összeköti alakját az „örök női" szimbólumával, bizonyos

[13] Liszt levele Emilie Genasthoz, 1860. október 10., Weimar. Klára Hamburger, „Franz Liszt Briefe an Emilie Meran-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar. Teil 1.", *Studia Musicologica* 48 (2007), 379.

[14] Liszt levele A. W. Gottschalgnak, 1866. szeptember 12., A. W. Gottschalg, *Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre. Erinnerungen und Tagebuchnotizen von* (Berlin: Arthur Glaue, 1910), 82., lásd a lejjebb a 35. jegyzetet.

[15] Liszt levele William Masonnak, 1854. december 14., Weimar. La Mara (szerk.), *Franz Liszt's Briefe,* I, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905), 1893, 186.

[16] Hentschel, „Das Ewig Weibliche", 280.

fokig természetfölötti karaktert kölcsönöz neki. Richard Pohl[17] Lisztről szóló könyvében már 1883-ban kiemelte, hogy a zeneszerző Gretchent tiszta és szeretettel teli karakteréből fakadóan szellemíti át. Amikor témáját a szimfónia végén visszaidézi, már nem egy konkrét személy, egy szerelmes nő alakját testesíti meg, hanem mint a megváltás szimbólumát. Pohl megállapítása egyezik Lina Ramann véleményével, aki így ír Gretchenről: „Gretchen: Mephisto ellentéte, a lelki tisztaság megtestesítője, melynek törhetetlensége a megváltás elvévé válik."[18] A „Gretchen" tétel és a *Chorus mysticus* kapcsolatát még jobban erősíti a záró kórus harmóniaváltása, ahogy erre Ray Longyear és Kate Covinton rámutatnak.[19] A tétel Asz-dúrba, a „Gretchen" tétel hangnemébe modulál abban a pillanatban, mikor Liszt visszaidézi Margit témáját az „ewig Weibliche" szavaknál (4. kotta).

Ily módon az egész szimfónia hangnemi felépítése még egyöntetűbbé válik. Érdemes megfigyelni, hogy Liszt a záró kórust eredetileg ugyanúgy a színpad mögött képzelte el, mint a *Dante szimfónia* Magnificat-ját, vagy a *Christus* oratórium feltámadási kórusának, az *O filii et filiae* című tételnek az előadását, ezzel erősítve a természetfölötti, transzcendens jelleget. Constantin Floros szerint a *Chorus mysticus* 777. ütemében a „Schwebend" előadási utasítás konkrét utalás Goethe drámájára: a lebegő angyal megmenti Faust halhatatlan lelkét, amit a 792. ütemben a basszusban Faust grandioso témája követ. [20]

Mikor a *Chorus mysticus* végén Liszt a hangszerelésbe bevonja az orgonát is, amely elsősorban egyházi hangszer, a zene kétségkívül a menny dicsőségét ábrázolja. Nem véletlen, hogy a *Faust* és a *Dante szimfónia* egymás mellett születtek, kölcsönösen egymásra hatva, ahogyan ezt Liszt 1856. április 25-én kelt, Konstantin Ritter von Wurzbachnak szóló levelében írja: „és a télig a *Faust szimfóniá*m is megjelenik a *Dante szimfónia* társaságában, amelyben pokol, tisztítótűz és mennyország zenei képének kell megjelennie."[21]

Összegezve Margit alakjának zenei jellemzését a *Faust szimfóniá*ban, úgy érezzük, hogy az az első pillanattól kezdve kissé elvonatkoztatott. Liszt Gretchen gyermeki tisztaságát, szeretetet, szerelmet sugárzó karakterét kívánja hangsúlyozni, azokat a tulajdonságokat, amelyek képessé teszik arra, hogy legyőzze Mefisztót és megmentse Faustot. Goethe drámájában Mefisztó abban a jelenetben látja be vereségét, mikor az angyalok felviszik a mennybe Faust lelkét:

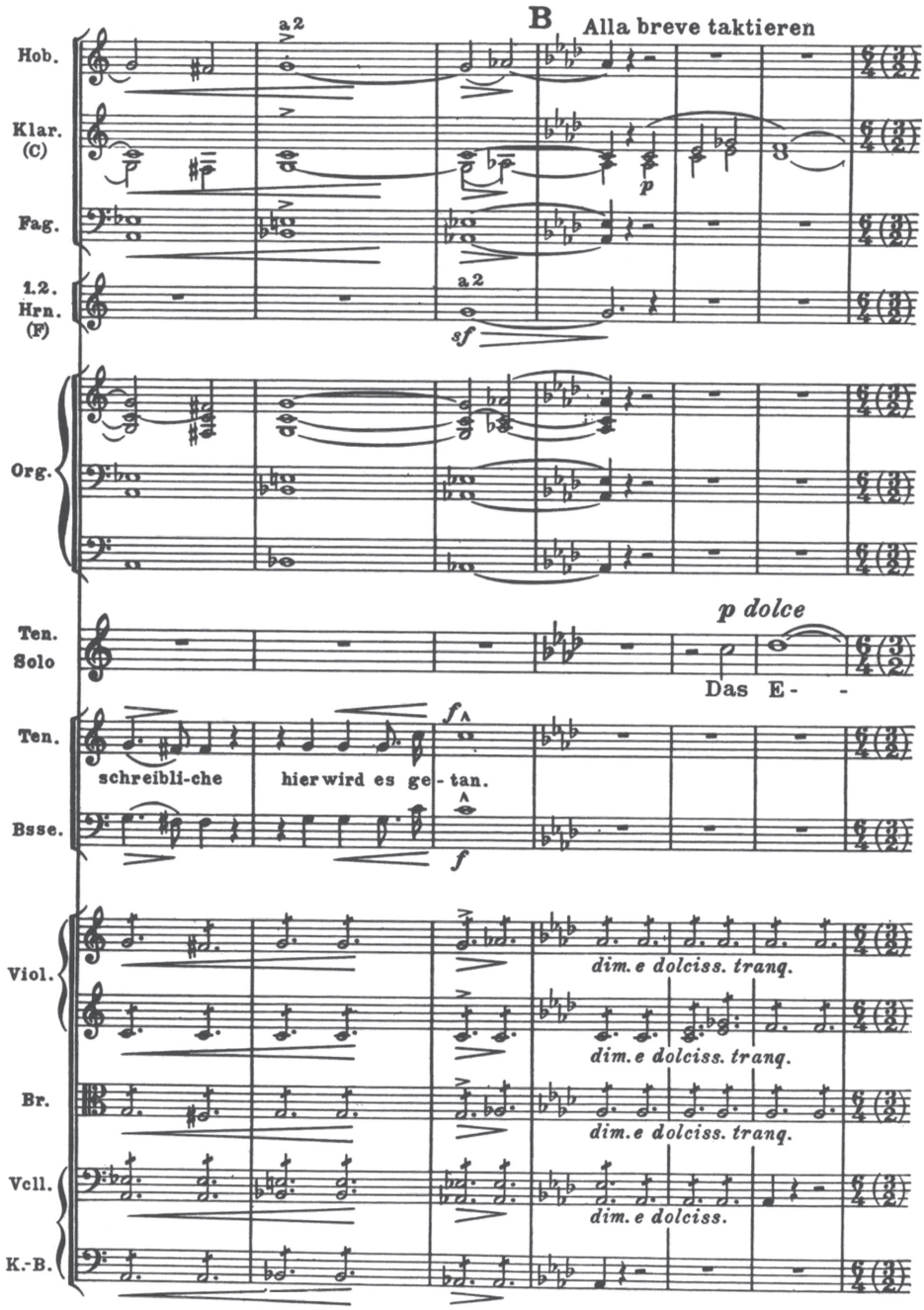
[17] Richard Pohl, *Franz Liszt. Studien und Erinnerungen,* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 2. (Leipzig: Bernhard Schlicke, 1883), 274.

[18] „Gretchen: der Gegensatz zu Mephisto, die Reinheit der Seele, deren Unzerstörbarkeit zum erlösenden Prinzip wird". Idézi Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch,* 2 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894), 172.

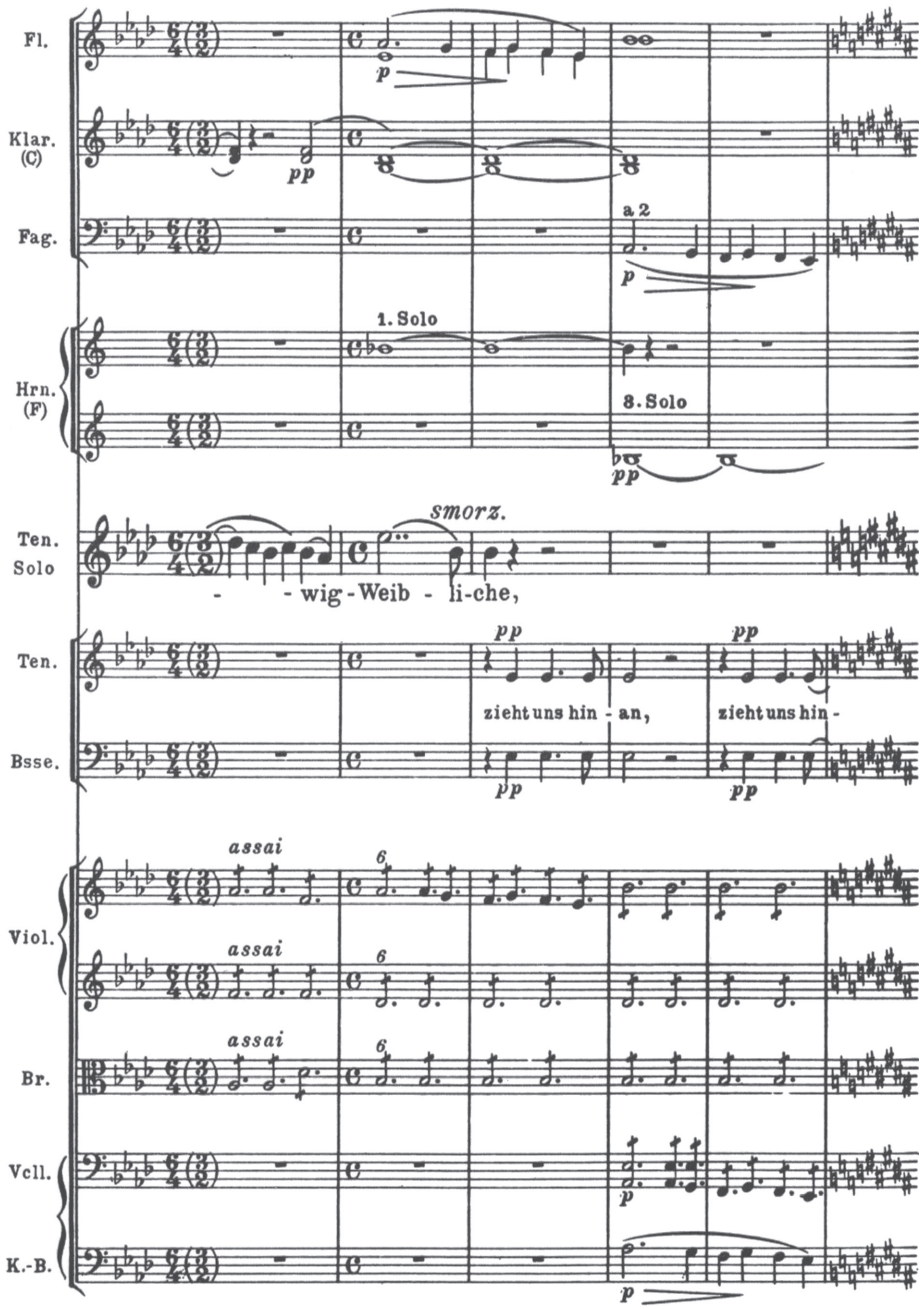
[19] Rey M. Longyear–Kate R. Covington, „Tonal and Harmonic Structure in Liszt's Faust Symphony", *Studia Musicologica* 28 (1986), 170; idézi, Niemöller „Probleme der Poetik und Rezeption von Liszts *Faust-Symphonie*", 51.

[20] Constantin Floros, „Die Faust-Symphonie von Franz Liszt. Eine semantische Analyse", *Musikkonzepte 12,* München, 1980, 52; idézi Niemöller, „Probleme der Poetik und Rezeption von Liszts *Faust-Symphonie*", 51.

[21] „[…] und bis zum Winter wird auch meine Faust Symphonie veröffentlicht, en companie der Dante Symphonie, wo Hölle, Fegfeuer und Himmel ihren Ton wiederfinden sollen." Dezső Legány, *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886* (Budapest: Corvina, 1984), 153.



4. kotta. Liszt *Faust szimfónia,* „Mephisto” tétel,
Chorus mysticus, a Gretchen-téma, mint „az Örök Női”



4. kotta folytatás

Ó, én szegény ügyefogyott, ki
meddő vesződség szégyenét nyögöm!
Földi vágy, balga szerelem fogott ki
a minden hájjal megkent ördögön.
S ha a Tapasztalt ártotta magát
eme bolondos, gyermeki dologba,
nyilván nem csekélység a Balgaság,
mely győzött rajta elhatalmasodva![22]

Ebben az összefüggésben Gretchen megelőlegezi Parsifal megmentő szerepét Wagner operájában. Ha a *Paulus* oratóriumból Mendelssohn cavatinájának gondolatvilágát is idekapcsoljuk, akkor Liszt interpretációjában ez a megváltás vallásos színezetet is ölt: Margit törékeny alakja ellenére az erőt azáltal kapja, hogy élete végéig hűséges maradt az Istenhez.

A *Faust szimfónia* „Gretchen" tételének átiratai a Liszt Ferenc Emlékmúzeum archívumában

A Liszt-archívum törzsanyagában a *Faust szimfónia* „Gretchen" tételéből három átirat is található, amelyekről még nem született átfogó elemzés: két publikálatlan kézirat, és egy korabeli kiadvány, amelyhez kapcsolódóan az archívum viszont egy eredeti Liszt levelet őriz. Liszt mindhárom átiratot ismerte, zenei anyagukat átnézte, illetve javította, a végső változatot jóváhagyta. Carl Tausig szóló zongorára két kézre írta át a teljes szimfóniát, Leopold Alexander Zellner hat hangszerből álló kamarazenei összeállításra alkalmazta a „Gretchen" tételt, amelyet Wilhelm Friedrich Stade harmóniumra és zongorára ültetett át.[23]

A *Faust szimfónia* keletkezésének forrásairól, a források zenei anyagának összefüggéséről Somfai László korábban említett nagyszabású tanulmánya máig a műről szóló irodalom egyik alapköve.[24] A kéziratok datálásának egy részében és a leírásban erre a munkára hivatkozunk. A „Gretchen" tételt kiemelve ugyanakkor egy Liszt-levélidézet arra késztet bennünket, hogy elgondolkodjunk, mi lehetett a zeneszerző számára az egyik legfontosabb kifejező eszköz Gretchen alakjának megformálásában. Ez nem más, mint a hangszerelés rendkívüli kifinomultsága. Ebből a szemszögből különösen érdekes az átiratok hangszerösz-

[22] Goethe: Faust. II (V. felvonás, 6. jelenet). Fodította Kálnoky László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980), 290.

[23] Liszt Ferenc, *Gretchen aus –'s Faust Symphonie. Transcription für Pianoforte und Harmonium von F. Stade* (Leipzig: J. Schuberth, é.n., 5930), Ms.mus.L. 70; Liszt Ferenc, *„Gretchen". 2ter Satz aus der „Faust Sinphonie" von – eingerichtet für Violin, Bratche, Violoncello, Clavier, Harfe u. Harmonium von L. A.. Zellner,* Kéziratos partitúra. Ms.mus.L. 46; Liszt Ferenc, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern. Faust – Gretchen – Mephistopheles – Chorus mysticus. Für Klavier zu 2 Händen übertragen von Carl Tausig,* Kézirat, Ms.mus.L. 47; lásd Eckhardt Mária (szerk.), *Liszt Ferenc hagyatéka a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán / Franz Liszt's Estate at the Budapest Academy of Music II. Zeneművek / Music,* összeállították / compiled by Domokos Zsuzsanna, Éger Györgyi, Koffán Zsófia, Neumayer Katalin (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1993), 297–310.

[24] Lásd 4. lábjegyzet

szeállításának vizsgálata, és izgalmasak a szerzők különböző hangszerelési megoldásai. Mielőtt azonban a kéziratokat kinyitnánk, foglaljuk össze röviden az átírók Liszthez fűződő kapcsolatát.

Az átiratok készítői közül valószínűleg Carl Tausig neve a legismertebb. A lengyel származású tizenéves virtuóz volt Liszt tanítványai közül az utolsó, akit a mester weimari otthonába fogadott. Tausig 1855 és 1858 között tanult Lisztnél, és ebben az időszakban elkészítette Liszt tizenegy szimfonikus költeményének valamint két szimfóniájának zongoraátiratát. A tizenegy szimfonikus költemény átiratából nyolc maradt fenn, ezek közül a *Les Préludes,* az *Orpheus,* a *Festklänge* és a *Les Idéaux* átirata a budapesti Liszt Múzeum archívumában található, bár az *Ideálok* átiratának befejezése Weimarban maradt. Liszt korában ezek a kivételes előadóművészi adottságokat kívánó átiratok nem jelentek meg, hiszen alig akadt zongorista, aki el tudta volna játszani őket. Tausig leginkább az Altenburgban adta elő átiratait Liszt többi tanítványának és hívének. A *Faust szimfónia* „Gretchen" tétele ugyanakkor azonnal különösen népszerű lehetett a korban, mert egymás után születtek átiratok a tételből. Tausig kéziratában fennmaradt egy négykezes másolat a korai szerzői kétzongorás verzió nyomán, amelyben csak a második zongora szólama szerepel[25], valamint egy meghangszerelt „Gretchen" tétel is[26], amely hangszerelésében és a visszatérés zenei anyagában eltér a szimfónia korai változatának partitúrájától, ahogy ezt Somfai László tanulmányában részletesen leírja. A kétzongorás változat egyértelműen a szimfónia korai változatának zenei anyagából készült, hiszen a visszatérés előtt Liszt a zenekari korai változatban beilleszti a bevezetés 15 ütemnyi zenei anyagát.

Tausig nevéhez fűződik épp a *Faust szimfóniá*val kapcsolatban egy hajmeresztő esemény is: a fiatalember pénzszűkében eladta hat tallérért a *Faust szimfónia* partitúrájának kéziratát egy inasnak, aki pedig továbbadta azt egy hulladékpapír-gyűjtőnek. Liszt kétségbeesetten kereste a kéziratot, amelyet szerencsére orgonista barátja és tanítványa, Alexander Wilhelm Gottschalg az utolsó pillanatban még vissza tudott vásárolni és visszaadta azt a mesternek. Ugyanakkor valószínűleg Tausignak köszönhetjük azt is, hogy végül Liszt is elkészítette saját kétkezes zongoraátiratát a „Gretchen" tételből, hiszen 1876-ban elsőként kiadott (rev. kiad. 1880) saját átiratához tanítványa munkáját vette alapul. Tausig kétkezes átirata a teljes szimfóniából már a mű kései változatából készült.

Wilhelm Stade (1817–1902) tevékenysége két fő területen vált kiemelkedővé: egyrészt nagyszerű orgonista volt, különösen az improvizációs készsége váltott ki csodálatot a kortársakból. Ugyanakkor a színházi élet, az operajátszás is meghatározó volt munkásságában. 1845-től a Jénai Egyetemen töltött be zenei vezetői posztot, az Egyetem díszdoktorává avatta. Emellett már korábban egy kisebb, Bethmann nevű operatársulat karmestereként is működött. 1860-ban került Altenburg városába, ahol élete végéig udvari orgonistaként és koncertmesterként tevékenykedett. Szorgalmazta a színház felújítását, amelyet 1871-ben Weber *Bűvös vadász*ával avatott fel. Ez volt tevékenységének fő helyszíne, a színház élete az ő vezetése alatt indult jelentős fejlődésnek. Ünnepi kantátákat, szimfóniákat, nyitányokat, dalokat és színművekhez írott zenéket komponált. Liszt budapesti kottatárában három

[25] A kézirat Weimarban található, jelzete: W-Gsa 60/ W 12c.
[26] A kézirat szintén Weimarban található, jelzete: W-Gsa 60/ A 14.

kiadvány is található kompozícióiból: egy négykezes zongoramű *Jénai emlékek* címmel, *Nyolc karakterdarab* zongorára, és egy orgonaműveit tartalmazó sorozat.[27] Liszt budapesti könyvtára egy érdekes esszéjét őrzi, amelyben Eduard Hanslick *A zenei szép*ről szóló könyvéhez fűzött gondolatait fejti ki.[28] Liszt 1880. december 11-én köszönte meg Stade-nak a „Gretchen" tételből készített átiratát, amelyet teljesen az elképzelése szerintinek, nagyszerűnek minősített. Véleménye valószínűleg őszinte volt, mivel ugyanebben a levélben kéri Stadét, hogy készítse el a teljes szimfónia zongora négykezes változatát, amelyet a kiadás előtt szívesen eljátszana vele.[29] La Mara jegyzete szerint ez meg is történt, és a J. Schuberth & Co. kiadó 6010-es lemezszámmal megjelentette mind a Liszt által készített kétzongorás verziót, illetve a Stade által készített négykezes változatot.[30] A levél tartalmából következtethetünk arra, hogy ez a szimfóniából készült utolsó átirat. Figyelemreméltó a levélben Liszt alábbi kijelentése az átiratokkal kapcsolatban, különösen azután, hogy saját maga is elkészítette Berlioz és Beethoven szimfóniáinak particellaszerű átiratait: arra kéri Stadét, hogy használja ki a zongora teljes hétoktávos billentyűzetét. „Meglátásom szerint – írja – a pontos zenei szöveghűségnek gyakran meg kell hajolnia a jobb hangzás, és természetesen a zongorista kényelmes hangszerkezelése szempontja előtt."[31]

Liszt a levélhez kottapéldát is fűz, a szöveg szerint 10, valójában 12 ütem toldást javasol a tétel kódája elé, amelyet utólag a partitúrába és az általa készített kétzongorás átiratába is be kíván illeszteni. Erről az anyagról az átirat zenei leírásánál lesz szó.

Leopold Alexander Zellner (1823–1894) horvát származású orgonista több hangszeren is játszott. Zenei karrierje előtt aktívan részt vett a magyar szabadságharcban is. Görgey tábornok hadtestében szolgált, aki Komárom élelmezésének vezetésével bízta meg. A fegyverletétel után több mint egy millió gulden értékben adott át szállítmányt és kauciót az osztrákoknak. 1849 októberében Bécsben telepedett le zenetanárként, és zenei írásokat jelentetett meg. Ettől kezdve zenei karrierje fényesen ívelt felfelé: Az 1850-es években zenei folyóiratot alapított *Blätter für Musik, Theater und Kunst* címmel, amelynek szerkesztője maradt 1868-ig, amikor a Gesellschaft der Musikfreunde főtitkára lett. 1859-től kezdve historikus koncerteket szervezett és vezetett, nemcsak Bécsben, hanem például Pesten, Prágában, Brünnben, Grazban, Laibachban. Nyilvános koncerteken nagy sikerrel lépett fel

[27] Wilhelm Stade, *Erinnerung an Jena. Allegro für das Pianoforte zu vier Händen von* (Leipzig: C.F.Kahnt, é.n., Z 5562 LH); *Acht Characterstücke für das Pianoforte componirt ..von* (Leipzig: C.F.Kahnt, é.n., Z 5560 LH); *Orgelcompositionen zum Gottesdienstlichen Gebrauch sowie zum Studium für Schüler* […] *von* (Leipzig: C.F.Kahnt, é.n, Z 5561/1–2 LH), in Eckhardt, *Liszt Ferenc hagyatéka,* 457.

[28] Wilhelm Stade, *Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. Eduard Hanslick's gleichnamige Schrift* (Leipzig: C.F. Kahnt, é.n., K 520); lásd Eckhardt, *Liszt Ferenc hagyatéka,* 134.

[29] Levél Wilhelm Stadénak, 1880. december 11., in La Mara, *Franz Liszt's Briefe,* II, 302.

[30] Eine Faust-Symphonie / in drei Charakterbildern / (nach Goethe) / I. Faust II. Gretchen III. Mephistopheles / und Schluss Chor: / „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss" / für / grosses Orchester und Männer-Chor / componiert von / Franz Liszt. / Orchester Partitur – Orchester Stimmen / Ausgabe für 2 Pianoforte vom Componisten / Ausgabe zu vier Händen von Dr. Stade. / Eigenthum der Verleger / J. Schubert & Co. / Leipzig / 6010. A kotta megtalálható Weimarban a Herzogin Anna Amalia Bibliothek gyűjteményében, az L 1579-es jelzeten.

[31] „Meines Bedünkens muss das *Litterale* öfters weichen vor dem besser Klingenden, und selbst vor der Bequemlichkeit der Spieler am Clavier."

mint harmóniumjátékos. Egy harmóniumjáték-iskolát is írt, amelyet Bécsben Anton Spina adott ki. Számos művet írt át a hangszerre, és a harmónium fejlesztéséhez is jelentősen hozzájárult. 1867-ben a bécsi Konzervatórium újjászervezése után – ami elsősorban az ő nevéhez fűződik – összhangzattan tanár, majd főtitkár lett. Lapjában nemcsak Liszt, hanem Erkel és Mosonyi műveinek is fontos támogatója és népszerűsítője volt.

Liszt és Zellner valószínűleg 1855 körül ismerkedtek meg. Liszt nagyra értékelte Zellnert mint harmónium játékost, valamint zenei elemzéseit, amelyeket a *Blätter für Musik*ban tett közzé műveiről. Kapcsolatuk valószínűleg az 1850-es évek második felében volt a legintenzívebb, de Liszt még 1879-ben, az *Esztergomi mise* bécsi előadásakor is kéri, hogy ismét nyomtassák ki Zellnernek a miséhez 1856-ban írt kommentárjait. Zellner hosszú, részletes elemző tanulmányt közölt a *Faust szimfóniá*ról a mű ősbemutatójának idején folyóiratának nyolc számában 1857. szeptember 29. és november 6. között.[32] A weimari szeptemberi ünnepségről számol be lapjában, és ennek folytatásaként az először előadott két új Liszt-művet: az *Ideálok* szimfonikus költeményt és a *Faust szimfóniá*t elemzi részletesen. A szimfónia elemzését két szám kihagyásával a 81. számtól a 89. számig közli, ahol a 85. számban kap helyet a „Gretchen" tétel ismertetése. Zellner azonnal megértette a szimfónia zenetörténeti jelentőségét: „A Faust szimfóniában nemcsak az *Esztergomi mise* mellett Liszt legnagyobb és legtökéletesebb művét látom, hanem azt a szimfonikus irodalomban teljességgel eredeti, sajátságos, és ezáltal szükségszerűen korszakalkotó jelenségnek tartom" – írja 1857. szeptember 29-én, három héttel a szimfónia ősbemutatója után.[33] Zellner és Liszt még 1872-ben is találkozott, és együtt játszott egy szalonbeli matinén: a Frau Gompenz által rendezett összejövetelen Liszt 136. zsoltárának átiratát adták elő, Zellner szólaltatta meg a harmóniumot, Liszt pedig a zongorát.

Térjünk vissza a levélidézetre, amely a Liszt számára elfogadható átiratok értékeléséhez ad érdekes támpontot. Liszt 1866. szeptember 12-én írja Rómából Gottschalgnak, aki Johann Gottlieb Töpfer weimari városi orgonista számára vagy javaslatára a „Gretchen" tétel átiratát kérte tőle a Johann Schneider 50 éves művészi jubileuma alkalmából készítendő albumba, amely egyébként megtalálható Liszt budapesti kottatárában[34]. Liszt így ír:

> A mai levelemmel rosszul jár. Egyáltalán nem vagyok abban a hangulatban, hogy Orgelpièce-eket komponáljak, így tehát le kell mondanom arról, hogy hozzájáruljak a Töpfer-albumhoz. […] A Gretchen-„merénylet" ellen a leghatározottabban tiltakozom. Mintegy „hajánál fogva" rángatná szegény gyermeket egy orgonaalbum

[32] Ezúttal szeretném külön megköszönni Gulyásné Somogyi Klára, a Liszt Ferenc Kutatókönyvtár vezetőjének segítségét, hogy az interneten megtalálta ezeket a számokat digitalizált formában, és így hozzájutottam Zellner tanulmányához.

[33] „Erkenne ich in der Faustsymphonie nicht allein das, neben der Graner Messe, grösste und vollendetste unter den Liszt geschaffenen Kunstwerken, sondern bezeichne sie geradezu als eine, in der symphonischen Literatur, durch und durch ursprüngliche, eigenthümliche daher notwendig Epoche machende Erscheinung."

[34] Liszt végül egy Andante religioso című orgona előjátékot küldött az album számára. Az említett album: Friedrich Wilhelm Schütze, *Jubel-Album für die Orgel. Dem Herrn Dr. Johann Schneider zu seinem 50jährigen Amstjubiläum in grösster Verehrung dargebracht von J.G. Töpfer, J.A. van Eyken, Franz Liszt, durch Dr.* – (Dresden: Johann Schneider Stiftung, é.n), lásd *Liszt Ferenc hagyatéka II,* 444.

> közepébe!! – Óh, legkedvesebb, legendás barátom, ne töpferesítse nekem Gretchent és találjon valami más megoldást.[35]

Liszt tehát nem tudta elképzelni Gretchen alakját orgonaátiratban. A hangszerek királya talán nem tudná visszaadni egy egész tételen át azt az áttetszően légies, kifinomult hangzásvilágot, amelyet a partitúra választékosan sokféle árnyalatú hangszerelése közvetít. Harmóniumon és zongorán viszont el tudta képzelni a művet, sőt, nagy megelégedésére szolgált Stade átirata, amint ezt korábban láttuk. Ez az átirat a partitúra végleges verziójának zenei anyagát tartalmazza, rövidítések nélkül, a levél csatolmányához fűzött 12 kiegészítő ütemmel.

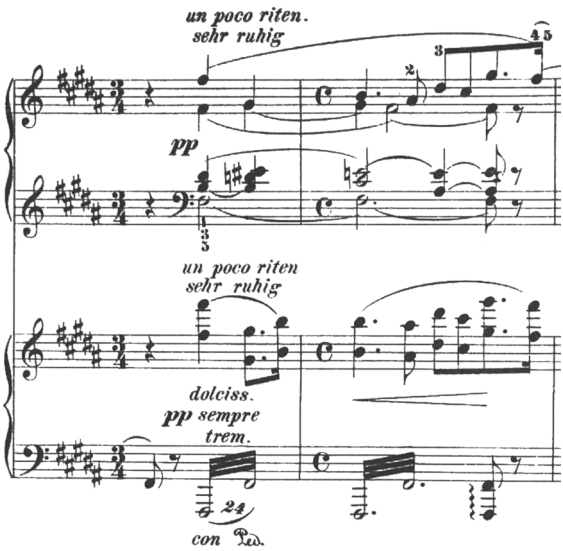
Stade megtartja az eredeti hangszerelés levegősségét, áttetszőségét, általában nagyon érzékenyen követi annak bővülését és visszafogását, az eredeti zenei anyaghoz szigorúan tartja magát a díszítéseknél is. A két hangszer váltakozásával követi Liszt hangszercsoportfelelgetéseit, pl. a bevezetésnél a fuvola–klarinét páros zenei anyagát csak a harmónium játssza, a témát bemutató szóló oboa–brácsa kettőst pedig csak a zongora mutatja be. A tétel első részében a harmónium csak az ismétléseknél, a gazdagabb hangszerelésnél erősíti a zongora szólamot. Stade az ún. „amoroso", akkordikus repetíciós zárótémát is a zongorának adja, hogy az eredeti intim, bensőséges hangzás könnyedsége megmaradjon. A sűrűbb letétek általában a zongora szólamban maradnak. Faust témájának visszaidézésekor azonban megfordul a szereposztás: most a harmónium lép be erősebb, teltebb hangzással. Ebben a részben legalább olyan fontos tematikai szerepet játszik, mint a zongora, amely sokszor futamaival, akkordfelbontásaival kísérve tágítja a hangzásteret.

Az egyik különleges pillanat a H-dúr rész Faust ún. „affettuoso" témájának visszaidézésével, mikor a két hangszer teljes faktúrában együtt játssza a dallamot. A tétel végleges hangszerelésében itt ír elő Liszt teljes fúvós és vonószenekari kíséretet tubával, hárfával, cintányérral gazdagítva, de *pianissimo* dinamikában. Az első hegedűk megkettőzik a témát, a második hegedűk, brácsák és csellók tremolót játszanak. Ez a tétel érzelmi tetőpontja az első rész visszatérése előtt (5. kotta). Egy másik, több helyen is előforduló különleges hangszerelési megoldás a tétel folyamán, amikor a zongora által elkezdett témát – amelyet eredetileg az első hegedű játszik – átveszi a harmónium.

Leopold Zellner hegedűre, brácsára, gordonkára, zongorára, harmóniumra és hárfára készült átiratának kéziratát Somfai László 1858–1859 körüli időpontra datálja.[36] Magán az autográfon nincs dátum, de Liszt leveléből tudjuk, hogy 1858. február előtt keletkezhetett,

[35] „Mit meinem heutigen Schreiben sind Sie schlecht daran! Ich bin durchaus nicht in der Stimmung Orgelpièces zu componieren und muß also auf den Beitrag zum Töpfer Album Verzicht leisten. […] Gegen das Gretchen »Attentat« protestire ich entschiedenst. Wie »kalt am Schopf« würde es das arme Kindchen fassen, in Mitte eines Orgelalbum!! – Ach! mein Bester legendarischer Freund, vertöpfern Sie mir nicht Gretchen! und finden Sie einen andern Ausweg." [sic] Levél A. W. Gottschalgnak, 1866. szept. 12. Róma, lásd 14-es lábjegyzet.

[36] H-Bl Ms.mus. L. 46.



5. kotta. A „Gretchen” tétel H-dúr szakasza
Wilhelm Stade átiratában

valószínűleg nem sokkal korábban.[37] Az oldalanként húszsoros kéziratban a zenei anyag az 1^{v}-tól a 15^{r}. oldalakon található meg, ahol nagy valószínűséggel három írásréteg épül egymásra. A fekete tintával írt kéziratban kék és piros ceruzás javítások olvashatóak, és egy helyen tollal írt kiegészítés látszik. A tintával írt tisztázatot egy másik kéz kék ceruzával javította (hangokat, elírásokat igazított ki), a piros ceruzás javítások, kiegészítések, valamint a tollal írt „NB” is Liszt bejegyzései. A kék színű ceruzával írt harmónium-regisztrációk tehát nem Liszt kezétől származnak.[38] A 15 fólióból álló kézirat zenei anyaga a végleges változathoz képest több helyen eltér, rövidítéseivel a Carl Tausig által 1858-ban készített zenekari és zongoraverziókra hasonlít leginkább.[39] A rövidítéseket Liszt feltehetően jóváhagyta, mert épp az egyik kihagyott szakasz fólióján (12^{r}) csak az előjegyzésre vonatkozó megjegyzést tesz. Mivel Zellner kihagyja a végleges változat 196–207. üteméig tartó szakaszát, a Gretchen-téma visszatérése előtt két átvezető ütemet komponál, amely Lisztnél

[37] Liszt levele Louis Köhlerhez, Weimar, 1858. február 1. „[…] erlaube ich mir, Sie zu bitten, Herrn *** gefälligst mittheilen zu wollen, dass ich das von Zellner in Wien bearbeitete Arrangement des 2ten Satzes meiner Faust-Symphonie für Clavier, Violine, Harfe und Harmonium *nicht besitze* und folglich ihm nicht zustellen kann.” La Mara, *Franz Liszt's Briefe,* I. 286.

[38] Liszt bejegyzései az 1^{v} 4^{v}, 12^{r}. 12^{v} és 14^{v} oldalakon láthatóak. Az 1^{r} oldalon olvasható a címlap: „Gretchen” / 2ter Satz aus der „Faust Sinphonie” von / Fr. Liszt / eingerichtet für / Violin, Bratsche, Violoncelo, Clavier, / Harfe u. Harmonium / von / L. A. / Zellner.

[39] Somfai, „Die musikalischen Gestaltwandlungen”, 87–137.

természetszerűleg hiányzik. A kézirat a tétel elején tisztázatnak tűnik, de a visszatérésben már több zenei anyagot csak rövidítve jelöl.[40]

A kamarazenei összeállítás hasonlít az eredeti zenekari hangszerelésben is uralkodó kamarazenei hangzáshoz. Zellner hangszerelésében általában követi a korban szokásos megoldást, miszerint a fafúvós hangszerek szólamát a harmóniumra írja át, és a harmónium regiszterváltásaival igyekszik visszaadni az eredeti fafúvós hangszerek színét. A ritkán használt kürt helyettesítését általában a zongora szólamra bízza, a hegedű, a brácsa, a hárfa és a gordonka az esetek többségében saját szólamát játssza.

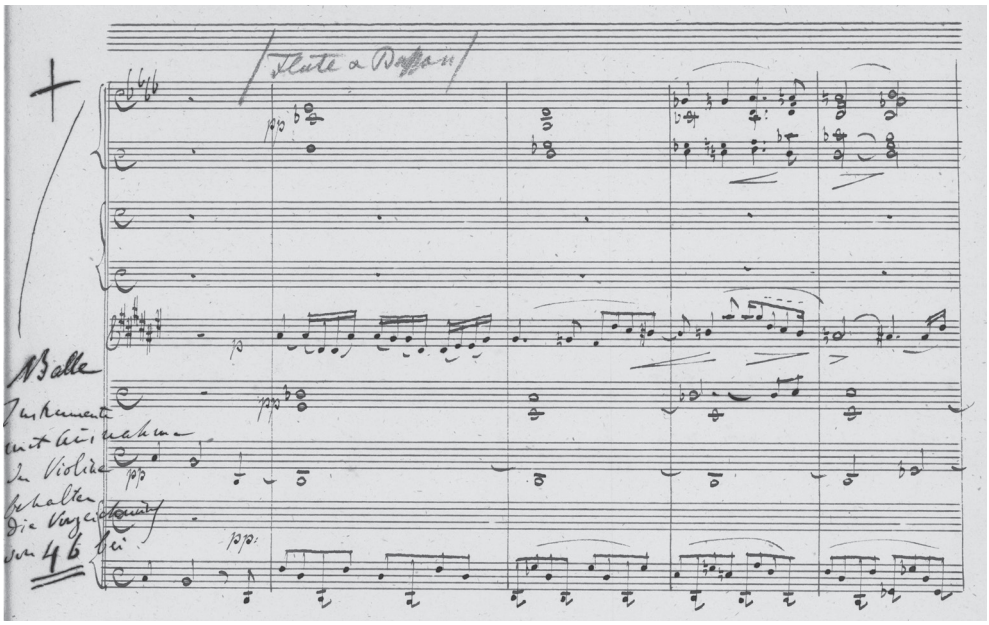
A harmónium választott regisztrációja a klasszikus francia légfúvórendszerű harmóniumok dispozícióját tükrözi. A *„flute et percussion"* egy 8' regiszter, aminek megszólaltatását kalapácsmechanika segíti. A *„Basson et hautbois"* szintén 8' regiszter, a flute-tel ellentétben azonban felhangokban dús. E két regiszter összekapcsolása jellegzetes szólista hangszínt eredményez. Az a tény, hogy a harmónium szólamban az átirat csak ezt a két regisztert használja, valószínűsíti, hogy a regisztráció Liszt különleges, jelenleg a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeumban található kombinált (piano-orgue) hangszerére készült, mert azon csak ez a kétfajta 8' regiszter található. A *plein jeu* háromszoros *pianissimo* előírása tipikus harmónium játéktechnikai megoldás, mert miközben az összes regiszter be van kapcsolva, fújtatással lehet szabályozni a hangerőt. Ily módon zenekari hangzást lehet létrehozni. A tétel bevezetését csak a harmónium tudja eljátszani, mert a tartott hangoknál a dinamikát törésmentesen lehet változtatni, hangszínváltás nélkül.[41]

A kézirat 188. üteménél a négy bé előjegyzéshez húzva Liszt következő megjegyzése olvasható (12^{r}): „NB Alle Instrumente mit Ausnahme der Violine behalten die Vorzeichnung von 4 b bei." A hegedű hat kereszt előjegyzésben, Fisz-dúrban játszik, a többi szólam megtartja az előző szakasz négy bé előjegyzését, és az egyes hangok előtt pótolja a szükséges béket. E szándék mögött talán egy különleges fényeffektus kiemelése lehet, amelyet Liszt ebben az átiratban a hegedűszólamnak kívánt biztosítani. A partitúrában az összes szólam Fisz-dúrban játszik (1. fakszimile).

A tételben több hangszerelésbeli érdekességet is találunk. Az 58. ütem eredeti hangszerelése vonósnégyes, amelyhez kürt, fagott, két oboa és két klarinét társul. Zellner ebben a hangzásban fontosabbnak ítéli meg a második hegedű szólamát, amelyet az átiratban átvesz a brácsa, mint a brácsa saját szólamát, amelyet a zongora jobb kezére bíz. A zongora basszus szólama a kürt orgonapontját kapja. A fafúvós szólamokat, mint általában, a harmónium veszi át. A 111. ütemnél a témát a kürt játssza. Zellner ezt ezúttal nem a zongorára bízza,

[40] A Z próbajel után egy ütemmel (263. ü.) a 276. ütemig tartó szakasz (14 ütem) rövidítéssel szerepel, ez megfelel a partitúra 84. ütemétől 97. ütemig tartó szakaszának. A 233. ütemtől (V után 2) a 245. ütemig rövidítés jele mellett az írásos megjegyzés szerint 19 ütem maradt ki, a rövidített rész a partitúrában és a kéziratban azonban csak 13 ütem. A partitúrában ez a 38. ütemtől az 50. ütemig tartó szakasz. További zenei eltérések a „Gretchen" tétel végleges zenekari változatához képest: a 192. ütemtől kezdődő szakasznál más a hegedűszólam. Zellner szintén kihagyta a 247–261 ütemig tartó szakaszt, ugyancsak hiányzik a Liszt által a tételhez később hozzáadott 12 ütem (a 281–292. ütemig tartó szakasz). Kimaradt a 110. ütem is.

[41] Ezúttal is köszönetemet fejezem ki Szabó Balázs orgonaművésznek a hangszerhez fűzött információiért.



1. fakszimile. A „Gretchen” tétel Leopold Zellner átiratában, fol. 12r

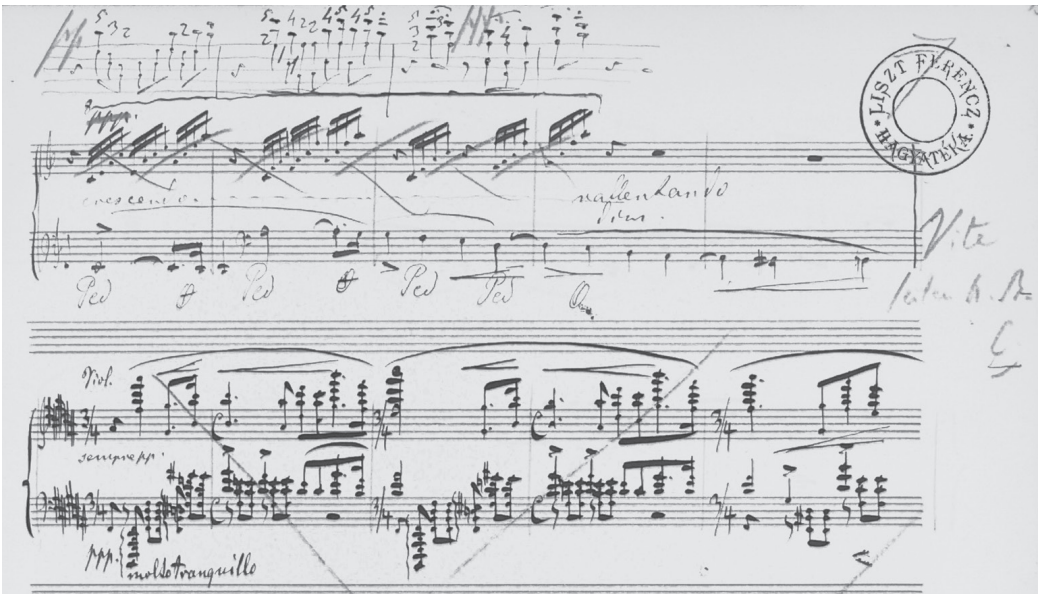
hanem a hegedű, brácsa és a gordonka unisonója emeli ki. Az eredeti hangszerelésben itt nincs hegedű, a brácsa és gordonka alátámasztó akkordjait a zongora szólaltatja meg.

Zellner nagyon hasonló összeállításban elkészítette Liszt *Orpheus*ának átiratát is, melyet Liszt levelében köszönt meg, kiemelve a hangszerösszeállítás különlegességét. Az 1872-es közös matinén ugyancsak hegedű, hárfa, zongora és harmónium kísérte az énekszólamokat a 136. zsoltár előadásakor.

A „Gretchen” tétel átiratai közül zenetörténetileg legizgalmasabb Carl Tausig zongoraátirata,[42] hiszen ez a kiindulópontja Liszt saját két kézre készült zongoraátiratának. A Carl Tausig által készített átiratot Liszt tintával, piros, kék és fekete ceruzával javította, és autográf lapszámozással (1–10.) is ellátta. Az áthúzott részeknél korrektúralapokra utal, amelyek azonban sajnos nincsenek a kézirathoz csatolva. A kéziratból Liszt kérésére tisztázat készült, melyet a zeneszerző ismételten kiegészített, majd aláírásával hitelesített. Ez a forrás a Weimarban Ms. U 50-nel jelzett másolói tisztázat Liszt pedáljelöléseivel és előadási utasításaival. Valószínűleg ez utóbbi kézirat lett az alapja Liszt kétkezes szerzői zongoraátiratának, melynek első kiadását Schuberth jelentette meg.

A Tausig-kéziratban sok rövidítés, kihagyás, illetve Liszt által áthúzott rész található. A zenei anyag feloldását csak a többi forrás, elsősorban a másolói tisztázat alapján tudjuk rekonstruálni (Ms. U 50), illetve a korábbi változatokra támaszkodva: a szerzői kétzongorás átiratra, illetve a partitúra zenei anyagára. Az átiratnál Liszt alapvető szándéka a partitúra-

[42] H-Bl Ms. Mus. L. 47.



2. fakszimile. A „Gretchen" tétel Tausig-átiratának részlete (a 158. ütemtől)

hű, particellaszerű átírás lehetett, ezért több helyen áthúzta Tausig fantáziaszerű kíséretének megoldásait, illetve egyszerűsítéseit, különösen a tétel középső részénél (163–208. ü.).

Ugyanez a zeneszerzői szándék érezhető a visszatérés több helyén: Liszt szó szerinti ismétlést kívánt a témák visszatérésénél, amikor visszautalt a második, illetve negyedik oldal zenei anyagára, és áthúzta a leírt kottát, (231–276. ü). Ebben a tételben ellenezte a variálást, a kíséret dallamfigurájának megváltoztatását is. A partitúrahű zongoraletétre való törekvés figyelhető meg több javításnál, változtatásnál. A 138. ütemtől kezdődően például Liszt ragaszkodott a fafúvók eredeti kísérőfiguráihoz, bár Tausig futamai hasonlóan éteri hangzást keltenek (2. fakszimile). E dolgozat keretében nincs lehetőség számot adni a sok apró finomításról, átírási megoldásról, mellyel Liszt a zenekari hangzást akarta megjeleníteni a zongora letétben. Egy tényt viszont le kell szögeznünk, amely azóta is így él a tétel szerzői zongorakivonatának előadásakor: a Tausig-átiratból készített tisztázatban (Ms. U 50) véletlenül kimaradt egy átvezető ütem ismétlése (217. ütem), a korrektúránál valószínűleg Liszt is átsiklott felette, legalábbis semmi nyoma nincs annak, hogy hiányolta volna ezt a nagyon gondosan átnézett kottában. A tétel más átirataiban és a zenekari változatokban azonban szerepel ez az ütem, így feltételezhető, hogy Lisztnek nem állt szándékában azt kihagyni. A Gretchen-tételből készült utolsó átiratban, Stade fent említett munkájában azonban ismét hiányzik ez az átvezető ütem, ami azt a feltételezést engedi meg, hogy Stade Liszt saját zongoraátiratából dolgozott.

A Zeneművészeti Egyetem Liszt Ferenc Emlékmúzeuma és Kutatócentruma feladatának érzi, hogy a három kézirat instruktív, kísérőszöveggel ellátott megjelentetését elősegítse, anyagukat az előadóművészek, és rajtuk keresztül a nagyközönség elé tárja és élővé tegye. A Zellner-átirat már megjelent, a másik két kézirat megjelentetése folyamatban van.

Enyedi Pál

Összefoglalás és kísérlet

Megjegyzések Liszt Orgonamiséjé*ről*

Liszt 1879-ben, élete alkonyán alkotta meg *Missa pro organo* ciklusát. Jelen tanulmány azt vizsgálja, miként illeszkedik e sorozat az orgonamise műfajának történetéhez, a kor és a szerző liturgikus zenei ideáljához, valamint Liszt korábbi misekompozícióihoz.[1]

Orgona a miseliturgiában

Az orgona az énekes misén (missa cantata) bizonyíthatóan a 13. század óta játszott önálló liturgikus zenei szerepet.[2] Az ordinarium és proprium missae eredetileg végig énekelt tételeinek egyes részeit vagy némely tételnek akár egészét is helyettesítette, valamint zenei hátteret biztosított énekkel nem kísért cselekményeknek.[3] A helyettesítésre, többnyire alternatim előadásra szánt orgonatételek kezdetben a gregorián dallam többszólamú, jórészt imitációs feldolgozásai voltak, melyek gyakran végigkomponált ciklust, azaz orgonamisét alkottak. A 17. század első felének orgonamiséiben az alternatim ordináriumtételek mellett liturgikus dallamot már nem tartalmazó darabokat is találhatunk, teljes propriumtételek helyettesítésére. Később, a század közepétől, az ordinárium-versettók többségéből is fokozatosan eltűnik a gregorián dallam. Alternatim szerepben már a 16. század végétől megjelentek olyan sorozatok, melyek nemcsak a liturgikus dallamot nélkülözték, hanem különféle szertartásokban tetszőleges helyen alkalmazhatók voltak. E változásokkal az orgonazene

[1] A szerzőnek a témával foglalkozó korábbi tanulmányai: *Liszt* Orgonamiséje. *A ciklus helye a műfaj történetében és a szerző egyházzenei munkásságában,* DLA disszertáció; (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2002; „Zusammenfassung und Experiment. Bemerkungen zu Liszt's *Missa pro organo*", *The Organ Yearbook* 40 (2011), 79–104.

[2] Történetéről részletesen lásd Enyedi, *Liszt orgonamiséje,* 7–88.

[3] Az orgona használatát a katolikus ünnepi istentiszteleten általános hatállyal a VIII. Kelemen által 1600-ban kiadott Caeremoniale Episcoporum szabályozta, amely kisebb módosításokkal egészen a II. Vatikáni zsinatig érvényben volt, ezenfelül számos helyi és rendi változata is keletkezett. Enyedi Pál–Földváry Miklós István, „A Caeremoniale episcoporum (1600) az egyházzenéről", *Magyar Egyházzene* 9 (2001/2002)/3–4, 481–486; 10 (2002/2003)/1, 63–64. A Liszt korában hatályos római szabályozást lásd G. F. J. Bouvry (szerk.), *Expositio Rubricarum Breviarii, Missalis et Ritualis Romani,* 1. (Weissenburg: Carl Friedrich Meyer, 1860), 373–376.

már csupán hangnemében illeszkedett az énekhez, az adott istentiszteleti dallammal és így a liturgikus szöveggel való szoros, tárgyi kapcsolata megszűnt. Ezzel párhuzamosan – kezdetben még a szöveghez vagy a cselekményhez hozzáköthető affektusok orgonazenei kifejezésével – egyre nagyobb szerepet kapott a résztvevők érzelmi megragadása, majd – a 18. század közepétől, könnyen érthető, festői zsánerdarabokkal – a szertartás hallgatóinak szórakoztatása.[4] Némiképp külön úton járt a francia orgonazene, melyben az újabb stílusú tételek mellett a 19. századig fennmaradt a liturgikus dallamot megszólaltató cantus firmus-feldolgozások és fúgák szerepe.

19. századi alternatim orgonamisék – a műfaj utolsó képviselőiként – Itáliából és Franciaországból ismertek. Az itáliai sorozatok a bécsi klasszikus zenekari misék, illetve a romantikus olasz opera stílusához kapcsolódnak. A késői francia gyűjtemények orgonamiséi – liturgikus dallam nélküli propriumtételek mellett – jórészt tartalmazzák az ordináriumtételeket, melyekben az archaizmusként fennmaradt cantus firmus gyakorta már csak zeneileg kiüresedett, egyszerű és egyhangú harmonizálásként szólal meg.[5]

Az olvasott mise (missa lecta) a 17–19. századi liturgikus gyakorlatban számban sokszorosan felülmúlta az énekes misékét, ez volt a szokásos hétköznapi miseszertartás.[6] Mivel ennek zenéjét a jog nem szabályozta, az olvasott mise alatt tetszés szerint lehetett muzsikálni. Az orgonista a kezdő csengőszótól a befejező áldásig megszakítás nélkül egyedül játszhatott, vagy – főként német kultúrájú területeken – kísérhette a gyülekezet népnyelvű énekét, bevezetve és összefűzve azt. Nagyobb igények esetén az olvasott misét motettákkal, kantátákkal vagy más zeneművekkel is feldíszítették.[7]

A jogi megítéléstől eltekintve, a gyakorlatban a 18–19. században az orgonás csendes misék alig különböztek az orgonás énekes miséktől. Mindkettőben a pap birtokolta a szertartás teljes, latin szövegét és annak értelmét, a nép pedig abból igyekezett épülni, amit a zenében hallott. Az énekes misén a proprium szövegeit gyakran kizárólag a pap mondta el halkan, miközben azokat az orgonista játéka festette alá. Ugyanitt az orgonával alternatim előadott ordináriumból általában csak a Credo hangzott el teljes szövegével, a többi tétel

[4] Itáliában és délnémet-osztrák területen a 17. század közepétől főként hangnemekbe rendezett versettósorozatok, ricercarok, canzonák, fúgák, toccaták, majd szonáták, concertó-tételek, áriák, variációk, végül különféle tánc- és karakterdarabok szolgálták a szertartást.

[5] Az 1600-as Caeremoniale kifejezetten tiltotta a Credo szövegének orgonás helyettesítését, ezért a későbbi alternatim orgonamisék ehhez általában nem adtak tételeket. Vö. Enyedi–Földváry, *A Caeremoniale,* 485.

[6] Részletesen lásd Enyedi, *Liszt orgonamiséje,* 113–118.

[7] A francia liturgiában a *Messes basses solenneles* alatt főként zsoltárszövegekre készült, *Motet à grand choeur*nek nevezett, ének- és zenekarra, szólistákra írt, *concerto* jellegű darabok hangzottak el. Lásd Karl Gustav Fellerer (szerk.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik,* 2. (Kassel: Bärenreiter, 1976), 186. Olykor Liszt is részt vett csendes misén folyó muzsikálásban. Christian Urhan (1790–1845) hegedűs és orgonista barátjával évente két alkalommal – november 22-én, Szent Cecília ünnepén és március 27-én, Beethoven halála napján – a párizsi Saint-Vincent-de-Paul-templomban rendszeresen együtt zenéltek. Egyéni meghívóval vagy újsághirdetéssel toborzott művészetpártoló közönség előtt játszottak olyan hangszeres darabokat, melyek a ceremónia tárgyának megfeleltek. Lásd Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen* (Hamburg: Wagner, 1984), 106.

felét orgonaversettók helyettesíthették. A be- és kivonulást, az átváltoztatást ugyancsak orgonaszó kísérte. A csendes mise orgonazenei követése tulajdonképpen folytatása és kiterjesztése az ünnepi énekes mise orgonás szolgálatának: a cselekmény immár tetszőleges zenei kommentárjává válik, ami melodramatikus jellegűvé teszi az egész szertartást. Jól követhető e folytonosság a francia orgonairodalom 20. század eleji történetében, az olvasott misék aláfestésére írt *Messe basse pour orgue* sorozatokban. Ezek az alternatim orgonamise tételei közül egyszerűen elhagyják azokat, amelyek a 19. századi énekes misén valóban kórussal váltakozva szólaltak meg – vagyis a teljes ordináriumot –, és a szertartást pusztán a többi tétellel kísérik.[8] Német területen az alternatim orgonamise-ciklusok komponálása a 17. század közepén megakadt, és a műfajban a franciához hasonló irodalom nem jött létre.[9] Már pusztán címe alapján is feltehetően a csendes mise kíséretére készült Theodor Grünberger (1756–1820) hat orgonaciklusa: *Új orgonadarabok a szentmise szolgálatának rendjében* […], és hasonló – kéziratban maradt – sorozatokat alkotott Max Keller (1770–1855): *Az áhítat hangjai a szentmise alatt*.[10] A ciklusokban alternatim előadásra alkalmatlan, ám ordinárium- és propriumtételek címeit tartalmazó, valamint egyes cselekmények kíséretére szolgáló darabok találhatók. Számos tétel a korabeli zenekar hangzását igyekszik orgonán visszaadni. Mindez arra utal, hogy e sorozatok mintája az ének- és zenekarral, valamint orgonaszóló-betétekkel kísért énekes mise volt, amelynek ünnepi zenéjét a csendes misén így egyetlen hangszerjátékossal fel lehetett idézni.[11]

A cecilianizmus és az orgona

A 19. század első felében kibontakozott ceciliánus törekvések fő célja a római katolikus istentisztelet és a liturgikus szöveg méltó szolgálata volt egy megújított és világiasnak tartott vonásoktól megtisztított egyházzenével, összhangban a hatályos szabályozással.[12]

[8] Charles Justin *L'Organiste à la Messe* [...] című, 1870-ben Párizsban megjelent sorozataiban az ordináriumon kívül többnyire az alábbi tételek találhatók: Entrée, Après l'Épître, Offertoire, Élévation, Communion, Sortie. Louis Vierne 1930-ban írt, op. 30-as *Messe basse* ciklusának tételsora: Entrée, Introït, Offertoire, Élévation, Communion, Sortie.

[9] A 18. század elejéről kéziratban fennmaradt Gottlieb Muffat egy teljes és egy töredékes alternatim orgonaciklusa: *Missa in F 1725, Missa in C.* Bibliothek der Erzabtei St. Martin, Beuron.

[10] Theodor Grünberger: *Neue Orgelstücke nach der Ordnung unter dem Amte der heiligen Messe zu spielen* (München: Falter, 1797–98); Max Keller: *Töne der Andacht während der heiligen Messe,* Opus 153, 163–167, lásd Max Keller: *Katalog über die Kompositionen des Max Keller,* 2. Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. app. 2018-2, 108.

[11] Keller op. 166-os sorozatának tételei: „*Introduction beym Anfange des Staffelgebetes",* Grave; *Gloria,* Allegro; *Graduale,* Larghetto; *Credo et Offert.,* Moderato; *Sanctus,* Allegro, *Benedictus,* Adagio; *Thema con Variazioni,* Un poco Andante. Bayerische Staatsbibliothek, mus. ms. 4375. Leírja Karl Gustav Fellerer, *Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts* (Kassel: Bärenreiter, 1932), 108–109.

[12] A reformról részletesen lásd Karl Gustav Fellerer, *Studien zur Musik des 19. Jahrhundert,* II: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert (Regensburg: Bosse, 1985), 97–184; Enyedi, *Liszt orgonamiséje,* 88–93.

A reform követendő mintáit elsősorban a középkor és a késői reneszánsz templomi zenéje szolgáltatta, alapvetően a gregorián ének, valamint Palestrina és Lassus művészi öröksége. A megújulás fő irányzatai más-más időben és egymástól részben eltérő nézetekkel francia, itáliai és német területen bontakoztak ki. A restaurációs törekvésekben a német mozgalom ment legmesszebb. A német ceciliánusok elutasították a barokk és a klasszika teátrálisnak tartott zenekar-kíséretes egyházzenéjének istentiszteleti használatát, saját zeneszerzői termésüket pedig elsősorban az archaizálás, a Palestrina-stílus utánzása jellemezte. Francia területen a kezdetektől érdeklődés övezte Händel és Bach zenéjét is, különösen az utóbbi orgonamuzsikáját. Az új kompozíciókban inkább a régi és modern elemek szintézise, s nem a historizálás figyelhető meg. Hasonló felfogást vallottak a reform itáliai képviselői: mintaként elfogadták a barokk és a klasszika nagy mestereinek egyházzenéjét is, ám a korábbi stílusokból nem a zeneszerzői technikát, hanem azok általános, egyháziasnak tartott vonásait tartották követésre méltónak: mindenekelőtt a nemes egyszerűséget, tisztaságot, nyugodtságot, méltóságteljességet, mely alkalmas az örök szépség, jóság, igazság megjelenítésére, egyben az emberi lélek megragadására a természetfölötti iránti vágyakozás felkeltésével.[13]

Az orgona a ceciliánusok számára az egyház egyetlen hivatalos hangszere, melyet sajátos hangzása tesz alkalmassá istentiszteleti használatra.[14] Mivel azonban az orgona önmagában nem teszi hallhatóvá a liturgikus szöveget, az énekes misén fő feladata a liturgikus ének kísérete és a fennmaradó időközök kitöltése. Emiatt a reformerek – az 1600-as Caeremonialéval összhangban – elvetették az orgona tényleges helyettesítő szereplését, és ragaszkodtak ahhoz, hogy a kórussal váltakozó orgonaversettókkal egy időben az énekelt vagy recitált liturgikus szöveg is felhangozzon.[15] Az orgonazene stílusával szembeni korabeli elvárás, hogy az legyen komoly és méltóságteljes, kerülje a lágyságot és szenvedélyességet. A ceciliánus kézikönyvek kiemelik, hogy ezért az orgonán nem kívánatos a zongoraszerű, könnyed és élénk játékmód, ehelyett kimért legatóban kell játszani. Az ilyen orgonaműveket tartalmazó korabeli német kiadványok általában hangnemek szerint rendezve kínálnak rövid, néhány periódusnyi elő-, köz- és utójátékokat, zeneileg többnyire igénytelen, technikailag könnyű darabokat. A reformerek az orgonának tehát pusztán objektív, kimért és méltóságteljes hangzására tartottak igényt, mely egyet jelentett az egyháziassággal, s melynek csupán akusztikus hátteret, staffázst kellett adnia az egész istentiszteletnek.

[13] Az itáliai reformról lásd Domokos Zsuzsanna, *A római 19. századi Palestrina-recepció hatása Liszt művészetére,* PhD disszertáció (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009), 14–46.

[14] Az orgona szerepéről lásd részletesen Pietro Alfieri, *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica. Considerazioni* (Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1843), 53–81; Paul Krutschek, *Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche* (Regensburg: Pustet, [1889[4]] 1897), 123–142; Enyedi, *Liszt orgonamiséje,* 94–102.

[15] „[...] sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis hymnorum aut canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id, quod ab organo respondendum est, et laudabile esset, ut aliquis cantor coniunctim cum organo voce clara idem cantaret." Enyedi–Földváry, *A Caeremoniale episcoporum,* 484.

Liszt vallásos és orgonazenéje[16]

Liszt egész előadói és zeneszerzői munkásságát az emberiség megnemesítéséért, felemeléséért végzett mintegy papi szolgálatnak tekintette, amint ezt már 1835-ös cikksorozatában a *Gazette musicale de Paris* hasábjain kifejtette.[17] Liszt emellett hívő keresztény volt, aki magánéletének viharai és egyházával szembeni kritikus megnyilatkozásai ellenére hű maradt katolikus hitéhez, buzgón gyakorolta vallását, majd 1865-ben felvette a kisebb papi rendeket is. Liszt, a muzsikus soha nem töltött be egyházzenei pozíciót, és ezt saját nyilatkozata szerint nem is kezdeményezte.[18] Ezért vallásos kompozíciói nem munkaköri feladatként, hanem pusztán művészi-lelki ihletből születtek. Így nem meglepő, hogy közülük csak kevés készült kifejezetten a katolikus liturgia számára, s ennek is egy részét a szerző valamilyen alkalomra vagy épp megrendelésre írta. Az istentiszteletre készült művek között legjelentősebb az öt vokális mise sorozata, ami Lisztnek a műfaj iránti folyamatos, élénk érdeklődéséről tanúskodik.[19]

Orgonára írt néhány nagyobb műve és saját művéből készült átirata koncertdarab, melyek az új zongoratechnikát ültették át a hangszerre, egyben az orgona szimfonikus kezelésének nyitottak új távlatot.[20] Jóllehet kisebb orgonaműveinek száma mintegy három tucatra tehető, köztük alig találunk határozott liturgikus céllal, a mise vagy a zsolozsma számára írt darabot. A kisebb művek többsége csupán vallásos alkotás, melyek azonban az előírásokkal összhangban szertartási cselekmények kíséretére is alkalmazhatók.[21] A *Koronázási mise* Offertoriumának alkalmi orgonaátirata (1868) után az első, kifejezetten a liturgia számára, eredetileg is orgonára írt darab az 1879-ben keletkezett *Missa pro organo*. Hasonló szándékkal született 1883-ban a *Requiem für die Orgel,* és liturgikus célra utal az 1884-ben keletkezett *Introitus* címe is.[22]

[16] Részletesen lásd Enyedi, *Liszt orgonamiséje,* 103–112.

[17] Liszt Ferenc: „De la situation des artistes et de leur condition dans la société", *Gazette musicale de Paris* 2 (1835)/18–20, 30, 35, 41, 46.

[18] Arról a feltételezett elképzelésről, hogy Liszt a római Cappella Sistina karnagya legyen lásd Domokos, *A római 19. századi Palestrina-recepció,* 94–96. Liszt egy 1874-ben kelt levelében elutasítja, hogy egy ilyen kezdeményezés tőle indult volna ki: „Je n'ai jamais attendu ni désiré une position ou titre quelconque à Rome." La Mara: *Franz Liszt's Briefe,* VII (Leipzig: Breitkopf, 1893–1905), 73.

[19] *Missa quator vocum ad aequales* (Férfikai mise) 1846–47, revideált változat: 1869; *Missa solennis* (Esztergomi mise) 1855–58; *Missa choralis* 1859–65; *Magyar koronázási mise* (1866–69), *Requiem* 1867–68. Az új tematikus Liszt-műjegyzékben (LW) az I, J, K jelzet alatt található 72 egyházi műnek legfeljebb harmada volt alkalmas liturgikus használatra. Vö. Stanley Sadie–John Tyrrell (szerk.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol. 14 (Oxford: Oxford University Press, 2001), 836–844.

[20] *Fantasie und Fuge „Ad nos…"; Praeludium und Fuge „B-A-C-H"; Variationen „Weinen, Klagen..."; Orpheus; Einleitung, Fuge und Magnificat* stb.

[21] „In missa solemni pulsatur […] in principio missae; item finita epistola; item ad offertorium; […] item dum elevatur sanctissimum Sacramentum […]; et in versiculo ante orationem post communionem, ac in fine missae." Enyedi–Földváry, *A Caeremoniale,* 485.

[22] Az Introitushoz hasonló funkcióban szólaltatható meg például a 121. (122.) zsoltár szövegére készült *Praeludium „Zum Haus des Herrn"* orgonaváltozata vagy a *Preludio – Excelsior!*. A *Rosario* és a *Via crucis* paraliturgikus áhítatgyakorlatok vallásos reflexiói és lehetséges kiegészítői.

Liszt számos írásában és levelében nyilatkozott korának egyházzenéjéről és saját ideáljáról. Az egyházi zene alapjaként a gregoriánt jelöli meg, szorgalmazza reformját, „a katolikus művészet" csúcsainak pedig Palestrina, Lassus, Bach és Beethoven kompozícióit tekinti.[23] Liszt tehát – a francia és olasz ceciliánusokhoz hasonlóan, ám a német irányzattal szemben – sajátjának vallja a 18–19. század legszínvonalasabb egyházzenei örökségét is. A korabeli egyházzenét ugyanakkor stílusában egyrészt világiasnak, színpadiasnak, azaz megromlottnak, másrészt archaizálónak, azaz elavultnak tartja.[24] Letűnt korok vallásos muzsikájából tehát nem a zeneszerzési technikát tartja követésre méltónak; ez őt legfeljebb új zeneszerzői megoldások keresésére ihleti. Korábbi alkotásoknak sokkal inkább emelkedett, méltóságteljes szellemisége ragadja meg. Amint egész romantikus zeneszerzői programjának középpontjában a költészet és a zene szoros kapcsolódása áll, úgy egyházzenéjében is egy költői program kibontása vezeti.[25]

Liszt az 1860-as évek egyes kizárólag orgonakíséretes darabjaival kerül legközelebb a ceciliánus elvekhez.[26] Látván azonban, hogy terveire nincs szükség, s hogy egyházzenei műveit jobbára közöny és értetlenség övezi, saját elképzelése szerint tovább folytatja a zeneszerzői kísérletezést, s az egyszerű előadói apparátus megtartása mellett egyre merészebb hangvételű darabokat ír.[27]

Liszt az orgona liturgikus használatáról egy 1860-as levelében, reformtervével kapcsolatban nyilatkozott, mely egybevágott a ceciliánus elvekkel.[28] Bár templomjáró katolikusként hallotta, s többször le is írta, hogy az istentiszteleti orgonajáték stílusában és kivitelében

[23] La Mara, *Franz Liszt's Briefe,* V, 34–35, III, 80–81.

[24] Liszt, *De la situation,* 35, 291–292. Carolyne Sayn-Wittgensteinnek 1872. febr. 2-án írt levelében ekként nyilatkozik: „[…] j'aviserai peu a peu aux moyens de donner une nouvelle impulsion à la musique sacrée, déflorée ou caduque dans la plupart des églises catholiques aujourd'hui." La Mara, *Franz Liszt's Briefe,* VI, 329.

[25] Liszt még „gregorián misének" nevezett művében is a költői programot látja. Johann von Herbeck bécsi udvari karmesternek 1857 januárjában ír a *Férfikari misé*ről (kiemelés az eredetiben): „[…] Vor allem bedarf es gänzlicher Sicherheit der Intonation […] und dann über Alles *religiöses* Vertiefen, Versenken, Aufgehen, Verklären, Umschatten, Beleuchten, Beschwingen – mit einem Worte *katholische Andacht* und *Begeisterung.* Das Credo muss felsenfest wie das Dogma erklingen; das Sanctus geheimnissvoll und wonnig Schwimmen; das Agnus Dei (wie das Miserere nobis im Gloria) sanft und tief elegisch accentuirt werden, mit dem innigsten Mitgefühl der *Passion* Christi; und das Dona nobis pacem ruhig, versöhnend und glaubensvoll dahinschweben wie duftender Weihrauch. Der kirchliche Komponist ist auch Prediger und Priester, und wo das Wort für die Empfindung nicht mehr ausreicht, beflügelt und verklärt es der Ton." La Mara, *Franz Liszt's Briefe,* I, 261.

[26] Például *Tantum ergo, Missa choralis.*

[27] Például *Requiem, Via crucis, Ossa arida*. Carolyne Sayn-Wittgensteinnek 1870. július 7-én ezzel kapcsolatban így ír: „« Jusqu' à quand, Seigneur? » est le cri de mon âme. Je disais l'autre jour que ma musique d'église ne plaisait pas aux ecclésiastiques – et semblait hétérogène aux oreilles mondaines. Cependant je continuerai d'écrire, selon qu'il m'est infligé de sentir!" La Mara, *Franz Liszt's Briefe,* VI, 250.

[28] „Tous les instruments d'orchestre seraient écartés – et je conserverai seulement un accompagnement *ad libitum* d'orgue, pour soutenir et renforcer les voix. C'est le seul instrument qui ait un droit de permanence dans la musique d'Église – moyennant la diversité de ses registres, on pourra ajouter aussi un peu plus de coloris. Toutefois j'en userai avec une extrême reserve. Comme je l'ai dit, je n'écrirai la partie d'orgue qu'*ad libitum,* de manière qu'elle pourra être entièrement omise sans aucun inconvénient." La Mara, *Franz Liszt's Briefe,* V, 35.

gyakran silány, szerepéhez méltatlan,[29] azonban az énekes misére nem írt a ceciliánus elképzelésekhez igazodó liturgikus orgonaciklust. *Orgonamisé*je és orgonás *Requiem*je nem az ünnepi énekes mise, hanem a szerző írásbeli utasításai szerint is kifejezetten a missa lecta, a csendes mise számára készült alkotások, így ceciliánus felfogás szerint nem liturgikus művek.

Mégis, miként jelennek meg az *Orgonamisé*ben a korabeli liturgikus zenei eszmények, mi a sorozat kapcsolata a műfaj történeti előzményeivel, valamint Liszt vokális misekompozícióival?

A *Missa pro organo* és Liszt énekes miséi

A *New Grove* Liszt-műjegyzékében a *Missa pro organo* mellett megjegyzés olvasható, mely szerint a darab a *Férfikari mise* második, 1869-es változatán alapul, s ehhez a szerző még két másik orgonaművének, az 1870-ben ugyancsak átiratként keletkezett orgonás *Ave Mariá*nak és az 1879-ben készült *Gebet*nek ádolgozását csatolta.[30] E cikk keretei között nincs lehetőségünk a *Missa pro organo* beható tematikus, hangnemi és formai elemzésére, valamint a vokális misékkel való kapcsolatainak részletes bemutatására. Ezért csak néhány fontos jellegzetességre mutathatunk rá, elsősorban Anselm Hartmann a vokális misékről készített alapvető munkájának eredményeit párhuzamba állítva.

Hartmann elemzésében kimutatta, hogy Liszt a vokális misetételekben a háromrészes formákat részesíti előnyben, melyek mellett két- és négyrészes formatípusok is előfordulnak. Liszt azonban – a ciklusok szövegi azonossága ellenére – kerüli a sematikus megoldásokat, és így a művekben a szöveg és a zenei forma változatos, olykor többértelmű tagolásával találkozunk. A tételeket főként a témametamorfózis technikája és az egyes témaváltozatok többszöri visszatérése fűzi zenei ciklussá: a Kyriében kibontott úgynevezett főtémának közelebbi-távolabbi rokona a további témák többsége. A teljes ciklus végén általában a mise elejének témái térnek vissza, utoljára leggyakrabban a Kyrie, a Christe, illetve a Requiem témája.[31]

A *Missa pro organo* ciklusa a teljes miseordináriumot tartalmazza, ezenfelül graduálét és offertóriumot. E tételsor azonos a *Koronázási misé*jével, mely Liszt vokális miséi közül egyetlenként tartalmaz propriumtételeket.[32] Bár az *Orgonamisé*nek mint a csendes mise orgonás háttérzenéjének nincs énekelhető szövege, a formai tagolás, a zenei karakterek és a dallamokra több helyen megfelelő prozódiával ráénekelhető liturgikus szöveg alapján az ordináriumban meghatározhatók az egyes zenei szakaszokhoz tartozó szövegrészek (1. táblázat).[33]

[29] Liszt, *De la situation,* 35, 291–292; La Mara, *Franz Liszt's Briefe,* IV, 96–97.

[30] „based on J5 (2nd version), see also E32 and E24". Sadie–Tyrrell, *The New Grove,* XIV, 831. Ugyanezt a véleményt fogalmazza meg Martin Haselböck is a szerző orgonaműveinek összkiadásában. Martin Haselböck (szerk.), *Franz Liszt, Sämtliche Orgelwerke,* X/a. (Wien: Universal, 1998), 213.

[31] Anselm Hartmann, *Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt* (Regensburg: Bosse, 1991), 218–226.

[32] Figyelmen kívül hagyva a Requiemet mint propriumtételekkel szokásosan ellátott zenei ciklust.

[33] Leoš Janaček *B-dúr misé*je Liszt *Orgonamisé*jének négyszólamú vegyeskarra átültetett, tehát megszövegezett változata. Leoš Janáček, *Mass in B-flat major* (Wien: Universal, 1977; UE 16788 NJ). A szövegezés lehetőségét továbbá lásd Hermann J. Busch, „Franz Liszts Orgelmusik für die Kirchenmusikalische Praxis", *Musica Sacra* 106 (1986)/6, 435–443, itt: 436–439. A táblázatokban a formai határokat X jelzi

A Kyrie – eltérően a vokális misék Kyriéitől – monotematikus, témája elsősorban azok Christe-témáival *(Missa choralis, Férfikari mise, Koronázási mise)* rokon.[34] Ugyan formájában a szövegnek megfelelő hármas tagolás is megfigyelhető, az utolsó rész konklúziószerű, amivel a tétel a *Férfikari mise* és a *Koronázási mise* Kyriéjével áll formai rokonságban (1–4. kotta).

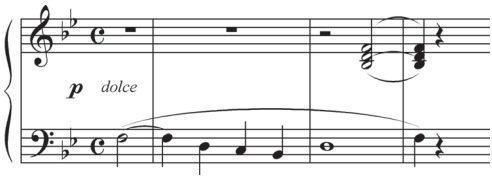
A Gloria témája annak a gregorián Gloria-intonációnak változata, melyet Liszt a *Férfikari misé*ben is a Gloria első témájaként használ (5. kotta).[35] Liszt vokális miséiben az „et in terra" szövegre újabb zenei anyagot hoz, az *Orgonamisé*ben azonban maga a kezdőtéma bomlik két részre, egy-egy ismételgetett három- és öthangos motívumra (6. kotta). Az „et in terra" szakaszt a ***p*** dinamika, az induló G-dúr tonalitás után elért Cisz-dúr és a kezdőtéma első motívumának transzformációja (tulajdonképpen tükör-rák fordítása) jelzi (7. kotta), míg a „Laudamus…" zenéjében a második motívum tér vissza. A „Qui tollis" középrész témája a mise többi témájától jelentősen eltér. Míg az utóbbiakra a diatonikus szekund- és terclépések jellemzőek, ebben a felfelé lépő kisszext, számos félhanglépés, egy hangnemi kitérés és a recitativószerű előadásmód a meghatározó. Figyelemreméltó ugyanakkor, hogy a téma kezdete tulajdonképpen a Gloria-téma második fele utolsó hangközlépéseinek (kisz-

Kyrie	ütem	Gloria	ütem	Credo	ütem
Kyrie	1–11	Gloria	1–8	Credo	1–31
(x)		et in terra pax	9–14	X	
Christe	12–23	laudamus	15–30	qui propter	32–43
X		X		X	
Kyrie	24–39	Agnus Dei, qui tollis	31–41	Crucifixus	44–51
		qui tollis	42–54	et resurrexit	52–61
		qui sedes	53–58	judicare	62–70
		X		X	
		Quoniam	59–85	et in Spiritum	71–105
A A A'; a három rész voltaképp két nagyobb egységre tagolódik: Kyrie I + Christe, Kyrie II mint konklúzió (a különbség hangsúlyozásával barforma: AA'B)		Irányultságában tengelyesen szimmetrikus hídforma: AB–C–B'A'		ABCA'; négyrészes hídforma	

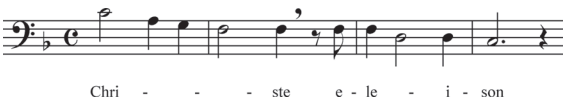
1. táblázat

[34] A téma kapcsolódik a gregoriánhoz is: nem tagadható a hasonlóság számos 5. tónusú dallam kezdőmotívumával, lásd Missa de Angelis (VIII.), Gloria; Missa cum iubilo (IX.), Sanctus; Missa in Dominicis Adventus et Quadragesimae (XVII.), Sanctus, Agnus. *Graduale Triplex* (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979), 738, 743, 765–766.

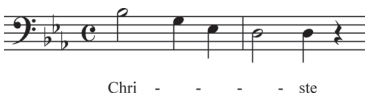
[35] Ez nem más, mint a szerző hagyatékából származó *Graduale Romanum* „in festis duplicibus" miséjének (a mai számozás szerinti IV. mise) szekvenciákkal kibővített Gloria-intonációja. *Graduale Romanum* (Paris, 1857). Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtára, K 698 (LH), 776.



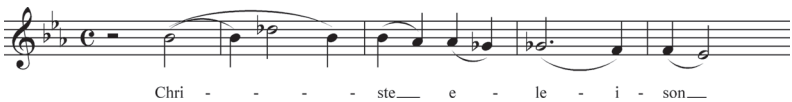
1. kotta. Liszt F.: *Orgonamise,* Kyrie, 1–4. ü.



2. kotta. Liszt F.: *Missa choralis,* Kyrie, 55–58. ü.



3. kotta. Liszt F.: *Férfikari mise,* Kyrie, 23–24. ü.

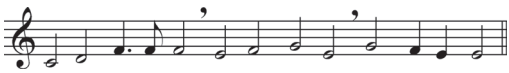


4. kotta. Liszt F.: *Koronázási mise,* Kyrie, 29–33. ü.

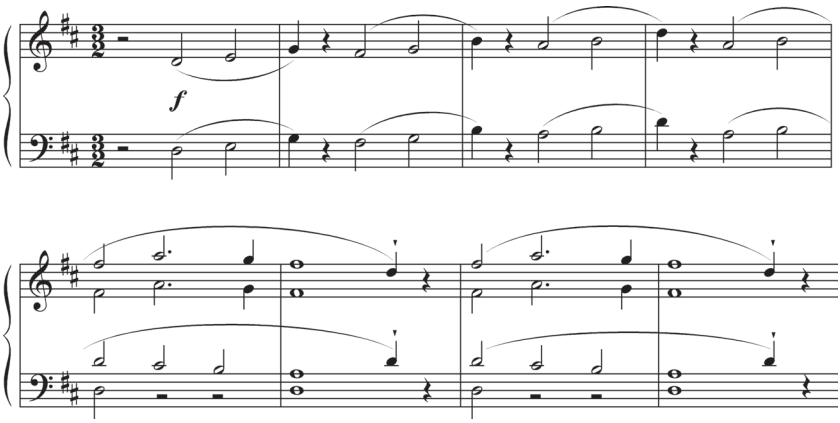
szekund, nagyterc) részbeni átalakításával (kisszekund, kisszext) keletkezett (8. kotta). Az egyszólamú invokációkat szeptimakkordok zárják le. Liszt valamennyi Gloriájában hasonló zenei megoldásokkal találkozunk (9–11. kotta). A „Quoniam" szakasz – akárcsak az *Esztergomi misé*ben – a „Laudamus" zenei anyagának variánsa. A tételt a főtéma második felének ugyancsak variált visszatérése zárja le. Leggyakrabban háromrészes forma (ABA) tagolja a vokális misék Gloriáit is *(Férfikari mise, Missa choralis, Koronázási mise).*

A Credo témája a *Missa choralis* Credójának témájával azonos (12. kotta).[36] A négyrészes zenei forma a tételt a *Missa choralis* és az *Esztergomi mise* Credójához kapcsolja. A szövegi-formai határok azonban nem esnek pontosan egybe egyik vokális miséjével sem, hiszen míg a harmadik rész kezdete a vokális misékben az „et resurrexit", az az orgonamisében a Crucifixusszal kezdődik, amit a szűkített szeptimlépés jelez (13. kotta) A „judicare vivos et mortuos" hangsúlyos oktávpárhuzama rokonságban áll valamennyi vokális Credo megfelelő szakaszával (14–15. kotta). Az *Orgonamisé*ben – hasonlóan a *Férfikari misé*hez – az „et in Spiritum" szakasz a tételt kezdő rész variált visszatérése.

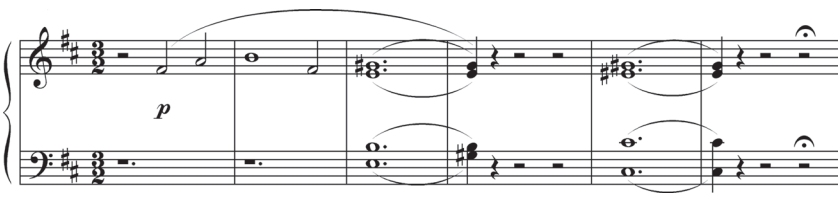
[36] Ez az „in festis duplicibus" gregorián mise Credójának intonációja. *Graduale Romanum* 777. Ugyanezen téma változata bukkan fel a *Férfikari mise* Agnusának „dona nobis" részében.



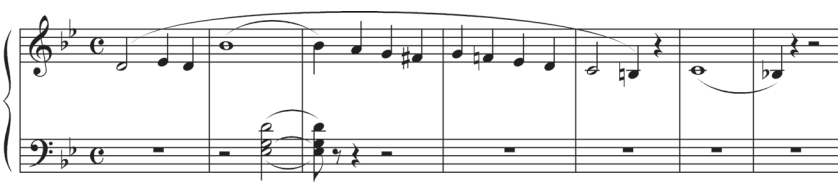
5. kotta. *Gradule Romanum,* Missa in festis duplicibus, Gloria



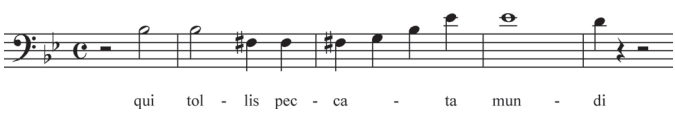
6. kotta. Liszt F.: *Orgonamise,* Gloria, 1–8. ü.



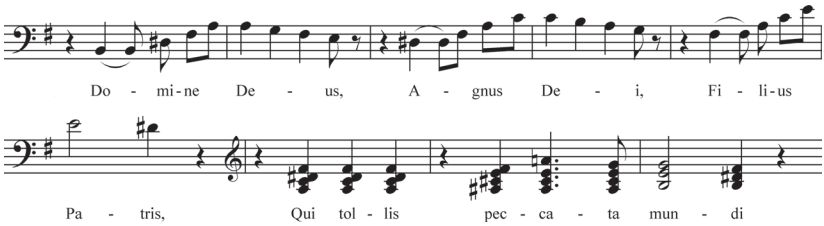
7. kotta. Liszt F.: *Orgonamise,* Gloria, 9–14. ü.



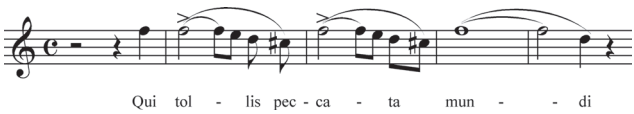
8. kotta. Liszt F.: *Orgonamise,* Gloria, 31–37. ü.



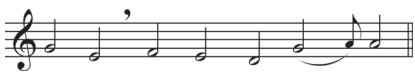
9. kotta. Liszt F.: *Esztergomi mise,* Gloria, 228–232. ü.



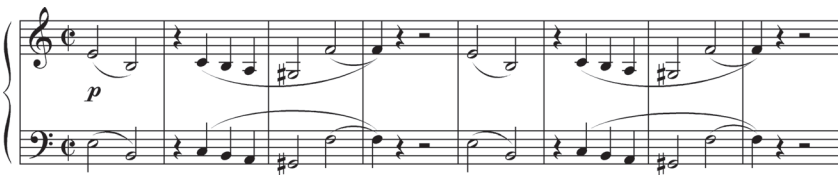
10. kotta. Liszt F.: *Férfikari mise,* Gloria,1059–113. ü.



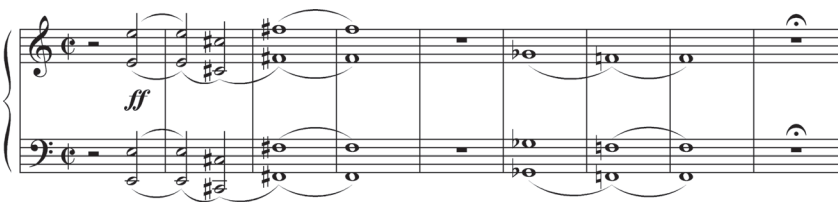
11. kotta. Liszt F.: *Koronázási mise,* Gloria, 137–141. ü.



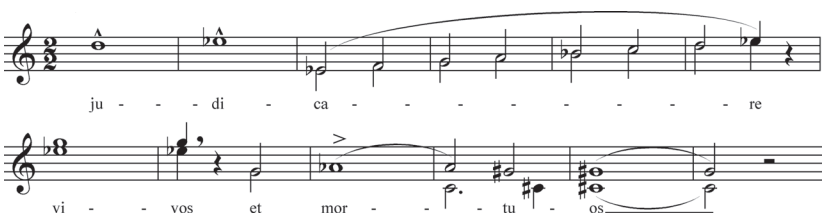
12. kotta. *Gradule Romanum,* Missa in festis duplicibus, Credo



13. kotta. Liszt F.: *Orgonamise,* Credo, 44–51. ü.



14. kotta. Liszt F.: *Orgonamise,* Credo, 62–70. ü.



15. kotta. Liszt F.: *Missa choralis,* Credo, 159–170. ü.

Sanctus	ütem	Benedictus	ütem	Agnus Dei	ütem
Sanctus	1–18	Benedictus	(1)–13	Agnus	1–11
X		Benedictus	14–23	Agnus	12–22
pleni	19–30	X		Agnus	23–29
(x)		Hosanna	24–53	X	
Hosanna	31–59			Dona	30–49
ABA';		AB; Sanctus és Benedictus együttesen ötrészes rondóformát alkotnak: ABA'CA'		AB;	

2. táblázat

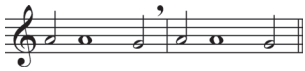
A Sanctus első részének motivikus építőköve a szekundlépés. Emögött gregorián emlékként az „in feriis" jelzésű mise Sanctusának témája is felsejlik (mai számozás szerinti XVIII. mise; 16–17. kotta).[37] Akkordok felett, a felső énekszólamban szekvenciaszerűen ismétlődő szekundlépéseket hallunk a *Férfikari mise,* az *Esztergomi mise* és a *Koronázási mise* elején is (18–20. kotta). A „Pleni sunt" témája felfelé nagyszextet bejáró skála, mely hasonlóképp ritmizálva a *Koronázási mise* Sanctusának elején a zenekarban háromszor is felhangzik (20–21. kotta). Ugyancsak nagyszextskálát jár be az *Esztergomi mise,* kisszextet a *Koronázási mise* Sanctusának kezdetén a szoprán szólam (19–20. kotta). A Hosanna a Sanctus zenei anyagának variált visszatérése. Hasonló, de csak részleges, variált visszatérés található az *Esztergomi misé*ben. A Benedictus-téma első négy hangja a Kyrie-motívum ráktükör fordítása. Az *Orgonamisé*ben a Benedictus után a Hosanna pontos, teljes visszatérését halljuk, így a Sanctus és a Benedictus együttesen rondóformát alkotnak. A vokális misék közül az *Esztergomi misé*ben találjuk a Hosanna pontos visszatérését, a *Missa choralis* és a *Requiem* Benedictusában az első Hosanna rövidebb vagy variált zenei szakaszai tűnnek fel.

Az Agnus Dei a Gloria „Qui tollis" témáját ismétli meg, kétszer b-mollba transzponálva, majd harmadszorra az eredeti A-dúrban (vö. 8. kotta). A „dona nobis pacem" szöveg helyén a Kyrie kezdete tér vissza (lásd az 1. kottát). A Kyrie zenei anyaga ugyanezen szövegrésznél tűnik fel az *Esztergomi misé*ben és a *Missa choralis*ban. Hasonlóképp, e helyen a „Christe"-téma jelenik meg a *Koronázási misé*ben, valamint az Introitus dallama a *Requiem* „dona eis requiem sempiternam" szakaszában. Az *Orgonamise* e tétele kétrészes formájú, akárcsak a *Férfikari mise,* a *Missa choralis* és a *Requiem* Agnusa.

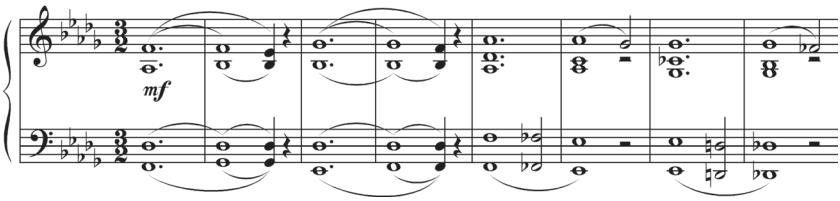
Az *Orgonamise* tételeinek témáira visszatekintve látható, hogy – a Sanctus- és a Pleni-téma kivételével – valamennyi a kvint ambitusú, tetraton hangkészletű Kyrie-dallam rokona, annak fordítása, transzpozíciója, belső átalakítása, kiegészítése vagy redukciója. Ezek közé tartozik a két ad libitum tétel, a Graduale és az Offertorium eddig nem érintett kezdőmotívuma is.[38]

[37] *Graduale Romanum* 792; *Graduale Triplex* 767.

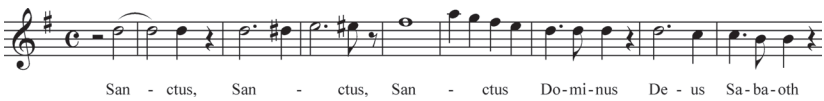
[38] A Graduale kromatikus átmenőhangokkal díszített témája egyben Liszt kedvelt kereszt-motívumának változata, jellegzetes harmonizálásával (I, VI, IV, II). Vö. Mohay Miklós, „Motívum és harmónia Liszt *Via crucis*-ában". *Magyar Egyházzene* 19 (2011/2012)/2, 177–186, különösen: 180, XII. st.; Paul Merrick, „»Teufelsonate«. Mephistopheles Liszt h-moll zongoraszonátájában", *Magyar Egyházzene,* 19 (2011/2012)/4, 367–382, itt: 377–378.



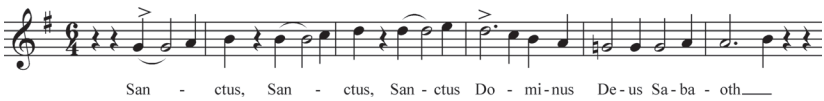
16. kotta. *Gradule Romanum,* Missa in feriis, Sanctus



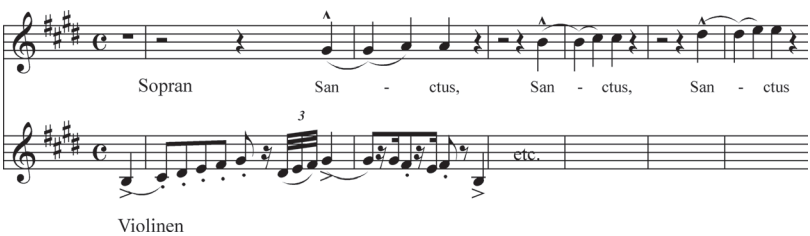
17. kotta. Liszt F.: *Orgonamise,* Sanctus, 1–8. ü.



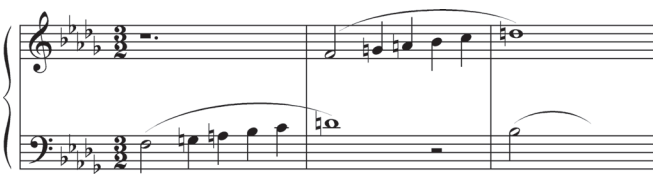
18. kotta. Liszt F.: *Férfikari mise,* Sanctus, 1–9. ü.



19. kotta. Liszt F.: *Esztergomi mise,* Sanctus, 1–6. ü.



20. kotta. Liszt F.: *Koronázási mise,* Sanctus, 1–7. ü.



21. kotta. Liszt F.: *Orgonamise,* Sanctus, 19–21. ü.

A *Missa pro organo* előzményeinek tehát – a témákat, a tételek közötti tematikus kapcsolatokat és a formai felépítést tekintve – nemcsak a *Férfikari mise,* hanem a vokális misék teljes sorozata tekinthető. A ciklus Liszt misekompozíciós elképzeléseinek újabb, egyben utolsó változata és vázlatszerű sűrítése, összefoglalása.

Konklúzió

A darab azonban – Liszt sok más időskori művével szemben – nem maradt puszta vázlatként az íróasztalfiókban. A szerző azt ellátta eljátszásának körülményeire utaló alcímmel, amivel az énekes misére készült ciklusait mintegy összefoglaló darabot az olvasott miseszertartáshoz rendelte. Ezenfelül a művet még keletkezésének évében nyomatásban megjelentette, ami szintén előadási szándékra utal.[39] Figyelemre méltó, hogy a teljes sorozat koncertszerű előadásától elzárkózott: a mű keletkezése után nem sokkal barátja, Carl Gille ilyen irányú kérését udvariasan, de határozottan elhárította.[40] E véleményét Liszt nyilván nemcsak a „főtisztelendő jénai professzor urakra" való tekintettel fogalmazta meg, akik néhány évvel korábban szerepet játszhattak a *Missa choralis* kedvezőtlen fogadtatásában, hanem tisztában volt azzal is, hogy liturgikus zene teljes hatását csak eredeti környezetében éri el.[41] Ugyanakkor a darabot egyházzenészek figyelmébe ajánlotta. Kottáját már 1879-ben, a mű keletkezésének évében elküldte Guerrino Amellinek a *Rivista di Musica Sacra* folyóirat számára, majd 1882-ben azt eljuttatta egyik pap unokatestvérének, a jezsuita egyházzenész Hennig Alajosnak, s a halála előtti évben a római Sta Maria dell'Anima-templom orgonistájának is.[42] Úgy véljük tehát, az *Orgonamise* keletkezésének külső indítéka az istentiszteleti orgonajáték megújításának igénye lehetett. Amint arra Giovanni Sgambatihoz írt levele utal, Liszt egyes tételek önálló liturgikus előadására is gondolt.[43] Mivel Amelli az olasz ceciliánusok egyik vezéralakja volt, és mert a Sta Maria dell'Anima-templomban 1880 óta a

[39] A mise teljes címe: *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adiumento inserviens* (Roma: Manganelli, 1879).

[40] Levél Carl Gillének 1880. július 1-én: „Verehrter, lieber Freund, unerträglich wäre es die 8 kleinen Nummern der *Missa pro organo* zu produzieren, in Deinem nächsten Jenaer Conzert! Da Du *Nova* gebrauchst, will ich dagegen nichts einwenden, obschon ich meine geringen Compositionen am liebsten ausschließe. Eitelkeit meinerseits, vielleicht; jedenfalls Bequemlichkeit für Andere, mit inbegriffen die Jenenser hochzuverehrenden Herren Professoren." Adolf Stern (szerk.), *Franz Liszt's Briefe an Carl Gille* (Leipzig: Breitkopf, 1903), 66.

[41] Levél Richard Pohlnak, 1861. dec. 18-án: „Palestrina's Meßen […] sind tönende Granit und porphyr Säulen, von deren mächtigen Wirkung Sie sich in Deutschland kaum eine annähernde Vorstellung machen können, weil Sie sie nur außerhalb ihrer belebenden Glauben's und Ritus Mitte hören. Hans Rudolf Jung (szerk.), *Franz Liszt in seinen Briefen* (Berlin: Henschel, 1987), 198.

[42] Domokos, *A római 19. századi Palestrina-recepció,* 40; Prahács Margit (szerk.), *Franz Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 246; Eősze László (szerk.), *119 római Liszt-dokumentum* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 169.

[43] „Peut être l'organiste de l'*Anima* y trouvera-t-il un ou deux morceaux à jouer pendant l'office divin." Eősze, *119 római Liszt-dokumentum,* 169.

Rómában élő németek ceciliánus kórusa működött,[44] Liszt egyben a művet az egyházzenei reform számára is mintaadó orgonakompozíciónak tarthatta.

Miben kötődik a ceciliánus eszmékhez az *Orgonamise?* Említettük, hogy az olvasott mise zenei kíséreteként jogi szempontból – szabályozás híján – nem volt megítélhető. Mint a liturgiához mégiscsak tényszerűen csatlakozó zenét azonban összevethetjük a kor ideáljával. Ahogy az előzőekben bemutattuk, e ciklus mindenekelőtt szorosan kapcsolódik az istentisztelet – az ordinárium – szövegéhez, témáival, a zenének a ki nem mondott szöveghez illeszkedő tagolásával. Gregorián vagy gregorián fogantatású dallamaival, tartózkodó hangvételével, gondosan szervezett zenei szerkezetével pedig a mintának tekintett liturgikus ének nemes egyszerűségét is magára öltötte.[45]

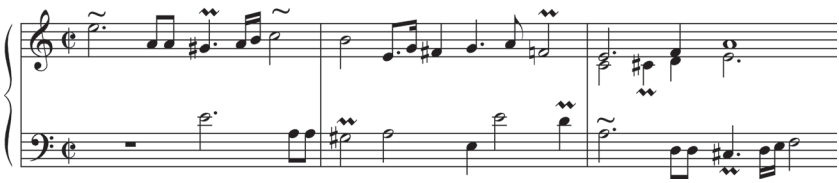
És miként kapcsolódik a ciklus az orgonamise műfajához mint történeti örökséghez? Liszt közvetlen példájául hangszerkíséretes vokális misék szolgáltak. E megoldás előzményét olvasott misére írt orgonás sorozatban Max Keller említett, ordinárium- és propriumtételeket is tartalmazó ciklusaiban fedezhetjük fel.[46] Kellerével szemben azonban Liszt műve szinte teljesen nélkülözi a zenekari hanghatásokat, mintáihoz alapvetően formai és tematikus párhuzamokkal kötődik. De csatlakozik-e az *Orgonamise* valamiképpen a műfaj korábbi alkotásaihoz is? Bár Liszt szembesült 17. századi orgonaművekkel, többek között Frescobaldi és Froberger darabjaival, nem tudjuk, hogy ismerte-e a 16–17. század orgonamiséit.[47] Ha ismerte is, Liszt ciklusa nem másol historikus mintákat, zenéje sem a cantus firmust feldolgozó műfaj, sem a pusztán imitációs versettóirodalom *zenei* hagyományához nem kötődik közvetlenül, és természetesen kerüli az általa is elítélt későbbi szórakoztató stílust. Az említett ceciliánus jellegzetességeken keresztül azonban Liszt műve megegyezik a korai orgonamisével annak alapvető, *funkcionális* jellemzőjében, a liturgia szövegéhez való szoros kapcsolódásban. Ezenfelül hasonlóságot találhatunk közöttük a szerkesztési technika egy általános vonását tekintve is. Anélkül, hogy Liszt a reneszánsz imitációs technikájához nyúlna, a ciklus monotematikus tételeit (Kyrie, Gloria, Credo) mint orgonára írt korálfúgát, a többtémásakat (Sanctus, Benedictus, Agnus) mint korálmotettát szövi át a tétel vagy tételrész elején megszólaló, adott liturgikus szöveget akár konkrét gregorián dallammal idéző motívum. Ám az *Orgonamise* témái új és új alakot öltenek a szöveg affektusának megfelelően egy szent, ugyanakkor költői program szolgálatában, s ekként Liszt a barokk és a klasszicizmus szerzőinek szövegábrázoló hagyományát is folytatja. Bizonyára véletlen, de kétségtelen hasonlóság, hogy Nivers orgonamiséjének „Qui tollis" tételében ugyanúgy

[44] Fellerer, *Studien zur Musik,* 170, 172.

[45] A ciklus több tételében, de különösen a Credóban és annak „et in Spiritum Sanctum" visszatérésében gyakori oktáv- terc- és szextpárhuzamok a szerzőnek a Cappella Sistina *contrappunto alla mente* és *falsoborone* éneklési technikájával kapcsolatos emlékeit látszanak visszatükrözni. Vö. Domokos, *A római 19. századi Palestrina-recepció,* 107–112, 121–122.

[46] Lásd 11. jegyz.

[47] Gottschalg repertóriumának társszerkesztőjeként, melynek három füzete 1877-ig nyomtatásban is megjelent, bizonyosan találkozott a nevezett szerzők műveivel. Eckhardt Mária, „Egy 19. századi orgonarepertórium", *Magyar Zene* 40 (2002)/1, 7–25, itt: 8–9. Frescobaldi néhány kompozíciójával már 1850-ben, a Berlini Állami Könyvtár kéziratai ból megismerkedhetett. Peter Schwarz, *Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert* (München: Katzbichler, 1973), 118.



22. kotta. G. G. Nivers: *Orgonamise,* Gloria, Qui tollis (Fugue grave), 1–3. ü.

a kisszext és a kisszekund szimbolizálja a szenvedést és könyörgést, mint két évszázaddal később Liszt művének e helyén (22. kotta;, illetve lásd a 8. kottát).[48] Liszt a szöveg érzelmi kifejezésére olykor zongora- vagy zenekarszerű részletet is iktat a ciklusba, így a Glorificamusnak, a Quoniamnak és a Hosannának megfelelő szakaszban. A szerző – követve a liturgikus zene korabeli ideálját – az *Orgonamisé*vel igénytelen háttérzene helyett olyan kompozíciót alkotott, amely letűnt századok örökségéből a legjobbat és legtöbbet kísérelte meg korszerű zenei nyelven egyesíteni.

Amint említettük, Liszt 1883-ban, egy orgonás *Requiem*ben fordult ismét a műfajhoz. E ciklus azonban nem önálló alkotás, hanem vokális *Requiem*je zenei anyagának részleges kivonata. A 19. században kifejezetten a missa lecta kíséretére e két darab jelent meg nyomtatásban.

És mi történt a csendes mise műfajával Liszt halála után, a 20. században? Reger néhány ordinárium-tétele nem alkot teljes ciklust.[49] Kodály *Organoediá*jának dús faktúrája a szimfonikus hangzást kívánta, s a szerző rövidesen a mű ének- és zenekari változatát is elkészítette.[50] A 20. századi francia orgonamisék pedig a proprium és egyéb liturgikus cselekmények helyettesítésére, illetve aláfestésére szolgálnak, ordinárium-tételek nincsenek bennük. Így bár orgonamiséket a csendes mise kísérésére a 20. században is írtak, Liszt alkotásai nagyszerű, de valójában társ és folytatás nélküli kísérletek maradtak.

[48] Guillaume Gabriel Nivers, *2. Livre d'Orgue, Contenant la Messe et les Hymnes de l'Eglise* […]. (Paris: szerzői kiad., 1667).
[49] Max Reger, *Zwölf Stücke* Op. 59, Nos 7, 8, 9 (Kyrie eleison, Gloria in excelsis, Benedictus).
[50] Kodály Zoltán, *Organoedia ad missam lectam* (1942), *Missa brevis* (1948).

Kaczmarczyk Adrienne

Az albumlap mint Liszt-forrás

Michael Short és Leslie Howard, a 2004-ben megjelent, legutóbbi Liszt-műjegyzék[1] („SH”) készítői azzal lepték meg muzikológus kollégáikat, hogy az addigi műjegyzékekhez képest 37 darabbal gyarapították a szólózongoraművek számát. Ezekből és még további kilenc, addig is számon tartott kompozícióból szükségesnek látták egy a többi műjegyzékben nem létező alcsoport létrehozását is. Mielőtt fontolóra vennénk Liszt szólózongora-életművének újraértékelését, érdemes közelebbről megvizsgálni, miről is van szó. Az új alcsoport 46 tagjának legfeljebb a negyede befejezett kompozíció, s ezek terjedelme is csak elvétve haladja meg a negyven ütemet. Ráadásul, noha zongoraletétben lettek lejegyezve, nem mindegyikük tekinthető zongoraműnek. A befejezett zongoraművek közé illesztett, egyedi alcsoport ugyanis albumlapokat tartalmaz.

A Short–Howard szerzőpáros igyekezete dicséretes, azonban rendszerező elveik kétségeket támasztanak. Vajon csakugyan a befejezett alkotások között van a helyük azoknak az albumlapoknak, amelyeken nem önálló, teljes darab, hanem valamely mű hosszabb–rövidebb részlete, esetleg ismert műhöz nem köthető harmóniamenet vagy egyetlen akkordfelbontás olvasható? S vajon valóban a zongoraművek közé sorolandó egy más apparátusra írt mű emléknek szánt, zongorapartitúrában lejegyzett részlete? A kérdések sora azonban magával a műcsoporttal kezdődik: mit kell érteni az albumlap fogalmán? A válaszadáshoz érdemes figyelembe venni a zeneszerző véleményét. Liszt esetében két fő típus rajzolódik ki anélkül, hogy a köztük lévő határ áthághatatlan volna. Az egyik típust a nyilvános–hivatalos életmű részének tekintett kompozíciót őrző, kiadott albumlapok alkotják, a másikat a magánszférához tartozó, kiadatlanok.

Eckhardt Máriának ajánlom tisztelettel. A kottapéldákat az Editio Musica Budapest, Music Publisher Ltd. szíves engedélyével közlöm.

[1] Michael Short–Leslie Howard (szerk), *F. Liszt: List of Works,* comprehensively expanded from the Catalogue of Humphrey Searle as revised by Sharon Winklhofer, in *Quaderni dell'Istituto Liszt 3.* (Milano: Rugginenti, 2004), 1–144.

Típusok, műjegyzékek, összkiadás

A zeneszerző által a hivatalos életmű részének nyilvánított albumlapok többsége olyan kompozíció, amely egy a zeneszerző vagy a zeneműkiadó által összeállított, albumnak címzett kiadványban jelent meg. A 19. századi szalonkultúra keretei közt divatba jött, rendszerint több szerző darabjait kínáló kis kötetek, mint ismeretes, vagy általános érdeklődés övezte, népszerű témák, vagy valamilyen rangos társadalmi esemény, évforduló apropóján láttak napvilágot. Liszt többször is publikált ilyen különféle rendű-rangú kiadványokban, a műkedvelő zongoristák széles táborának szánt gyűjteményekben *(Album musical, Keepsake des pianistes)* éppúgy, mint a múlt kiemelkedő alkotóművészei *(Beethoven-Album, Festalbum zur Säkularfeier von Goethe's Geburtstag)* és az államélet vezetői *(Elisabeth-Album)* előtt tisztelgő vagy jelentős társadalmi–kulturális eseményhez (például az 1885-ös országos kiállításhoz) kapcsolódó díszalbumokban (1. ábra). Ezen kompozíciói stilisztikai és esztétikai szempontból éppoly különbözőek, mint maguk az albumok. Van köztük amatőr előadóra számító darab, mint a *Canzone Napolitana* vagy a *Berceuse,* és pianista-riválisoknak szánt szerzemény, mint a *Grande valse di bravoura.* Vannak igényes, a zeneszerzői tudás legjavát reprezentáló kompozíciók, mint a kései 18. magyar rapszódia vagy a zongorakivonatot koncertműfajjá emelő liszti zongorapartitúra egyik példája, az *Eroica* gyászindulójának átdolgozása. A Goethe-kórusok alkalmi kompozíciók, a spiritus rector hozzájárulásai a weimari centenáriumi ünnepségekhez. Az albumokban kiadott művek sora tovább bővíthető; elsősorban az operaátdolgozásokat közlő gyűjtemények érdemelnek említést, amelyekben Liszt számos, önállóan is kiadott műve kapott helyet.

Tudvalévő, hogy egy ideig Liszt legambiciózusabb alkotói terveihez is alkalmasnak találta az album műfaját. A legnagyobb léptékű alkotás e műfajban, a három fejezetből álló *Album d'un voyageur, 1re année, Suisse,*[2] amelynek kapcsán Liszt útját a nagyszabású album koncepciójának kidolgozásáig, majd annak meghaladásáig Kroó György tárta fel.[3] Kimutatta, hogy a mű 1842-es megjelenésekor a zeneszerző már elutasította az önálló darabok számára laza kereteket biztosító albumot, mint nagyformát. A 13 darabból álló mű megjelenéséhez voltaképpen a kiadó, Haslinger kedvéért járult hozzá, akinek azt már évekkel korábban odaígérte. A szervesebb nagyforma iránti igény azonban csak egyike volt azoknak az okoknak, amelyek Lisztet arra késztették, hogy eltávolodjon a műfajtól s hogy az *Album* első fejezetét, az „Impressions et poésies"-t már 1841-ben önállóan és új címmel, mint *1re année de pèlerinage, Suisse* adja ki. A fő ok – Kroó meggyőző érvelése szerint – esztétikai jellegű volt: az önálló közléssel a zeneszerző a lírai zongoradarabok kompozíciós szempontból értékesebb fejezetét (I.) kívánta elkülöníteni a népies dallamfeldolgozásokétól (II–III.). Az 1839-ben, Rómában végbement koncepcióváltás eredményeként felvette az 1835-ben elejtett fonalat s folytatta az akkor útjára bocsátott sorozat, a „kis" *Album d'un voyageur* kiadását: ebben a műfajesztétikai szempontból kevesebbre értékelt népies feldolgozásokat közölte. Az 1835-ös *1re année, Suisse, Trois airs suisses* alcímmel kiadott albumot 1840-

[2] R 8/I-III, NG2 A40abc, SW/SH 156/I-III; LZK I/6, S/5
[3] Kroó György, *Az első Zarándokév. Az albumtól a szvitig* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986).

R 32a, NG2 A32a, SW/SH 209	*Grande valse di bravoura,* in *Album musical*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1836 (LZK S/13)
R 92, NG2 A85, SW/SH 248	*Canzone Napolitana,* in *2e Keepsake des pianistes*. Paris: Schlesinger, 1842 (LZK S/10)
R 128/3/ii, NG2 A37a, SW 464/3/ii, SH 463e	*Symphonies de Beethoven, no. 3, Marche funèbre* in *Beethoven Album,* Wien: Mechetti, 1843 (LZK S/11)
R 544, NG2 M12, SW/SH 75	*Über allen Gipfeln ist Ruh'* (Goethe), 2. változat
R 554, NG2 M28, SW/SH 84	*Licht, mehr Licht* (Goethe)
R 555, NG2 M29, SW/SH 85	*Chor der Engel aus Goethe's Faust.* A három Goethe-megzenésítés: *Festalbum zur Säkularfeier von Goethe's Geburtstag*. Hamburg: Schuberth, 1849
R 57a, NG2 A186, SW 174, SH 174i	*Berceuse,* 1. változat, in *Elisabeth-Fest-Album. Zur Feier der allerhöchsten Vermählung Sr. k. k. apost. Majestät des Keisers Franz Josef I*. Wien: Haslinger, 1854. (LZK S/10)
R 106/18, NG2 A132/18, SW/SH 244/18	*18. magyar rapszódia,* in *Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma 1885,* szerk. Bartalus István, Budapest: Rózsavölgyi 1885 (LZK I/4)

R = Peter und Felix Raabe: „Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet", in P. Raabe, *Liszts Schaffen,* 241–377, Zusätze: 7–40 (²Tutzing: Schneider, 1968).
NG2 és jegyzékszám = „Franz Liszt, Works" by Mária Eckhardt, Rena Charnin Mueller, in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Ed. by Stanley Sadie. (London: Macmillan Publishers Ltd., 2001) 14, 785–872.
SW = „Franz Liszt, Works" compiled by Humphrey Searle. Rev. by Sharon Winklhofer. In *The New Grove. Early Romantic Masters 1: Chopin, Schumann, Liszt.* (New York & London: Macmillan, 1985)
SH = F. Liszt: *List of Works*. Comprehensively expanded from the Catalogue of Humphrey Searle as revised by Sharon Winklhofer by Michael Short & Leslie Howard. In *Quaderni dell'Istituto Liszt,* 3 (Milano: Rugginenti, 2004)
LZK = *Liszt Ferenc Összes Zeneművének Új Kiadása*. I., II. sorozat, szerk. és közr. Mező Imre, Sulyok Imre; Supplementum sorozat, szerk. és közr. Kaczmarczyk A., Mező I. (Budapest: Editio Musica Budapest, Music Publisher Ltd., 1970–)

1. táblázat. Kiadói albumban megjelent Liszt-művek (válogatás)

ben követte a *2de année, Suisse*. A két svájci év anyaga utóbb, 1842-ben a „nagy" svájci *Album* II. és III. fejezeteként, „Fleurs mélodiques des Alpes", illetve „Paraphrases" címmel is megjelent. Feltehetőleg ugyancsak e sorozat számára készült a *Venezia e Napoli*[4] 1838–40 körüli, négy darabból álló első változata s végül szintén ebben jelent meg 1841-ben a *Magyar Dallok* 1–7. darabja *Album d'un voyageur, 3e année, Hongrie* címmel.[5] Liszt koncepcióváltása rávilágít az album-műfaj értékelésében bekövetkezett változásra is: miközben a 19. század első évtizedeiben, Párizsban felvirágzó szalonkultúra a század közepe felé elsekélyesedett, a hozzá szorosan kötődő album-műfaj és az abban kiadott zenemű esztétikai hitele is megkérdőjeleződött. Ez az oka annak, hogy a későbbiekben Liszt lehetőleg csak

[4] 1. vált.: R 10d, NG2 A153, SW/SH 159; 2. vált.: R 10c, NG2 A197, SW/SH 162; LZK I/7
[5] R 105/1-7, NG2 A60a/1-7, SW/SH 242/1-7; LZK I/18, S/7 (S/7 közr. Sas Ágnes, Kaczmarczyk A.)

ünnepi kiadványokba, valamint esztétikailag vitathatatlan életműhöz – például Wagneréhez vagy Verdiéhez – kapcsolódó albumokba küldte el saját munkáit.

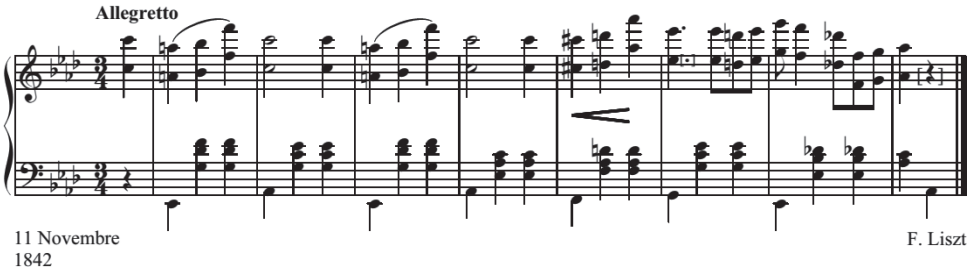
A különféle albumokban megjelent művek magától értetődően önálló jegyzékszámmal foglalnak helyet a műjegyzékekben. Ezektől látszólag könnyű megkülönböztetni az albumlapok másik fő típusát, azokat, amelyek nem kiadás céljával íródtak. A közlés elutasítása esetükben többnyire indokoltnak tűnik, azonban közöttük is találni színvonalas kompozíciókat. Ilyen például az Olga von Meyendorffnak ajándékozott öt kis zongoradarab, amelyek esetében nemigen érthető a kiadástól való ódzkodás.[6] Akadnak továbbá olyan albumlapok is, amelyek bár magánszemélynek íródtak, utóbb mégis megjelentek nyomtatásban. Ezeknek adta Liszt az „Albumblatt" vagy a „Feuilles d'album" címet (2. táblázat).

Közülük a Gustave Dubousquet-nak ajánlott, 127 ütemes *Feuilles d'album* még a szerzői tematikus katalógusban is helyet kapott. Ez az eset azonban kivételként erősíti a szabályt: a családtagoknak, barátoknak, tisztelőknek ajándékba adott kis darabokat Liszt nem sorolta be nyilvános életművébe. A bennük rejlő, értékes ötletek azonban kidolgozott formában utat találhattak a nyilvánossághoz. Ezt példázza az 1838 tavaszán Clara Wiecknek dedikált 32 ütemes kis keringő is, amely 1841-ben megjelent a *Neue Zeitschrift für Musik* mellékleteként, de amely – ellentétben a Dubousquet-albumlappal – nem került be Liszt tematikus katalógusába. Az eltérő bánásmód Liszt részéről nem pusztán a terjedelmi különbség következménye: Clara albumlapjának zenei anyaga ugyanis 1839-ben egy nagyobb szabású és igényesebb kompozíció, a *Valse mélancolique* alapja lett, amely azután tematikus katalógusába is felvételt nyert.[7] Szokatlan úton, de végül szintén részévé vált a nyilvános életműnek a virtuózkorszak egyik tipikus ajándékdarabja, a *Petite valse favorite*.[8] A darab több albumlapról ismert két témáját Liszt csak első oroszországi turnéja alkalmával, 1842 tavaszán dolgozta ki: a 113 ütemes keringőt Carszkoje Szelóban jegyezte be a cárné, Alexandra Fjodorovna albumába (1. kotta). Azonban a személyes emléknek szánt tánckompozíciót tudta és engedélye nélkül lemásolták, majd *Petite valse favorite,* illetve *Souvenir de*

R 62, NG2 A104, SW/SH 165	*Feuilles d'album* (Asz-dúr, ded. G. Dubousquet, LZK I/13)
R 63, NG2 A83, SW/SH 166	*Albumblatt in Walzerform* (LZK I/13)
R 64/1, NG2 A66, SW/SH 164	*Deux Feuilles d'album* (E-dúr, ded. orig. C. Wieck, LZK I/13)
R 64/2, NG2 A81c, SW/SH 167	*Deux Feuilles d'album* (vö. *Die Zelle in Nonnenwerth,* LZK I/17, S/12)
R 103, NG2 A91	*Souvenir de Russie, feuillet d'album* (vö. *Bunte Reihe,* no. 22 *In russischer Weise,* LZK II/24)

2. táblázat. Liszt albumlapnak címzett és nyomtatásban megjelent szerzeményei

[6] R 60, NG2 A233, SW/SH 192; LZK I/10 (közr. Sas Ágnes, Kaczmarczyk A.)
[7] R 33ab, NG2 A57ab, SW 210, 214/2; LZK I/13, S/13
[8] R 35, NG2 A84a, SW 212, SH 212i; LZK S/13



1. kotta. *Petite valse favorite,* a középrész témája, LZK S/13, 168

Saint-Pétersbourg címmel kiadták.[9] A kalózkiadás adhatta Lisztnek a végső lökést a darab gondos kidolgozására és a *Valse-Impromptu* címmel való megjelentetésére.[10]

Az album megfelelő keretnek, illetve műfajnak bizonyult a családi kör számára komponált darabok esetében is. Marie d'Agoult-nak íródtak a mindmáig rejtélyes *Album Mariotique*[11] darabjai, amelyek némelyike végül nyomtatásban is megjelent. Közülük való a *Grande valse di bravoura,* amelyet a családi levelek *Valse mariotique*-ként emlegetnek.[12] Marie irodalmi albumába 1843. március 15-én Felix Lichnowsky maga írta be *An Nonnenwerth* című versét a Rajna szigetén, 1841-ben, Lisztékkel töltött napok emlékére. A vers megzenésítése már 1842-ben elkészült, majd mind a dal-, mind a zongoraváltozat Marie-nak szóló, a tervezett zenei albumra hivatkozó ajánló sorral jelent meg. Kiadatlan maradt viszont a rövidke „Valse pour Marie", amelyet Liszt 1842. november 29-én postázott élettársának.[13] Második élettársát és családtagjait szintén megajándékozta albumlapokkal és dedikációkkal. A tízéves Marie von Sayn-Wittgenstein albumába például 1847 őszén kottázta le négy lengyel–ukrán dallam feldolgozását.[14] A négy kis zongoradarab bizonyos szempontból egyedülálló az életműben: Liszt bennük tett kísérletet először és utoljára arra, hogy kifejezetten gyermekkézre komponáljon. Míg Schumann vagy Bartók alkotói fantáziáját felszította ez a feladat, addig Liszt számára ugyanez csupán szeretet motiválta önkorlátozást jelentett. Csak két és fél évtizeddel később, a már felnőtt unokájának, Daniela von Bülow-nak ajánlott

9 Liszt információja, in Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1983), Fragezettel no. 11, 399.

10 R 36, NG2 A84c, SW/SH 213; LZK I/13

11 *Album Mariotique* címmel önálló művet nem tartanak számon a műjegyzékek, de NG2 említi az *Album*ot az azonosított darabjai kapcsán: NG2 A32a, A82.

12 R 32ab, NG2 A32ab, SW/SH 209; LZK I/13, S/13. Lásd Liszt Marie-nak írott 1836. május 29-én és 1837. február 13-án kelt levelét: Serge Gut–Jacqueline Bellas (szerk), *Franz Liszt, Marie d'Agoult, Correspondance* (Paris: Fayard, 2001).

13 R -, NG2 A82, SW -, SH 212a; LZK S/13

14 R -, NG2 A135, SW -, SH 166m; LZK S/9 (közr. Mikusi Eszter, Kaczmarczyk A.). Az 1999-ben előkerült albumot elsőként Eckhardt Mária tanulmányozta, és szintén ő adta közre elsőként Liszt darabjait azok eredeti kéziratának fakszimiléjével együtt: *Das Album der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein* (Weimar: Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, 2000), illetve *Albumlapok Marie von Sayn-Wittgenstein hercegkisasszony számára* (Editio Musica Budapest, 2000).

„albumlapok", a *Karácsonyfa*-ciklus megkomponálásakor sikerült összhangot teremtenie a legmagasabb esztétikai elvárások, az egyszerűbb kifejezésmód és a szerényebb technikai igények között.[15]

A 20. századi Liszt-műjegyzékek a magánszemélyeknek szánt albumlapok közül az iménti példákhoz hasonló, befejezett darabokat tartják számon. Peter és Felix Raabe, valamint Humphrey Searle és Sharon Winklhofer jegyzékében a Liszt által megjelentetett albumlapokon kívül a hagyatékból előkerült befejezett kompozíciók is önálló számot kaptak, mint az Olga von Meyendorffnak ajándékozott öt miniatűr.

A magánszférának szánt többi albumlap felkutatását, lehetőség szerinti azonosításukat, jegyzékbe vételüket és közlésüket az 1990-es években kezdte meg a Liszt-filológia. Ekkortájt nőtt meg az érdeklődés azon albumlapok iránt is, amelyeken valamely mű részlete vagy konkrét műhöz nem kapcsolható zenei anyag olvasható. Michael Short és Leslie Howard a Searle–Winklhofer-jegyzékből indultak ki, átvéve annak műcsoportjait és az azokon átnyúló, folyamatos számozást. Úgy döntöttek, hogy a Searle és Winklhofer által jegyzékbe vett négy albumlap száma (SW 164–167) alá osztják be a maguk gyűjtötte összes albumlapot, a befejezett és önálló darabot, a műrészletet, illetve az azonosíthatatlan anyagot tartalmazókat egyaránt (SH 164, 164a-d, e/1-3, f-j, 165, 166, 166a-c, d/i-ii, e, f/1-2, g-l, m/1-4, n, 167, 167a-k). Az albumlapok számára felhasználták a 163-as jegyzékszámot is, amelyet Searle és Winklhofer az *Années de pèlerinage* 3. kötetének adott (163a/1-2, b-e). Ennek következtében a Short–Howard-jegyzékben az 1883-ban megjelent zongoraciklussal közös szám alá került két 1828-as és négy 1833–43 közötti albumlap. Mivel a jegyzékszám eredendően valamely mű azonosítására szolgál, több mű közös számon vagy egyetlen, de több változatban megkomponált mű több számon való feltüntetése zavarhoz, félreértésekhez vezet. Épp annak elérése válik ily módon lehetetlenné, amire a műjegyzékek rendeltettek, tudniillik, hogy megkönnyítsék az életműben való eligazodást és tudatosítsák az egyes kompozíciók közötti összefüggéseket. Mivel Short és Howard forráskutatási eredményei amúgy megkérdőjelezhetetlenek – műjegyzékük 2012-es munkapéldányában már mintegy 80 albumlapot sorolnak fel –, s mivel 2004 óta is dolgoznak jegyzékük bővítésén,[16] célszerű lenne annak rendezőelveit átgondolniuk.[17]

Noha csak kettejük jegyzékében alkotnak szembeszökően nagy csoportot, az albumlapok korántsem kerülték el a többi Liszt-filológus figyelmét. E helyütt az egyéni kutatói eredmények felsorolását mellőzve csak a szakterület további nagyszabású vállalkozásait veszem számba.

[15] R 71, NG2 A267, SW/SH 186; LZK I/10, S/14.

[16] A szerzőpáros kérésének megfelelően 2012 óta jegyzékük akkori, bővített és javított, kiadatlan változatának számait tünteti fel az egyes művek mellett az Új Liszt Összkiadás.

[17] A szerzőpáros az albumlapok széleskörű megismertetését is célul tűzte ki: a *The Liszt Society Publication* kottamellékleteiben átírásban, Howard valamennyi Liszt-zongoraművet magában foglaló, a Hyperionnál megjelenő lemez-összkiadásában pedig hangzó formában közlik zenei anyagukat. Megjegyzendő, hogy közreadásaik hitelét és értékét növelné, ha pontosan megadnák az albumlapok lelőhelyét, továbbá, ha a közreadói hozzátételeket világosan megkülönböztetnék Liszt eredetijétől.

A *New Grove* 2001-es, 2. kiadásának Liszt-szócikkéhez készült műjegyzék szerzői, Eckhardt Mária és Rena Charnin Mueller csak a befejezett albumlapokat látták el önálló jegyzékszámmal és illesztették be időrendben a szólózongoraművek közé. A két legfrissebb műjegyzék szerzőpárosa tehát egymástól eltérően értelmezte az önálló jegyzékszámot érdemlő műalkotás, az „opus" fogalmát. Eckhardt és Mueller – más műjegyzékek készítőihez hasonlóan – azokat az albumlapokat, amelyek anyaga nem egyedi, hanem valamely befejezett mű származéka, nem tekintették önálló műalkotásnak. Bár az eredeti műnél megemlíthették volna, a *New Grove* terjedelmi korlátai nem tették lehetővé a műrészletet tartalmazó albumlapok feltüntetését. Az, hogy ilyen formán az Eckhardt–Mueller-jegyzékben csupán nyolc, magánszemélynek íródott albumlap szerepel, nem jelenti, hogy a szerzők ne ismernének többet. Számos további albumlap leírása található meg abban az adatbázisban, amely épp kettejük kezdeményezésére jött létre az 1990-es évek közepén Budapesten, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont égisze alatt. Az adatbázis anyaga jelentősen gyarapodott a Zeneműkiadó, illetve jogutódja, az Editio Musica Budapest, Music Publisher Ltd. jóvoltából is: a kiadóvállalat 1970 óta szerzi be a szólózongoraművek forrásait az Új Liszt Összkiadás számára, amely egyszersmind maga is haszonélvezője az adatbázisnak. A két intézmény munkatársi gárdájának együttműködése, a Short–Howard-szerzőpáros, valamint egyéni kutatók munkájának eredményeként mostanáig mintegy száz albumlap vált ismertté. Ezek az Új Liszt Összkiadás köteteiben jelennek meg tudományos közreadásban; vagy önálló műként, vagy valamely mű – az „opus" – függelékeként, lehetőség szerint az autográf fakszimiléjével együtt.

A „ligne intérieur" forrásai

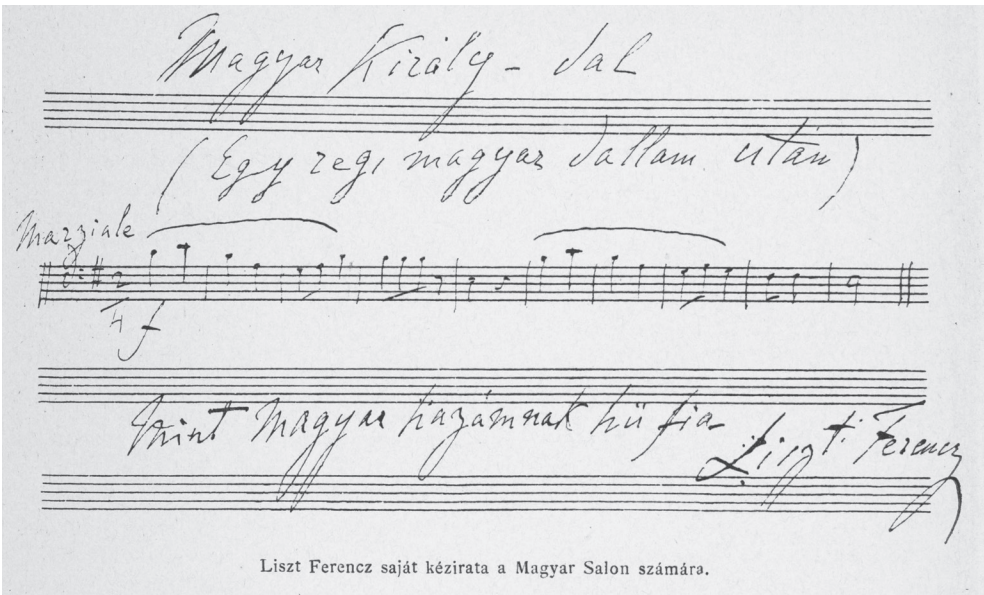
Az albumlapokat a 19. századi szalonkultúra emlékeiként szokás számon tartani, olyan forrásokként, amelyek az ajándékozó művész társadalmi kapcsolatairól, életútjáról és művei befogadástörténetéről tájékoztatnak. Szerepük ily módon a dedikált fényképekéhez, emléktárgyakéhoz hasonlatos; akarva-akaratlanul az ajándékozó is üzen általuk. Az ifjú Liszt 1840-ben kedves költője, Byron szavait kölcsönözve fogalmazta meg a maga üzenetét Josef Kriehuber egyik róla készített kőnyomatához írt ajánlásában:

> Here's a sigh to those who love me,
> And a smile to those who hate;
> And, whatever sky's above me
> Here is a heart for every fate.[18]

A közönség érdeklődésének homlokterében álló művész kiszolgáltatottság-érzése nemcsak a kiválasztott versből, hanem az albumlapok némelyikéből is kiolvasható. Tanulságos példa erre az az emléklap, amelyen Liszt az Operaház 1884. szeptember 24-i megnyitójára

[18] Lord Byron, *To Thomas Moore*. Kriehuber szóban forgó litográfiája a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont tulajdona, jelzete: Gr. 17.

komponált *Magyar Király-dal* kezdősorát idézi.[19] A mű bemutatását elhalasztották, mivel a szervezők aggódtak, hogy a benne elhangzó *Rákóczi-nóta* sértené a megnyitón jelen lévő királyi párt. Az emléklap másfél évvel később, a *Magyar Salon* 1886 márciusi számához készült, Ábrányi Kornél Lisztről szóló írásának illusztrálására (1. fakszimile). Liszt nemcsak a közzétevő lap nyelvéhez és szellemiségéhez igazodott azzal, hogy épp ebből a művéből idézett és hogy magyarul fogalmazta meg az ajánlást. 1839–40 fordulóján, első hazalátogatásakor a magyaros dallamok, mindenekelőtt a betiltott *Rákóczi-induló,* illetve *Rákóczi-nóta* előadásaival erősítette meg honfitársai iránta táplált bizalmát. Ez magyarázza, hogy 1846-ban Barabás Miklós a *Rákóczi-induló* zongorára kitett kottájával ábrázolta őt azon a kőnyomaton, amelyet a híressé vált olajportré előtanulmányaként készített el. 1884-ben a korábbi eksztatikus ünneplés emléke nyilván még fájdalmasabbá tette Liszt számára a *Magyar Király-dal* visszautasítását. A másfél évvel későbbi emléklapon tehát nemcsak magyarságtudatáról vall, hanem honfitársaihoz fűződő kapcsolata számtalan viszontagságáról is.



1. fakszimile. Liszt: *Magyar Király-dal,* emléklap. Illusztráció Ábrányi Kornél írásához a *Magyar Salon* 1886 márciusi számában.
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Zenetörténeti Kutatókönyvtár, jelzet: LGy (K) 286/8

[19] Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött albumlap (Ms.mus. 1.210) fakszimiléjét közli és történetét ismerteti Eckhardt Mária, „Liszt Ferenc a magyar zene útján", in Kárpáti János (szerk.) *„Symphonia Hungarorum" – Magyarország zenekultúrájának ezer éve* (Budapest, 2001), 136.

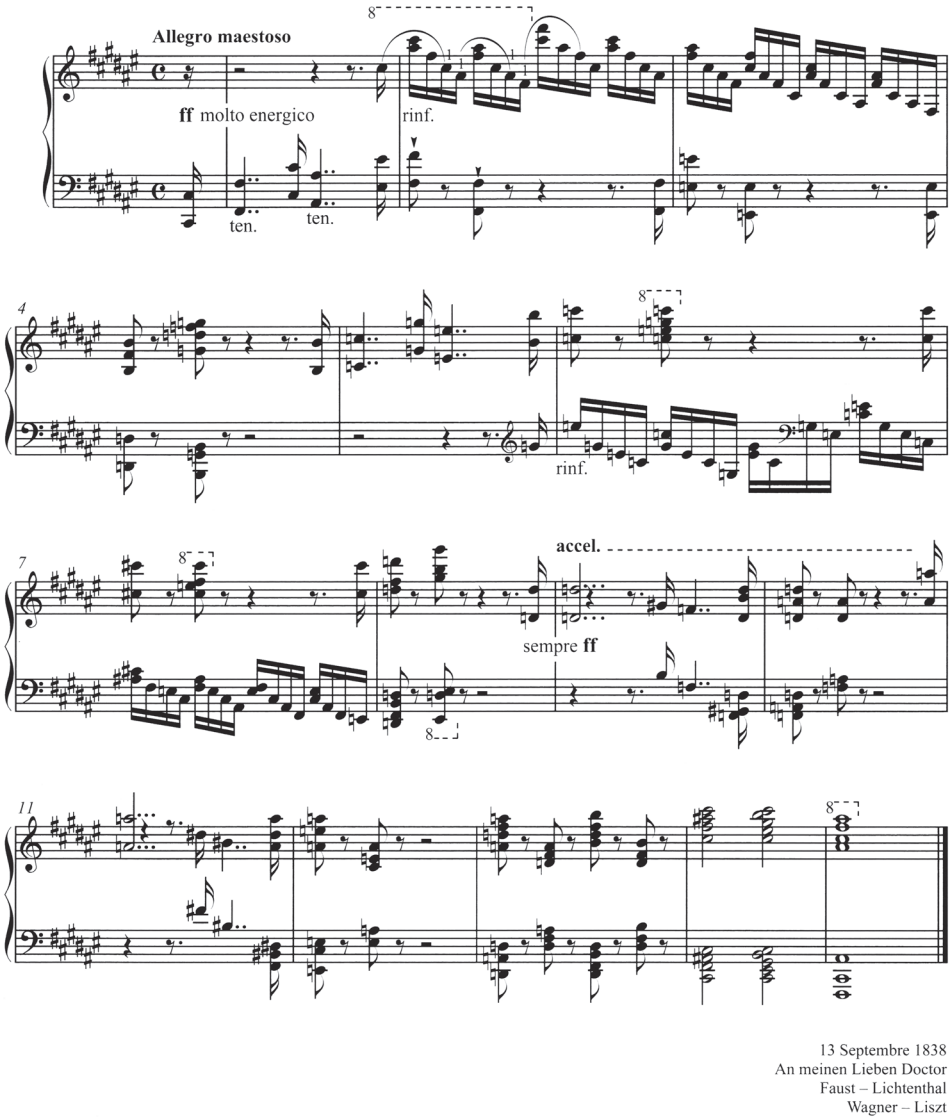
Míg a *Magyar Salon* közönségének küldött emléklapra Liszt tudatosan választotta ki a *Magyar Király-dal* kezdősorát, addig a magánszemélyek számára rendszerint rögtönzött, illetve az őt éppen foglalkoztató kompozícióból idézett. Mivel bepillantást engednek az alkotói műhelybe, az életmű kutatói számára az albumlapok ezen típusa a legértékesebb. Jelentőségüket növeli, hogy nagy részük a turnékkal zsúfolt 1830–40-es években keletkezett, amikor a komponálás háttérbe szorult az előadóművészettel szemben. Az alábbiakban olyan 1840 körüli albumlapokról lesz szó, amelyek a Liszt által 1835 őszén vagy 1836 elején kijelölt alkotói út, a „ligne intérieure"[20] követésének bizonyítékai.

„Belső útvonal" alatt Liszt egyrészt a szalonzene színvonalát meghaladó művek alkotását értette, másrészt konkrétan három nagyszabású mű három éven belüli megírását. Ezek közül a *24 grandes études,* a *Transzcendens etűdök* korábbi változata 1839-ben meg is jelent. A kiadvány csak tizenkét etűdöt tartalmaz, a címben ígért további tizenkettő sosem készült el. Egy 1838. szeptember 13-án, Milánóban keltezett albumlap azonban arra enged következtetni, hogy Liszt nekilátott azok megkomponálásának: az albumlap alighanem a 13., Fisz-dúr etűd anyagát őrizte meg (2. kotta).[21] Minthogy a megjelent tizenkettő etűd a kvintkörben lefelé haladva követi egymást, mégpedig úgy, hogy előbb mindig a dúr, aztán a párhuzamos moll hangnemű darab következik, a 13. etűdnek épp Gesz-dúrban vagy enharmonikusan írva Fisz-dúrban kell lennie. Az albumlapon fennmaradt darab stilisztikailag is beleillik a koncertetűd műfajába; a 15 ütem egy nagyobb léptékű kompozíció sűrített, rövidített változatának tűnik. Ajánlása az akkoriban Milanóban élő orvosnak és műkedvelő muzsikusnak, Peter Lichtenthalnak szól: Liszt párhuzamot von az orvos és önmaga között, a doktort Fausthoz, önmagát szerényen annak famulusához, Wagnerhez hasonlítja.

Az etűdök megjelenésével egy időben, 1839-ben készült el Liszt a *Dante-szonáta* első változatával, a *Fragment Dantesque*-kel, amelyet *Fragment nach Dante* címmel mutatott be Bécsben az év december 5-én. Bár az autográf nem maradt fenn, az eddig előkerült, 1840–42 folyamán keletkezett öt albumlap az 1839-es első, valamint az 1848–53 között keletkezett későbbi változatok alapvető egyezéséről tanúskodik. A *Dantei töredék*en Liszt tovább dolgozott az 1840-es évek folyamán, majd a módosított műalakot 1845 körül másolójával letisztáztatta. Ezen dolgozott tovább, 1848-ban létrehozva a *Paralipomènes à la*

[20] A kifejezést Liszt a Ferdinand Hillernek szóló 1835 őszén vagy 1836 elején, Genfben írott levelében használja és értelmezi: „Un mot sur la besogne que je faille // Bernard [Latte] publiera en Janvier, 3 morceaux de salon et une Grande Valse. Schlesinger les Réminiscences de la Juive et le Duo sur les romances sans paroles. Un peu plus tard viendront 3 ou 4 morceaux dans le même goût. // Je te demande de ne pas en dire trop de mal, et surtout de te garder de conclure du genre à l'individu. Ne vas donc pas t'imaginer que je sois devenu un faux frère; les concessions (peu nombreuses d'ailleurs) auxquelles je me vois obligé ne me feront pas dévier de ma *ligne intérieure*. [...] 3 ouvrages de longue haleine que j'espère avoir terminés au printemps de 1837 et qui paraîtront en même temps, me justifieront j'espère auprès de vous autres gens intraitables. // En voici le titre, en attendant mieux ou plus mal.– // 24 grandes Etudes– // Marie, Poème en 6 chants (pour Piano) // Harmonies poétiques et religieuses (complètement c'est à dire 5 ou 6 nouvelles)." A levelet Dr. Gerhard Tischer közölte: *Rheinische Musik- u. Theater-Zeitung* XI/25 (1910), 456. Vö. Kroó György interpretációjával: i. m., 26–29.

[21] R -, NG2 A8/13, SW -, SH 692c; LZK S/4: az albumlap fakszimiléje és átírása a tulajdonos szíves engedélyével jelent meg.



2. kotta. *Vingt-quatre grandes études,* no. 13 (?), LZK S/4, 157

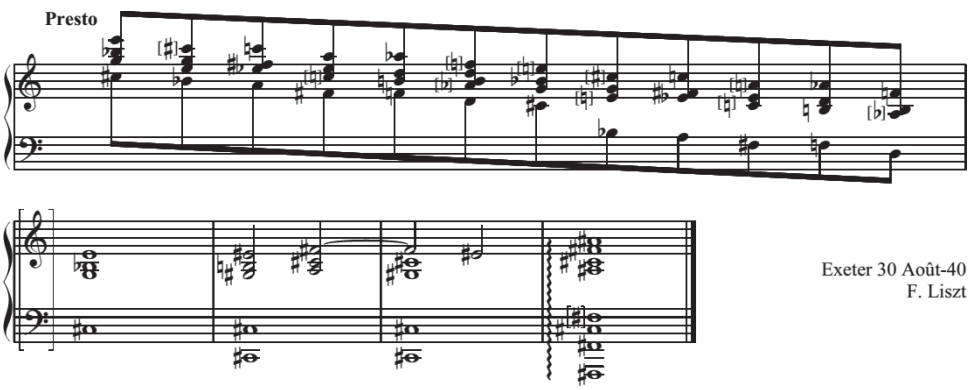
'Divina Commedia', Fantaisie symphonique[22] címet viselő második változatot. Mivel az alapréteg több szakaszon át jól olvasható, a kézirat alapján a Dantei töredékről is fogalmat alkothatunk magunknak. A *Prolegomènes à la 'Divina Commedia'* elnevezésű harmadik változat 1849-ben keletkezett.[23] Ez röviddel később az *Après une lecture du Dante, Fan-*

[22] R [10b/7], NG2 [A55/7], SW [161/7], SH 158a; LZK S/13
[23] R [10b/7], NG2 [A55/7], SW [161/7], SH 158b; LZK S/13

tasia quasi sonata címet kapta, amely azonos a legkésőbb 1853-ra elkészült végső, 1858-ban kiadott változat címével. Az említett öt albumlap közös jellemzője, hogy a zongoramű valamely jellegzetes és a maga korában igen modernnek számító modulációja olvasható mindegyikükön.

Az 1840. augusztus 30-án, Exeterben készült albumlapon[24] Liszt a szonátaformájú kompozíció átvezető szakaszának a főtéma d-molljából (d: VII$^{7\flat}$) a melléktéma Fisz-dúrjáig vezető harmóniamenetét foglalta össze (3. kotta). Míg ez a moduláció az egyes verziók expozíciójában számos akkord közbeiktatásával megy végbe, addig a *Paralipomènes* és a *Prolegomènes* esetében a rekapitulációban is megjelenik, mintegy a fő- és melléktéma közötti átvezetés emlékeként, az albumlapon olvashatóhoz hasonló tömörséggel, de a Fisz-dúr záróakkord nélkül.[25] Ugyanez az akkordsor szólal meg transzponáltan valamennyi verzió kezdetén, mottóként előlegezve a mű tonális történését.

Az 1842. augusztus 14-i albumlap 6–7. ütemében a Fisz-dúr melléktéma, közkeletű nevén a korál-téma ismerhető fel (4. kotta).[26] Ennek legjellemzőbb eleme az 1–2. akkord (Fisz-dúr – E-dúr) közti, reneszánsz kori, illetve egyházzenei asszociációkat ébresztő plagális lépés, amelyről a téma a megkülönböztető nevét kapta. Talán ez az akkordkapcsolat inspirálta a kompozícióra nézve szintén meghatározó jelentőségű másik harmóniai ötletet, azt, amelyet a zeneszerző a három további albumlapra jegyzett fel.

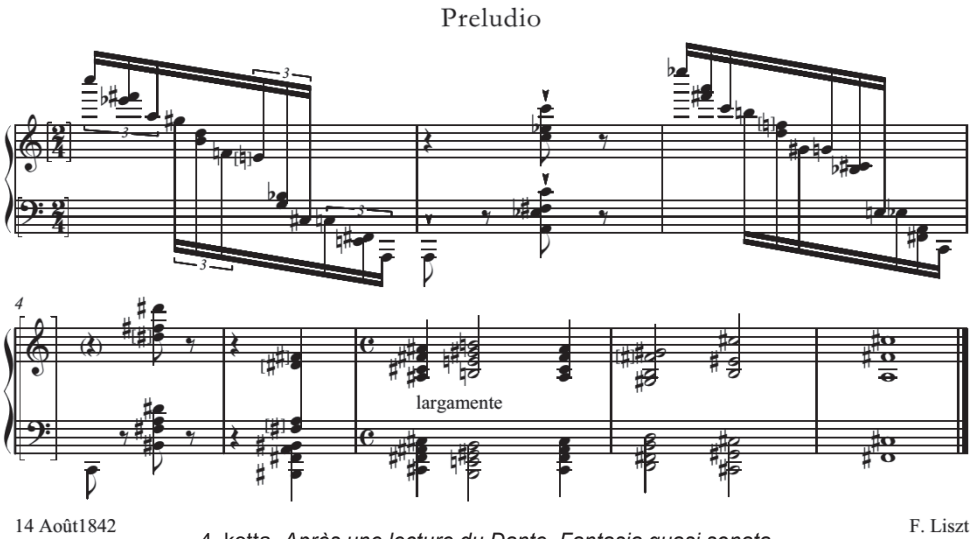


3. kotta. *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata,* az expozícióbeli moduláció, LZK S/13, 172.

[24] In *Sotheby's Catalogue of Fine Printed and Manuscript Music,* London, 17 May 1990 (London: Sotheby Parke Bernet & Co. 1990), no. 149, 58. LZK S/13, 172.

[25] *Paralipomènes:* 761–764. ütem, *Prolegomènes:* 284–288. ütem. Az albumlap anyagát Leslie Howard tévesen 3 ♭ előjegyzéssel közölte, s nem hozta kapcsolatba a *Dante-szonátá*val: *The Liszt Society Journal* [= LSJ], 28 (2003), Music Section, 4. Bozó Péter helyesbítette Howard átírását, de az akkordsort nem fedezte föl a műben: „Supplément a Zarándokévek második kötetéhez", *Magyar Zene* 44/2 (2006. május), 209. A végleges változat rekapitulációjából Liszt kihagyta az akkordsort.

[26] Kanada, London, The University of Western Ontario, Music Library. Közölte L. Howard: LSJ 28 (2003), Music Section, 9. LZK S/13, 173. Vö. *Paralipomènes / Fragment Dantesque:* 304–305. ütem, *Prolegomènes:* 103–107. ütem.



4. kotta. *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata,*
a korál-témára épülő szekvencia, LZK S/13, 173

Egy szekvencián alapuló modulációsorról van szó, amely négy kvintenként ereszkedve járja be a kvintkört (C-dúr–Asz-dúr–E-dúr–C-dúr), s amely az 1840. március 13-án, Prágában készült albumlapon tűnik fel először (5. kotta).[27] A szekvencia egyes szakaszaiban a korál-téma jelenik meg, amelyben a második akkord rendre a két kvint távolságra lévő hangnemet (B-dúr, Gesz-dúr, D-dúr) érinti. Így az albumlapon lejegyzett akkordsor meghatározó akkordjai az egészhangú skála fokain haladnak végig. Nem csak a korál-téma, hanem a belőle alkotott szekvencia is része a zongoraműnek, mindössze annyi különbséggel, hogy más hangnemben szólal meg, s hogy nem minden esetben tér vissza a kiinduló hangnemé-hez.[28] Ugyancsak ez a szekvenciára épülő moduláció olvasható az 1841. november 3-án, Düsseldorfban íródott albumlapon, de ezúttal éppen úgy, ahogyan az akkordsor a zongoraműben hallható:[29] a kidolgozás végén H-dúrból indul el a moduláció, és a rekapituláció első ütemének A-dúr akkordjára, másként fogalmazva, a d-moll alaphangnem V. fokára érkezik meg: H–(A)–G–(F)–Esz–(C–B)–A.[30] Végül az 1842. február 21-én Berlinben keltezett albumlapon a szekvencia szintén H-dúrban indul, de ezúttal – miként a prágai lejegyzésben – a kvintkörön végighaladva visszatér a kinduló hangnembe.[31] A zongoraműben az egész-

[27] Prága, Konservatoř, Archiv a Knihovna. Jelzete: *1C.51.* Fakszimiléjét Alexander Buchner közölte: *Franz Liszt in Böhmen* (Praha: Artaria, 1962), 83. LZK S/13, 172.

[28] Vö. *Paralipomènes:* 714–735. ütem, *Prolegomènes:* 248–271. ütem. A *Fragment Dantesque* záróütemeiben a szekvencia első szakasza, azaz a korál-téma hangzott fel.

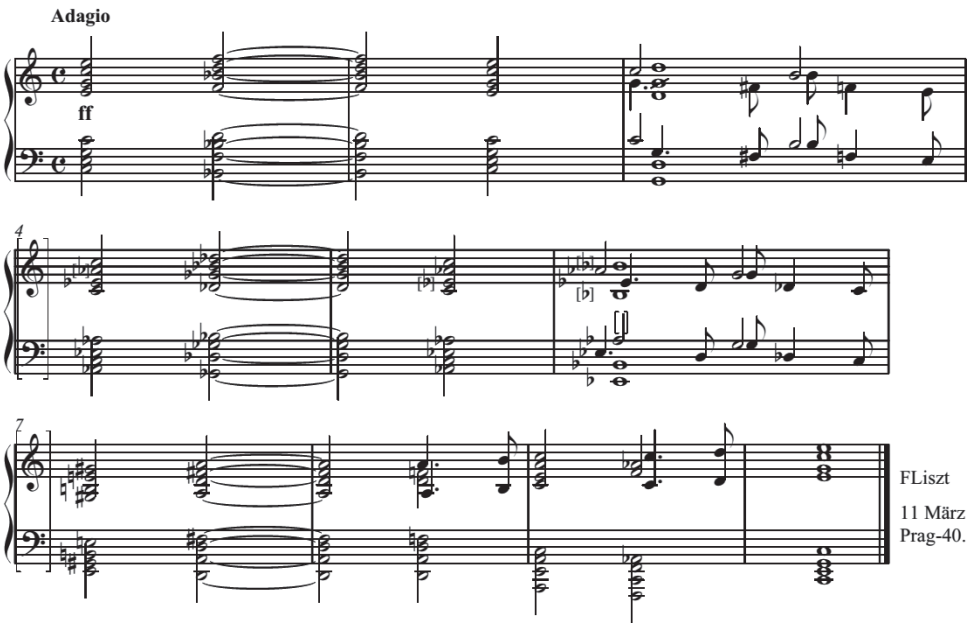
[29] Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut. LZK S/13, 170–171.

[30] *Paralipomènes / Fragment Dantesque:* 714–735. ütem, *Prolegomènes:* 248–271. ütem.

[31] In *Sotheby's Catalogue of Music and Continental Manuscripts*. London, 21 May 1998 (London: Sotheby Parke Bernet & Co. 1998), no. 246, 110. LZK S/13, 173.

hangú skála egyes fokaira épülő dúr-akkordmenet közbülső akkordok nélkül is megszólal, mégpedig valamennyi verzió kidolgozásában és a mű végén is.[32] Az, hogy ugyanezzel az akkordmenettel zárul a *Dante-szimfónia,* rávilágít arra a szellemi–zenei rokonságra, amely az *Isteni színjáték* nyomán komponált zongoraművet és szimfóniát fogantatásuk pillanatától, 1839 februárjától összefűzte.[33]

Az albumlapok különleges csoportját képviselik azok, amelyeken Liszt konkrét műhöz nem köthető akkordsorokat jegyzett le: enharmonikus modulációt vagy szűkített szeptimfordítások egymásutánját. Az enharmonikus átértelmezésében rejlő modulációs lehetőségek tanulmányozására pályája kezdetén, az 1820–30-as években elmélettanára, Anton Reicha, valamint François-Joseph Fétis révén külső ösztönzést is kapott. Fétis, akit a zene története filozófiai aspektusból foglalkoztatta, az európai műzene történetét a tonális rendszer kibontakozásával azonosította. Huszonévesen kezdte tanulmányozni a 16–17. századi zeneszerzők és elméletírók műveit, majd úttörő kezdeményezésként, 1832 tavaszán műveikből historikus koncertsorozatot szervezett Párizsban. A műsorok ismertetésére szánt előadásaiban először



5. kotta. *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata,* a korál-téma, LZK S/13, 172

[32] Vö. *Paralipomènes / Fragment Dantesque:* 690–696., 835–839., 842. ütem, *Prolegomènes:* 225–232., 372–376., 379. ütem.

[33] A „Magnificat"-beli „V" próbajeltől. 1859. augusztus 8-án kelt, Julius Schäfferhez szóló levelében Liszt az akkordsort lekottázva, annak újszerű voltára külön is felhívta a címzett figyelmét. In La Mara (szerk), *Liszt's Briefe,* VIII (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905), 148.

foglalta össze harmóniatörténeti elméletét. Ezeket még az évben közölte lapjában, a *Revue musicale*-ban, majd több ízben és több változatban könyv alakban is megjelentette.[34]

Fétis a zenetörténetet négy korszakra osztotta. Az első korszakhatárt 1600 körül vonta meg, amikor az általa „ordre unitonique"-nak nevezett modális gondolkodást felváltotta a tonális modulációt már alkalmazó „ordre transitonique" kora. A második korszak fő reprezentánsának Monteverdit tekintette, mivel neki tulajdonította a moduláció legfőbb eszközének tartott domináns szeptimakkord bevezetését. A harmadik korszakról úgy vélte, hogy az arra jellemző, a modulációnak az addiginál jóval nagyobb teret biztosító gondolkodásmód, az ő szóhasználatával élve az „ordre pluritonique" Mozart stílusában jelent meg teljes érettségében. Fétis szerint e korszak modulációs eljárásában kapott először szerepet az enharmónia, de ekkor még ideális mértékben, az akkordok egyetlen hangját érintve csak. Felismerte ugyanis, hogy az enharmónia kiterjedt alkalmazása – egynél több akkordhang átértelmezése, valamint az ilyen akkordok folyamatos egymásutánja – a tonalitásérzet megszűnését idézi elő. Az „ordre omnitonique"-nak nevezett, negyedik korszakot, amely az enharmonikus moduláció állandósulásával a tonális rendszer felbomlását hozza magával, Fétis eredetileg a jövőbe helyezte, de annak jellemzőit idővel egyre nagyobb mértékben ismerte fel kortársai zenéjében.

Liszt feltehetően már 1832-ben is érdeklődött a belga zeneteoretikus harmónia-történeti eszmefuttatásai iránt s lehetséges, hogy az előadásain is részt vett. Részben ez magyarázza, hogy bár az 1830-as években kapcsolatukat beárnyékolta a rivalizálás Thalberg, Fétis zongoristaideálja és Liszt között, az évtized végére Liszt túltette magát Fétis szigorú bírálatain. 1841. február 9. és március 14. között, brüsszeli koncertjei alkalmával felkereste őt, beszámolt neki kompozíciós terveiről és játszott a *Paganini-etűdök* és az *Années de pèlerinage* svájci kötetének frissen elkészült darabjaiból. Fétis, mintegy viszonzásul, a *Revue et gazette musicale de Paris* hasábjain hosszan méltatta a fiatal zeneszerző avantgárd szellemű kompozícióit, amelyekben saját omnitonie-elmélete inspiráló hatását vélte felfedezni.[35] Liszt szívesen elfogadta Fétis véleményét, mivel az omnitonális rendszerben saját zeneszerzői törekvéseinek elméleti megalapozását ismerte fel. 1842. november 19-i, Fétishez intézett levelében tréfásan fogalmazta meg egyetértését: „Ha majd Berlinbe utazik, útközben hozzám is be kell köszönnie [Weimarba] s meg kell hallgatnia valami magamfajta igen hóbortosan omnitonális szimfóniát."[36]

[34] A legteljesebb változat: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie.* (2Paris: Schlesinger, 1844) Livre 3e, 151–200.

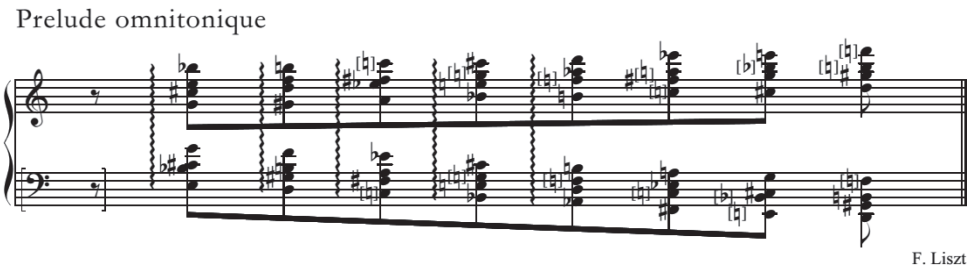
[35] F. J. Fétis: „Études d'exécution transcendante, pour le piano, par Franz Liszt", RGMP 8/32 (1844. máj. 9.), 263.

[36] „Quand vous ferez le voyage de Berlin, il voudra que vous veniez me dire bonjour en passant et écouter quelque symphonie bien vaguement omnitonique de ma façon." F. J. Fétis, *Correspondance,* Rassemblée et commentée par Robert Wangermée (Sprimont: Mardaga, 2006), 177. Magyar fordítás lásd Eckhardt Mária, *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861)* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 81.

Kapcsolatuk rendeződését az a datálatlan emléklap is jelzi, amelynek feloldás nélküli szűkített négyeshangzat-menete fölött a „Prelude omnitonique” felirat olvasható (6. kotta).[37] Bár Liszt ebben az egyetlen esetben idézte Fétis kifejezését, az 1840-es évek első felében keletkezett hasonló tartalmú további emléklapjai megerősítik: alkotói képzeletét ekkoriban az omnitonális rendszer lényegét képező enharmonikus akkordkapcsolások, valamint a szűkített négyeshangzat alkalmazási lehetőségei kötötték le.

A „Prélude omnitonique” legközelebbi rokona az az albumlap, amely a kor ünnepelt francia oboistája, Gustave Vogt számára íródott 1844 áprilisában.[38] A „Preludio”-felirat alatt ugyanaz a nyolc akkord olvasható, mint a „Prélude omnitonique” esetében, mindössze a jobb kéz akkordjainak a felrakásában mutatkozik eltérés. A „Preludio” harmóniamenete azonban nem maradt feloldatlan: Liszt Fisz-dúr zárlattal fejezte be.[39] Az „előjáték” cím az albumlapok esetében pontosan jelöli alkalmazási területüket: a turnék során nem feltétlenül adódott lehetőség a koncerttermi zongora kipróbálására; ezt helyettesítik igen frappáns módon a több oktávra kiterjedő, a klaviatúra nagy részét bejáró akkordfelbontások.

Az 1842. augusztus 12-én, feltehetően Párizsban papírra vetett „Preludio”[40] és az augusztus 14-i emléklap szinte pontos mása egymásnak. Míg azonban az augusztus 12-i



6. kotta. *Prélude omnitonique,* LZK S/4, 162

[37] A magántulajdonban lévő autográf fakszimiléjét lásd a Sotheby's 1999. december 9-i, londoni aukciós katalógusában: No. 158, 78. Átírását Michael Saffle és Michael Short közölte: „Compiling Lis(z)ts: Cataloging the composer's works and the New Grove 2 Works list”, *Journal of Musicological Research* 21/3 (2002), 217. LZK S/4, 162.

[38] New York, The Pierpont Morgan Library, jelzete: *Cary Deposit, Albrecht 1092 A*. Vö. J. Rigbie Turner, „Nineteenth-Century Autograph Music Manuscripts in the Pierpont Morgan Library: A Check List (I-II)”, *The 19th Century Music* 4 (1980)/2, 157–183, II, 161. LZK S/4, 162.

[39] Ugyanez az akkordmenet olvasható az 1844. március 23-án Braunschweigben kelt albumlapon. Közli L. Howard: LSJ 28 (2003), 12. Szűkített négyeshangzatok egymásutánját örökítette meg az 1841. december 17-én, Lipcsében keletkezett kétütemes emléklap is. Fakszimiléjét a Stargardt aukciósház közölte: *Katalog* Nr. 599 (1972. febr.), Nr. 665, 169. LZK S/4, 163. Ugyanez az akkordmenet olvasható az 1843. november 28-án, Heidelbergben, továbbá az 1844. július 14-én Lyonban kelt albumlapon. Ez utóbbit közli L. Howard: LSJ 28 (2003), 12. A „Preludio” négy akkordfelbontása a háromvonalas oktávból a kontra-oktávba érkezik, virtuóz passzázs hatását keltve. Hasonló benyomást kelt a Fétisszel való találkozás idején, 1841. március 5-én, Gentben készült emléklap: a ráírott egyetlen szűkített szeptimakkord felbontása a háromvonalas oktávból indul, majd a nagy oktávba érkezik. Fakszimiléjét a Stargardt aukciósház közölte: *Katalog* Nr. 641 (1988. márc.), Nr. 898, 299. LZK S/4, 163.

[40] Jenny Vény, *Autograph album (1841–1880),* Houghton Library, Harvard University, Cambridge (Mass.), jelzet: Ms. Mus. 103.

ütemsor nem része létező kompozíciónak, addig az augusztus 14-i „Preludio" utolsó három ütemében felismerhető a *Dante-szonáta* korál-témája.[41]

Az emléklapokon megelőlegezett harmóniai elképzeléseit Liszt voltaképpen weimari letelepedését követően dolgozta ki. Továbbra is kapcsolatban maradt Fétisszel, akiről úgy gondolta, másoknál jobban megérti zeneszerzői törekvéseit. Fétis azonban a teoretikusként képviselt modern szemléletet nem volt képes a gyakorlatba átültetni. Miután Liszt 1867-ben elolvasta Fétis róla írott, alapjában véve elismerő, de szimfonikus stílusával kapcsolatban kritikus, a melodikus vonzerő hiányát felpanaszló szócikkét a *Biographie universelle* bővített 2. kiadásában, a következő szavakkal jellemezte őt Etienne Repos-hoz intézett, az év november 8-án kelt levelében: „Az általam ismert összes teoretikus közül Fétis úr kutatta ki és határozta meg a legjobban a zenei harmónia és ritmus fejlődését; rám nézve hízelgő, hogy ilyen fontos pontokban, mint ezek, tökéletesen egyetértek vele. […] Elmélete szerint a Művészetnek haladnia, fejlődnie, gazdagodnia kell és új formákat öltenie; azonban a gyakorlatban [Fétis] hezitál, ellenszegül, – és minden áron ragaszkodna ahhoz, hogy az »átalakulás« úgy menjen végbe, hogy egyáltalán ne zavarja meg a bevett szokásokat, és úgy, hogy azonnal *elbájoljon* mindenkit."[42] Fétis elméleti munkásságát azonban Liszt egész életében nagyra tartotta. Erről tanúskodik egy 1880-as évekből származó megjegyzése. Amikor elolvasta életrajzírója, Lina Ramann monográfiája 1. kötetét, a Fétisről szóló bekezdés margójára egyetértőleg odaírta: „Unitonie – Pluritonie – Endziel: Omnitonie".[43]

* * *

Liszt albumlapjait vizsgálva két ellentétes tendencia rajzolódik ki. A szalonkultúra igényeihez igazodnak a kiadói albumokban megjelent darabok és a magánszemélynek szóló, kiadott vagy kiadatlan teljes kompozíciók. Főként Liszt társadalmi kapcsolatairól és magánéletéről tájékoztatnak. Ezek a művek – egyes kivételektől, például az *Album d'un voyageur* „Impressions et poésies" című nyitófejezetétől eltekintve – nem hasonlíthatók az olyan, szintén kis terjedelmű és technikailag kevéssé igényes, de zeneileg elmélyült előadást

[41] Szintén szűkített négyeshangzat-felbontások olvashatók azon az emléklapon, amely Liszt első hazalátogatásakor, 1840. január 14-én, Pesten készült. (OSZK, Ms. mus. 201) A két ütemnyi zenei anyag nem elég jellegzetes ahhoz, hogy meghatározott műhöz kössük, de az akkordok felrakását és ritmusát tekintve a két ütem feltűnően hasonlít a *Petite valse favorite* „Prélude" feliratú bevezetésére (R 35, NG2 A84a, SW 212, SH 212i; LZK S/13). Az emléklapot Eckhardt M. közölte átírásban: *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library* (Budapest: Akadémiai, 1986), no. 62, 187.

[42] „De tous les théoriciens qui me sont connus Mr Fétis est celui qui a le mieux pressenti et défini le progrès de l'harmonie et du rhythme en musique; sur tels points principaux je me flatte de demeurer en parfait accord avec lui. […] Selon sa théorie l'art doit progresser, se développer, s'enrichir, revêtir des formes nouvelles; mais en pratique il hésite, regimbe, – et à tout le moins exigerait que la « transformation » s'opérât sans guère déranger les habitudes prises et de manière à charmer d'emblée toutes gens." La Mara, *Franz Liszt's Briefe,* Bd. 2 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893), no. 61, 112.

[43] Lina Ramann, *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch* Bd. 1 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880), 207.

igénylő szerzeményekhez, mint amilyenek a *Consolations* vagy az *Harmonies poétiques et religieuses* ciklusban jelentek meg. Azok az albumlapok viszont, amelyek műrészletet vagy független akkordsort tartalmaznak, gyakran Liszt legfontosabb zeneszerzői törekvéseire világítanak rá. Hogy létrejött az albumlapok ez utóbbi típusa, vagyis hogy a műegész mellett a műrészlet is létjogosultságot nyert, azzal a 19. századi esztétikai szemléletváltással magyarázható, amely felértékelte a töredéket. A megajándékozott szempontjából a néhány akkordban a géniusz volt jelen. Zeneteoretikai szempontból a rész és egész viszonyának vizsgálatában vagyis a zenei forma iránti érdeklődés megélénkülésében ragadható meg ez a változás. A publikálás előtt készült albumlapokat jellegük és helyzetük a vázlatokkal rokonítja. A döntő különbség köztük az, hogy az albumlap esetében a zeneszerző választásával felhívja a figyelmet valamire a készülő műből. Épp ez a megkülönböztető jegy indokolja az albumlapoknak a többi forrástípushoz hasonló, elmélyült tanulmányozását.

Nakahara Yusuke

Hét darab a *Mikrokosmos*ból – Bartók megvalósulatlan tervei, megvalósult kompozíciói

Bevezetés

1940. január 29-én Bartók Béla és felesége, Pásztory Ditta kétzongorás estet tartott a Zeneakadémia Nagytermében. Ez volt a zeneszerző egyik utolsó hangversenye nemcsak a Zeneakadémián, hanem Európában is. Néhány kisebb közreműködéstől eltekintve, 1940-ben mindössze három önálló hangversenyt adott, és Ditta mindegyikben szerepet vállalt. Bár érthető módon a legnagyobb figyelem az utolsó koncertre, az október 8-án tartott búcsúhangversenyre esik, a januári est bizonyos tekintetben mégis jelentősebb: ekkor mutatták be ugyanis a *Mikrokosmos* kétzongorás átiratait.

Érthető, hogy a kutatók viszonylag ritkán említik ezeket a műveket.[1] Az átirat mint műfaj speciális kutatási területnek számít, az ilyen jellegű darabokat általában sem sorolják a főművek közé. Az átiratok esetében rendszerint egy meglévő mű *ad hoc* felhasználásáról van szó, s látszólag a *Mikrokosmos*-átiratok esetében is ez a helyzet. Bartóknak szüksége volt olyan koncertdarabokra, amelyeket feleségével adhatott elő, mivel nem minden helyszínen adódott lehetőség arra, hogy a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre című művet játsszák: utóbbihoz nemcsak jó ütősökre, hanem hosszú próbafolyamatra és a kortárszene iránt mélyebben érdeklődő közönségre is szükség volt. Kézenfekvőnek tűnhetett tehát Bartók számára, hogy a technikai és terjedelmi szempontból egyaránt ideális, frissen befejezett *Mikrokosmos* néhány darabjából készítsen átiratokat.

Mégis, bár a gyakorlati szempontok nem hagyhatóak figyelmen kívül, e művek esetében alighanem többről van szó. Látszólag két különböző közegnek szólnak a határozott pedagógiai céllal készült szóló zongoradarabok és az inkább koncertelőadásra szánt kétzongorás változatok, de a feldolgozásmód szempontjából erős köztük a rokonság, sőt bizonyos értelemben az átiratok a pedagógiai mű kiegészítéseinek is tekinthetők. Az átiratok részletes vizsgálata és keletkezési körülményeik feltárása ráadásul kulcsot adhat ahhoz, hogy megértsük Bartók zeneszerzői tevékenységének egy eddig ismeretlen területét.

E tanulmány a *Mikrokosmos*szal kapcsolatos kutatásaimon alapul, melyet az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívumának OTKA pályázata támogatott, s melyet a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi PhD doktorandus hallgatójaként végzek.

[1] Mindmáig Kárpáti János a régi Bartók lemezösszkiadás számára írt kísérőfüzete az egyetlen egy írás, amely (akármennyire röviden is) megpróbálja jellemezni és értelmezni a sorozatot, lásd Kárpáti János, „Kísérőfüzet", in *Bartók Béla összkiadás: Kamarazene 6* (Hungaroton LPX11320, LP, 1969), 4–5.

Előzmény

Előadói tevékenység

Bartók előadói tevékenységét tekintve fordulópontot jelentett a Paul Sacher felkérésére készült kétzongorás Szonáta 1938-as bemutatója.[2] Ettől kezdve gyakran feleségével, Dittával együtt lépett fel hangversenyein. Kezdetben csak ez a Szonáta állt rendelkezésükre, de fokozatosan bővítették repertoárjukat, hogy programjuk akár egy teljes estet is kitölthessen (1–2. táblázat).[3]

Figyelemre méltó az a három 1939-es koncert (márciusban Budapesten, decemberben pedig Olaszországban), ahol a Bartók házaspár volt a főszereplő. A műsor is főleg kétzongorás darabokból állt, azonban Bartók szólóban is játszott részleteket a *Mikrokosmos*ból.

Dátum	Város	Program
1938/1/16	Bázel	Bartók (1)
1938/6/11	Luxemburg	Bartók (1)
1938/6/20	London	Bartók (1)
1938/10/31	Budapest	Bartók (1)
1938/11/13	Hilversum*	Mozart (1), Debussy
1938/11/15	Amsterdam	Debussy, Bartók (1)
1938/11/20	Brüsszel	Bartók (1)
1939/2/17	Zürich*	Bartók (1)
1939/2/27	Párizs	Mozart (2), Bartók (1)
1939/3/24	Budapest*†	Mozart (1), Stravinsky, Debussy
1939/4/8	Velence	Bartók (1)
1939/4/23	Budapest	Mozart (1), Debussy
1939/10/31	Budapest	Brahms
1939/12/9	Firenze*†	Mozart (1), Stravinsky, Debussy
1939/12/12	Róma*†	Debussy, Stravinsky, Bartók (1)
1940/1/29	Budapest†	Stravinsky, Brahms, J. S. Bach, Bartók (2), Mozart (3), Liszt
1940/6/17	Budapest	Bach, Bartók (2), Mozart (3), Liszt
1940/10/8	Budapest*†	Mozart (2)

1. táblázat. Bartók Béla és Ditta kétzongorás előadásai.
(A *-gal jelölt fellépésekben Bartók szólóban játszott részleteket a *Mikrokosmos*ból.
A †-tel jelölt hangversenyek Bartók Béla és/vagy Ditta önálló estjei.)

[2] A bemutató 1938. január 16-án volt Bázelben, Bartók Béla és Pásztory Ditta előadásában, Fritz Schiesser és Philipp Rühlig közreműködésével.

[3] A koncertadatok alapjául a következő források szolgáltak: Demény János, „Bartók Béla pályája delelőjén", *Zenetudományi tanulmányok* X (1962), 189–787; Uő. (szerk.), *Bartók Béla levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976); MTA BTK Zenetudományi Intézet, Koncert-adatbázis: budapesti hangversenyek 1900-tól napjainkig", http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp

Zeneszerző	Műcím	Első előadás
Bartók (1)	Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre	1938/1/16
Bartók (2)	Négy darab a *Mikrokosmos*ból két zongorára	1940/1/29
J. S. Bach	Két fúga a *Fúga művészeté*ből	1940/1/29
Mozart (1)	D-dúr szonáta két zongorára (KV. 448)	1938/11/13
Mozart (2)	Esz-dúr versenymű két zongorára (KV. 365)	1939/2/27
Mozart (3)	c-moll fúga	1940/1/29
Brahms	f-moll szonáta két zongorára, op. 34b	1939/10/31
Liszt	*Concerto pathétique*	1940/1/29
Debussy	*En blanc et noir*	1938/11/13
Stravinsky	Versenymű két zongorára	1939/3/24

2. táblázat. A rövidítések feloldása és a művek első előadásának dátuma a Bartók-házaspár repertoárján

Elképzelhető, hogy ezek az alkalmak ösztönözték először Bartókot, hogy a *Mikrokosmos* darabjaiból saját használatra szánt átdolgozást készítsen. A következő évben tartott első koncertjükön, a fent említett 1940. január 29-i koncerten a több új műsorszám között szerepel a *Mikrokosmos* átirata is.

A *Mikrokosmos* keletkezéstörténete

A bemutató dátumának megértéséhez szükségünk van a teljes *Mikrokosmos* keletkezéstörténetének rövid áttekintésére. A *Mikrokosmos* komponálási ideje a Somfai László által összeállított, előkészületben lévő Bartók-műjegyzék szerint „1926, 1932–1939";[4] a datálás azt jelzi, hogy egy darab, valamint két töredék 1926-ból származik,[5] majd pedig 1932-től 1939-ig a zeneszerző lényegében folyamatosan foglalkozott a komponálással. Azonban Bartók már 1937 táján „majdnem kész"-nek tekintette pedagógiai sorozatát, ezért is kezdte részleteit előadni különböző hangversenyeken; e darabok többsége már a komponálás első két évében, 1932-ben és 1933-ban elkészült.[6] Bartók összesen 96-ot komponált 1937-ig, és valószínűleg a koncerteken szerzett tapasztalatai alapján komponált még 10 további kon-

[4] A műjegyzék frissített változata hozzáférhető a budapesti Bartók Archívum honlapján: http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101

[5] Bartók maga is említi, hogy 1926-ban készült első *Mikrokosmos*-tétel a *Kilenc kis zongoradarab* tizedik, kihagyott darabjaként. Az interjú szövegét lásd Wilheim András (szerk.), *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945* (Budapest: Kijárat, 2000), 204. Ez minden bizonnyal a 81. sz. „Bolyongás" volt, hiszen ez megtalálható a *Kilenc kis zongoradarab* tisztázatában a sorozat többi darabjával együtt. Benjamin Suchoff a 137. sz. „Unisono"-t említi az első *Mikrokosmos*-darabként, vö. Benjamin Suchoff, *Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2002), 18–19., azonban ez 1926-ban még csak töredékes formában volt készen, akárcsak a 146. sz. „Ostinato".

[6] Az 1937-es programon 27 darab szerepelt, melyek közül valószínűleg csak kettő származik 1934-ből. A közvetlenül megelőző években (1935–1936-ban) komponált darabokat pedig Bartók nem vitte pódiumra.

certdarabot.[7] Megjegyzendő, hogy a zeneszerző ezekben az években nem tájékoztatta akkori kiadóját, a bécsi Universal Editiont az új pedagógiai mű készüléséről.[8]

A fent említett tíz új darab megírása után egy időre látszólag abbamaradt a kompozíciós munka, mindaddig, amíg szóba nem került egy új kiadói szerződés megkötésének lehetősége a londoni Boosey & Hawkes céggel 1939 tavaszán.[9] Bartók akkor elsődleges fontosságú művének tekintette a *Mikrokosmos*t, és azt ígérte, hogy a még szükséges kiegészítések elvégzése – többek között a kezdőknek szóló nagyon könnyű darabok megírása és néhány könnyű darab négykezes átiratának elkészítése[10] – után szeptember elejére vagy augusztus végére befejezi a munkát, és a kéziratot megküldi a kiadónak.[11] A második világháború kitörése azonban nemcsak megnehezítette a Magyarország és Anglia közötti kommunikációt, hanem rendkívül meg is viselte a zeneszerzőt. Valószínűleg ezek miatt is húzódott el a *Mikrokosmos* végleges kéziratának lezárása november közepéig – és csak e munka befejezése után állhatott neki a zeneszerző a kétzongorás átiratok elkészítésének.[12]

[7] A szóban forgó tíz darab: 109. sz. „Báli szigetén", 120. sz. „Kvintakkordok", 130. sz. „Falusi tréfa", 138. sz. „Dudamuzsika", és 139. sz. „Paprikajancsi", és a „Hat tánc bolgár ritmusban" közül öt darab (148–151. sz. és 153. sz.). Az öt bolgár táncot Bartók bemutatta Hágában, 1938. január 18-án, másik öt darabot pedig Londonban, 1938. január 20-án. A kutatásaim alapján feltételezhető, hogy Bartók ezekben a darabokban kezdte el használni az oktávfogást, amelyet egyébként pedagógiai műveiben és a *Mikrokosmos* darabjaiban addig mellőzött.

[8] Az 1932. október 12-i levélben Bartók értesítette az Universal Editiont arról, hogy tervezi egy zongoraiskola komponálását. A levelet idézi: John Vinton, „Toward a Chronology of the Mikrokosmos", *Studia Musicologica* 8 (1966), 41–42. A későbbi levelezésben azonban egyszer sem kerül említésre ez a terv. A hallgatás okát egyelőre nem tudjuk. Lehetséges, hogy Bartók még nem akarta a kezéből kiadni a művet, de az sem zárható ki, hogy a körülményekből kifolyólag nem akarta az Universal Editionnál megjelentetni. Bartók és az Universal Edition viszonya az 1938-as Anschlusst követően drasztikusan megromlott, a náci Németország expanziós politikájából sejteni lehetett a következő évek bizonyos elkerülhetetlen eseményeinek sorozatát, emiatt nem tartotta ideálisnak az új mű megjelenését a kiadónál.

[9] Vinton néhány *Mikrokosmos*-darab keletkezését 1938-ra vezeti vissza (Vinton, „Toward a Chronology", 53–55. és 57.). Bartók 1939 áprilisában kelt levele szerint azonban akkoriban még csak mintegy 100 darab állt készen, amely nagyjából megegyezik a már 1937-re elkészült darabok számával, és nem valószínű, hogy 1938-ban egyáltalán foglalkozott volna a *Mikrokosmos* komponálásával.

[10] Bartók kiadatlan levele Ralph Hawkesnak, 1939. április 17.

[11] Bartók kiadatlan levele Ralph Hawkesnak, 1939. április 17., illetve 1939. július 8.

[12] Bartók abban a levélben, melyben értesíti Hawkest, hogy elküldte a *Mikrokosmos*-kézirat első felét és hamarosan beadja a második felét is, a következőket írja: „I made a great mistake when I hoped on 20th August to finish this work until beginning of Sept. – It gave me at least one month hard work to get everything ready and to put every dot on the i-s etc." [Nagy hibát követtem el, amikor augusztus 20-án reméltem, hogy ezt a művet szeptember elejére be tudom fejezni. – Ehhez szükségem volt még legalább egy hónapnyi komoly munkára, hogy minden elkészüljön, és kitegyem minden „i"-re a pontot stb.] Bartók kiadatlan levele Ralph Hawkesnak, 1939. november 13. (a szerző fordítása). Ebben a levélben inkább az előre nem látott munkákra hivatkozik, és ez valóban igaz is volt (mint például a tisztázatok elkészítése az újabb darabokból, a jegyzetek és az előszó megírása és lefordítás németre stb.), ugyanakkor minden bizonnyal súlyosan érintette Bartókot a második világháború kitörése.

Megvalósulatlan tervek

Figyelemre méltó, hogy a *Mikrokosmos* előkészítésével és a kétzongorás átírással párhuzamosan felmerült egy további terv: a *Mikrokosmos* darabjainak zenekari átirata. Erről legkorábban a londoni Universal Edition igazgatójának, Alfred Kalmusnak 1938. július 13-i leveléből értesülünk:[13]

> Nagyon hálás lennék, ha időközben véglegesíteni tudná a zongorára írt „Bolgár táncok" kéziratát (amely szerintem megérdemli a külön kiadást az egész *Mikrokosmos*tól elválasztva), és talán a nyár folyamán lesz Önnek ideje arra, hogy elkészítse ezeknek a táncoknak a hangszerelését, vagy egyéb darabokét, ahogy Ön tervezte.[14]

Sajnos nem ismerünk semmilyen kéziratot, mely dokumentálná, hogy Bartók nekilátott a terv megvalósításának, de tudjuk, hogy gondolatban sokáig foglalkoztatta a zenekari feldolgozások lehetősége. Mikor tárgyalni kezdett új kiadójával, a londoni Boosey & Hawkesszal, 1939. április 17-én kelt levelében Bartók tíz, kiadásra kész vagy tervezett műve egyikeként említette ezt a zenekari feldolgozást (lásd a 3. táblázatot: a sorrend Bartók felsorolását követi, mely valószínűleg tükrözi a művek fontosságát).[15] A listában szereplő darabok közül négy (a 3., 4., 5. és 9. sz.) már elnyerte végső alakját, és csak kiadásra várt, kettő további később készült el (az 1. és 6. sz.), további négy azonban (a 2., 7., 8. és 10. sz.) meghiúsult. A komoly, koncertelőadásra szánt művek mellett két különleges típus is megfigyelhető: az egyikbe a pedagógiai célú művek (1., 7., 9. és 10. sz.), a másikba pedig meglévő művekből tervezett átdolgozások, esetleg népdalfeldolgozások tartoznak (2., 7. és 10. sz.).

Érdekes lehet e két csoport közötti átfedés, ezért felmerül a kérdés, vajon a *Mikrokosmos* zenekari átirata is a pedagógiai célú művek közé sorolható-e. Tekintettel arra, hogy Bartók egyazon levélben egymás mellett említi a zenekari átiratot és a könnyű vonószenekari szvitet, miközben csak az utóbbira vonatkozóan beszél pedagógiai szándékról, azt a benyomást kelti, mintha a *Mikrokosmos* nagyzenekari átiratát inkább koncertdarabnak szánta.

[13] A londoni Kalmusszal való levelezés fehérfoltot képez nemcsak a *Mikrokosmos*-kutatásban, hanem a Bartók-kutatásban általában is. Sem Kroó Györgynek a meghiúsult tervekkel foglalkozó tanulmányában, sem Somfai László Bartók-monográfiájának a rá vonatkozó részében nem kerül említésre ez a levél, holott ez volt a legkorábbi dokumentum a *Mikrokosmos* zenekari feldolgozásáról. Lásd György Kroó, „Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók", *Studia Musicologica* 12 (1970), 11–27; Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000), 85.

[14] „I should be very glad if, in the meantime, you could decide to finish the Manuscript of the Bulgarian Dances for Piano (which I think can be published independently from the whole Mikrokosmos) and perhaps you can find time in the course of the summer to have the orchestration of these dances ready, or to orchestrate other pieces as you had in mind." Alfred Kalmus kiadatlan levele, 1938. július 13. (a szerző fordítása). Kalmus az 1938. június 20-i koncerten hallgathatta a *Mikrokosmos* darabjait, és a következő napokban Bartókkal tárgyalt azzal kapcsolatban, hogyan tud megszabadulni a német jogvédő hivataltól. Közben valószínűleg szóba kerültek a zeneszerző jövőbeli tervei is. Ebben az időben még nem döntötte el, hogy a bécsi Universal Editionnal való szerződés felbontása után melyik kiadóval akar újabb szerződést kötni, egyik lehetséges választás a bécsi kiadótól függetlenül működő londoni Universal Edition volt.

[15] Bartók kiadatlan levele Ralph Hawkesnak, 1939. április 17. A listában említett művekről először 1939. március elején tárgyaltak, amikor Párizsban találkoztak.

A címadás viszont elárulja Bartók ki nem mondott szándékát. Az eredeti terv szerint a címe „Studies for Orchestra" – azaz „Tanulmányok zenekarra" – lett volna azért, mert a bolgár táncokon kívüli más darabok hangszerelését is tartalmazta volna.[16] A kiadó által javasolt francia „Etudes pour orchestre" címet Bartók tudomásul vette ugyan, mégis megtartotta saját címötletét.[17] Elképzelhető, hogy nem úgy gondolt az „etűdre" mint hangversenyműfajra, amely nem más, mint az előadó(k) technikai készségét megmutató karakterdarab, hanem inkább olyan szellemi „tanulmány"-ra, amely bizonyos technikai vagy zenei probléma megoldását tűzi ki célul. Ha Bartók elsősorban a bolgár ritmusú táncok feldolgozására gondolt, aligha kétséges azok tágabb értelemben vett pedagógiai célja. „Az úgynevezett bolgár ritmus" című tanulmányában kifejtett gondolata szerint Bartók úgy látta, a kortárs művekben gyakran előforduló összetettebb ritmus lejátszása problémát jelent az előadók számára, és ennek orvoslásaként kínálta többek között a bolgár népzenében előforduló különleges ritmusok alkalmazását:

> Ha a muzsikálni tanulók már gyermekkorukban megbarátkoznának ilyen ritmusokkal, akkor nem történnék meg, hogy diplomás zenekari tagok úgy bámulnának ennél sokkal könnyebb ritmusképletekre […][18]

Ezek a tervezett művek egyrészt azért nem valósultak meg, mert nem volt sem megrendelőjük, sem kitűzött bemutatójuk, ami a zeneszerzőt komponálásra ösztönözhette volna. Másrészt az említett politikai helyzet és a *Mikrokosmos* lezárásának elhúzódása miatt erre

[16] „[…] *b)* Bulgarian dances. I have the intention to score not only the 'bulgarian' dances but also some other pieces from the Mikrokosmos under the title: 'Studies for orchester [sic!]' (12-15')." [*b)* Bolgár táncok. Az a szándékom, hogy meghangszerelem nemcsak „bolgár" táncokat, hanem néhány egyéb *Mikrokosmos* darabját is „Tanulmányok zenekarra" (12–15') címmel.] Bartók kiadatlan levele Ralph Hawkesnak, 1939. április 17. (a szerző fordítása).

[17] „Bulgarian Dances. I note you expect to expand these into a new work entitled 'Studies for Orchestra'. This title in English is not a happy one and would not look well in a Concert Programme. In French, however – 'Etudes pour orchestre' it would look better for the word 'Study' in English rather conveys the idea of the Practice Room, whereas in French it is quite admissible in a Concert Programme. This may sound strange to you but I think it is true. Actually the title 'Bulgarian Dance' is quite effective and certainly colourful." [Bolgár táncok. Tudomásul veszem, hogy az a szándéka, hogy ezeket egy új művé bővítse ki, amelynek címe „Studies for Orchestra". Ez a cím angolul nem szerencsés, és nem is néz ki jól egy koncertműsorban. Franciául „Etudes pour orchestre" jobbnak tűnne, mivel a „Study" szó angolul inkább a gyakorlószobára emlékeztet, míg franciául elfogadható egy koncertműsorban. Furcsának tűnhet, mégis úgy gondolom, hogy ez így van. Igazából a „Bolgár táncok" cím elég hatásos és nyilvánvalóan tetszetős.] Hawkes kiadatlan levele Bartóknak, 1939. április 25. (a szerző fordítása). A későbbi, 1939. június 8-án kelt kiadatlan levelében Bartók viszont a következőket írja: „As for a new work, you know, I want to score some of the Mikrokosmos pieces (as 'Studies' or as you prefere [sic!] 'Etudes')" [Az új művet illetően, ahogy tudja, a *Mikrokosmos* néhány darabját akarom meghangszerelni („Studies", vagy ha Önnek jobban tetszik, „Etudes" címmel)] (a szerző fordítása).

[18] Tallián Tibor (közr.), *Bartók Béla írásai,* I. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 335.

Bartók által említett mű [és magyar fordítása]	Végleges címe (amennyiben eltér)	Kiadási év
1. *Mikrokosmos*		1940
2. "Bulgarian Dances"/"Studies for Orchestra" (12–15') [Bolgár táncok/Tanulmányok zenekarra]		–
3. Violin concerto [Hegedűverseny]		1946
4. Sonata for Two Pianos and Percussion [Szonáta két zongorára és ütősökre]		1942
5. Three dances (or "Suite") for clar. Violin and Piano [Három tánc (vagy „szvit") klarinétra, hegedűre és zongorára]	*Kontrasztok*	1942
6. Work for String orchestra [Vonószenekari mű]	*Divertimento*	1940
7. "very easy suites for string orch., for students to play them, either based on folk-tunes or on original themes" [nagyon könnyű szvit vonószenekarra a diákok számára, népdalra vagy eredeti témára]		–
8. Ballet symphonique		–
9. 27 Children or Female Choruses [27 gyermek- és női kar]		1942
10. "[Transcription of] some of [choruses] for 2–3 violins, such [as] my '44 Duets' for Violin" [Kórusmű némelyikének átirata két vagy három hegedűre, mint a „44 duó" hegedűre]		–

3. táblázat Bartók kiadásra kész, vagy tervezett műveinek listája
(A listában szereplő megvalósulatlan kompozícióról, lásd Kroó, „Unrealized Plans", 20–22.)

már nem jutott idő 1939-ben,[19] az ezt követő években pedig még kevésbé, hiszen Bartók ezután hosszabb ideig nem foglalkozott intenzíven zeneszerzői munkával.

A tervezett zenekari feldolgozás ugyanakkor érzékelteti, hogy egy műalkotásnak akár kettős funkciója is lehet, vagyis egy koncertdarabnak lehet pedagógiai haszna is, illetve fordítva, pedagógiai darabok felhasználhatók koncertszámként is, ahogy különösen a *Gyermekeknek* és a *Mikrokosmos* darabjait Bartók pódiumon is gyakran játszotta.

[19] „I have forgotten to write you on the scoring of 'bulgarian dances' etc. of Mikrokosmos. For the moment, I am rather exhausted (and even ill); but I hope I will be able to do it or a part of it on the ocean, when I will be sailing to and from America." [Elfelejtettem Önnek írni a *Mikrokosmos* „bolgár táncok" hangszerelésének ügyében. Jelenleg meglehetősen kimerült vagyok (sőt beteg); remélem azonban, hogy meg tudom ezt vagy ennek egy részét csinálni a tengeren, a hajóúton Amerikába és vissza.] Bartók kiadatlan levele Hawkesnak, 1939. december 18. (a szerző fordítása). A kórusmű átiratáról sajnos nem áll rendelkezésünkre további információ.

Ez a kettősség ugyancsak megfigyelhető a *Mikrokosmos* kétzongorás átirataiban, amelyek „koncertszám”-ként is megőrizték az eredeti zongoradarabtól örökölt pedagógiai szándékot. Miután Bartók 1939 decemberében említette utoljára a zenekari átiratot, és 1940-ben bemutatásra került a kétzongorás átirat, sejthető a zenekari és kétzongorás átirat között valamiféle kapcsolat: vajon az utóbbi nem az előbbi, a meghiúsult zenekari változat ötletének egyfajta felhasználása vagy szerényebb megvalósulása? Mint tapasztalni fogjuk: igen is, meg nem is.

Hét darab a Mikrokosmos*ból*

A darabok

Mielőtt a kétzongorás átirat részletes elemzésével foglalkoznánk, tekintsük át, pontosan mely darabokról is van szó. A hét tétel mindegyike egy-egy *Mikrokosmos*-darabra épül, és két kivétellel (2. sz. „Akkord- és trillatanulmány” és 4. sz. „Rövid kánon és megfordítása”) Bartók megtartotta az eredeti címet.

Kárpáti János az átdolgozás jellege alapján három csoportba osztotta a darabokat: (1) három darab a *Mikrokosmos* eredeti kiadásában „a kétzongorás előadás alternatívájával jelent meg” (1. sz. „Bolgár ritmus”, 5. sz. „Új magyar népdal” és 6. sz. „Kromatikus invenció”); (2) két darab „alig több, mint az eredeti szöveg két zongorára való tágasabb letevése” (3. sz. „Perpetuum mobile” és 4. sz. „Rövid kánon és megfordítása”); (3) a további két darab átdolgozása „mélyrehatóbb zeneszerzői beavatkozást” jelentett (2. sz. „Akkord- és trillatanulmány” és 7. sz. „Ostinato”).[20]

Emellett egy másik szempont is érvényesülhet a művek csoportosításakor, keletkezésük kronológiája: ennek megállapításához a darabok bemutatójának ideje, illetve a fennmaradt

	Hét darab a *Mikrokosmos*ból		**Mikrokosmos**	
	Cím	**Bemutató dátuma**		**Eredeti cím (amennyiben eltér)**
1.	Bolgár ritmus	–	113.	
2.	Akkord- és trillatanulmány*	1940. jan. 29.	69.	Akkordtanulmány
3.	Perpetuum mobile	1940. jan. 29.	135.	
4.	Rövid kánon és megfordítása	1942. feb. 23.	123.	Staccato és legato
5.	Új magyar népdal*	1940. jan. 29.	127.	
6.	Kromatikus invenció*	1940. jan. 29.	145.	
7.	Ostinato	1942. feb. 23.	146.	

4. táblázat. A kétzongorás átiratok sorozata és az alapul szolgáló eredeti *Mikrokosmos*-darabok. (A *-gal jelölt három darabot 1943-ban lemezre vették.)

[20] Kárpáti, „Kísérőfüzet”, 5.

kéziratok nyújtanak támpontot. Bartókék először csak négy darabot adtak elő (a 2., a 3., az 5. és a 6. számúakat, ezekből hármat lemezre is vettek 1943-ban), a további három közül kettőt (a 4. és a 7. számút) pedig csak 1942-ben mutattak be[21] – a rendelkezésünkre álló koncertműsorok szerint az 1. darabot egyáltalán nem adták elő.

Bár lehetetlen az átdolgozások pontos dátumát kideríteni, a kéziratok vizsgálata alapján annyi mégis megállapítható, hogy az első négy és a további három darab között időbeli különbség van: míg az első négy átirat Budapesten készült, az utóbbi három feltehetően csak Amerikában készülhetett. Ezt a feltevést támasztja alá, hogy a három későbbi darab mindegyike olyan amerikai lichtpaus papírra íródott a megszokott magyar lichtpaus helyett, amilyet Bartók kizárólag Amerikában használt, és amely Európában nem is volt hozzáférhető.[22]

Továbbá a kiadott *Mikrokosmos* Bartók által használt III. és VI. füzete[23] is tanúskodik a két átirat (a 2. és a 7. sz.) időrendi különbségéről. Eddig e kották bejegyzéseit „előkészítő jegyzetek"-ként tartották számon,[24] azonban a III. füzetben található, a 2. sz. darabra vonatkozó „bejegyzések" lényegében hangról hangra megegyeznek a kétzongorás átirat második zongora szólamával, így a második zongora anyagát megszólaltató játékos – aki minden valószínűség szerint maga Bartók volt – ebből a füzetből játszott, miközben Ditta Bartók kéziratát használhatta. Ezzel szemben a VI. füzetben található, 7. sz. darabra vonatkozó bejegyzés valóban előkészítő jegyzet, és nem előadásra szánt leírás. Ezt támasztja alá a mű töredékes mivolta, ugyanis mindössze 33 ütemből áll.

Figyelemreméltó, hogy ez a VI. füzet valószínűleg Bartók játszópéldánya volt.[25] Ezt onnan tudjuk, hogy a zeneszerző átmásolta a két bolgár ritmusú tánc (150. és 151. sz.) egy részét az előző, illetve a rákövetkező oldalra, hogy megkönnyítse a lapozást.[26] Tehát az is feltételezhető, hogy a 146. sz. darab átdolgozásának ötlete nem szerepelt eredetileg Bartók tervei között, hanem csak a koncertezés során merült fel.[27]

[21] A bemutató 1942. február 23-án a Massachusetts-i Amherst College-ben volt, a Bartók-házaspár előadásában. Bartók maga az egyik levelében „Six pieces from *Mikrokosmos*"-ként említi (*Bartók levelei,* 682.), a műsorfüzetben azonban csak öt darabot találunk a következő sorrendben: 2., 3., 5., 4. és 7. sz. Arról azonban nem tudunk semmit, hogy vajon a 6. sz. „Kromatikus invenció" csupán véletlenül maradt-e ki a műsorfüzetből.

[22] Ez az amerikai papír Somfai László Bartók könyvében „11b" jelzetet kapott, vö. Somfai, *Bartók kompozíciós módszere,* 97.

[23] Ezeknek a füzeteknek a New York-i Bartók Archívumban adott jelzete 59PFC2–TPPS1.

[24] Lásd a műjegyzéket.

[25] Bartók a kiadott *Mikrokosmos*-füzetet 1940 áprilisában kaphatta meg, amerikai utazása közben. A következő koncerteken és lemezfelvételei alkalmával azonban még valószínűleg saját kéziratából játszott. Ezzel magyarázható a 147. sz. „Induló" és 153. sz. „Tánc bolgár ritmusban" felvételében hallható apró eltérés a kiadott kottától.

[26] Bartók 44. oldal elejét és a 45. oldal végét másolta át a 43. oldal, illetve a 46. oldal margójára. Hasonló eljárást ismerünk egy másik *Mikrokosmos*-játszópéldányában is (jelzet: 59PFC1): a 151. sz. darab befejezését ugyanis átmásolta a 45. oldalról a 44. oldalra, hogy ne kelljen lapoznia.

[27] Ez a 146. sz. „Ostinato" a bolgár táncok mellett a Bartók által leggyakrabban játszott *Mikrokosmos*-darabok egyike. Miközben a bolgár táncokat sorozatban játszotta, addig az „Ostinato" a néhány *Mikrokosmos*-darabból álló kis szvit finálájaként szólalt meg.

Ezt megerősíti az Amerikában folytatott kiadói levelezés, amely – az Európában folytatott levelezéssel szemben – ugyan nagyon hiányos, alkalmanként mégis fontos információkkal szolgál a zeneszerző tevékenységéről. Hans Heinsheimer 1942. június 14-én kelt levele például egy korábbi kiadási tervről tanúskodik:

> Négy darab két zongorára.
>
> Ahogy már említettem Önnek, mi már készen vagyunk arra, hogy bármikor meg tudjuk kezdeni a kottametszést. Kérem, ha már elkészült a kézirat, bármikor küldje el.[28]

Mivel az 1942. februári koncerten már hat kétzongorás darabot játszottak, zavarba ejtő, hogy a kiadó csak négyet ismer a kétzongorás átiratokból. Ennek lehetséges magyarázata az, hogy Bartók eredetileg csak négy darab kiadását tervezte, és ezek kéziratát valószínűleg külön küldte el a kiadónak. 1944-ben még egyszer említésre került a kétzongorás átirat szintén Heinsheimer egyik levelében, melyben a zeneszerzőt arról értesíti, hogy az amerikai zongoraduó, Appleton és Field[29] fogja játszani a „Four Pieces from *Mikrokosmos*" [Négy darab a *Mikrokosmos*ból] című művet. A kiadó közbenjárására az átirat kiadatlan volta miatt volt szükség.[30] Nem tudjuk azonban, hogy a többször említésre kerülő „négy darab" mindig ugyanarra a négy (Budapesten bemutatott négy) darabra vonatkozott-e, vagy esetleg általunk nem ismert egyéb összeállítás(ok)ra.

Annyi valószínű, hogy Bartók valamikor 1944-ben összeállította az általunk ismert mű végleges formáját, és a kéziratot a kiadónak be is nyújtotta. A kiadás azonban a korábbi tervek ellenére, valószínűleg a háborús körülmények miatt is jelentős mértékben csúszott, és így a sorozat csak 1947-ben, Bartók halála után jelenhetett meg.[31]

[28] „Four pieces for two pianos. As I pointed out to you, we are ready to start engraving at any time. Whenever you are prepared to let me have the manuscript, please do so." Heinsheimer kiadatlan levele Bartóknak, 1942. Július 14. (a szerző fordítása).

[29] Vera Appleton és Michael Field az újsághír szerint jól ismert amerikai zongoraduót alkotott. Mindketten a Julliard School of Music növendékei voltak. A duó 1943-tól kezdve működött, és 18 szezon alatt több mint 600-szor lépett pódiumra. Számon tartják, hogy ez a duó mutatta be valamelyik Bartók-darabot – ez csak az 1. sz. „Bolgár ritmus" kétzongorás átirata lehetett, hiszen a többit a Bartók-házaspár már bemutatta –, működésük még további kutatást igényel. Lásd a következő újságcikkeket: *The Mercer Cluster,* 1952. március 21. (http://libraries.mercer.edu/repository/bitstream/handle/10898/2509/mer1952-0025.pdf?sequence=1) és *The Virgin Islands Daily News,* 1961. november 13. (https://news.google.com/newspapers?id=4hpOAAAAIBAJ&pg=5138%2C3954996)

[30] Heinsheimer kiadatlan levele Bartóknak, 1944. október 16. Heinsheimer szerint az előadás november 8-án lett volna. Bartók egy dátum nélküli, de kedden (október 23-án vagy 30-án?) kelt levélben jelzi, hogy a koncertre nem fog menni, mégis szeretné meghallgatni a darabokat valahol a koncert előtt.

[31] A kétzongorás átirat metszőpéldányának (jelzet: 59TPPFC1) címlapján kétféle dátum található (1944 áthúzva és javítva 1946-ra), melyek azonban nem egyeznek meg a valódi kiadási évvel. Azzal kapcsolatban, hogy Bartók miképpen látta késésének okát, lásd az alább, a 155. oldalon idézett Wilhelmine Creelnek írt levelét.

Változó terv: az első négy átirat

Kárpáti szerint ez a hét darabból álló gyűjtemény „zárt, tudatosan megkomponált szvitet" alkot.[32] Tagadhatatlan, hogy van létjogosultsága az olyan elemzői megközelítésmódnak, mely képes a zeneszerző által jóváhagyott végleges műalak felszín mögötti logikáját feltárni. A keletkezési körülmények ismeretében azonban az elemzések föltárhatják a zeneszerzőnek a mű komponálása során hozott döntéseit.

Ha az első négy és a további három darab különböző időszakokban készült, akkor fontos kérdésként vetődhet fel, hogy vajon a teljes sorozat egységes koncepció alapján készült-e. Más szóval, létezett-e egy eredeti terv, amitől eltérőleg egy másik (ám nem feltétlenül ellentmondó) terv szerint bővítette a zeneszerző a későbbiekben a ciklust?[33]

Feltűnő, hogy az 1940-ben bemutatott négy darab közül három (3., 5. és 6. sz.) átdolgozása a legegyszerűbb a hét átirat közül, és elkészítésük nem igényelt komoly zeneszerzői munkát. Például Az 5. sz. „Új magyar népdal" és a 6. sz. „Kromatikus invenció" esetében ez lényegében a *Mikrokosmos*hoz fűzött jegyzetben található előadási javaslat megvalósítása volt.

„Új magyar népdal"

Bartók a következő javaslatokat írja az 5. sz. darab alapjául szolgáló *Mikrokosmos*-darab (127. sz. „Új magyar népdal") előadási lehetőségeire vonatkozóan:

> Ezt a számot a következő módon lehet előadni:
> *a)* aki a kíséretet játssza, az énekel is hozzá;
> *b)* két zongorán úgy, hogy a másodikon az eredeti kíséretet, az elsőn a dallamot felső oktáv-kettőzésben;
> *c)* zongorán és hegedűn; a hegedűs az I. versszakot az eredeti fekvésben, a 2. versszakot egy oktávval magasabban játssza.[34]

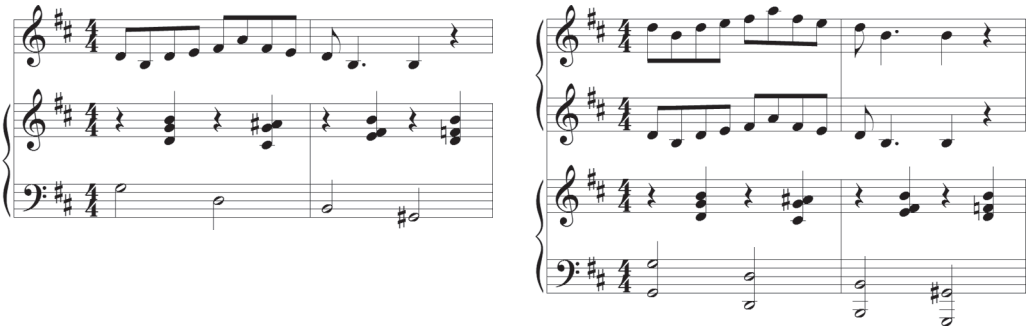
A kétzongorás előadásmódra vonatkozó második pontnak feleltethető meg lényegében az 5. sz. átirat. Az első zongora az énekszólamot végig megkettőzi a felső oktávval, a második zongora pedig hangról hangra átveszi az eredeti kíséretet, kivéve a 16–21. ütem basszusát, melyet alsó oktávkettőzéssel erősít meg (1. kotta).[35] Ennek az apró módosításnak az

[32] Kárpáti, „Kísérőfüzet", 5.

[33] Úgy vélem, e változó (vagy fejlődő) koncepció kutatása különösen fontos egy éveken át készült és magában sokféle elemet tartalmazó mű esetében. Készülő doktori disszertációmban a *Mikrokosmos* teljes sorozata keletkezésének valamennyi részletét igyekszem tisztázni.

[34] Bartók Béla, *Mikrokosmos* 5. füzet (London: Boosey & Hawkes, 1940), 44.

[35] Felmerül a kérdés, hogy ha ezt a *Mikrokosmos*-darabot koncerten előadják, akkor nem lehet-e a basszus szólamot megkettőzve játszani a kétzongorás változat mintájára. Tudomásom szerint Kocsis Zoltán az egyetlen zongorista, aki így játssza lemezén: Kocsis Zoltán, Bartók, *Zongoraművek (6): Mikrokosmos, Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől,* Bartók Új Sorozat 29–30. (Hungaroton HCD 32529–30, CD, 2008).



1. kotta. *Mikrokosmos* 127. sz. „Új magyar népdal" (balra)
és *Hét darab a Mikrokosmosból* 5. sz. „Új magyar népdal" (jobbra)

oka valószínűleg a merész akkordmenet kiemelése, különösen a 18–21. ütemben található autentikus lépések füzére,[36] amely a Bartók által demonstratív módon felhasznált pentaton dallam gazdag harmonizálási lehetőségeit hivatott mutatni.[37]

„Kromatikus invenció"

A *Mikrokosmos* 145. sz. „Kromatikus invenció" című darabjának két inverz viszonyban álló a- és b-változata a zeneszerző utasítása szerint „külön-külön is játszható, valamint két zongorán együtt is."[38] A kétzongorás átirat valójában nem más, mint a külön metszett kottakép egymás alá rendezett változata – Bartók nem változtatott semmit a kétzongorás „átirat" elkészítésekor.[39]

[36] A vonatkozó szakasz részletes elemzéséről lásd Richter Pál, „A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig", *Magyar Zene* 51 (2013), 381–382. Ez a rész egyébként kis interpretációbeli kérdést vet fel, azaz hogy a darabban található „vad" hangzás miképpen játszandó. Miközben a Bartók-házaspár felvételében éles szembeállításba kerül a dallam és a kíséret, az újabb zongoraduók inkább megpróbálják összhangba hozni e két szólamot. Véleményem szerint feltétlenül jobb a Bartók-féle interpretáció, amely képes a darab formai dinamikáját előtérbe állítani, különösen a 22. ütemben a kísérőszólam hirtelen szüneteltetése révén.

[37] „Ötfokú dallamok igen jól elképzelhetők a legegyszerűbb harmonizálással is, például egyetlen akkord harmóniai hátterével. […Azonban a]z ilyen archaikus stílusú dallamokhoz igen jól illenek a legmerészebb harmóniák is. Meglepő jelenség, hogy ötfokú témák és dallamok esetében éppen az archaikus vonások a harmonizálás és a dallam vagy téma kezelésének sokkal nagyobb szabadságát engedik meg, mint az közönséges dúr és moll dallamok esetében elképzelhető volna." Lásd Tallián (közr.), *Bartók Béla írásai,* 1, 174. A darab kiválasztásakor fontos szerepet játszhatott a felhasznált népdal különlegessége, illetve a zeneszerző által e darabnak tulajdonított rejtett program, melyekről részletesen írtam máshol, lásd Yusuke Nakahara, „Folklorising the 'Folksong'? Béla Bartók and *Mikrokosmos* No. 127 'New Hungarian Folk Song' ('Erdő, erdő, de magos a teteje…')", 2015, megjelenés alatt.

[38] Bartók, *Mikrokosmos* 6. füzet, 20.

[39] A metszőpéldány valószínűleg a kiadónál készült, és Bartók csak útmutatást adott a kiadónak. A metszőpéldányban a kiadott *Mikrokosmos* 145. sz. két változata kivágva és egymás alá ragasztva látható egy-egy kiadvány leselejtezett hátsó lapján. A kiadó eredetileg szerkesztésre és reprodukálásra gondolt a *Mikrokosmos* nyomtatásban megjelent kottaképéből; mivel azonban a két változat ütemvonalai nincsenek tökéletesen egymáshoz igazítva, kénytelen voltak a kottát újrametszeni (Lásd 59TPPFC1-ben található címlapot).

E két darabra vonatkozó előadási ötletek azonban nem egyszerre születtek. Miközben a *Mikrokosmos* 127. sz. darabjára vonatkozó javaslat valószínűleg a komponálás legutolsó pillanatában merült fel,[40] a 145. sz. esetében a zeneszerző már az eredeti zongoradarab tisztázatának előkészítése közben elkezdett gondolkodni a kétzongorás előadásmód lehetőségén, és eszerint revideálta a tisztázatot.

Mindenekelőtt figyelemreméltó, hogy a 145. sz. b-változata eredetileg kis szexttel magasabban volt lejegyezve, vagyis a 145. sz. a-változatához hasonlóan a darab D-ről indult és D-ben fejeződött be (2. kotta).[41] Mivel ez a mű egyértelműen D-tonalitásban van, az oktáv-inverz túl sok unisonót eredményezett volna különösen a mű elején és végén. A Fiszre történt transzponálással a zeneszerző nemcsak el tudta kerülni az unisonókat, hanem meg is tudta erősíteni a D-tonalitást – sőt a pikárdiai terc még egyértelműbbé tette a darabban megjelenő barokk allúziót.

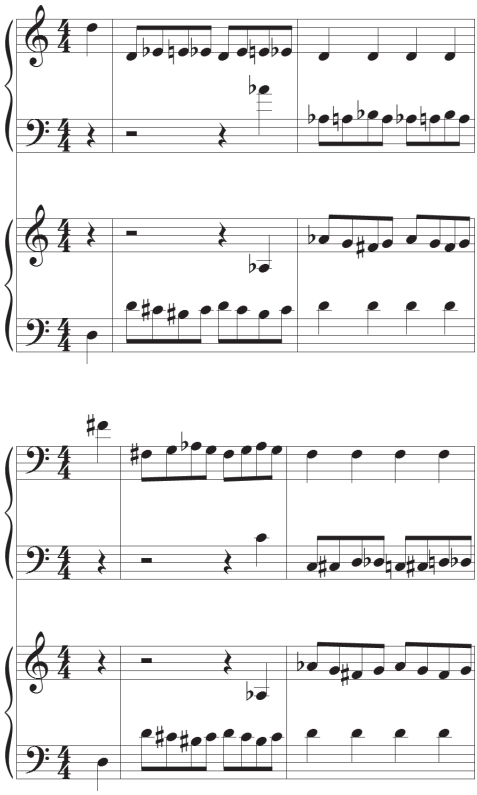
A 145. sz. b-változatának utolsó üteme elárulja, hogy a mű végleges alakja csak az évek során alakult ki (3. kotta). A korábbi formában a bal kéz anyaga lefelé menő oktávugrásokból állt eltérően a véglegestől, ahol a hangok azonos hangmagasságban ismétlődnek meg. A korábbi alak valószínűleg mégis jobban megfelelt volna az a- és b-változat egymás utáni előadásának: a két eltérő – azaz statikus és dinamikus – befejezés ugyanis változatosságot biztosított. Ezzel szemben, a végleges változatban a zeneszerző valószínűleg a kétzongorás előadás teljesebb hangzásának megteremtését helyezte előtérbe.

Maga az ötlet, hogy egy ellenpontos darabot és annak inverz formáját egyszerre adják elő, valószínűleg Bach *A fúga művészete* régi összkiadásából származik, ahol eredeti és inverz forma egymás alá rendezve szerepel.[42] (E mű hangneme D-moll, és Bartókék ebből két fúgát is előadtak azon a koncerten, amelyen a *Mikrokosmos* átiratát is bemutatták.) Aligha feltételezhető, hogy a kötet szerkesztőjének mögöttes szándéka arra irányult volna, hogy Bach fúgáinak két, álló és inverz formáját egyszerre adják elő; a kottakép mégis inspirálhatta a zeneszerzőt olyan ellenpontos technikát alkalmazó darab megírására, amilyet a barokk nagy mestere sem komponált meg.

[40] „I am very busy with the Mikrokosmos pieces (153); everything is ready now, exepted [sic!] Préface and the 'footnotes' to some of them. I will probable [sic!] send them 'on 10th and 12th Nov. in two parts', and in addition separately the Introduction (preface) footnotes and any necessary explanations (as a letter)" [Nagyon el vagyok foglalva a Mikrokosmos-darabokkal (153); most már minden kész van, kivéve az előszót és néhány darabhoz fűzött „lábjegyzetet". Ezeket valószínűleg el fogom küldeni „november 10-én és 12-én, két részben", és ezen kívül külön levélküldeményben az előszót és minden szükséges magyarázatot] Bartók kiadatlan levele Ralph Hawkesnak, 1939. november 2. (a szerző fordítása). Ez a levél arról tanúskodik, hogy a jegyzetek azután keletkeztek, miután Bartók már az összes darab megkomponálásával készen állt (Bartók ugyan „lábjegyzetek"-ről beszél, de beleértendők az első kiadás 1., 2., 4. és 5. füzetében található végjegyzetei is).

[41] Ez az elvetett változat a lichtpaus tisztázat (59PID1–ID2) 80. oldalán található.

[42] A Wilhelm Rust által 1878-ban közreadott kötetben két, a Wolfgang Graeser által közreadott, 1926-ban megjelent új kiadásában három fúga eredeti- és inverz formája van egymás alá rendezve. Ezt az elrendezési ötletet valószínűleg Bach kéziratából vették át. (Az eredeti kézirat hozzáférhető az interneten, az IMSLP oldalán. http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_der_Fuge,_BWV_1080_%28Bach,_Johann_Sebastian%29)



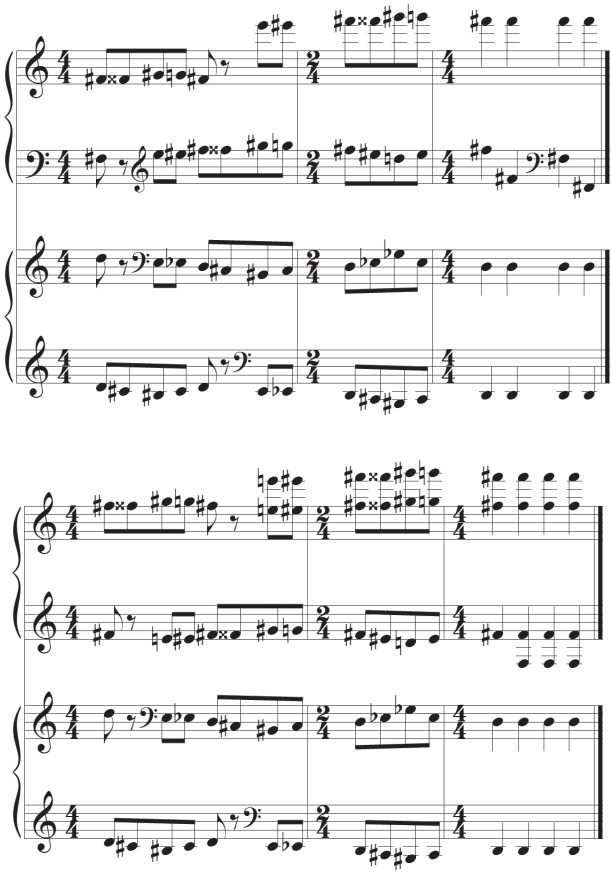
2. kotta. *Mikrokosmos* 145. sz. „Kromatikus invenció” b-változat elvetett (felül) és a végleges (alul) alakja. Az együtthangzás könnyebb vizsgálatának céljából az alsó szisztémába került az a-változat.

„Perpetuum mobile”

A 2. sz. „Perpetuum mobile” Kárpáti nyomán akár úgy is értelmezhető, mint ami „alig több, mint az eredeti szöveg két zongorára való tágasabb letevése”, ez a feldolgozásmód azonban mégis inkább a *Mikrokosmos* előszavában megfogalmazott utasításból eredeztethető:

> [A]z 1.[, 2., és 3.] füzet arra alkalmas darabjainak átírásával is meg lehet próbálkozni; persze csak egészen szigorú átírásra gondolunk, olyanra, amelyben legnagyobbrészt cembalo-regiszterszerű oktávkettőzéseknek jut szerep. Így pl. egyes darabokat két zongorán lehet játszani egy oktávnyi magasságbeli eltéréssel (pl. a 45., 51., 56. stb. számúakat).[43]

[43] Bartók, „Előszó”, in *Mikrokosmos,* 1. füzet, 7. Az idézet eleje az első kiadásbeli magyar szövegben (illetve a német nyelvű fogalmazványban) csak az első két füzetre utal („az 1. és 2. füzet arra alkalmas, […]”), az angol és a francia szöveg viszont az első három füzetre. Ez abból adódik, hogy az eredetileg 66 darabot tartalmazó első füzet a kiadó javaslatára ketté osztották, és miközben az angol és a francia szöveget módosították, a magyar szöveg változatlan maradt.

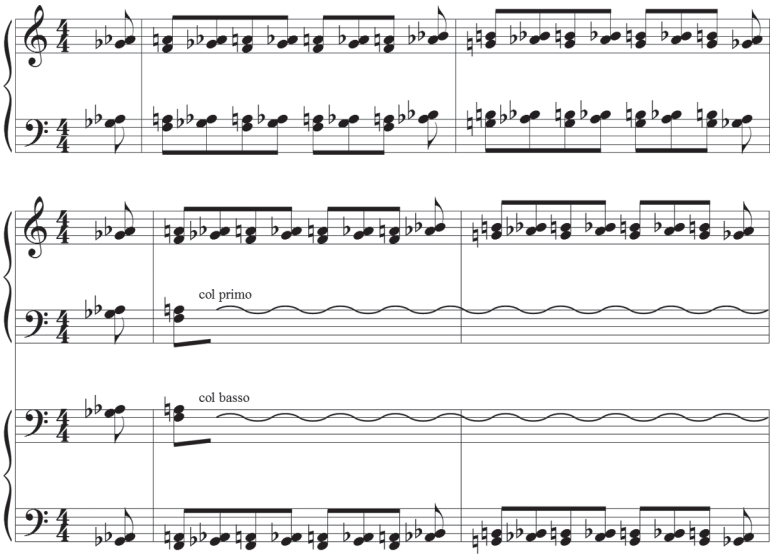


3. kotta. *Mikrokosmos* 145. sz. „Kromatikus invenció” b-változat korábbi (felül) és a végleges (alul) alakja. Az együtthangzás könnyebb vizsgálatának céljából az alsó szisztémába került az a-változat.

Mivel Bartók a könnyebb darabok átírási lehetőségéről gondolkodott, nem említette a *Mikrokosmos* 135. sz. „Perpetuum mobilé”-jét, a kétzongorás átirat mégis az előszóban említett feldolgozásmódra – szigorú oktávkettőzésre – épül, amit jól érzékeltet Bartók kézirata (4. kotta).

„Akkord- és trillatanulmány”

Az eddig tárgyalt darabokkal szemben a 2. sz. „Akkord- és trillatanulmány” egyszerűsége ellenére komolyabb zeneszerzői munkának tekinthető, hiszen Bartók egy önálló, új szólamot adott az eredeti kompozícióhoz. A darab feldolgozásmódja szellemében közel áll a *Mikrokosmos* négy második zongoraszólammal is ellátott kompozíciójához (43. sz. „Magyaros”, 44. sz. „Ellenmozgás”, 55. sz. „Triolák líd hangsorban” és 68. sz. „Magyar tánc”). Ezek eredetileg szólózongorára íródtak; a zeneszerző csak 1939-ben adta hozzájuk a



4. kotta. A *Mikrokosmos* 135. sz. „Perpetuum mobile" (felül) és a kétzongorás átirata metszőpéldánya (alul)

második zongoraszólamot[44] – vagyis Bartók előadói utasítása („2. zongoraszólam nélkül is játszható"[45]) tulajdonképpen a darab eredeti formájáról árulkodik.

A 43. sz. és 44. sz. darabnál különösen jól megfigyelhető, hogy az 1. és 2. zongora különböző zenei karaktereket aknáz ki. A kétzongorás átirat második zongoraszólamában Bartók a kifejezési lehetőségek bővítése mellett – melyet Kárpáti úgy jellemez, mint ami „belső izgalmat, drámai feszültséget [kölcsönöz] az amúgy nyugodtabb hangvételű darabnak"[46] – újabb technikai problémát is feldolgozott a trilla-játékot gyakoroltatva, amellyel a *Mikrokosmos*ban nem nagyon foglalkozott.[47]

A pedagógiai szándék abban is érezhető, ahogy a zenei anyag megoszlik a két zongora között: miközben az első zongoraszólam szigorúan unisonóban mozog (tehát akár gyermekek is előadhatják), addig a második zongoraszólamban a dallam oktávkettőzéssel van megerősítve, ami, ha játéktechnikailag nem is, de fizikailag mindenképp érettebb előadót igényel.

[44] Bartók 1939. április 17-i levelében írja, hogy „I want to transcribe some of the easier pieces for 4 hands" [Át akarok írni néhány egyszerűbb darabot négy kézre]. Kérdéses azonban, vajon már ekkor gondolt-e a második zongoraszólam hozzáadására, vagy esetleg négykezes átiratra. Annyi legalább kiderül, hogy Bartók a kétzongorás átiratra is használta a „négy kezes" kifejezést (lásd TPPFC1 3. oldalát).

[45] Bartók, *Mikrokosmos* 2. füzet, 39., illetve 3. füzet, 8.

[46] Kárpáti, „Kísérőfüzet", 5.

[47] Egyetlen darab foglalkozik csak a trilla-gyakorlás problematikájával, a 63. sz. „Zsongás", amelyhez az Ann Chenée által készített jegyzet szerint Bartók azt fűzte hozzá, hogy „Could be practiced as a trill exercise." [Trilla-tanulmányként lehet gyakorolni.], lásd Suchoff, *Genesis, Pedagogy, and Style,* 59.

Az effajta „tanár és tanítvány" szereposztás valószínűleg fokozatosan alakulhatott ki a kétzongorás átirat elkészítése során.[48] Ennek az átiratnak többféle kéziratos változatát ismerjük, amelyek keletkezési körülményeiről a zeneszerző egykori tanítványának, Wilhelmine Creelnek adott számot, akinek a 2. sz. „Akkord- és trillatanulmány" kétféle fogalmazványát ajándékozta:

> A másik kézirat egy Mikrokosmos-darab 2-zongorás átirata, két, egymástól kissé eltérő változatban. A történet a következő: az első átírás (1 oldal) Magyarországon készült. Amikor 1940. okt.-ben New Yorkba érkeztünk és a 2-zongorás előadásunkon el kellett játszanunk, a kézirat abban a poggyászunkban volt, amely Spanyolországban eltűnt. Így újra meg kellett írnom, de nem sikerült minden részletre visszaemlékeznem. Az eredmény: kis változások a 2. felében. Sajnos azt kell mondanom, hogy az 1. változat jobb; ezt fogják kiadni, mihelyt lehet majd metszőt találni (hiány metszőkben, másolóban, papírban, mindenben). Az általam elvetett második változat két oldalra van írva.[49]

A tüzetes vizsgálat után azonban kiderült, hogy a két változat közötti minőségbeli értékelés csak az első zongoraszólamra vonatkozhat, a második zongoraszólam esetében ugyanis a későbbi változat közelebb áll a kiadotthoz, sőt a második felét tekintve szinte azonosnak mondható vele. Ezzel szemben, az első változatban a 23. ütemtől kezdődő szakasznál, ahol a dallam átkerül a bal kézbe, a kísérőszólam változatlanul hármashangzatot játszik.

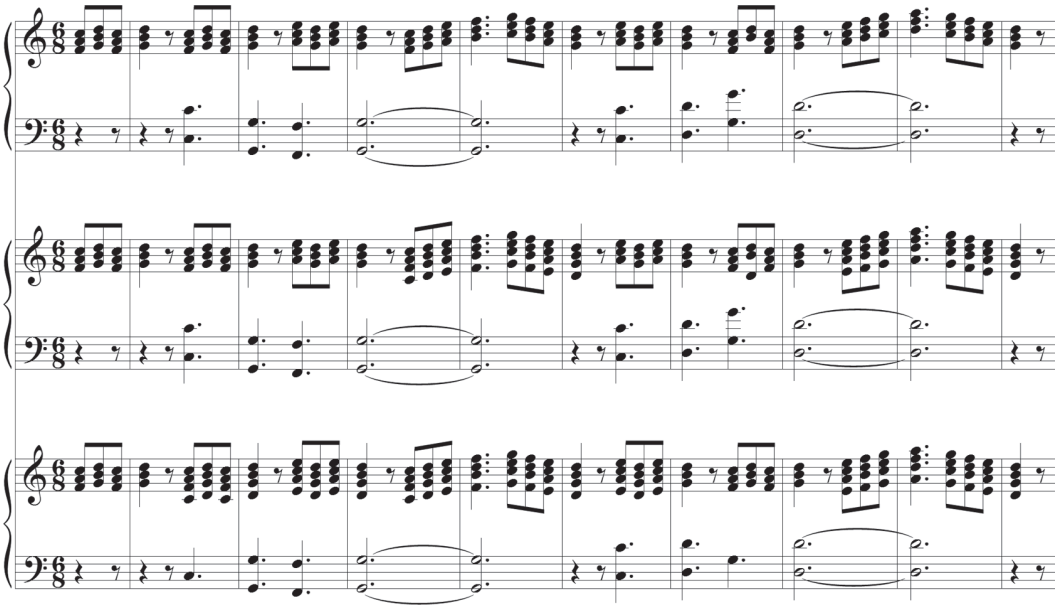
A köztes forrásanyag a fokozatos kialakulás bizonyítékául szolgál (5. kotta). Ez az oldal Bartók eredeti, szólózongorás *Mikrokosmos*ának saját játszópéldányából való, mely példány csak a második zongoraszólamot tartalmazza. Miközben a dallam végig oktávkettőzésben szól (hasonlóan a végleges változathoz), a kísérőszólam hármashangzatait a szerző csak alkalmanként erősíti meg. Ez valószínűleg abból a különleges helyzetből adódik, hogy a zeneszerző először megírta a partitúrát Ditta számára, és mire a saját szólamához ért, módosította elképzelését annak érdekében, hogy a második zongora nehezebb és hatásosabb legyen – ezt viszont nem vezette vissza a kéziratba.

Ezzel magyarázható, hogy Bartók miért az általa kevésbé jónak minősített második változatból vette át a végleges változat második zongoraszólamát. Miközben emlékezetből írta a második változat első zongora szólamát, a rendszerint általa játszott második zongoraszólamot feltehetőleg saját előadásának megfelelően jegyezte le, ami már jelentősen eltért az általa leírt első változattól.

Tehát a 2. sz. „Akkord- és trillatanulmány" a pedagógia keretén belül is értelmezhető; mégis az oktávfogásokkal dúsított zongorafaktúra előre mutat az Amerikában feldolgozott három darabra, amelyek jelentősen különböznek az eddig vizsgált négy darabtól.

[48] Valószínűleg nem véletlen, hogy ezekben az években Bartók felkészítette Dittát az előadóművészi szerepre. Erről részletesebben lásd Büky Virág, „Bartók Béla és Pásztory Ditta Amerikában", Liget Műhely (2015. január 1.), http://ligetmuhely.com/bartok-bela-es-pasztory-ditta-amerikaban/).

[49] Demény (szerk.), *Bartók levelei,* 698. Lásd még Demény egy korábbi levélközreadását, amely fakszimilében közli az ajándékozott kéziratot: Demény János (szerk.), Bartók Béla levelei az utolsó két év gyűjtése (Budapest: Művelt Nép, 1951), XI.



5. kotta. A *Mikrokosmos* kétzongorás átirat
2. sz. „Akkord- és trillatanulmány” című darabja, 22–31. ütem.
Az első változat (felül), a köztes változat (PB 59PFC1, középen)
és a második változat (PB 59TPPS2 és PB 59PFC2–TPPS1; alul).

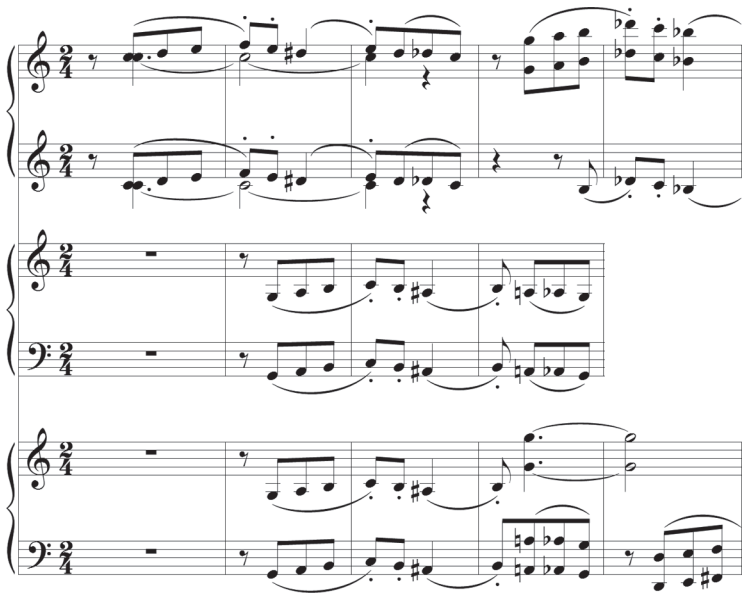
Három amerikai átirat

„Rövid kánon és megfordítása”

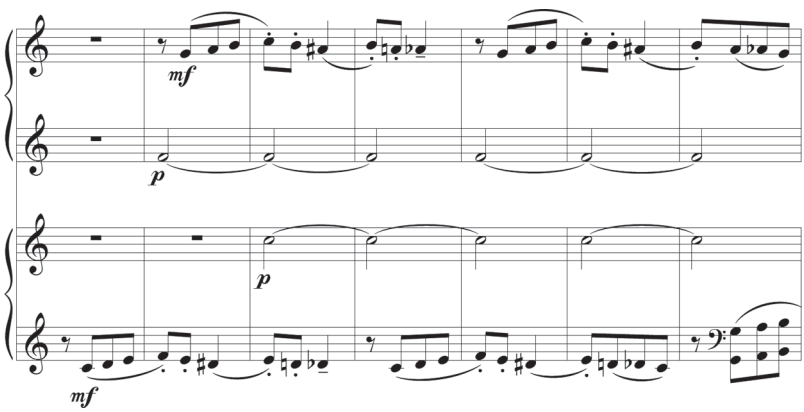
Amíg az első négy darab átírása lényegében a *Mikrokosmos* jegyzeteiben felvetett ötletek megvalósítása olykor a hangzás földúsítása mellett, a három későbbi darabnál jól megfigyelhető, hogy a zeneszerző „meghangszereli” az eredetileg szólózongorára írt darabokat.

Nem tudjuk, hogy Bartóknak ez volt-e a terve, amikor nekiállt az újabb átiratok elkészítésének. A 4. sz. „Rövid kánon és megfordítása” egyetlen eredeti kézirata (vélhetően első leírás) nem a szokványos kottapapírra, hanem hártyapapírra (lichtpausra) íródott. Kezdetben hasonlóan a 3. sz. „Perpetuum mobilé”-hez az első- és a második zongora szigorúan megkettőzte az eredeti zongoradarab jobb- és bal kézre elosztott anyagát. A 7. ütemben azonban a második zongora jobb keze a szigorú oktáv-unisono folytatása helyett felugrik G-oktávfogásra, amely az első zongoraszólam orgonapontjaként funkcionál (6. kotta).

A *Mikrokosmos* több darabjánál gyakran találkozunk orgonaponttal, mint például a 60. sz. „Kánon tartott hangokkal” vagy 136. sz. „Hangsorok egészhangokból” esetében. Itt azonban Bartók a dallamot és a kitartott hangot két játékos között osztotta meg. Ez különösen jól megfigyelhető az átirat második felében, ahol kicserélődnek a szólamok (7. kotta).



6. kotta. 4. sz. „Rövid kánon és megfordítása", az első zongoraszólam (felül), a második zongoraszólam korábbi- és javított változata (középen, illetve alul).

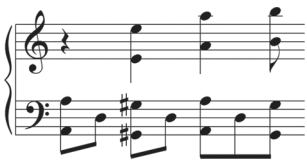


7. kotta. 4. sz. „Rövid kánon és megfordítása", 26–32. ütem.

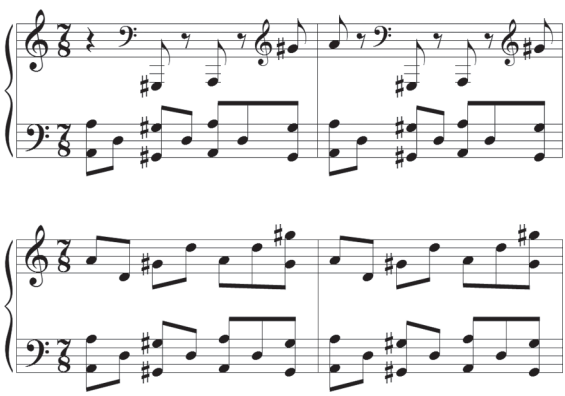
Ez az orgonapont hozzáadása alapvető különbség az átirat és az eredeti darab között, mert miközben az eredeti darab zenei koncepciója – ahogy a „Staccato és legato" cím sugallja – e két ellentétes játékmód együttes alkalmazása volt, az átiratban átkerül a hangsúly a hangzás finomítására. Ez azonban alig hallható a kétzongorás előadásban, nemcsak az eltérő dinamika (*mf* és *p*), hanem a hangszer azon tulajdonsága miatt, hogy nem képes hosszú hangot kitartani. Ezért felvetődik a kérdés, hogy az átdolgozás során Bartók, nem zenekari hangszerekre gondolt-e a zongora helyett.

„Bolgár ritmus”

Az 1. sz. „Bolgár ritmus” esetében is inkább beszélhetünk effajta finomításról, semmint az egykori pedagógiai ötlet megvalósításáról. Tény, hogy az eredeti *Mikrokosmos*-darab jegyzetében a következő előadási lehetőségeket ajánlotta Bartók:

> Az ismétlés így is játszható:
>
> 
>
> Ebben az esetben a *[seconda] volta* erősebb legyen a *[prima] volt*ánál.
>
> A ritmusérzék fejlesztésére nagyon fontos ennek a darabnak következő módon való játszása:
>
> Két olyan tanuló, vagy akár magasabb fokon levő zongorista, aki már külön-külön jól tudja eredeti alakjában, játssza a darabot négykézre, mégpedig úgy, hogy az egyik a bevezető 3 és a befejező 6 ütemet játssza, a közben levő kíséretet pedig alsó oktáva kettőzésben; a másik a dallamot játssza (két kézzel) felső oktáva-kettőzésben. Ha így már jól megy, akkor a 2 szerepet föl kell cserélni: aki I.-t játszott, játsszék II.-t és fordítva.[50]

A kétzongorás átirat azonban több, mint a két javaslat ötvözete, az oktávkettőzés és a szólamok megosztása a két játékos között. A második zongoraszólam – különösen az ismétlésben – nem egyszerűen megkettőzi az ostinato kíséretet felső oktávval, hanem regiszterváltásokkal is színezi a hangzást (8. kotta).



8. kotta. 1. sz. „Bolgár ritmus”, a második zongoraszólam, 4–5. ütem (felül) és 24–25. ütem (alul).

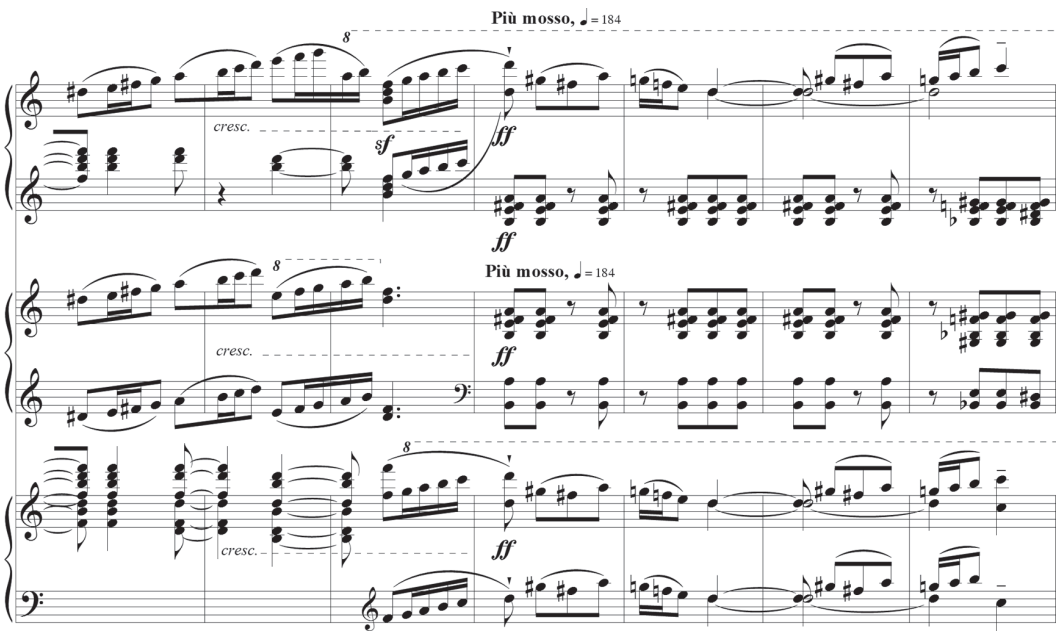
[50] Bartók, *Mikrokosmos,* 4. füzet, 52.

„Ostinato”

Az utolsó, 7. sz. „Ostinato” még jelentősebben különbözik ezektől az átiratoktól.[51] Míg a többi átirat többé-kevésbé megtartotta az eredeti zongoradarab faktúráját, és ha az eredeti szólamok két játékosra oszlanak, akkor az első zongora átveszi a jobb kezet, a második pedig a bal kezet, addig az „Ostinato” esetében ennél jóval szabadabb a zenei anyagok kezelése. Ez figyelhető meg például a 137–138. ütemnél történő szólamváltásnál, ahol a második zongora átveszi az addig az első zongora által játszott tematikus anyagot. Ez a kamarazenében alapvetőnek tekinthető jelenség teljes egészében hiányzik a többi átiratból (9. kotta). Ezen kívül gyakran találkozunk új zenei anyagokkal is.

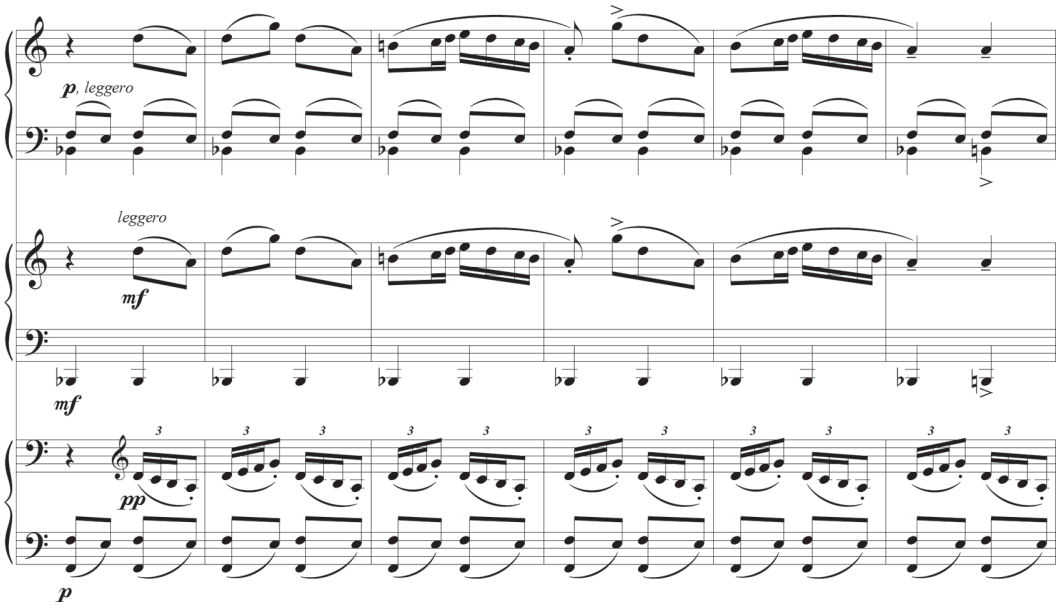
A 62. ütemtől kezdődő szakaszban például (ahol egyébként az eredeti zongoradarab bal kezét bontja fel Bartók két játékos bal kezére) a második zongora jobb keze apró figurát játszik (10. kotta). Ez nyilvánvalóan az első zongora jobb kezéből ered, és helyenként heterofonikus hatást keltve gazdagítja a hangzást.

A 32. ütemtől, miközben az eredeti zongoradarab anyagát az első zongora jobb keze és a második zongora bal keze játssza némi módosítással, a többi szólam új anyagot szólaltat

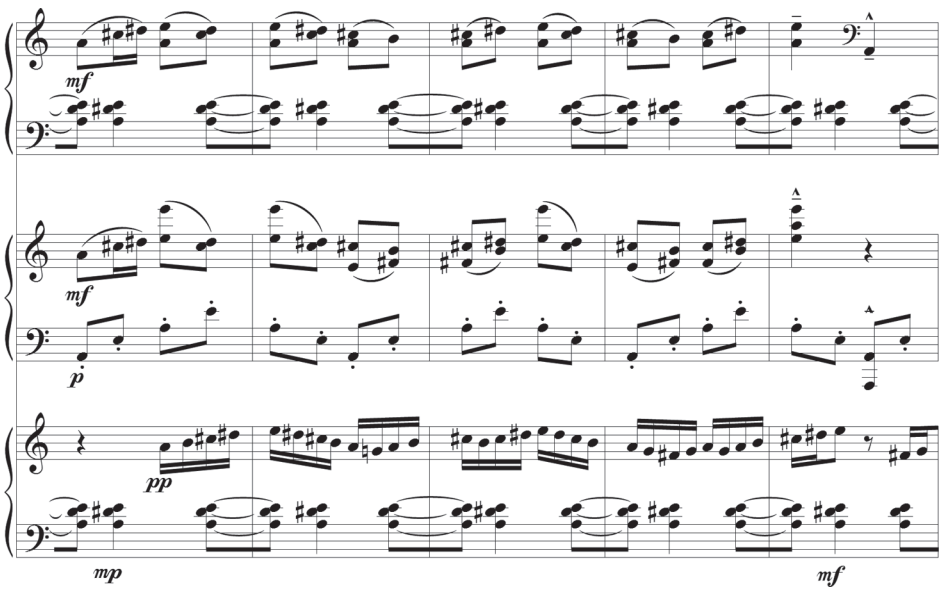


9. kotta. A 7. sz. „Ostinato” 135–141. üteme, az eredeti zongoradarabbal együtt (legfelül)

[51] Ez a feldolgozás jóval igényesebb, ami abból is látható, hogy miközben Bartók a többi darab esetében a mechanikusan, ötütemenként megadott ütemszámot próbajelként használja, itt új formarészenként jelenik meg az ütemszám, a formafolyamat tagolását jelezve az előadóknak.



10. kotta. A 7. sz. „Ostinato” 62–67. ütem,
az eredeti zongoradarabbal együtt (legfelső)



11. kotta. A 7. sz. „Ostinato” 32–36. ütem,
az eredeti zongoradarabbal együtt (legfelső)

meg (11. kotta). Különösen izgalmas a második zongora jobb keze által játszott futam, amely egyrészt szintén színezi a hangzást, másrészt a mű zenei jelentéstartalmát is bővíti.

Ez a hozzáadott szólam egyértelművé teszi a szakasz hangsorát – nem A-líd, hanem A-akusztikus skála –, amely arról árulkodik, hogy a zeneszerző a komponálás során milyen népzenéből kaphatott inspirációt: nem bármilyen kelet-európai népzenéből, hanem román dudamuzsikából. E gyors futam ugyanakkor stilárisan „idegen" az első zongora jobb kezében található anyagtól.

Bartók művei esetében az egyes anyagok népzenei forrásának feltárása szinte elvégezhetetlen feladat, hiszen a Bartók által több évtized alatt megismert népzenék átfogó ismeretét igényli. Az értelmezés érdekében mégis kísérletet teszünk rá.

Hasonló jellegű gyors futam Bartóknál leginkább a hegedűzenével hozható kapcsolatba: például a zenekari Concerto utolsó tételével (a 8. ütemtől, először az osztott 2. hegedűben) és a 6. vonósnégyes elvetett eredeti finálé jának gyors részével.[52] Az ilyen anyagok rokoníthatók azzal a figurával, amely a román ardeleana nevű tánctípusban gyakran előfordul – ez a műfaj egyébként Bartók feltételezése szerint a magyar verbunkos származéka.[53] Ha ennek a darabnak a keletkezési dátuma közel áll a bemutatójához (1942), akkor az ugyanabban az évben megjelent „Faji tisztaság a zenében" című írással lehetne összefüggésbe hozni, amelyben Bartók a különböző zenei kultúrák termékeny kölcsönhatásai mellett érvelt.[54] Tehát – ha elfogadjuk Bartók teóriáját – a „magyar eredetű román anyag" hozzáadása a már önmagában gazdag népzenei elemekből álló tételhez még egy új elemmel egészíti ki azt, ami esetleg értelmezhető a zeneszerző politikai felfogásának megnyilvánulásaként is.[55]

Serly-féle feldolgozások

Felmerül a kérdés, hogy ezek az átiratok nem kapcsolódnak-e az egykor tervezett zenekari feldolgozáshoz. Bartók a zenekari átiratok tervéről utoljára 1939 decemberében írt.[56] Nem tudjuk, hogy Amerikában gondolkodott-e még a zenekari átdolgozáson, de tekintettel arra, hogy eredetileg csak négy darab kiadását tervezte, elképzelhető, hogy a három további darab egyúttal a tervezett zenekari átirat particellájaként szolgálhatott.

Ebből a szempontból érdemes kitérnünk Serly Tibor három *Mikrokosmos*-átiratára is. Serly 1941-ben feldolgozta a *Mikrokosmos* néhány darabját vonósnégyesre, illetve egy 1942-

[52] A vonósnégyes elvetett finálé jának a kézirata fakszimile formában hozzáférhető. Lásd Benjamin Suchoff, „Structure and Concept in Bartók's Sixth Quartet", *Tempo* 83 (1967–1968 tél), 7–9.

[53] Bartók Béla, *Rumanian Folk Music,* közr. Benjamin Suchoff (The Hague: Martinus Nijhoff, 1967), 50.

[54] Szőllősy András (közr.), *Bartók összegyűjtött írásai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1967), 601–603. Eredeti megjelenés: *Modern Music* XIX/3–4, 153–155.

[55] Ehhez az értelmezéshez hozzájárul a darab elején az egyenletes nyolcadban lévő kísérőfigura is, amelyet a zeneszerző átalakított aszimmetrikus 3 + 3 + 2-es csoportba – a Bartók-féle bolgár ritmusba. Ezt Kárpáti kapcsolatba hozza a 4. vonósnégyes finálé jában található ostinato figurával.

[56] Bartók levele Ralph Hawkesnak, 1939. december 6.

ben kelt Heinsheimer-levélből tudjuk, hogy már készültek zenekari átiratai is,[57] melyek megjelentek a Boosey & Hawkesnál. Ezen kívül létezik egy további kiadatlan átirat is zongorára és vonóskarra, amelynek keletkezési körülményeit sajnos nem ismerjük.[58] Noha csak az első vonósnégyes-átiratról tudjuk, hogy a zeneszerző jóváhagyta, valószínűnek látszik, hogy ugyanaz történhetett a további két átdolgozás esetében is.

A háromféle feldolgozás között sok az átfedés, a szvitbeli tételek egyikét (137. sz. „Unisono") kivéve mindegyik megtalálható a többi feldolgozásban is, viszont a vonósnégyesre, illetve a zongorára és vonóskarra írt átiratok más darabokat tartalmaznak. Ennek oka valószínűleg az, hogy ezek az átiratok akár egymás mellett is megszólalhassanak egy koncerten. A zenekari változat előadására pedig csak zenekari esten kerülhetett sor.

Jogos a kérdés, hogy Serly miért nem dolgozta át azokat a briliáns darabokat, melyek igazán hatásosak lehettek volna zenekari átiratban – a fent vizsgált 146. sz. „Ostinato" mellett többek között a 148. sz. „Hat tánc bolgár ritmusban" című sorozat első darabját. Nem tudjuk, hogy Bartók korábban a bolgár ritmusú táncokból melyeket akarta meghangszerelni, de nagyon valószínű, hogy erre a darabra is gondolt, hiszen szokatlan írásmódja erősen sugallja az elképzelt zenekari hangzást: a 46. ütemtől kezdve a jobb kézben ütemenként váltakozik a felső és alsó szólam, mintegy a hangszerváltást is kifejezve (12. kotta).

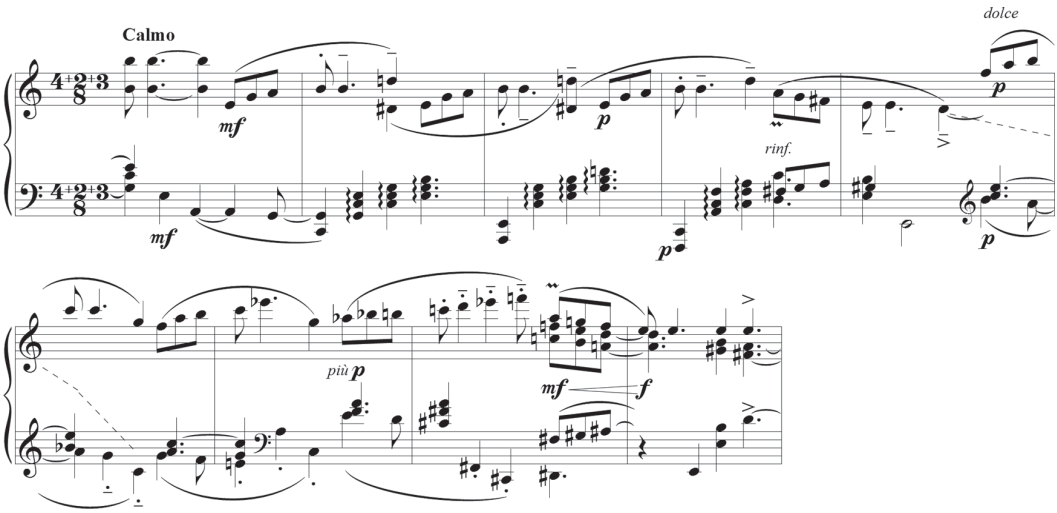
Elképzelhető, hogy Bartók javasolta Serlynek, hogy melyik darabot hangszerelje meg, mégpedig valószínűleg azért, mert néhány tételt ő maga akart feldolgozni. Feltehetjük tehát,

A. Öt darab a *Mikrokosmos*ból vonósnégyesre	**B. *Mikrokosmos* zongorára és vonóskarra**	**C. Szvit a *Mikrokosmos*ból zenekarra**
1. 139 Paprikajancsi (C 2.)	1. 128 Dobbantós tánc	1. (Három magyar népdal no. 1)
2. 102 Felhangok (C 6.)	2. 140 Szabad változatok	2. 139 Paprikajancsi (A 1.)
3. 108 Birkózás	3. 117 Bourrée (C 4.)	3. 137 Unisono
4. 116 Nóta	4. 146 Ostinato	4. 117 Bourrée (B 3.)
5. 142 Mese a kis légyről (C 5.)	5. 151 Hat tánc bolgár ritmusban no. 4 (C 7.)	5. 142 Mese a kis légyről (A 5.)
	6. 153 Hat tánc bolgár ritmusban no. 6 (C 8.)	6. 102 Felhangok (A 2.)
		7. 151 Hat tánc bolgár ritmusban no. 4 (B 5.)
		8. 153 Hat tánc bolgár ritmusban no. 6 (B 6.)

5. táblázat. Serly háromféle *Mikrokosmos*-átirata és ezek felépítése (zárójelben jelezzük, ha Serly az adott darabot más apparátusra is feldolgozta).

[57] Ezen kívül van még egy, 9 darabból álló kétzongorás átirat, amely 1973 és 1976 között készült Pásztory Ditta és Comensoli Mária számára.

[58] A zeneszerző és Serly levelezésének nagy része, amely tartalmazhatott részletesebb információt a mű keletkezéséről, sajnos nem áll rendelkezésünkre.



12. kotta. *Mikrokosmos* 148. sz. „Hat tánc Bolgár ritmusban" első darabja, 46–54. ütem, Bartók tisztázatából (PB 59PID1–ID2).

hogy a meghiúsult zenekari feldolgozások közé sorolható a *Mikrokosmos* három kétzongorás átirata is, melyek a későbbi zenekari feldolgozás alapjául szolgálhattak volna. Ez talán azért nem valósult meg, mert Bartók láthatta, hogy a Serly-féle zenekari feldolgozás nem keltett különösebb érdeklődést,[59] s amellett bizonyára jobban foglalkoztatták az új megrendelések – a zenekari Concerto, a Szonáta szólóhegedűre és a Brácsaverseny, illetve a Dittának szánt 3. zongoraverseny.

Konklúzió

Ebben a tanulmányban a *Hét darab a Mikrokosmosból* című kompozíciót vizsgáltam. A keletkezési körülményeit tekintve úgy tűnik, hogy elsősorban a zeneszerző és felesége kétzongorás programjainak bővítése céljából íródott. Emellett két további zeneszerzői törekvés is motiválhatta létrejöttét. Az egyik a pedagógia, a másik pedig egy tervezett zenekari átdolgozás vélhető előkészítése. Ezek a szempontok megkülönböztethetőek az átiratok feltételezett keletkezési ideje alapján is, vagyis az 1940-ben bemutatott első négy, zeneszerzői technika szempontjából egyszerűbb, míg a később Amerikában, valószínűleg 1942 körül készült további három átdolgozás igényesebb.

[59] További kutatást igényel, hogy pontosan tisztázzam a darabok játszottságát a korban. Az azonban sokat elárul, hogy miközben Bartók egyéb zenekari műveit több karmester felvette, a Serly-féle átiratnak csak egyetlen hangfelvétele hozzáférhető, melyet a New Symphony Orchestra of London játszott Franco Autori vezénylésével, aktuális CD kiadás: Tibor Serly és Franco Autori (vez.), *Bartók–Serly: Mikrokosmos Suite, Bartók: Dance Suite, Bartók: The Miraculous Mandarin, Suite,* SKU: BR 1301, CD.

Ez a különbség részben ugyancsak a körülményekből adódhatott. Az egyszerűbb átiratokat Bartók rövid idő alatt, viszonylag kevés erőfeszítéssel tudta elkészíteni, s megformálásukban erősen befolyásolta az akkor még kiadásra váró *Mikrokosmos*ban megnyilvánuló pedagógiai szándék is. Ennek példája a 3. sz. „Perpetuum mobile", az 5. sz. „Új magyar népdal" és a 6. sz. „Kromatikus invenció". Mindhárom a *Mikrokosmos* kiadását kísérő jegyzetekben kifejtett javaslatok megvalósításának példájaként szolgálhat. A 2. sz. „Akkord- és trillatanulmány" pedig részben egy, a *Mikrokosmos*ban fel nem dolgozott technikai problémát pótol, és így kiegészítésnek tekinthető.

Ezzel szemben az Amerikában készült további három darab esetében Bartók szabadabban kezelte az anyagot és annak zenei lehetőségeit továbbfejlesztette. Az 1. sz. „Bolgár ritmus" esetében még viszonylag egyszerűbb regisztervváltoztatásról van szó, a 4. sz. „Rövid kánon és megfordítása" esetében azonban a zeneszerző a kitartott hangok hozzáadásával a hangzást próbálta finomítani. Végül az utolsó, 7. sz. „Ostinato" lényeges átdolgozásnak tekinthető, hiszen Bartók nemcsak gazdagította a zenei anyagot, hanem ki is tágította a darab lehetséges jelentéstartalmát.

A két zongorára átírt hét *Mikrokosmos*-darab a zeneszerző halála után, 1947-ben jelent meg, Bartók azonban minden bizonnyal még életében véglegesítette a kéziratot. Mégis felmerül a kérdés ennek a műnek a köztudatban elfoglalt helyével kapcsolatban – mint a *Mikrokosmos*t felhasználó, de tőle gyakorlatilag független átdolgozás – különösen a pedagógiai szándékkal készült négy korábbi darabra vonatkozóan. A *Mikrokosmos* különböző kiadásai nem említik, hogy néhány darabnak kétzongorás változata is létezik. Pedig nyilvánvaló, hogy a négy kétzongorás darab szorosan kapcsolódik a *Mikrokosmos* füzeteihez, s ezért érdemes lenne ezeket a műveket akár egyfajta függelékként közölni a megfelelő füzetek végén. Ezt valószínűleg nem vállalhatják sem a közeljövőben megjelenő Urtext-kiadások, sem a tervezett Bartók-összkiadás keretében megjelenő közreadás, hiszen az átiratoknak a *Mikrokosmos*szal együtt történő közreadása tudományosan nem indokolható. Így e tanulmányra hárul a feladat, hogy felhívja a tanulók és tanárok figyelmét ezekre a darabokra és a *Mikrokosmos*szal való nemcsak keletkezéstörténeti, hanem részben koncepcionális összefüggésükre is.

Vikárius László

„Valse, mely inkább mazurka”

A Bartók–Reschofsky Zongoraiskola zeneakadémiai bírálata

A Zeneakadémia 1964-ben 42 dossziényi Bartókra vonatkozó iratot ajándékozott a Bartók Archívumnak.[1] Ezek között külön csoportot képez az 1913-ban megjelent Bartók–Reschofsky-féle *Zongoraiskolá*ra vonatkozó, 1916 és 1917 fordulójáról való levelezés és az ehhez kapcsolódó további dokumentumok. Ez a zongoraiskola Bartók egyik legkevésbé ismert és szinte alig dokumentált vállalkozása volt. Ami belőle lényegében ismertté vált, az az 1929-ben *Kezdők zongoramuzsikája* címmel megjelent, 18 darabból álló válogatás az eredeti kiadványhoz készült előadási darabokból.[2] Pedig Bartók hozzájárulása a sorozathoz sokkal jelentősebb volt ennél. Reschofsky Sándor[3] 1959 februárjában írott, s a Széchényi Könyvtárban elhelyezett nyilatkozatából[4] tudjuk, hogy

A dolgozat elkészítéséhez szükséges kutatás idején a Bartók Archívum „Bartók összkiadás” pályázati témája (NK101742), melyhez a *Zongoraiskola* fogadtatásának feltárása szorosan kapcsolódik, az OTKA nagyvonalú támogatását élvezte.

1 BA-N: 3600. 1971. márciusi bejegyzés a Bartók Archívum leltári naplójában, mely szerint ekkor történt meg a dokumentumok állományba vétele, ezért a korai beérkezés ellenére viszonylag magas nyilvántartási szám.

2 Egy Bartók aláírásával fönnmaradt 1930. január 16-i megállapodás szerint az eredeti, s az új megállapodással érvénytelenített szerződés a mű kiadására 1929. június 14-én kelt. Az Editio Musica Budapest letéti anyaga a budapesti Bartók Archívumban, 56. sz. A Fővárosi Levéltár Rózsavölgyi iratok 27-es csomóban (gépírásos másolatok a Bartók Archívumban) megtalálhatók a cég által a kiadás ügyében 1929. június 14-től kezdve írt levelek. Figyelemreméltó, hogy egy 1929. június 18-i levél szerint „az elmult napokban eljárt üzletünkben Reschofsky tanár ur és az volt az óhaja, hogy nyomás előtt a füzet anyagát mutassuk be neki, továbbá hogy a mü cimlapján ő is szerepeljen. Kérjük mélyen tisztelt Tanár urat, legyen olyan jó és utasitson bennünket, hogy ez ügyben hogy és mint járjunk el.” Bartók válasza nem ismert, ám a kiadványra nem került föl Reschofsky neve.

3 Reschofsky Sándorról (1887–1972), aki a Zeneakadémián Szendy Árpádnál és Koessler Jánosnál tanult 1904 és 1909 között zongorát, illetve zeneszerzést, 1926-tól a Fodor zeneiskolában, 1946 és 1958 között a Zeneakadémián tanított, rövid lexikoncikkeken kívül mindössze Albert István nekrológja jelent meg, lásd *Muzsika* 15/6 (1972. június), 30. Lásd még Yusuke Nakahara, *Bartók's Mikrokosmos: Genesis and Concepts of the Years 1932–1934* (MA értekezés, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012), 18. Reschofsky Bartókkal való személyes ismeretségéről a közös *Zongoraiskola* elkészítésén túl nem rendelkezünk adatokkal.

4 Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. th. 52.

> Bartók Béla írta mindazt, ami a 7–120[.] számok között metronom jelzéssel, azaz m. m.-mel van ellátva[;] nyomdahiba következtében a 92. számnál hiányzik a m. m. jelzés, de ezt is Bartók Béla írta.

Ezek szerint a Bartók által készített apró darabok száma 48.[5] A szerzőtárstól azt is tudjuk azonban, hogy Bartók saját javaslatára eredetileg abban állapodtak meg, „hogy soha senki ne tudja meg, ki mit írt a zongoraiskola részére, mivel járult hozzá annak felépítéséhez." Miután azonban Bartók 1929-es kiadványával, melyről egykori szerzőtársával nem egyeztetett, a megállapodástól „függetlenítette magát", Reschofsky felhatalmazva érezte magát, hogy további 30 év elteltével pontos adatokat közöljön a munka készüléséről.

> Reschofsky Sándor el akarja oszlatni az Iskola körül támadt mendemondákat, és úgy gondolja, nyugodtan nyilvánosságra hozhatja a következőket: a Bartók-Reschofsky zongoraiskola minden egyes kottafeje és szava a két szerző együttes átgondolása és megbeszélése alapján és kölcsönös ellenőrzése mellett jött létre olyan formában, hogy Reschofsky Sándor építette fel a Zongoraiskola vázát és írta a gyakorlatokat[,] Bartók Béla a gyakorlatokhoz alkalmazkodva írta az összes darabokat.

Bartókot az 1910-es évek elején már érdekelhette a korszerű kezdő tanítás problémája, még ha az meglehetősen távol is állt saját, részben magántanítványaival kapcsolatban, illetve zeneakadémiai munkája során szerzett pedagógiai tapasztalataitól. A *Tíz könnyű zongoradarab* (1908), s különösen a *Gyermekeknek* (1908–1911) négy füzetének megkomponálása után úgy érezhette, hogy érdemes a módszeres kezdőtanítással is foglalkoznia. Reschofsky visszaemlékezése szerint a kiadó Bartókot kérte föl a *Zongoraiskola* megírására, s az ő kikötése volt, hogy Reschofskyt a munkába bevonják. Fennmaradt a Rózsavölgyi cég 1912. április 20-án Reschofsky Sándorhoz a *Zongoraiskola* ügyében írott levelének kiadói („másolókönyvi") másolata, mely további meglepő részletet tár föl a tervekkel kapcsolatban:

> Nagyságos
>
> Reschofsky Sándor urnak
>
> Budapest
>
> Mélyen tisztelt tanár ur!
>
> Ezennel van szerencsénk irásban is igazolni mai napon történt személyes megállapodásunkat, mely szerint Ön vállalkozik részünkre Bartók Béla és Kodály Zoltán budapesti zeneakadémiai tanár urakkal együttesen egy zongoraiskolát készíteni. Kötelezi magát ez emlitett urak által meghatározott munka valamint annak korrekturájának elvégzésére.–

[5] Miután kevéssé ismert adatról van szó, itt felsorolom valamennyi darabot (**félkövér** szám jelzi a *Kezdők zongoramuzsikájá*ban szereplő darabokat, az ottani sorszámot pedig zárójelben *kurzívval* adom meg): 7, 8, 13, 14, 16, 17, 20, **21** *(1),* **22** *(2),* **24** *(3),* 25, **26** *(4),* 29, 33, **36** *(5),* **40** *(6),* **44** *(7),* 46, **51** *(8),* 55, 56, 57, **59** *(9),* **68** *(10),* 73, **77** *(12),* 78, 82, 83, **89** *(11),* 92, 94, **95** *(13),* 97, 99, 101, 102, **105** *(14, G-dúr helyett F-dúrba transzponálva)*, 108, 109, 110, 114, **115** *(16),* **116** *(15),* 117, **118** *(17),* **119** *(18),* 120. Az adatok más csoportosításban ugyancsak megtalálhatók a Bartók Archívum honlapján elérhető részletes műjegyzékben: http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0101.

> Mindezen működése fejében kötelezzük magunkat Önnek 600.- korona azaz Hatszáz korona tiszteletdijat fizetni. A szokásos szerzői jogról szoló szerződési nyomtatványunk aláírását annak idején külön kérni fogjuk és vagyunk,
> kiváló tisztelettel: [aláírás, szignálás nélkül][6]

Bár természetesnek tűnik, hogy Bartók ezek szerint eredetileg Kodállyal együtt vállalta a tananyag kidolgozásában való közreműködést, e megállapodáson kívül semmit sem tudunk Kodály tervezett szerepéről, s hogy közreműködése miért maradt el. A Rózsavölgyi és Társa kiadótól 1912-ben kapott fölkérés – Reschofsky visszaemlékezése szerint – tulajdonképpen a zongoratanítás teljes átdolgozására szólt „kezdettől a legmagasabb fokig”. A kiindulópontnak szánt egykötetes, kezdő tanításra szánt *Zongoraiskolá*t 1913 tavaszán nyomdakész állapotban zárták le a szerzők.

A *Zongoraiskola* azonban nem csupán Bartók gyermekek számára komponált korábbi előadási darabjaihoz kapcsolódott. Amint Lampert Vera kimutatta, a Bartók–Reschofsky-féle *Zongoraiskola,* mely a mai napig forgalomban s használatban maradt, különösen fontos szerepet kapott a század egyik legjelentősebb zongorapedagógiai műve, a *Mikrokosmos* keletkezésében.[7] Az összefüggésre maga a zeneszerző hívta föl a figyelmet egy sokat idézett, Amerikába utazása előtt, 1940. október elején megjelent interjújában, melyben új zongorapedagógiai művéről is nyilatkozott.

> Nagy hasznát vettem […] Varró Margit kritikai megjegyzéseinek, amelyeket régi és annak idején annyira kifogásolt zongoraiskolámmal kapcsolatban tett. Nálam volt zongoraiskolám egy példánya, Varróné széljegyzeteivel, a *Mikrokosmos* jó néhány száma ezeknek a megjegyzéseknek a figyelembevételével készült.[8]

Bartók magyarországi hagyatékában fennmaradt a Varró Margit „kritikai megjegyzései”-t tartalmazó *Zongoraiskola* példány, s rendkívül izgalmas betekintést enged a *Mikrokosmos* előmunkálataiba.[9] Értékes kritikai megjegyzései mellett Varró Margit igen komolyan vette a *Zongoraiskolá*t, hiszen alapvető elméleti munkájában egy sor Bartók komponálta darabot idéz teljes terjedelmében példaként.[10] E dolgozatban azonban nem a *Zongoraiskola* és a *Mikrokosmos* Lampert Vera által gondosan vizsgált összefüggésével foglalkozom a továbbiakban, hanem egy olyan kérdéssel, melyre az idézett interjúrészlet egy másik kitétele utal,

[6] Az Editio Musica Budapest letéti anyaga a budapesti Bartók Archívumban, 63. sz.

[7] Lampert Vera, „Bartók Mikrokozmoszának keletkezéstörténetéhez”, in Papp Márta (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére* (Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996), 205–214.

[8] Wilheim András (közr.), *Beszélgetések Bartókkal: Nyilatkozatok, interjúk 1911–1945* (Budapest: Kijárat, 2000), 205.

[9] Lampert Vera említett tanulmánya éppen ezt, a magyarországi Bartók-hagyatékban fennmaradt bejegyzéses példányt (BHadd: 16) mutatja be igen részletesen. Behatóan foglalkozott azóta a *Zongoraiskola* szerepével MA szakdolgozatában Nakahara, *Bartók's Mikrokosmos,* 18–23.

[10] Margit Varró, *Der lebendige Klavierunterricht, seine Methodik und Psychologie* (Leipzig: N. Simmrock Musikverlag, 1929), 121–122, 125–128, 130–133, 138 és 278. oldalon közöl példákat a *Zongoraiskolá*ból (**24**., 25., **36**., **59**., **77**., 55., **89**., 57., **105**. és **68**. sz.), melyeket egyébként – három kivétellel – Bartók maga is belevett a *Kezdők zongoramuzsikájá*ba (ott *3., 5., 9. 12., 11., 14.* és *10.* sz.).

tudniillik Bartók *Zongoraiskolá*ját „annak idején annyira kifogásolt" munkájaként említi. A kifogásoknak ugyanis számos dokumentuma fönnmaradt, és ezek jószerivel ismeretlenek.[11] Mihalovich Ödön és a Rózsavölgyi és Társa cég között a zeneakadémiai iratok közt fönnmaradt levélváltás, valamint az ehhez kapcsolódó tanári vélemények közlése e dolgozat tulajdonképpeni tárgya anélkül, hogy magát a *Zongoraiskolá*t megkísérelnénk pedagógiai jelentősége és koncepciója szempontjából értékelni, melyhez a dokumentumok kétségkívül számos – korabeli – szempontot kínálnak.[12]

1916 októberében kereste meg a *Zongoraiskola* kiadójától, a Rózsavölgyi és Társa cégtől Bárczy Gusztáv – a levél szerint ismételten – a Zeneakadémia igazgatóságát azzal a kéréssel, hogy az új *Zongoraiskolá*t a Zeneakadémia tananyagába történő fölvétel reményében véleményeztessék az intézmény zongoratanáraival. Bár a megkeresést Bárczy a két szerző közül újból és újból nyomatékosan Bartókra hivatkozva fogalmazta meg, sőt esetleges észrevételekkel egyenesen hozzá irányította a munka majdani véleményezőit, nem világos, hogy valóban a komponista szándékainak megfelelően és felhatalmazásával járt-e el a Zeneakadémia igazgatóságához fordulva. Az igazgató, Mihalovich Ödön igen alapos, 1917. februári válaszlevelének fogalmazványa mellett az iratcsomóban fennmaradt Dohnányi Ernő[13], Hegyi Emmánuel[14], Laub István[15], Nagy Géza[16], Oswald János[17], Szendy Árpád[18]

[11] Először Nakahara Yusuke idézett szakdolgozatában bő részleteket a véleményekből, lásd *Bartók's Mikrokosmos,* 20–23.

[12] Újabban Báll Dávid közölt részletesebb jellemzést a kiadványról oktatási szempontból a *Parlando* folyóiratban, lásd „A zongorapedagógia lehetőségei – a Bartók–Reschofsky-féle zongoraiskola", http://www.parlando.hu/2014/2014-4/2014-4-03-Ball.htm.

[13] Dohnányi berlini évei után 1915. november vége óta élt ismét Budapesten, s éppen az 1916/17-es tanévben kezdett tanítani a Zeneakadémián. Lásd Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő,* 2. átdolgozott kiadás (Budapest: Nap Kiadó, 2002), 145–146.

[14] Hegyi Emánuel (1877–1943/44): zongoraművész, vö. http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC05727/06165.htm, 1912 és 1942 között tanított a Zeneakadémián, lásd Ujfalussy József (szerk.), *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve: Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 276.

[15] Laub István (1883–1935), Chován és Koessler tanítványa a Zeneakadémián, ahol ő maga 1907 és 1934 között tanított. Vö. Bartha Dénes (főszerk.), *Szabolcsi Bence – Tóth Aladár zenei lexikon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), II. köt., 421., valamint Ujfalussy (szerk.), *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve,* 281.

[16] Nagy Géza (1876–1938) zongoraművész, vö. http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html. 1906 és 1936 között tanított a Zeneakadémián, lásd Ujfalussy (szerk.), *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve,* 282.

[17] Oswald János (1858–1920) 1903-tól a Zeneakadémia elmélet tanára, s épp 1916-ban vette át a zongora tanárképző vezetését. Lásd *Szabolcsi Bence – Tóth Aladár zenei lexikon,* 3. köt., 50. Csak 1918-ig tanított a Zeneakadémián, lásd Ujfalussy (szerk.), *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve,* 282.

[18] Szendy pályájához újabban igen sok értékes dokumentumot közölt Szirányi Gábor a *Parlando* online folyóiratban, lásd http://www.parlando.hu/2011/2011-2/2011-2_Sziranyi_Szendy-teljes.htm.

és Székely Arnold[19] írásbeli véleménye a javasolt munkáról. A keveset mondó, rövidebb, jóindulatúan támogató vélemények (mint Dohnányié és Hegyi Emmánuelé) mellett túlsúlyban voltak a részletesebb s többé-kevésbé markánsan elmarasztaló bírálatok. Technikai szempontból Oswald János igen lesújtó véleménye a legrészletesebb. Szendy pedig zenei kérdésekre is kitér jelentésében. Ezekre hivatkozva Mihalovich válaszlevelében közölte, hogy a *Zongoraiskolá*t nem veheti föl a tananyagba.

Az 1908 óta megújulva működő Rózsavölgyi és Társa zeneműkiadó[20] már a kötet megrendelésével, de különösen azzal az igényével, hogy elfogadtatásához és terjesztéséhez a Zeneakadémiától hivatalos támogatást kapjon, egyfajta határsértést követett el. A zenepedagógia mindaddig Rozsnyai Károly 1889-ben megalapított zeneműi- és könyvkiadó cégének egyik fő profilját adta.[21] Nem véletlen, hogy az ő kiadványuk volt az első magyar nyelvű zongoraiskola, a Zeneakadémián tanító Chován Kálmán először 1905-ben megjelent munkája.[22] Hogy e kiadványt szerzője egyértelműen a zeneakadémiai tanulmányok előkészítéséhez szánta, különösen nyilvánvaló az 1907-ben megjelent bővített második kiadás előszava alapján, ahol többek között így ír:

> [munkám kibővítésére] azért is szükség volt, mert iskolám, amely az első kiadásban egy kötetben jelent meg, egy tanévre túl sok – két tanévre pedig kevés anyagot tartalmazott. Ezáltal némi zökkenés támadt az iskola és az Orsz. Zeneakadémia tananyaga között, amennyiben azon hiányt meghatározatlan művekkel kellett pótolni. Azért az új kiadásban ezen hézagot kitöltve, a tananyagot két kötetre bővítettem ki, úgy hogy a növendék most két teljes tanévre lesz ellátva a szükséges elméleti, technikai, előadási, sőt még négykezes tananyaggal is.
>
> Ezen kiegészítés által az iskola szoros kapcsolatba lép a Zeneakadémia zongora-tanszakának tantervével, vagyis azzal együtt az első kezdettől fogva fel egészen a legmagasabb kiművelésig egységes, fokozatos s a modern követelményeknek megfelelő átgondolt és kipróbált tananyagot nyújt a művészi kiképzéshez, s nyújtja ezt – anyanyelvünkön, melyet e téren oly sokáig nélkülöztünk.

Érthető tehát, ha e munkával veti egybe elmarasztaló véleményében Laub István is Bartók és Reschofsky kiadványát, s nyilvánvalóan erre utal Mihalovich is, amikor így összegzi

[19] A Thomán-tanítvány Székely Arnold (1874–1958) Bartókkal egy időben került a Zeneakadémia zongora tanszakára 1907-ben. Míg Bartókot a hirtelen nyugdíjba vonult Thomán helyén az akadémiai tanfolyam vezetésére kérték föl, Székely egykori tanára előkészítő tanfolyamon tartott óráit vette át. Vö. Rákai Zsuzsanna, „Székely Arnold”, in Gádor Ágnes–Szirányi Gábor (szerk.), *Nagy tanárok, híres tanítványok: 125 éves a Zeneakadémia* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, [2000]), 282–283. Székely 1939-ig volt a Zeneakadémia tanára.

[20] Az eredetileg 1850-ben alapított Rózsavölgyi és Társa cég történetét attól kezdve, hogy Alberti Victor, Bárczy Gusztáv és Ángyán Béla lett a cég tulajdonosa, Alberti Rezső foglalta össze, lásd „A Rózsavölgyi és Társa cég története 1908-tól 1949-ig”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 187–211.

[21] Lásd a Rozsnyai kiadó nyilvánvaló reklámcélokat is szolgáló könyvméretű tájékoztatóját a zongora tanterv anyagáról, *Rozsnyai Károly kalauza a zongoratanitásban: Rendszeres tanterv a tanulás kezdetétől a legmagasabb kiképzésig* (Budapest: Rozsnyai, 1912).

[22] E kiadványra Nakahara Yusuke hívta föl figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

véleményét: „a zeneakadémián jelenleg használatban levő zongoraiskola öntudatos és szakavatott pedagógiai módszerével nem állja ki a versenyt”.

A bírálatok írói számos technikai problémára mutatnak rá, mégis kérdés: objektív és örökérvényű szempontok vezetik-e minden esetben a bírálókat? Nem korhoz, stílushoz, ízléshez kötött-e a zongoratanítás technikájának ideálisnak tetsző felépítése? S nem éppen a jelentős szemléletbeli újdonságnak szól-e a több szakvéleményben olvasható heves elutasítás? De mi is a vita tulajdonképpeni tárgya? Különösen indokolt a kérdés, ha az egyik vélemény szerint „kitűnő magyarsággal vannak a tudnivalók leírva” (Székely Arnold), míg más úgy véli, hogy „magyarázó szövegei nem eléggé érthetőek” (Laub István), sőt „szövegezése, mint már czime is pongyola” (Nagy Géza), illetve „magyartalanul, hanyagul fogalmazott” (Szendy). A nemzeti kérdés még a zenei anyaggal kapcsolatban is szóba kerül: „zenei anyagában is tótul magyaros és különczködő” (Szendy).

A vélemények megítélésénél, akármilyen értékes és tanulságos is a zongorista képzés technikai kérdéseire vonatkozó szakmai tartalmuk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a Zeneakadémia zongora tanszakán mind erősebben érzékelhető belső feszültségeket. A hazai képzés szempontjából oly meghatározó két kései Liszt-tanítvány, Szendy Árpád és Thomán István a kortársak szemében nyilvánvalóan meglehetősen eltérő művészi, pedagógiai, emberi magatartást képviselt.[23] Talán nem véletlen, hogy éppen 1916-tól váltak erősebbé a feszültségek; Dohnányi hazatértével Bartók után egy újabb Thomán-tanítvány, s ráadásul egy páratlan nemzetközi rangú előadóművész került a tanszak oktatói közé. A Bartók-Reschofsky *Zongoraiskola* véleményezése után nem sokkal, 1917 őszén nyújtott be Dohnányi javaslatot a zeneakadémiai zongoratanítás megreformálására. 1917. november 12-én kelt hosszabb memorandumát azonban a vezetés, részben Szendy állásfoglalása miatt elutasította.[24] Szendy Árpád kétségkívül a legmarkánsabb és legmeghatározóbb tanáregyénisége volt a zongora tanszaknak. Nem véletlen, hogy Bárczy és Mihalovich kimondatlanul is őt érti „a zeneakadémia egyik nagyhirü, érdemes tanára” alatt, aki „hatalmi szóval – bár talán ülési formában” dönthet tanszaki ügyekben, s döntését „az Igazgatóság – mint saját döntését – közölte”. A *Zongoraiskola* véleményezését tehát alighanem ebben az összefüggésben is érdemes értékelni, s azt mintegy a későbbi ellentétek eddig nem ismert előjátékának tarthatjuk.

Mellékesnek tűnhet, mégis szimptomatikus, hogy Reschofsky nevét a különböző dokumentumokban változatos helyesírással (Resovsky, Reschovszky) találjuk; csupán épp a Bartókkal egyidős és jóindulatú véleményt fogalmazó Székely Arnold írja az ő nevét ékezet nélkül. A Rózsavölgyi és Társa cég levelétől kezdve nyilvánvaló, hogy a vita részben – hol nyíltan, hol burkoltan – Bartók neve és zeneszerzői személyisége körül (is) forog. Az ő ekkorra már részben támadhatatlan, részben „támadandó” tekintélye adhat a vitának sajátos töltetet.

Az egyik legrészletesebb bírálatot író Nagy Géza egész sorozat számot említ, melyeket „sivár, lélektelen munkák”-ként, illetve „zeneietlen”-ként jellemez. Az általa felsorolt dara-

[23] Óhatatlanul érinti ezt a különbséget Kaczmarczyk Adrienne rövid pályaképe Szendyről, lásd Gádor–Szirányi (szerk.), *Nagy tanárok, híres tanítványok,* 287.

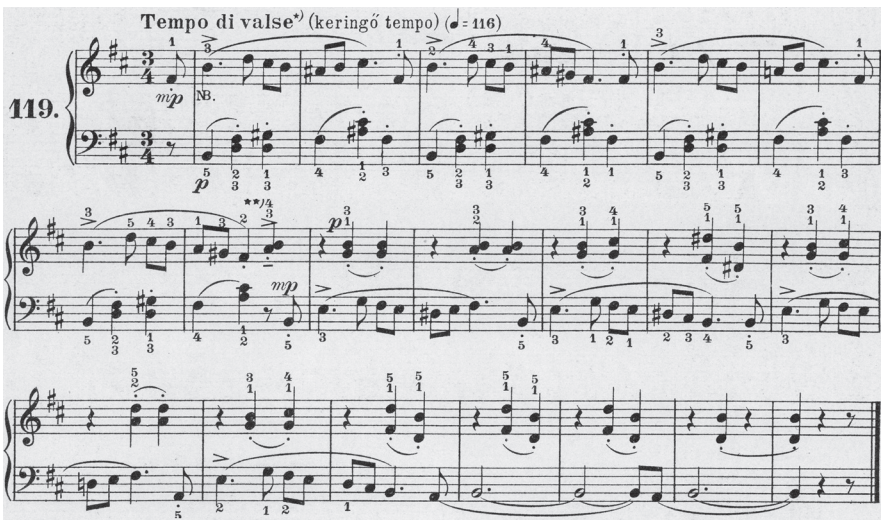
[24] Lásd ehhez Vázsonyi, *Dohnányi,* 148–151. Vö. Kovács Sándor, „Dohnányi Ernő: Művészete és pedagógiai nézetei”, in Ujfalussy (szerk.), *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve,* 184–197., az 1917-es és azt követő reformtervekről különösen 190–194.

bok ugyan legnagyobbrészt Reschofsky gyakorlatai, található közöttük kettő, mely Bartók szerzeménye, a 40. és a 46. szám. A 40. számra viszont külön is kitér a bírálat, mely szerint az „mindenre való, csak arra nem, hogy jó izlést fejlesszen a tanulóban!” A zeneszerző utóbb nemcsak a *Kezdők zongoramuzsikájá*ba vette át, hanem átdolgozott formában, ám több lényeges jellemzőjét megőrizve – „Délszlávos” címmel – bekerült a *Mikrokosmos*ba is.[25]

Bartók apró előadási darabjai nagyobbrészt meglehetősen egyedülállóak életművében. A kevés számú népdalfeldolgozást nem számítva a kompozíciók általában közel állnak a stílusgyakorlatok világához. Habár ebből a szempontból is a *Mikrokosmos* előzményeinek tekinthetők, a harmincas években komponált darabok neoklasszikus vonásai jóval stilizáltabbak, s egyénítettebbek. Egy másik igen részletes vélemény írója, Szendy Árpád zenei szempontból legkonkrétabb bíráló megjegyzése az egyik legmarkánsabb stílus-allúzióként született darabra vonatkozik. Miután a kiadvány technikai kérdéseit bírálta, a következőképpen tér rá a zene jellemzésére:

> Zeneileg a mű valamivel jobb (ott, ahol nem túlon-túl nehéz), bár van benne olyan „valse” is (60. old. 119. mű), amely inkább mazurka, abban azonban tetszeleg, hogy a vezérhangot ne adja be a még romlatlan fülű tanitványnak.

A mazurka-szerű „valse” kétségtelenül Chopin stílusát idézi. A tánctípus azonosítása részben talán erre, s nem konkrét metrikai sajátosságaira vonatkozik. Bartók mindenesetre 1929-ben is „Tempo di Valse” címmel vette föl a válogatott darabok füzetébe. Még ennél



1. kotta Bartók: „Tempo di valse”, Zongoraiskola, 119. sz.

[25] Lásd a darab történetéhez, mely *6.* sz.-ként szerepel a *Kezdők zongoramuzsikájá*ban és átdolgozása „Délszlávos” címmel 40. sz.-két került a *Mikrokosmos*ba, Vikárius László, „Béla Bartók Studying Kuhač's Collection”, in Vjera Katalinić–Stanislav Tuksar (szerk.), *Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911) Musical Historiography and Identity* (Zagreb: Croatian Musicological Society, 2013), 103–120.

a vitánál is érdekesebb azonban Szendy megjegyzése a „vezérhang" jellemző kerüléséről. Észrevétele kétségkívül jogos. E külön kiemelt darab rafináltan játszik a hangsorokkal, a dallamos moll és dór, valamint a h-moll és szubdominánsa, az e-moll szembeállításával, mígnem a darab végén valóban az alaphang alatti egészhangot juttatja érvényre. De a vezetőhang kerülésének fölemlítésekor Szendy kétségkívül Bartók stílusának egyik különösen fontos „antiromantikus" vonását helytelenítette, mely a fiatalabb komponista modern és egyéni zenei stílusának egyik sarokköve lett. A legnagyobb nézetkülönbség a két zeneakadémiai zongoratanár-zeneszerző között alighanem éppen e sajátság és a vele szorosan összekapcsolódó stílusfordulat, illetve annak nevelési jelentősége terén lehetett. Hiszen Bartók számára éppen a népi dallamokban rejlő, a 19. századi zenei stílussal szakító stíluselemek ígértek nemcsak zenei megújulást, hanem megfelelőbb zenei–nevelési eszközt.[26] Éppen ezért nem meglepő, hogy a radikálisan újnak szánt zongoraiskolában helyet kapott apró zongoradarabok lelkes bírálóra is akadtak. Az új magyar zene hívei közé tartozó Molnár Antal, aki, úgy tűnik, kezdettől fogva nagyon is tisztában volt a szerzők munkamegosztásával, éppen az előadási darabok értékét emelte ki a *Zongoraiskola* megjelenése után még 1913-ban a *Nyugat*ban közölt rövid, bevallottam nem zongorametodikai szempontú recenziójában:

> […] a benne lévő kis kompozíciók, melyek Bartóktól valók, megragadtak. Éspedig azért, mert a legegyszerűbb lehetőségeken belül is annyi fiatalos, friss bájt, annyi örök ízt öntenek, hogy átjátszásuk közben lehetetlen volt Mozart víziójától szabadulnom. Bartók azáltal, hogy e tökéletes kis formákba geniejének egy-egy vonását rejtette, nemcsak új miniatűr-hangot teremtett, hanem az ismert primitív hangulatokat is megnemesítette. Leírhatatlan az a készség, mit változatosságban, eredetiségben, ősi hangulaterőben bemutat. Hogyne örülnénk, mikor látjuk, hogy a kezdőknek szánt darab is lehet húsból és vérből, hogy benne is mozoghat lélek és működhetik agy. Vége a fabáb-zongorairodalomnak, mert íme lehet így is. E darabokat nemcsak hogy igazi odaadással lehet játszani, mert oly bájosak, hanem nevelődni is lehet rajtuk, tanulni belőlük előkelő egyszerűséget, nemes naivitást, és tisztelni bennük az örökszavú, igazi muzikalitást.[27]

Úgy tűnik, Molnár Antal a két évvel korábban ugyancsak lelkes recenzióban[28] tárgyalt *Gyermekeknek* darabjai után is új, s részben talán az előbbihez mérhető zenei értéket vélt felfedezni a zenepedagógia területére most még mélyebbre tévedt Bartók apró, alkalmi munkáiban.

[26] Lásd ehhez éppen a vezetőhang és „szentimentalizmus mentesség" eszménye közötti összefüggést vizsgáló dolgozatomat: „A »szentimentalizmus hiánya« Bartóknál", Sz. Farkas Márta (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 235–257.

[27] Molnár Antal, „A Bartók–Reschofsky zongoraiskola darabjai", *Nyugat* 1913. október 16., újraközölve Breuer János (szerk.), *Zenei írások a Nyugatban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978), 107. Az írás hozzáférhető a *Nyugat* internetes változatában is: http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm.

[28] Molnár Antal, „»A gyermekeknek – Bartók Béla« (3 füzet zongoradarab, Rozsnyai kiadása)", *Zeneközlöny* 9/14 (1911. június 15.), 473–475., új kiadásban Molnár Antal, *Írások a zenéről,* közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1961), 15–17.

Dokumentumok (BA-N: 3600/24)[29]

1. dokumentum

Bárczy Gusztáv levele a Zeneakadémia Igazgatóságának
1916. október 23.
gépirat, eredeti aláírással[30]

Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia
Tekintetes Igazgatóságának

Budapest

Van szerencsénk Bartók Béla és Reschovszky Sándor zongoraiskolájának egy példányát ujból megküldeni azzal a kéréssel, hogy azt a zeneakadémia tananyaga közé felvenni méltóztassék.

Ugyszintén kérjük, hogy a Bartók-Reschovszky zongoraiskola folytatásaképen kiadandó:

Kovács Sándor: Válogatott könnyü előadási darabok.
Reschovszky S. Technikai gyakorlatok.
Reschovszky S. Válogatott könnyü tanulmányok.
müveket szintén méltóztassék a tananyagba felvenni.[31]

Természetesen nem azt kérjük, hogy a jelenleg használatban lévő megfelelő tananyag kihagyassék, hanem hogy a fenti müvek alternative a jelenleg használtak mellett engedélyeztessenek.

[29] A dokumentumokat a továbbiakban lényegében betűhű formában közöljük. Azokon csupán egészen jelentéktelen formai egységesítést hajtottunk végre. Megőriztük a hosszú magánhangzók időnkénti rövid írását – a kézírások és a gépirat esetében egyaránt. Az aláhúzással jelzett kiemeléseket – a városnevet kivéve – minden esetben kurzív adja vissza. Nem javítottuk továbbá, mivel jellemzőnek tűnik, Reschofsky nevének számos írásváltozata – olykor egy-egy szövegen belül is. Ugyanakkor nem foglalkozunk a szövegekben található kisebb szövegjavításokkal; ilyenkor mindig a javítás utáni végső szövegalakot közöljük. A dokumentumok kéziratok alapján történt begépelését Schmidt Zsuzsanna végezte, ám a felelősség esetleges hibákért természetesen a közreadót terheli, ki a szövegeket az eredetikkel egybevetette. A közlésnél előre helyeztük magát a kiadó és a Zeneakadémia közötti levélváltást, s ezt követik, amennyire a változó pontossággal datált dokumentumok ezt megengedik, kronologikus sorrendben a vélemények. Minthogy a *Zongoraiskola* jelenleg használatos példányának (Editio Musica Budapest, Z. 4636) oldalbeosztása eltér az eredeti kiadástól, olykor szükséges a csupán oldalszámmal megadott helyek azonosítása. Ezeket alkalmi jegyzetekben adjuk meg. (A darabok számozása nem változott, tehát valahányszor darabokra, illetve gyakorlatokra utal a véleményező, az egyértelműen megtalálható az új kiadásban is, s ilyenkor szükségtelen lett volna a jelenlegi oldalszámot feltüntetni.)

[30] A gépirat számos kék, illetve piros ceruzás aláhúzást és bejegyzést tartalmaz, melyek nyilvánvalóan Mihalovich válaszának előkészítését szolgálták. Felsorolásuk fölösleges, mivel valamennyi tükröződik a válaszlevél szövegében. Példaképpen említhető, hogy az *„eklatáns eset”* kifejezés piros ceruzával alá van húzva, mellé pedig „nono!” megjegyzés került. A véleményezésre javasolt zongoratanárok lapszélen megjelölt felsorolása mellett pedig a „no még mit!!” megjegyzés olvasható.

[31] Mindhárom kotta megjelent, s a *Zongoraiskolá*val, valamint Johann Sebastian Bach *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*jából Bartók által közreadott 12 darabból álló, 1916-ban megjelent válogatással együtt hirdették „Az elemi zongorajáték gyakorlati tananyaga” címmel. Vö. BHadd: 16, borító belső oldal.

Már a mult évben kértük a Bartók-Reschovszky iskola felvételét, azonban a lehető legvillámgyorsabb módon megkaptuk az elutasitó választ.

Tekintetes Igazgatóság! Mély tisztelettel hajlunk meg általában az Igazgatóság döntése előtt, azonban a jelen esetben előre bejelentjük, hogy kérésünknek a tavalyi módon való radikális elintézésébe belenyugodni nem fogunk. Tartozunk ezzel az erkölcsi kötelességgel Bartók Bélának aki legjobb tudását vitte bele ezen munkájába. Nemcsak maga az iskola, hanem a fent emlitett további füzetek is az ő irányitása, hathatós ellenőrzése mellett készültek.

A tananyag megválasztását eddigelé tudtunkkal a zeneakadémia egyik nagyhirü, érdemes tanára döntötte el hatalmi szóval – bár talán ülési formában – s azt az Igazgatóság – mint saját döntését – közölte. Bármennyire is tiszteljük az illető tanár kiváló működését, az ő döntését, illetve döntésszerű előterjesztését nem tartjuk mindig helyesnek; erre egyik eklatáns esetet sorolunk fel.

Már négy év óta a m. kir. zeneakadémia tananyagába fel van véve „Kullak-Aggházy: Oktávgyakorlatok". Ezen mü a mai napig sem jelent meg. Az illető tanár ur jónak találta a nem létező müvet az akadémia tananyaga részére, de a Bartók-Reschovszky iskola 48 óra alatt kivégeztetett anélkül, hogy Bartók Bélától az esetleges hibákra nézve felvilágositást kértek volna.

Méltóztassék megvizsgálni ezt az ügyet.

Kérjük a tekintetes Igazgatóságot, szíveskedjék a Bartók-Reschovszky zongoraiskoláját a *zongora tanszak tanáraival (Szendy, Dohnányi, Székely, Nagy, Hegyi) külön-külön* és nem ülésben *megvizsgáltatni* és véleményt kérni akár arra nézve is, hogy a jelenleg használt zongoraiskolával szemben haladást mutat-e vagy sem. Méltóztassék az illetők kifogásait Bartók Bélával közöltetni, ő meg fogja adni a kellő felvilágositásokat. Addig kérjük a tananyag megállapítását függőben tartani.

A tankönyvek approbálásánál is a biráló véleményére replikával élhet a szerző. Ezt az elbánást joggal kérhetjük a tekintetes Igazgatóságtól.

Kovács és Resovszky gyakorlatokat csak korrekturában mutathatjuk be és igen kérjük, hogy azt a használat után rendelkezésünkre bocsátani sziveskedjék, mert a kinyomatása iránt kell intézkednünk. (A Resovszky tanulmányok második korrekturáját a nyomdából most várjuk.)

Egyuttal bejelentjük, hogy Radnai Miklósnak 20 különböző zongora darabja jelenik meg a napokban. Ezen könnyebb magyaros stilü darabokat a legrövidebb idő alatt be fogjuk küldeni.

Kérésünket a tekintetes Igazgatóság bölcs belátására bizzuk és kijelentjük ujból is, hogy ezen lépésünk megtételére semmiféle üzletiérdek nem késztetett, csupán az az erkölcsi kötelesség, amelyet egy becsületes kiadónak egy nagytudásu szerzővel szemben tanusitania kell.

Budapest, 1916. október hó 23.

Kiváló tisztelettel
RÓZSAVÖLGYI és TÁRSA
Bárczy

2. dokumentum

Mihalovich Ödön válaszlevele a Rózsavölgyi és Társa zeneműkiadó vállalat vezetőségének

1917. február 19.

számos lapszéli javítást tartalmazó fogalmazvány az ORSZÁGOS MAGYAR KIRÁLYI ZENEAKADÉMIA fejléccel ellátott hivatalos levélpapírján, iktató-szám: 58/1917.

Tárgy:
A „Rózsavölgyi és Társa” zeneműkiadó czég kéri a Bartók–Reschofsky-féle zongoraiskolát a zeneakadémia tananyagába fölvenni.

A „Rózsavölgyi és Társa” zeneműkiadó vállalat t. vezetőségének

Budapest

A t. Kiadó czég a folyó tanév október havában hozzám intézett átiratában arra kéri az orsz. m. k. zeneakadémia igazgatóságát, hogy az általa beküldött Bartók–Reschofszky-féle zongoraiskolát „sziveskedjék a zeneakadémia tananyagába fölvenni, azt a szaktanárokkal ujból megvizsgáltatni és véleményt kérni arra nézve, hogy az a jelenleg használt zongoraiskolával szemben haladást mutat-e, vagy sem.”

Ez a kérelem, – bár a fennálló gyakorlattal ellenkezik, – illő formában előadva, s a jelen esetben kivételesen alkalmazható személyi tekintetek figyelembevételével megfontolás tárgyává tehető s esetleg teljesithető, de bizonyára nagyon feltünő az elmefuttatás és merőben szokatlan a hang és modor, a mely ezt a kérelmet kiséri.

A t. Czég panaszkodik, hogy már a mult évben kérte a szóban forgó zongoraiskola fölvételét s jogosulatlan gunnyal füszerezve panaszát hozzáteszi, hogy a „lehető legvillámgyorsabban kapta meg az elutasító választ”. Alább ki fogok még arra terjeszkedni, hogy egy tanintézet se tartozik a hozzá beküldött tankönyvek dolgában a kiadónak válaszolni, ha tehát a t. Czég mégis kapott választ, ez részünkröl csak figyelem és előzékenység volt, de az már igazán túlmegy a határon, hogy az illető czég még az időt is szóvá tegye, a mely alatt a választ kapja.

A t. Czég továbbá meggyanusitja a zeneakadémia igazgatóságát azzal, hogy az intézet *egy bizonyos* tanárának „döntésszerű előterjesztését” mint „a *saját döntését*” közölte a Czéggel. Valóban nem tudom elképzelni, hogy a t. Czég milyen forrásból meriti *bizalmas* értesüléseit és *szavahihető* informáczióit, hogy ilyen kategórikusan áll elő velük? A tanárkari határozatok mindig az illetö testület belügyei lévén, azokhoz idegenek csak indiskréczió, vagy pletyka révén juthatnak. A vezetésem alatt álló intézet tanárairól indiskrécziót nem tételezek fel; a fenti vád azonban a tényekkel szemben csakis pletykára vihető vissza. Különben meg kell jegyeznem, hogy ha én jónak látnám, hogy valamely hozzám beküldött művet *csakis egy* szaktanárnak adjak ki véleményezés végett, akkor sincs semmiféle kiadó vállalatnak ingerencziája arra, hogy ebbe az elhatározásomba belekössön.

A t. Czég szemére hányja a zeneakadémia igazgatóságának – mint *„eklatáns esetet”,* – hogy az intézet tananyagába már évek óta fel van véve *„Kullák–Aggházy: Oktávgyakorlatok”,* holott – ugymond – „ez a mű a *mai napig sem* jelent meg”. Aztán hozzáteszi diadalmasan, hogy „az illetö tanár ur ezt a *nem létező művet* jónak találta a zeneakadémia tananyaga részére”. A t. Czég nem vette észre, hogy ezzel az „eklatáns esetével” milyen kudarczot vallott. Teljesen igaza van abban

hogy a Kullak–Aggházy-féle oktávtanulmányok soha sem jelentek meg, mert senki sem szándékozott őket megjelentetni; hiszen Aggházynak bizonyára sohase jutott eszébe, hogy Kullak tanulmányait a saját átdolgozásában adja ki, mikor maga is irt oktávtanulmányokat! Ez a „nemlétező mü" csak az illető hibakutató egyén képzelmében él, a kit a zeneakadémia tantervének 47.ik lapján a Kullak és Aggházy nevek közé sajtóhiba utján kerülő kötőjel (–) tévesztett meg. Ha az illető azt a fáradságot vette volna magának, hogy egy lapot még forditson, a 48. lapon megtalálta volna (a második sorban) a két név között a vesszőt (,), s akkor nem kompromittálta volna a t. Czéget a fenti váddal, mert rögtön megértette volna, hogy itt *kétféle* oktávgyakorlatok alternativ felsorolásáról van szó.

A t. kiadó czég inkompetens eljárása akkor éri el paroxismusát, a midőn *kijelölni* akarja részemre az egyéneket, a kikkel kiadványát megbiráltassam s egyuttal utasitást is akar előirni számomra, hogy *milyen módon* vizsgáltassam meg zongoraiskoláját. Valóban a szerzőknek és kiadóknak igazi Eldorádója volna az az ország, a hol a kiadó maga válogathatná ki a kritikusokat! Hogy én, mint a zeneakadémia igazgatója, kire bizom a vezetésem alatt álló intézethez beküldött zeneművek birálatát, az teljesen az én dolgom, s erre nézve nem fogadhatok el senkitől irányitást még akkor sem, ha – mint a jelen esetben – a nevekre vonatkozó javaslat meg is egyezik az én szándékommal.

Végül előttünk egészen érthetetlen a t. Czégnek az a „bejelentése", hogy „Kérésének a tavali *[sic]* módon való radikális elintézésébe *belenyugodni nem fog*(!)". A mennyiben ezen bejelentésben burkolt fenyegetés rejlenék, részünkről erre vonatkozólag kijelentem, hogy ez elöttünk teljesen közömbös és czéljatévesztett.

Minden tanintézetnek, széles ez országban, souverain joga van ahoz, hogy, az állam érdekei által megszabott keretben, tankönyveit belátása szerint maga válassza meg. Minden tanintézet felelös a maga felettes hatóságának és a közvéleménynek a tanitás eredményeért, de a czélhoz vezető eszközök fölött szabadon rendelkezik. Viszont minden könyvkiadó vállalatnak szabadságában áll kiadványait valamely tanintézetnek beküldeni abban a reményben, hogy az esetleg ott beválik. De ahoz aztán egy kiadónak sincs joga, hogy számon kérje, mért nem használják a kiadványát, valamint egy tanintézet sem köteles excusálni magát valamely tankönyv be nem hozatala miatt. A zeneakadémiához, ép ugy mint más tanintézetekhez, évrőlévre küldenek be ugy hazai, mint elökelő külföldi kiadó czégek zeneiskolákat és egyéb instruktív kiadványokat „szives átnézés és esetleges alkalmazás" végett, de egyik se arrogálja magának azt a jogot, hogy a „Rózsavölgyi és Társa"-czég hangján és modorában számon kérje tölünk idevágó elhatározásunkat, – akár 48 óránál hosszabb, akár rövidebb idő alatt következzék az be. Nálunk tömegesen produkálják a tankönyveket; milyen nagymérvü zaklatás volna az egy tantestületre nézve, ha az összes beküldött tankönyvekről minden esetben kimeritően indokolt választ volna kénytelen adni! – Ha valamelyik intézet mégis válaszol a kiadónak, ez részéről, mint fentebb emlitettem, csakis figyelemnek és elözékenységnek tekinthető, mert nem tartozik vele.

Mindamellett a hozzám intézett kérelmet, – daczára jogosulatlan hangjának, – teljesitettem és a szóban forgó zongoraiskolát a zeneakadémia szaktanárainak birálatra kiadtam, nem a Kiadó czég érdekeire, hanem az érdemes szerzőre való tekintettel, a ki ezuttal ugyan előtte idegen területre: az elemi zeneoktatás terére tért le, a hol elméleti tudását az itt annyira szükséges pedagógiai tapasztalás nem támogathatja, de a kinek kiváló és kartársaitól nagyrabecsült müvészi egyénisége

megérdemli, hogy még ezt a kisérletét is érdeklődéssel, de egyuttal természetesen teljes tárgylagossággal vizsgáljuk meg.

A hozzám beküldött véleményes jelentésekböl megállapitottam, hogy a szaktanárok többsége a szóban forgó zeneiskolát nem tartja alkalmasnak a zeneakadémia tananyagába való fölvételre, s hogy a zeneakadémián jelenleg használatban levő zongoraiskola öntudatos és szakavatott pedagógiai módszerével nem állja ki a versenyt. A felhozott példák és idézetek tömegével mutatja ki az anyag pedagógiai feldolgozásának fogyatékosságait; az elemi zeneismeretek sokszor zavaros és helytelen megfogalmazását; a felölelt anyagnak többnyire szegényes, olykor ötletszerü feldolgozását; a nehézségeknek néha szertelen összehalmozását; a megoldandó feladattal s az elemi oktatásnak eddig elért pedagógiai eredményeivel szemben gyakorta megnyilvánuló tájékozatlanságát. A bírálók közt az olyan is, a ki különben a müvet jónak mondja, kénytelen az anyag pedagógiai feldolgozásának ama hibájára rámutatni, hogy a zongoraiskola magyarázatai és példái inkább a *serdülő kor,* tehát a *szellemileg fejlettebb* gyermekek számára valók.

Mindezek alapján ezuttal értesitem a t. Czéget, hogy a Bartók–Reschovszky-féle zongoraiskolát a zeneakadémia tananyagába nem vehetem föl.

Budapest 1917 febr.

Mihalovics
igazgató

3. dokumentum

Nagy Géza véleménye a Bartók–Reschofsky *Zongoraiskolá*ról
1917. január 28.
kézírásos, eredeti aláírással ellátott jelentés

Vélemény a
„Zongora iskola irták Bartók Béla Reschofsky Sándor.”
czimü munkáról.

Nevezett zongora iskola stilusa, szövegezése, mint már czime is, pongyola! A szöveg hol a tanárt, hol a növendéket utasitja s ennél fogva hol naiv, hol érthetetlen!

Több helyen fordul elő zárjelben közbevetett infinitivus, amelynek hatása groteszk!

Az iskola elején alkalmazott illusztrácziók és a szöveg között nincs kellő kapcsolat!

A 10, 11, 12 és 13ik lapon lévő ujjgyakorlatok[32] a Braun-féle gyakorlatok[33] igen rossz helyen alkalmazott, hiányos kivonata. Ennek itt, a zongora-tanulás teljes kezdetén nincsen értelme! – A nem játszó ujjaknak olyan módon való letartása, hogy azok a billentyű lenyomása nélkül nyugodjanak a billentyűkön, – a letartásnak leg-

[32] Az 1–14. sz. gyakorlatról van szó, *Zongoraiskola* (Z. 4636), 13–17.

[33] Braun Paula (1881–1962), zongoraművész pedagógus, Szendy tanítványa. 1908-ban jelent meg pedagógiai munkája, *A kéztartás és billentés módszere,* 1912-ben pedig gyakorlatai, *Legfelső tanulmányok zongorán külön és két kézre.* Vö. http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC00523/02283.htm

nehezebb fajtája, roppantúl fegyelmezett ujjakat igényel s ezért a tanulás kezdetén a tanulónak megkinzása ez! –

A 14ik lapon,[34] amikor még semmit sem zongorázott a tanuló idáig, már kottából játszandó csukló-gyakorlatok vannak!

A tulajdonképeni zongorázás a 20ik gyakorlattal kezdődik és mégis már a 21ik gyakorlat után a segédvonalakra terjeszkedik ki, holott az öt vonal terjedelmén belül igen sok mindent lehetett volna elvégezni!

A 31–32–33–34–35–37–38–39–40–41–42–43–45–46–47–48–49–50.ik számu gyakorlatok siralmas, sivár, lélektelen munkák, nem arra valók, hogy megkedveltessék a tanulóval a zongorázást s ha szülő és tanár mégis rászoritják ezek elvégzésére a tanulót, akkor csakis a lélektelen gépies-szellembe terelik bele! –

A 40ik számu gyakorlat mindenre való, csak arra nem, hogy jó izlést fejlesszen a tanulóban! –

A 29ik lapon[35] már kettős fogások vannak, ami az itt nyujtott módon időszerűtlen! – Azonkivül a letartások hemzsegnek a módositó jelektől, amihez viszont az ezen iskolában nyujtott előzmények még nem készitették elő kellőleg a tanulót! –

A 64–65–66–67–69–70–71–72–73–74–75–76ik számu gyakorlatok ismét a siralmas, sivár, zeneietlen, léleköző gyakorlatok egy újabb sorozata! –

Ugyanigy a 84–85–86–87–88–90–91ik számuak egyenesen megkínzása a tanulónak s így szándékos megölése a tanulási kedvnek! –

A 108ik számu gyakorlat olyan nagy nehézségeket tár a tanuló elé, amelyekre éppen ezen iskola még nem készitette elő! –

Az összes 125 gyakorlatot számláló iskolából a legnagyobb jóindulattal sem lehet 35-nél többet össze keresgélni olyat, a melynek számottevő hasznát vehetné a növendék! Ezekből is azonban az utolsó 10 drb. sokkal nehezebb, mintsem az ezen iskolából tanult növendék meggyőzhetné! – Ilyen módon a gyakorlati-anyagnak szűkös-volta is nagy baja ez iskolának!

Mindezen, itt csak vázlatosan jelzett hiány miatt a fentnevezett iskolát nem tekinthetem czélravezető munkának!

Budapesten 1917. január 28-án

Nagy Géza

4. dokumentum

Hegyi Emmánuel véleménye a Bartók–Reschofsky *Zongoraiskolá*ról
1917. január 29.
kézírásos, eredeti aláírással ellátott jelentés

A *Bartók–Reschovszky*-féle zongoraiskola körültekintő beosztása, az anyag fokozatos elrendezésének módozatai, s az egyes tanulmányokhoz fűzött nagy tapaszta-

[34] *Zongoraiskola* (Z. 4636), 18.
[35] „Kettősfogások", *Zongoraiskola* (Z. 4636), 34–35. oldaltól, illetve a 60. számtól.

latot tanusító magyarázatok alapján: kíváló pedagogiai értékű munka, mely céljának elmaradhatatlan eredménnyel fog mindenkor megfelelni.

Budapest, 1917. január hó 29.

Hegyi Emmánuel.

5. dokumentum

Laub István véleménye a Bartók–Reschofsky *Zongoraiskolá*ról
1917. január 29.
kézírásos, eredeti aláírással ellátott jelentés

Véleményem, illetve megjegyzéseim a Rózsavölgyi cég kiadásában megjelent Bartók–Reschofsky zongoraiskola felett

Az előttem fekvő müvet gondosan áttanulmányozva azt hasoncélu müvekkel összehasonlitva, állithatom, hogy ezen zongoraiskola is csak vezérfonalat kiván nyujtani a tanitónak, hogy minő sorrendben ismertesse meg a kezdő növendéket a zene, illetve a zongorajáték alapelemeivel. Ezen sorrendhez azonban néha szó fér. A különböző billentéseket helyesen magyarázza meg. Pl. hogy lassu mozgásnál a billentés csuklóból, gyors mozgásnál ujjból történik.

Szerintem nem a kotta mögötti, hanem a mellette lévő pont hosszabbítja meg a hang értékét annak felével. Teljesen elegendőnek vélem a kezdőnek a sulyos ütemrészek magyarázatánál: pl. a 2/4 ütemben a tanitó ugy magyarázza, hogy az első ütemrész sulyos, azaz jó, a második pedig sulytalan. A 3/4 ütemben pedig csak az első sulyos. Ez így teljesen elegendő.

A 74a gyakorlatban, ahol legato és staccato egy kézben fordul elő – nincs hozzá magyarázószöveg. A csonka ütem magyarázatánál helyesebbnek találom a magyar „felütés” mint az „Auftakt” kifejezést.

Végül a melodikus hangsorok ujjrendjénél nincs felemlitve, hogy fis és cis mollnál a jobb kézben az ujjrend lefelé változik, azaz rendhagyó. Pl. fis-mollnál felfelé a 4-ik ujj dis-re, lefelé pedig gis-re esik.

Az iskolában levő gyakorlatok többnyire nehezek, szárazak, szóval nem dallamosok.

Magyarázó szövegei nem eléggé érthetőek.

Egyáltalában az elrendezésben, azaz a gyakorlatok egymásutánjában a fokozatosság hiányát is tapasztalom. Mindezzel szemben a gyakorlatban hosszu éveken át sikerrel használt „Chován elméleti és gyakorlati zongora iskolája” ugy értelmes magyarázatai, dallamos gyakorlatai, ugy terjedelme, mint az anyag fokozatos elrendezettsége dolgában minden tekintetben megfelelt.

Ennélfogva tehát a birálatra kiadott zongoraiskolát sem iskolai, sem magánhasználatra nem ajánlom.

Budapest, 1917. január hó 29-én

Laub István
Zeneak. tanár.

6. dokumentum

Szendy Árpád véleménye a Bartók–Reschofsky *Zongoraiskolá*ról
1917. január 30.
kézírásos, eredeti aláírással ellátott jelentés

A mai értelemben vett zongoraiskolának olyannak kell lennie, hogy az általánossá vált zongorázni-tanulás különböző képességű újonczait is eredményesen vezesse a haladás utján, a tanítót pedig segitse munkájában, szinte rávezesse az olyan eltérésekre, vagy kitérésekre, amelyek a haladás szempontjából esetről esetre szükségesek és, a kisérletezést kizárják.

A Bartók–Reschofsky zongoraiskola e tekintetben sok hasonló műnél is kevesebb eredményt igér. Fokozatosságában nem egyenletes, nagyigényű, ahol szükséges lenne, nem eléggé részletező, úgy, hogy egészben véve – mondhatni – tájékozatlan a megoldandó feladattal szemben. Distinctio-ja zavaros: a *hangot* megüti (sőt *„bekeriti”*[36],). (L. pl. az 53. old. Alátevés III. ábráját.) *Számlálás* helyett *számol* (gyorsan és lassan), a kótákat formájuk szerint akarja megkülönböztetni a vonalrendszerben való elhelyezkedésük helyett; a számjegyet számolja stb. Szóval fogalomzavart támaszt holott a tanitónak ezt sohasem szabad elkövetnie. Mondatai is felületesen fogalmazottak, pl: a legszembe*ötlőbb* a fekete billentyűk kettős és hármas csoport*jai,* vagy: Minél magasabb egy hang, annál magasabb vonalon vagy magasabb vonalak között van az őt jelző kottája. (Ez a mondat még magyartalan is.) – Alig akadni a műben egy kimerítő, mindent kizáró meghatározásra. (Definitio). A magyar műszavak használatában is következetlen; sokszor magyaros és közhasználatos szókat minden ok nélkül mellőz, a minden nyelven dur és moll-t (a franczia és angol is csak különczködik mellőzésében) itt-ott keménynek, lágynak mondja. Persze ezt se következetesen.

Zeneileg a mű valamivel jobb (ott, ahol nem túlon-túl nehéz), bár van benne olyan „valse” is (60. old. 119. mű), amely inkább mazurka, abban azonban tetszeleg, hogy a vezérhangot ne adja be a még romlatlan fülű tanitványnak. Szintén csekélységnek látszik, de azért egy gondosan megmunkált pedagógiai műben még sem volna szabad előfordulnia az ilyen sajtóhibának (67. old. * alatt): ejtsd, dal szenvo.[37] – A legnagyobb hibája a műnek azonban az, hogy még a magyarázatokkal is fukarkodik, de fukarkodik az ujjakat idomító mechanikai és technikai anyaggal is és még azokat a forrásokat sem nevezi meg, ahol pótlásokat találhatni. Pedig a magyar pedagogiai irodalomban is vannak már számot tevő ilynemű művek. Az orsz. Zeneakadémián a gyakorlóiskola osztályaiban használnak zongoraiskolát; a tanárjelöltek tanulnak ennek az iskolának a fonalán tanítani. Amelyik zongoraiskola csak annyira tájékoztat, mint a Bartók–Reschofsky iskolája, amely az eddig elért pedagogiai eredményekről tudomást nem vesz, a mindent felölelőt arrogálja,

[36] A *Zongoraiskola* szerzői az adott összefüggésben jelzett okból *bekarikázott* hangokat vagy hangcsoportokat említik „bekerített”-ként. Így jelzik például a 4. oldalon, hogy mely hangokat kell a zongorán megütni, míg az adott hallásfejlesztő gyakorlatban a „be nem kerített”, vagyis be nem karikázott hangokat énekelve kell megszólaltatni.

[37] A *dal segno* utasításról van szó. A *Zongoraiskola* első kiadásában valóban szerepel e betűhiba (vagy csak nyomási hiba). A Bartók hagyatékban fönnmaradt (vélhetőleg 1916-os vagy későbbi) utánnyomásban mindenesetre helyesen „dal szenyó” szerepel (BHadd: 16), míg az újabb kiadásból az olasz kifejezés transzliterálása elmaradt, lásd a 125. sz. végén, *Zongoraiskola* (Z. 4636), 77.

magyartalanul, hanyagul fogalmazott, fogalomzavarokat támaszt – s zenei anyagában is tótul magyaros és különczködő, az a mi használatunkra nem alkalmas és a mi tanítani tanuló tanárjelöltjeinknek nem felel meg.

Bpest 1917 jan 30

Szendy

6. dokumentum

Székely Arnold véleménye a Bartók–Reschofsky *Zongoraiskolá*ról
1917. január
kézírásos, eredeti aláírással ellátott jelentés

A Bartok–Reschovszky-féle zongora iskolát tüzetesen átnéztem. Főelőnyét abban látom, hogy kitünő magyarsággal vannak a tudnivalók leírva, az előhozott példák és gyakorlatok izléses, jól hangzó darabok, szakitva a régi német zongoraiskolai sablonnal, mely gyerekeknek többnyire banális, harmoniailag az első-második évben teljesen egyforma problémákat nyujt.

Igaz, hogy ugy a magyarázatok, mint a példák inkább a serdülőkorban, tehát szellemileg már fejlettebb gyermekek értelmére és gondolatvilágára vannak gondolva, míg a 6.–9. év közötti zongoratanulókra tul gyorsnak találom az elsajátitandó anyag egymásutánját.

Egybefoglalva mindent a Bartok–Reschovszky féle iskolát a 9. évet meghaladó zongorát-tanulók számára kitünőnek, az ujabb művek között határozottan elsőrangunak tartom.

Gyakorlati alkalmazását a zeneoktatókra bíznám, kik azt fejlettebb növendékeiknél sikerrel használhatnák.

Székely Arnold

Budapest 1917. Január hó

7. dokumentum

Oswald János véleménye a Bartók–Reschofsky *Zongoraiskolá*ról
1917. február 3.
kézírásos, eredeti aláírással ellátott jelentés

Véleményes jelentés Bartók B. és Reschofsky Sándor zongoraiskolájáról.

„Zongoraiskolánk az első évfolyam tanitási anyagát foglalja teljesen magában – *összességét adja a zongoratechnika valamennyi csirájának*.” E nagy kijelentéssel kezdik meg a szerzők előszavukat. Sajnos a kivitel messze mögötte maradt a kitűzött célnak. Egyfelől nagyon keveset nyujtottak a szerzők, másfelől viszont messze túllőttek a kitűzött célon. Amit az elemi zenei ismertetek köréből nyujtottak, az részint hézagos, részint zavaros és helytelen fogalmazású. A „hangjegyek – szünetjelek” magyarázata túlságosan általános, elvont és száraz, szóval nem gyermeki

elmének való. Csak közvetlen szemléltetés által lehet a gyermeki lélekhez férkőzni, aminek azonban e helyen semmi nyoma.

A „Billentyűzet. Vonalrendszer, kulcs" szakasza (7. old.)[38] határozottan a leggyengébb része az iskolának. A hangjegyek emez ismertetése rég elavult iskolákra emlékeztet; ma már nem így szokás hangjegyolvasásra tanítani. A 8. lapon[39] e naiv figyelmeztetés olvasható: „Megtanulni a vonalrendszerre írható 11 hangjegyet!" E célra a szerzők a tanulás öt „formáját" közlik, melyek közül a negyedik: „Rögtöni felismerése a kottáknak, ha megmutatják"; – de gyakorlásra való anyagot nem nyujt az iskola. „A kották gyakorlása apránként történjék" – helyes, de miért nem állitották össze ennek megfelelően a begyakorlandó anyagot? A violinkulcs után nyomban a basszuskulcsra kerül a sor, melynek ismertetése mindössze ennyiből áll: „f vagy mély (basszus) kulcs. Megjelöli azt a vonalat, amelyiken a kis „f" van. A kották elsajátitása úgy történik, mint a G-kulcsnál" – vagyis rendszertelenül. Itt csupán az „egyszer vonalozott „ḡ"-ről, illetve a kis „f"-ről esik szó, a többit a növendékeknek el kell találnia, vagy a tanárnak megmagyaráznia és jegyzetbe foglalnia, ami nem csekély időveszteséggel jár.

A test- és kéztartás rövid magyarázata után a „külön-kezes gyakorlatokra[”] kerül a sor. Ezeknél eleinte csak egyes ujjak működnek, mig a többiek csupán érintik billentyűiket. Az első gyakorlat C-durban, a második Cis-durban van írva, hogy a kezdő növendék egyaránt megszokja az alsó és felső billentyűkön való játékot. Meggondolták-e valjon a szerzők azt a jelentékeny különbséget, amely a billentyűk szélén vagy közepén való billentése között észlelhető? Az egyes ujjak gyakorlása után ujjpárok, majd három, négy és végül öt ujj gyakorlása következik, mialatt a veszteglő ujjak az előbbi módon megfelelő billentyűiken nyugosznak. E gyakorlatok *legato* játszandok, 1 mondd *egy* oldalra terjedő *legatojáték* után nyomban a *„non legato"* gyakorlására kerül a sor. Ha már sulyos követelmény egy gyerektől ilyen lélekölő gyakorlatokat megkivánni, mielőtt egyáltalában valamiféle zenében részesült volna, úgy egyenesen kegyetlenségnek minősíthető mindjárt kétféle billentési módnak előírása, melynek megkülönböztetése a kezdőnek felesleges gondot okoz. Csak a legszivósabb kitartás és finom hallás mellett képes a kezdő elfogadható legato-játékra szert tenni a zongorán, itt pedig még a „non legato"-játékkal is tetézik a nehézségeket, ami csak a legsivárabb eredménytelenségre vezethet. Sulyosbítja a bajt, hogy a szegény kezdőnek halvány sejtelme sem lehet arról, hogy mire való mindeme gyötrődés, mi benne [„]a jó, a szép, a célszerű". Efféle methodikai túlkapások kegyetlenül megbosszulják magukat, először természetesen a növendéken, másodszor a mesterén. Ilyesmire valóban nem találok elfogadható okot. Mire való e nagy sietség? Előbb egy kis muzsikát kell a szegény kezdőnek nyujtanunk s ennek fonalán lassankint megismertetni a különböző artikulációkkal. Konkrét példákon összehasonlíthatatlan rövidebb idő alatt sajátítja el a növendék a különböző billentési módozatokat. Magától értetődik, hogy ezen gyakorlati példáknak szigorúan kell alkalmazkodniok a fokozatosság elvéhez. Ha az első évben tisztességes legato és staccatojátékot sajátít el a kezdő megfelelő egyszerű gyakorlatokon és apróbb előadási művekben, akkor valóban derekasan megfelelt feladatának. A finomabb nuanceok az izlés fejlődésével csaknem észrevétlenül megérlelődnek egy céltudatos tanár vezetése mellett és *akkor csakis akkor* van helyén a különböző

[38] *Zongoraiskola* (Z. 4636), 10.
[39] *Zongoraiskola* (Z. 4636), 11.

artikulációk (legato, non legato, staccato, portato stb.) belevonása az ujjgyakorlatok keretébe; mert ekkor a növendék már tudja és ismeri azoknak célját és fontosságát és szivesen foglalkozik azokkal. Ugyanez a fokozatosság tartandó szem előtt a játszó szervek alkalmazásában is. A rendszertelenség itt is megboszulja magát.

A staccatojáték fejezetében (a 20. és 21. lapon[40]) az ujjstaccatot és csuklóstaccatot ismertetik, de a 33. gyakorlat végén megjegyzik: „ujjstaccatot akkor alkalmazunk, ha gyorsabb a hangok egymásutánja, csuklóstaccatot, ha *lassabb*”, a 33. gyakorlat negyedhangjainál ennek megfelelően ujjstaccatot irnak elő. De már a 79. gyakorlat *nyolcados trioláit* veritabilis csuklóstaccatokkal játszatják, hol marad itt a következetesség?

Minél tovább lapozunk a gyakorlatok tömkelegében, annál feltünőbbé válik a fokozatosság teljes hiánya. A kezdő úgyszólván sehol sem jut lélekzethez, csaknem minden oldal teljesen uj anyagot nyujt, de sehol sem történik kellő gondoskodás az uj anyag alapos feldolgozásáról s így a növendék egyik problémától a másikhoz sodródik anélkül, hogy egyiket is szellemileg megemészthetné.

Egyes helyeken, mint pl. a 25. oldalon[41] a cresc. és decresc. ismertetésénél, úgy vélik a crescendot a legeredményesebben begyakoroltatni, hogy könnyelmű játékot űznek a kifejezés logikájával és ugyanazon menetre hol cresc., hol decrescendót írnak elő. Ez határozottan hiba. Csak úgy fejleszthetjük sikerrel a növendék zeneérzékét, ha minden körülmények között helytálló dolgokhoz szoktatjuk. Minden felfelé haladó hangcsoport cresc. játszandó és megfordítva, miközben a zeneszerző dolga, hogy a crescendo vége mindig az ütem élére kerüljön. Az nem változtat a dolgon, hogy bőven találkozunk, még a klasszikusoknál is, kivételekkel, de mindezek a kivételek mindenkor megokolhatók. Meg nem okolható eltérés e szabálytól nem *kivétel* hanem *egyszerű tévedés,* melytől a kezdő minden körülmények között megkimélendő. Még megokolható kivétel sem való kezdőnek, mert a megokolást még nem képes felfogni. A 48. és 49. gyakorlatok dynam. jelzése ennélfogva káros hatással van a növendék még csak fejlődésben lévő hangérzékére. E két cresc. és decresc. gyakorlásnak szánt példa után azt várhatná az ember, hogy a következő gyakorlatokban mindvégig a leggondosabb figyelemben részesül ez a két nagyfontosságú árnyalási eszköz. Módjukban lett volna most már minden egyes gyakorlatukat gondosan frazeálni, hogy a növendék eleve megszokja a helyes zenei kifejezést. Szó sincs róla, ahelyett hogy a frázisok kellő kidomborítására alkalmas eszközöket megfelelő gyakorlatok által kiaknáznák, uj dynam. jeleket vezetnek be és ezt a fontos előadási részletet csaknem teljesen elejtik, úgy hogy a crescendo jelekkel már csak szórványosan találkozunk.

A 29 és 30 oldalon[42] valamint folytatólag is akkora követeléseket támasztanak, hogy valóban csak nagyon kivételes tehetségű gyermekek felelhetnek meg azoknak valamennyire. Ámde zongoraiskolákat nem szokás kizárólag tehetségek számára írni; a növendékek zöme közepes tehetségű.

Összegezve felhozott kifogásaimat nyugodt lelkiismerettel megállapíthatom, hogy ez a zongoraiskola nem nyereség zeneirodalmunkra nézve, hogy szépen megindult zongoraoktatásunk jelen szinvonalának emelésére nem alkalmas. A legujabb

[40] *Zongoraiskola* (Z. 4636), 24–25.
[41] *Zongoraiskola* (Z. 4636), 30–31.
[42] *Zongoraiskola* (Z. 4636), 34–36.

vivmányokat e téren alig vette figyelembe, legfölebb a 14. oldalon[43] megmagyarázott csuklógyakorlatokkal hódolt az ujabb iránynak, de ezt aztán oly körülményességgel állítja be, mintha absolut ujdonságot nyujtana vele a közönségnek, holott intézetünkben már évek óta kultiválják azt s jelenlegi 26 tanárjelöltünk közül csak néhány, idegen intézetekben nevelkedett hallgatónak kellett azt bemutatnom.

Sulyosabban esik a latba, hogy a régi iskola vivmányainak jelentőségével nem sokat törődtek a szerzők, sőt még Czerny világszerte elismert s elévülhetetlen eredményeit is ignorálni látszanak. S' így előállott a legfőbb baj, hogy a nehézségek szertelen összehalmozása, a technikai részleteknek rendszertelen elhelyezése s a felölelt túlbő anyag szegényes és csupán ötletszerű feldolgozása által lehetetlenné tették, hogy a zongoraiskolájukat használó növendék már az első tanév folyamán eleget tehessen annak a főfontosságú követelménynek, melyet korunk legjobb nevű mesterei évtizedek óta sürgetnek, hogy t.i. közvetlen kapcsolat létesüljön az idegközpont és az összes játszó szervek, vagy: rövidebben szólva az agy és az ujjak között, mely állandó kapcsolat nélkül minden zongorajáték haszontalan időpazarlás és lelket sorvasztó kontárkodás marad.

Budapesten, 1917. évi febr. hó 3-án

Oswald János

8. dokumentum

Dohnányi Ernő véleménye a Bartók–Reschofsky *Zongoraiskolá*ról
1917. február 6.
kézírásos, eredeti aláírással ellátott jelentés

Bpest. 1917. febr. 6

Igen tisztelt Titkár Ur,

igazán nem gondoltam, hogy az akadémia véleményemre a Bartók–Reschovsky féle zongoraiskolára vonatkozólag komolyan súlyt fektet, annál kevésbbé *[sic],* mert egy másik hozzám közelebb fekvő tananyag kérdésben azt mellőzte. Ennek következtében nem foglalkoztam a művel elég tüzetesen, hogy arról bővebb bírálatot adhatnék. Annyit azonban felületes vizsgálat után is mondhatok, hogy – a mennyiben arról volna szó, a művet a gyakorlóiskola tananyagába felvenni, a mű erre teljesen érdemes. Legalább is practice meg kellene vele próbálkozni.

Szíves üdvözlettel

híve
Dohnányi Ernő

[43] *Zongoraiskola* (Z. 4636), 18.

Komlós Katalin

Beethoven-portré 1939-ből: Bartha Dénes monográfiája

A Zeneakadémia évkönyveinek tanúsága szerint Bartha Dénes 1933-tól, azaz huszonöt esztendős korától tanított óraadóként az intézményben. Így lehetséges, hogy 1935-ben már nyomtatásban jelenhetett meg zenetörténeti előadásainak jegyzetként kiadott anyaga, legalábbis az I. évfolyam, „A legrégibb időktől 1680-ig".[1] Bartha Dénes, a tanár névjegye ez a tömören fogalmazott jegyzet: abszolút világos, rendezett gondolkodásról, naprakész szakmai tudásról, és az oktatáshoz szükséges módszerességről tesz bizonyságot. Maga a szerző így aposztrofálja munkáját a Bevezetőben:

> Ezt a jegyzetet a Zeneművészeti Főiskola növendékeinek és magántanulóinak használatára állítottuk össze; benne kizárólag az akadémiai oktatás céljait tartottuk szem előtt. Nem készült szórakoztató bevezető olvasmánynak, mint a szokásos zenetörténeti kézikönyvek nagy része: ezért a ballaszt módjára terhelő életrajzi és anekdotikus anyagot szándékosan kirekesztettük.
>
> A jelen jegyzet az adatanyagot a lehető legszűkebb mértékre redukálja: viszont aránylag behatóan elemzi a legfontosabb stílustörténeti mozzanatokat. Természetes, hogy a tudományos zenetörténet problémáit nem lehet ilyen szerény keretben kimeríteni, de önként értetődik az is, hogy a válogatás szempontjaiban, a problémák bemutatásában a legújabb kutatás eredményei voltak irányadók. [3. oldal]

Külön kiemelendő, és a maga korában ritkaságértékű Bartha Dénes azon megállapítása, miszerint az egyetemes zenetörténet nem egyenlő az európai zenetörténettel, hiszen utóbbi csak része az előbbinek.

> Ez a zenetörténeti jegyzet legfontosabb részében […] csak az európai, különösképpen a nyugat-európai zene történetét tárgyalja, Ázsia ősrégi nagy zenekultúráinak (kínai, indiai, arab zene, stb.) kikapcsolásával. Tudományos teljességre igényt tartó zenetörténetben ezeknek sem szabad hiányozniok. [3–4.]

Elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Bartha Dénes születésének 100. évfordulója tiszteletére rendezett konferenciáján, 2008. október 3-án, a Régi Zeneakadémia Liszt Ferenc Kamaratermében.

[1] Bartha Dénes, *Egyetemes zenetörténet – Stílustörténeti összefoglalás,* A Zeneművészeti Főiskola Segítőegyesületének Kiadványai, szerk. Thoma József, 1. szám (Budapest: Orsz. M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesülete, 1935).

Ez a koncepció a nemzetközi zenetudománynak is csak később vált igazán alaptézisévé, egy fiatal magyar tudós 1935-ös megfogalmazása ezért mindenképpen úttörőnek mondható.

Talán a zeneakadémiai oktatómunkának is köszönhető, hogy három év múlva készen állt, további egy esztendő után pedig nyomtatásban is megjelent Bartha Dénes első monográfiája. Arról a zeneszerzőről, akinek munkássága zenetudósi pályája egész során fontos szerepet játszott: Beethovenről.[2] Bámulatosan érett, az életmű és a szakirodalom alapos ismeretét igazoló, mégis leginkább egyéni látásmódjával és személyes gondolataival megragadó könyv. Egy olyan könyv, ami a *zenéről,* magáról a beethoveni zenei *nyelv*ről szól, annak sajátságairól, törvényszerűségeiről és összetevőiről világosan, tömören, szakszerűen és lényegre törően.

A szerző így fogalmazza meg a Bevezetőben a szándékot:

> Elsőben számot kellett vetnem magammal a felől: mit vár az intelligens magyar zeneértő a kezébe kerülő új Beethoven-könyvtől? Puszta életrajzot aligha, hiszen azt megtalálja minden jobb kézikönyvben vagy lexikonban. Nyilvánvaló, hogy ma sokkal inkább Beethoven zenéje az, ami minket elsősorban érdekel. [5.]

Később így folytatja:

> Ez a munka tehát stílustudományi, különösképpen pedig stílustörténeti természetű. Stílustudományi azért, mert eltekint minden életrajzi anekdotázástól s a legnagyobb határozottsággal a zenei alkotás tényét és eredményét állítja a vizsgálat tengelyébe. Történeti pedig azért, mert ezeket a stílusbeli kérdéseket alakulásukban, eredeti összefüggésükben akarja megragadni, megvilágítani. [6.]

A könyv első fele – néhány oldalnyi életrajzi áttekintés után – Beethoven személyiségével, alkatával foglalkozik, empátiával és objektivitással, a ma divatos, gyakran belemagyarázásokkal teli „pszichoanalízis" helyett. Szó esik itt Beethoven jelleméről, temperamentumáról, természetfelfogásáról, olvasmányairól, morális felfogásáról, társadalomszemléletéről, művészettel és vallással kapcsolatos nézeteiről.

A mintegy kétszer ilyen terjedelmű második rész „A zenei stílus problémái" címet viseli, és igen széles kört jár be. Néhány nem szokványos téma a sok közül: „Állásfoglalás a XVIII. század zenei hagyatékával szemben"; „Beethoven munkamódszere"; „A témák tonális szerkesztése"; „Hangszerelés"; „A szabad fantázia problémája". Megannyi izgalmas kérdés, amelyekből most hat pontot szeretnék kiemelni, az írás tág látókörének, és modern szemléletének illusztrálására.

1. A fiatalkori stílussal kapcsolatban megszívlelendőnek találom Bartha Dénes következő megállapítását:

> Nálunk is igen elterjedt a romantika felfogása, amely Beethovenben csak a művészi forradalmár típusát látja, aki minden hagyományt felborítva, kirobbanásszerűen, pusztán önmagából fejleszti ki zenei produkcióját. Ezzel az elképzeléssel szemben legyen szabad rámutatnom a következőkre. Beethoven évtizedeken keresztül szinte változtatás nélkül átveszi Mozart és Haydn formatípusait; […] a fiatal Beethoven

[2] Bartha Dénes, *Beethoven,* Kultúra és tudomány (Budapest: Franklin-Társulat, 1939).

> elsősorban *nem* mindenáron való eredetiségre törekszik, hanem a tradíció tökéletes elsajátítására. [72–73.]

A bonni évek zenei hatásai közt Bartha kiemeli az egykorú francia zene szerepét. „A bonni zeneélet akkoriban valósággal telítve volt *francia muzsikával;* az udvari zenekar műsorán Gossec szimfóniái szerepeltek; még a bonni palota harangjátéka is Monsigny egy operamelódiáját játszotta." (75.) Utóbbi talán apróság; mindenesetre sehol másutt nem találkoztam vele a szakirodalomban.

2. A Beethoven-stílusnak a fiatalabb német kortárs, C. Ph. E. Bach zenéjével való rokonságára több elemző rámutatott régen és ma; Bartha Dénes könyvében azonban ez az átlagosnál nagyobb hangsúlyt kap, és konkrét párhuzamokban mutatkozik meg. Az összehasonlítást így vezeti be a szerző:

> A kapcsolatok nem annyira formai természetűek, mint inkább a zenei kifejezés, az expresszív témaalkotás terén szembetűnőek. Ph. Emanuel Bach e téren a XVIII. század legmerészebb kísérletezőinek egyike (amolyan rokokó-korbeli Liszt Ferenc); expresszív harmonizálás, váratlan dinamikai meglepetések, ritmikai bonyolultság és „beszédes melodika" tekintetében jóval szélsőségesebb, merészebb Beethovennél is. Egyike az első komponistáknak a zongora-recitativo alkalmazásában, amit aztán Beethoven is átvett tőle az op.31/2, op.110 szonátákban. [76.]

Később, a Beethoven-féle hirtelen dinamikai váltásokról szólva Bartha megjegyzi, hogy azok használata „sem gyakoribbnak, sem szélsőségesebbnek nem mondható, mint […] Ph. Emanuel Bachnál". (154.)

A melodika általános kérdéseinél, Beethovennek az olaszos dallamstílushoz kevéssé kapcsolódó témaalkotását taglalva Bartha Dénes több ízben utal az elődnek tekinthető Bach-fiú sajátos modorára.

> Beethoven melódiastílusa valóban szaggatottabb, jóval gazdagabb tematikus szünetekben, mint (az egyetlen Ph. Emanuel Bachot kivéve) akármelyik régebbi komponistáé. Hiszen olyan témákat is találunk nála, amelyek szinte felerészben szünetekből állnak (op.7. Esz-dúr szonáta Largója; op.10/3 D-dúr szonáta finálója). Ma már természetesen tisztában vagyunk azzal, hogy ezek a szünetek legkevésbé sem jelentik a zenei-lélektani események stagnálását, hanem legnagyobb mértékben expresszív jelentésűek. [156.]

Konkrét említést kap ebben a témakörben a beethoveni retorika is, és annak maximális zenei megnyilvánulása, a szinte „hangszeres beszéddé" váló recitativo.

3. Behatóan és részletesen, külön fejezetben foglalkozik a könyv Beethoven munkamódszerével. A vázlatkönyvek alapos ismerete, a Nottebohm és Mies tudományos munkáiban való nyilvánvaló jártasság csak fundamentumát képezi azoknak a szubjektív, originális gondolatoknak, amelyeket a fiatal tudós itt megoszt olvasóival.

> Beethoven a különböző értékű vázlatok útvesztőjén át végül is majdnem mindig az elképzelhető legjobb, legpregnánsabb megoldásra jut, ellentétben pl. Schumannal, aki töprengő, kétkedő átdolgozásaival nem egyszer tönkreteszi az első ötlet frissességét. Beethoven éppen azért, mert konstrukció tekintetében ilyen tervszerűen dolgozik, megengedheti magának, hogy zeneművei kivihetőségével, játéktechnikájával, jóhangzásával aránylag keveset törődjék. [92.]

Magam sohasem gondoltam erre, a megállapítást – hipotetikus volta ellenére – mégis megfontolásra érdemesnek találom. Még különlegesebb a következő feltevés:

> Valahogyan úgy képzeljük el a dolgot, hogy Beethoven a folytonos vázolómunkával mintegy állandó tréningben tartotta alakító fantáziáját és önkritikáját; úgyszólván állandóan tüzelte és ugyanakkor fegyelmezte, organizálta is fantáziáját – s ezzel pótolta a régebbi, állást betöltő művésztípus (Bach, Mozart) mindennapos, mondhatnám hivatali rutinját. [94.]

Eretnek elmélet: bizonyára sok muzsikus felvonná a szemöldökét olvasásakor. Pedig az ilyen bátor feltételezések, történeti intuícióval megfogalmazott nézetek erjesztik, viszik tovább zenetörténeti gondolkodásunkat.

4. A „Formaalkotás a tételen belül" című fejezetben Bartha természetesen elsősorban a szonátaformáról, és a beethoveni kompozíciós technikában oly fontos motivikus fejlesztés eszközeiről és módszereiről ír. Itt is felfedezhetünk azonban modern megfigyeléseket. Az expozíció felépítésére vonatkozó hagyományos német *Hauptsatz/Nebensatz* sémával ellentétben a szerző megállapítja, hogy adott tonális terület több témát foglalhat magában.

> Gyakori jelenség Beethoven műveiben, hogy a tulajdonképpeni melléktéma helyét egész témacsoport foglalja el, amelynek tagjai közt néha valóban nehéz a szorosabban vett melléktémát megállapítani. [128.]

Egyértelmű előlegezése ez az utóbbi évtizedek elsősorban angolszász koncepciójának, ami a szonátaforma expozíciójában 1. és 2. „témacsoportot" különböztet meg.

5. A filológus és tudós Bartha Dénes nem tartozott a gyakorló muzsikusok közé; Beethoven-könyvének az interpretációra, előadói gyakorlatra vonatkozó információi és megállapításai mégis határozott affinitást mutatnak ezen oldal iránt. Magának Beethovennek a játékával kapcsolatban most, a könyv újra-olvasásakor felfedeztem Bartha Dénes egy olyan kitételét, amelyről balga módon azt gondoltam, hogy saját felfedezésem, amikor egy közelmúltban írt munkámban említettem.[3] Nevezetesen azt, hogy Beethoven zongorajátéka, és műveinek rendkívül súlyos, telt textúrája összefüghetett ifjúkorának orgonista múltjával, hiszen Bonnban csaknem egy évtizedig töltötte be a másodorgonista posztját. (Lásd a 115. oldal fejtegetését.) Szintén szívemhez szól a Beethoven-tanítvány Ferdinand Ries visszaemlékezéseiből idézett textus, ami különös módon napjaink Aufführungspraxis-szal foglalkozó tekintélyes irodalmából is rendre hiányzik, pedig véleményem szerint a Beethoven-interpretáció nagyon fontos adaléka. Ries elmondása szerint – közvetít Bartha – „Beethoven crescendókban, fokozásokban inkább visszatartotta, semmint siettette a tempót. Nevezetesen a finale-crescendóknak gyorsítva való előadása stretta-szerű operai benyomást tesz és határozottan ellenkezik Beethoven intencióival." (153.) Mellékesen jegyzem meg, hogy az ilyen irányú újabb szakirodalom szinte kizárólag Czerny memoárjaiból merít, pedig Riesnek legalább annyi lényeges mondanivalója van Beethoven játékáról, tanítási módszeréről, és művészi habitusáról.

[3] „After Mozart: The Viennese Piano Scene in the 1790s", *Studia Musicologica* 49/1-2 (2008), 35–48.

Az előadói gyakorlat iránt érdeklődő olvasó Bartha Dénes könyvének még legalább két passzusát üdvözli örömmel, annál is inkább, mivel az 1930-as évek zenetudományi termésében igazán ritkán bukkan ilyesmire. Beethoven rondó-tételeinek elemzésénél Bartha kitér a ritornell visszatéréseinek variálási technikájára, majd megjegyzi:

> Olyan esetekben, ahol a rondo-ritornell visszatérése változatlanul, vagy nagyjából változatlanul megy végbe (op.13, op.90), ott Beethoven az előadótól megkívánta, hogy a főtéma többszörös ismétléseit előadási fogásokkal, ékesítésekkel, vagy dinamikai árnyalással megkülönböztesse egymástól. [127. old.]

A másik ilyen vonatkozású kommentár Beethoven hangszerkezelését, az Aufführungspraxis egyik sarkalatos pontját érinti. „Beethoven az őt jellemző expanzivitással mintha állandóan ostromolná a rendelkezésére álló hangeszközök határait, dinamikai és terjedelmi (mélység-magasság) tekintetben egyaránt" – állapítja meg Bartha, megint csak előlegezve ezzel az utóbbi évtizedek egyik nyilvánvaló, gyakorlatban is tesztelt konklúzióját (156–157.).

6. Végül a „Beethoven-jelenség" (Harry Goldschmidt tanulmánykötetének címét kölcsönözve)[4] művészi/emberi összképét is számtalan emlékezetes vonással gazdagítja Bartha Dénes monográfiája. A mai olvasó talán elkoptatottnak, régi vágásúnak ítéli ezen gondolatok némelyikét. Magam úgy érzem, a mindenáron újat mondani akarás, az eredendő igazságok megkérdőjelezése közben – mellett? – fontos olykor visszatérni az alapvetésekhez, a tiszta és világos beszédhez. Ki cáfolná ma, hetvenhat esztendővel a könyv megjelenése után Bartha Dénes meggyőző érvelését Haydn és Beethoven művészi alkatának hasonlóságáról:

> Lehetetlen fel nem ismernünk, hogy Beethoven és Haydn természete, művészi felfogása közt bizonyos rokonság van. Mindkettő self-made man, mélységesen férfias természet; többre becsülik az egyszerű, érthető, őszinte népi melódiát a kicifrázott, érzelmes áriánál; az erőteljes diatonikát a lágyan simuló mozarti kromatikánál; mindkettő komoly autodidakta munkával teremtette meg magának a saját egyéni kontrapunktikus stílusát. [81. old.]

Vagy ki tudná találóbb félmondattal jellemezni a beethoveni karakter őserejét, mint Bartha Dénes, könyve 90. oldalán: „Beethovennek elejétől végig vigasztalan, örömtelen tónusú műve jóformán nincsen."

Rövid beszámolómban nem a magam gondolatait, hanem a harminc esztendős Bartha Dénes feltűnően érett, összeszedett prózáját kívántam bemutatni. Így zárásként is őt szeretném megszólaltatni, a Beethoven-könyv összefoglalásának idézésével:

> A kor kritikusai nem tudták megérteni, hogy Beethoven újszerű belső kényszer igézetében állva újítja meg a zene nyelvét, mondanivalóját; hogy éppen ezért kedveli néha a széles gesztusokat, máskor meg a legegyszerűbb, dísztelen népies melódiákat, egyszer a teljes fogású, tízujjas akkordikát, máskor az aszkétikus tartózkodást, mert már nem főúri szalonok zárkózott és zeneértő közönségének, előkelő amatőröknek szánja muzsikáját, hanem mindnyájunknak: a modern nagyváros és az egész emberiség ezerarcú közönségének. [172–173.]

[4] *Die Erscheinung Beethoven,* Beethoven-Studien I (Lipcse: Deutscher Verlag für Musik, 1974).

Péteri Lóránt

Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországán

Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása

Féltucatnyi zenekritikai vagy elemző írás és a Magyar Zeneművészek Szövetségének közgyűlési jegyzőkönyve alapján kísérlem meg rekonstruálni a Mihály András 1962-ben bemutatott 3. szimfóniájáról szóló kortárs közbeszédet. Megfontolva terjedelmét, illetve az új magyar zenével kapcsolatos általánosabb fejtegetések irányába való nyitottságát elmondható, hogy e diskurzus túlnőtt a kiindulópontjául szolgáló zeneművön.

Ennek oka részint a szerző személyének jelentőségében keresendő. Az 1917-ben született komponista, karmester és gordonkaművész, aki 1949-től kamarazenét tanított a Zeneakadémián, kulcsszerepet játszott a magyar zeneélet 1945-től zajló átalakulásában. Vezetője volt a Magyar Kommunista Párt, majd a Magyar Dolgozók Pártja 1950-ig létezett Zenei Bizottságának, 1949 és 1951 között pedig a Magyar Zeneművészek Szövetsége pártaktíváját irányította;[1] 1948 és 1950 között egyszersmind a Magyar Állami Operaház főtitkáraként tevékenykedett. Ekkor születő írásai a Bartók-életmű zsdanovi szemléletű kritikáját végezték el, Bartók „formalizmusának" kérdését taglalták.[2] A zeneélet párton belül levezényelt tisztogatási hullámának következményeként 1950 végére Mihály – zeneszerző társával, Székely Endrével együtt – kikerült a zenepolitika irányítói közül.[3] Nyilvános megszólalásai 1953 és 1956 között a szocialista realizmus fogalmának differenciált, „heterodox" értelmezőjeként láttatták a zeneszerzőt, aki több alkalommal is nyílt vitába keveredett az „ortodox" álláspont nyilvános képviseletét 1951-től ellátó Szabó Ferenccel.[4] Mihály a Kádár-konszolidáció során újból olyan pozícióba került, ahonnan jelentős hatást gyakorolhatott az új magyar zene nyilvánosságára: 1962-től a Magyar Rádió zenei lektoraként működött.

Eredeti megjelenés: *Magyar Zene* 52/2 (2014. május), 161–174. A szöveget e kötetben a folyóirat szerkesztője, Péteri Judit szíves engedélyével közöljük újra.

1 Breuer János, „A »Párt« Zenei Bizottságának határozatai a Zeneművészeti Főiskoláról (1948–49)", *Magyar Zene* 38/2 (2000. május), 151. Péteri Lóránt, „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)", *Magyar Zene* 38/2 (2000. május), 170–171.

2 Mihály András, „Bartók Béla és az utána következő nemzedék: Előadás az MDP kultúrpolitikai akadémiáján", *Zenei Szemle* 1949/1 (március), 2–15. Uő, „Válasz egy Bartók-kritikára", *Új Zenei Szemle* 1/4 (1950. szeptember), 48–56.

3 Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2007), 117–138.

4 Péteri Lóránt, „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956) [II. rész]", *Magyar Zene* 41/2 (2003. május), 237–256., ide: 246–253.

Annak megjóslására, hogy a kommunista hatalomátvétel, illetve a zeneélet szovjet modellt követő átalakítása milyen hatást gyakorol majd a magyar zeneszerzésre, a mozgalomhoz már korábban csatlakozott muzsikusok voltaképpen ugyanúgy képtelenek lettek volna, mint az e körön kívüliek. Hiszen éppen 1948-ban, a magyarországi politikai fordulat évében jelent meg az a szovjet zenei határozat, amely „népellenesnek" bélyegezte, és súlyos szavakkal ítélte el a szovjet zeneszerzés addig legünnepeltebb zeneszerzőinek stílusát.[5] A határozat, illetve az ahhoz kapcsolódó programadó írások fejtették ki, s emelték rögtön kultúrpolitikai irányelvvé azt a normatív zeneesztétikát, amely – ha egyes részleteiben nem is tűnt idegennek – szélsőségesen antimodernista és markánsan népnemzeti hangsúlyaival mindenképpen kihívás elé állította a kommunista eszme iránt elkötelezett zeneszerzőket is. Hogy e kihívás, illetve kényszerpálya pontosan milyen zeneszerzői irányról térítette el a harmincas éveibe lépő Mihályt, annak megválaszolására majd csak az után nyílik lehetőség, ha folytatódik (illetve számos kérdést illetően: *megkezdődik*) korai kompozíciós tevékenységének forráskutatásra alapozott feltárása. Kárpáti János jellemzése a szovjet zenei határozat előtt született egyes Mihály-művek stílusáról („sűrűn szőtt hangnemközi kromatika, feszülő szeptimhangzások és lebegő tonalitású melodika") mindenesetre arra utal, hogy a komponista számára egyáltalán nem lehetett magától értődő feladat az 1948-as szovjet iránymutatás által abszolutizált „közérthető" zenei nyelv kialakítása.[6] Az 1948-at követő fél évtized kompozíciói azonban többnyire már műfajválasztásukban is tükrözik e meghatározottságot (tömegdalok, kantáták, utóbbiak közt például az 1950-ben született *Védd a békét ifjúság!* című darab). Az 1953-ban keletkezett *Gordonkaverseny* újabb fordulatot jelzett az életműben. Egyfelől ezzel a számos neoromantikus jegyet is magán viselő művel folytatódott Mihály fél évtizede megszakadt zeneszerzői Bartók-recepciója – ez a korábbi Bartók-írásaiban kifejtett nézetei mind mélyrehatóbb felülvizsgálataként is értelmezhető.[7] Másfelől, mint Tallián Tibor rámutatott:

> Mihály András pályáján a Gordonkaverseny a koncertálás egész korszakát vezeti be: a melodikus–lírai sikerdarab után egy évvel zongoraversenyt, majd fúvósötös-fantáziát ír, az évtized végén hegedűversenyt obligát zongorával. Zongora- és hegedűversenyének visszhangja ugyan sokkal gyengébb, mint a gordonkaversenyé, azonban a koncertálás útja mégis jelentős eredményt hoz: ez vezeti el a komponistát a neoavantgarde hangzásvilágáig, amelyben a hatvanas években előadóként és szerzőként eredményesen mozog majd.[8]

E műfaji elköteleződés, illetve stilisztikai megújulás párhuzamba állítható Mihály műhelyének egy további folyamatával. A kamarazene, amely zeneszerzői indulásakor még fontos közege volt alkotótevékenységének, 1948-tól viszont gyakorlatilag eltűnt művészetéből, 1956-tól kezdve visszatért gyakori műfaji választásai közé (többek között a gordonkára és

[5] A Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártja Központi Bizottságának határozata: „V. Muragyeli *A nagy barátság* című operájáról", 1948. február 10. A határozat szövegét magyarul a *Szabad Nép* 1948. február 17-i és az *Új Szó* 1948. február 19-i száma közölte.

[6] Az idézetre lásd Kárpáti János, *Mihály András* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), 6.

[7] Fosler-Lussier, *Music Divided,* 138–147.

[8] Tallián Tibor, „Magyar versenymű a 20. század első felében", in Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 161.

zongorára írt művek sorára, illetve a 2. vonósnégyesre gondolhatunk). Mindehhez képest keltett feltűnést és érdeklődést harmadik zeneszerzői találkozása a szimfónia műfajával (a korábbi darabok 1946-ban, illetve 1950-ben keletkeztek). Ujfalussy József, a Zeneművészeti Főiskola zeneesztétika- és zeneelmélet-oktatója, az újonnan alakult MTA Bartók Archívum munkatársa ezt így fogalmazta meg:

> A szimfónia szerzője hosszú és sikeres utat járt be legutóbbi szimfonikus művei óta. Maga az a körülmény, hogy szimfóniával állt a nyilvánosság elé, annak a jele, hogy maga is érettnek tartja az időt újabb összefoglaló számadásra. Valóban, a III. szimfónia szinte türelmetlenül ingerült aktivitás tanúja. Olyan ember hangja, aki a problémái megoldásából felszabadult energiáit minél előbb tettekre akarja váltani.[9]

* * *

Mihály András az alábbi, kaján és nosztalgikus szavakkal kezdte meg Sárai Tibor főtitkári expozéjához fűzött hozzászólását a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1962. október 28-i közgyűlésén:

> Kedves Kollégák! Először is hadd mondjam meg, mennyire örülök annak, hogy ilyen hosszú idő után megint ugyanazon a helyen ülhetek, ahol annyi keserű csatát vívtunk, hányszor összevesztünk és kibékültünk egymással, ahol oly meghitten veszekedtünk és oly jól éreztük magunkat; magyarán: ahol tíz évvel fiatalabbak voltunk egyszer, s most megint összegyűlhettünk ezeknek a testvéri csatáknak a folytatására […]
>
> Most, miután a terem hangulata valahogy az, hogy mindenki a régi szerepébe csúszik vissza – Szervánszky ott ül, leghátul, ahol mindig szokott ülni – mindenki elfoglalja a jellemének és szerepének megfelelő helyet, én mint advocatus diaboli hadd támadjam meg mindjárt a beszámolót.[10]

Mihály mondatai rögzítik a pillanat jelentőségét a szervezet és a magyar zeneélet történetében. Az 1949-ben szovjet mintára alapított Magyar Zeneművészek Szövetsége – hasonlóan más értelmiségi szervezetekhez – már a forradalom előtt megkezdte a maga „forradalmi" átalakulását. Az 1956. április 25-i közgyűlés új elnökséget választott, amelyben Mihály András is helyet kapott. Az 1956. október 31-i taggyűlés határozott a szervezet újjáalakulásáról Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége néven. Az ekkor megválasztott Ideiglenes Forradalmi Bizottmányba (Bizottságba), mely a régi elnökség funkcióit átvette, Mihályt nem választották be. Szerepet kapott viszont abban az Intéző Bizottságban, amelyet a Szabad Szövetség újabb, december 11-i taggyűlésén választottak meg a hatóságilag feloszlatott Forradalmi Bizottmány helyére (az Intéző Bizottságba beválasztott huszonöt tag közül ő kapta a nyolcadik legtöbb szavazatot). Az Intéző Bizottság működése sem tartott azonban

[9] Ujfalussy József, „Mihály András III. szimfóniájának bemutatója (okt. 20.)", *Országos Filharmónia Műsorfüzet,* 1962/41 (november 12–18.), 29.

[10] Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL), A Magyar Zeneművészek Szövetsége iratai (a továbbiakban: P 2146), 60. doboz. Jegyzőkönyv, készült a Magyar Zeneművészek Szövetségének 1962. évi október 28-án tartott közgyűléséről. (A továbbiakban Jegyzőkönyv 1962. október 28.)

sokáig, ugyanis 1957 januárjában a kormány valamennyi művészeti szövetség autonómiáját felfüggesztette. Ezzel megszűnt a Magyar Zeneművészek Szabad Szövetsége. De nem állították helyre az 1956. október 31. előtti állapotot sem: a Magyar Zeneművészek Szövetsége élére Fasang Árpádot, a Művelődésügyi Minisztérium zenei ügyekkel foglalkozó főosztályvezetőjét nevezték ki kormánybiztosnak. Az ily módon pacifikált szervezetből kilépett a karmester Ferencsik János, illetve a zeneszerző Járdányi Pál és Szervánszky Endre: mindnyájan tagjai voltak a Forradalmi Bizottmánynak. Hosszas és minden részletre kiterjedő politikai előkészületek után 1959. október 27-én került sor a Zeneművészek Szövetségének újjáalakuló közgyűlésére: az ekkor megválasztott elnökségből Mihály ismét kimaradt. A résztvevők, illetve a plenáris vitában elhangzó hozzászólások visszafogott száma önmagában is jelezhette, hogy e közgyűlés még nem megkoronázása, csupán nyitánya volt a zeneélet kádári konszolidálásának. A fent említett három muzsikus 1960 során mindenesetre visszatért a Szövetség tagjai közé.[11] Ennek szimbolikus jelentőségét hangsúlyozták Mihály valamelyest gunyoros szavai 1962-ben: ha Szervánszky Endre hat év kihagyás után ismét ott foglal helyet, ahol megannyiszor 1956 előtt, akkor a konszolidáció kétségkívül célba ért.

Valamivel több mint egy héttel korábban, 1962. október 20-án mutatta be Mihály András 3. szimfóniáját a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara, Lehel György vezényletével. A mű a Magyar Rádió felkérésére született, ahol Mihály éppen ez évtől kezdve tevékenykedett zenei lektorként. Az előadás az 1959-ben alapított fesztivál, a Budapesti Zenei Hetek keretében valósult meg, az eseménysorozat egyetlen magyar ősbemutatójaként (a koncerteken Lendvay Kamilló és Maros Rudolf egy-egy műve képviselte még a kortárs magyar zenét).[12] Mindez érthetővé teszi, hogy a Zeneművészek Szövetsége közgyűlésén a megszólalók újra és újra visszautaltak a 3. szimfóniára, amelynek szerzője amúgy is derekasan kivette részét a vitákból.

A négy fuvolára, három oboára, angolkürtre, három klarinétra, basszusklarinétra, négy fagottra, kontrafagottra, négy kürtre, négy trombitára, négy harsonára, tubára, timpanira, sokszínű ütős apparátusra, cselesztára, hárfára és vonósokra írt, félórás, négytételes darabról az *Országos Filharmónia Műsorfüzet*ben jelent meg előzetes ismertetés. Breuer János rögtön írása elején felhívta a figyelmet arra, hogy a két részre osztott vonóskar alkalmazása Bartók *Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára* című művéből lehet ismerős. Egyebekben viszont Mihály András önelemzésének közlésére szorítkozott.

A zeneszerző a 3. szimfóniának szinte kizárólag olyan jellegzetességeire hívta fel a figyelmet, amelyek a műfaj 19. századi gyakorlatában is értelmezhetők lettek volna. Utalt a mű ciklikus nagyformájára, illetve motivikus egységére: „Az I. tétel […] kezdetén kétütemes motívum hangzik fel, az egész mű alapgondolata, amely igen sok változatban jelenik meg a szimfónia folyamán." Hangsúlyozta a finálé kulminációs jellegét, illetve a tételek

[11] A Zeneművészek Szövetsége archív anyagai, illetve a szervezetre vonatkozó miniszteriális és pártdokumentumok alapján vázlatosan ismertetett eseménysor részletes bemutatására, illetve értelmezésére a közeljövőben önálló tanulmányban teszek kísérletet.

[12] Breuer János, „Zenei Krónika", *Népszabadság* 20/249 (1962. október 24.), 9.; Jegyzőkönyv 1962. október 28.: Lakatos Éva felszólalása. Az 1958-as budapesti Bartók Fesztivál nyomán az Országos Filharmónia 1959-től rendezte meg a Budapesti Zenei Heteket, lásd Breuer János, *Negyven év magyar zenekultúrája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 492–493.

közötti tematikus kapcsolatokat: „A szimfónia utolsó […] tételének lassú bevezetése valamennyi eddigi tétel hangjából, zenei anyagából idéz." Az I. *(Allegro molto)* tételt szonátaforma-terminológiával írta le, hangsúlyozva az expozícióban megjelenő témák karakterbeli kontrasztját:

> Szenvedélyes dallam jelenik meg, amely feszültségben és hangerőben egyre növekszik, a teljes együttes erőteljes hangján éri el tetőpontját, majd fokozatosan megnyugszik. Az ellentétes hangulatú második gondolatot kamaraegyüttes játszsza: előbb a kettős vonószenekar szólistacsoportja (dupla szeptett), majd a fafúvók.

A II. *(Presto)* tételt rondóformájú scherzóként jellemezte. Az ABA formaként leírt III. *(Andante)* tételt keretező szakaszokat a „romantikus természetzene folytatásaként" értelmezte, a középrészt „könnyed, táncos" zeneként írta le. A IV. *(Introduzione – Allegro molto alla marcia)* tétellel kapcsolatban a rondó- és triós forma fúziójára utalt, amelyben „[…] a rondótéma az egész tétel folyamán alakul, fejlődik, végleges megfogalmazást soha nem nyer." A tétel végkifejletét leírva félreérthetetlenül utalt valamilyen posztbeethoveni narratíva jelenlétére:

> Visszatérésként most az egyre alakuló rondótéma osztinátó-kísérete felett eddig nem hallott dallamból fúga bontakozik ki. Ismét megjelennek a tétel első részében hallott közjátékok, de egyik sem bontakozik ki, a fúga motorizmusa könyörtelenül elsöpri őket, mivel nem képviselik a megoldást. A zenekar játéka egyre halkul, már csak az ütőhangszereket halljuk, majd lezárásként, – a fúga anyaga kíséretével – korálként hangzik fel a tétel harmadik, trombitaepizódja.[13]

A mű premierjére egyértelmű sikerként utalt Lakatos Éva, a Budapesti Zenei Hetek rendező intézményét, az Országos Filharmóniát is magában foglaló mamutszervezet, az 1958-ban létrehívott Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság vezetője. A közönség volumenét, összetételét és jegyvásárlási szokásait elemezve a Zeneművészek Szövetségének közgyűlésén levonta a következtetést:

> […] nem mumus a modern zene. Elmennek [az emberek] a koncertekre, és sikere van a mai zenének.
>
> Az idén a magyar műveknek, egyrészt a repertoár-műveknek, Lendvay és Maros műveinek, másrészt a bemutatott Mihály-szimfóniának igen nagy sikere volt. Most már első számnak is bátran merünk ilyen műveket adni, s kiderült, hogy ott van a közönség. Három évvel ezelőtt még lekéstek, és az első szám után, miközben gyér taps volt, akkor jött a közönség nagy része. Úgy gondoljuk, sikerült az elmúlt években elég óvatos és lassú tempóban ugyan, de elérni a műsorszerkesztés során, hogy megszoktassuk a magyar közönséggel a modern zenét.[14]

Nos, ami a műsorszerkesztést illeti, a Lakatos által emlegetett „bátorság" semmiképpen sem jellemezte a Mihály-bemutatót is magában foglaló hangversenyt. A program első részeként az arisztokratikus megjelenésű és éneklési kultúrájú belga szoprán, Susanne Danco

[13] Breuer János, „Mihály András: III. szimfónia", *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1962/37. (október 15–21.), 24–25.

[14] Jegyzőkönyv 1962. október 28.

szólaltatott meg Vivaldi- és Rossini-áriákat, illetve ráadásként Mozartot is. Az előadói pályafutásának utolsó évtizedében járó énekesnő a kritikusok emlékezete szerint ekkor lépett először pódiumra Budapesten. A szünet után hangzott el Mihály András 3. szimfóniája, amelyet a programban Stravinsky *Petruskáj*a követett. Az új magyar mű tehát a jól bevált „szendvics" biztonságos melegében szólalt meg, ebből következően a közönség, ha akart is, akkor sem tudott elkésni a Mihály-szimfóniáról. Ha késett, Darvas Gábor Mozart-átiratáról maradt le, a 608-as Köchel-jegyzékszámú f-moll fantázia meghangszerelt változatáról, amelynek előadása nyitányként előzte meg az áriák sorát.[15]

Lakatos Évát az illegális kommunista mozgalomban folytatott ifjúsági munka, szovjet emigrációs évtized és az állampárti adminisztrációban betöltött különféle funkciók után jelölték ki a zenei előadói tevékenység forradalom utáni újjászervezésének élére.[16] Úgy tűnik, hogy új posztján Lakatos elkötelezettje lett annak, amit a korszak magyar zenei közbeszéde „modern zenének" nevezett: ennek fogadtatását hajlamos volt a ténylegesnél akár kedvezőbb színben is feltüntetni. E kérdésről most így nyilatkozott: „Van olyan tapasztalatunk is […], hogy nagyobb sikere van az olyan magyar műnek, amelyből határozottan kiérezni az új gondolatnak megfelelő új forma keresését is, természetesen megfelelő színvonalon, mint a sekélyesebb, konzervatív eszközökkel megalkotott műveknek."[17]

E képet kívánta aztán árnyalni a Zeneakadémia zenetudományi tanszakán 1957-ben végzett s a forradalmi diákmegmozdulásokban való részvétele miatt korábban felelősségre vont Pernye András, a *Magyar Nemzet* című napilap zenekritikusa, a Zeneműkiadó lektora. A közgyűlésen elhangzott epés hozzászólásában így fogalmazott:

> Ami Lakatos elvtársnőt illeti, megemlítette Mihály András szimfóniáját, ami nekem is igen tetszett, és ennek kifejezést is adtam. És végül egy kompozíció készült, annak példájára, hogy a kísérletező és újszerű műveknek milyen komoly közönségvisszhangja van. Teljesen igaza van. Tényleg nagy sikere volt Mihálynak, nagyon örültem, három perc öt másodperc volt a taps időtartama. Viszont legalább 13 perc tapsot aratott Szabó Ferenc *Föltámadott a tenger*e […] tavaly májusban, a Zeneakadémia nagytermében.
>
> Nem tudom pontosan, hogy ez most nem jelenti-e azt […], hogy kérjük biztosítani a kísérletezés szabadságát, és hogy kérjük az ahhoz való jogot is, hogy valaki ne kísérletezzen, hanem egyszerűen műveket írjon. (Taps.)[18]

Nincs okunk kételkedni abban, hogy a verbunkos allúziók, a tömegdalstílus és a romantikus pátosz elegye, amelynek eredeti, filmzenei megvalósítását Szabó 1955-ben formálta oratóriummá, gyakorolhatott bizonyos vonzerőt az 1960-as évek eleji közönségnek legalább egy részére. De figyeljünk fel Pernye fogalomhasználatára is, ahogy szembeállítja Szabó „művét" Mihály „kísérletezésével". Másfelől emlékezzünk vissza, miként írta le Lakatos

[15] Vitányi Iván, „Mihály András III. szimfóniája", *Muzsika* 5/12 (1962. december), 22. Illetve lásd a műismertetőket az *Országos Filharmónia Műsorfüzet* 1962/37. számának (október 15–21.) 22–25. oldalán.

[16] Rövid életrajzát lásd a Történelmi Tárban:-http://www.tortenelmitar.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=4919&catid=75%3Al&Itemid=67&lang=hu

[17] Jegyzőkönyv 1962. október 28.

[18] Uott.

Éva Mihály modernizmusát: „új gondolatnak megfelelő új forma keresése". Pernye és Lakatos eltérő szóhasználatának jelentőségét akkor érthetjük meg, ha tudatosítjuk, hogy hozzászólásaikban mindketten Sárai Tibor beszámolójának és zenepolitikai iránymutatásának kulcsszavait alkalmazták. A Zeneművészek Szövetsége főtitkára a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága kongresszusi irányelveiből a következőket idézte:

> Minden erővel és eszközzel segítjük, támogatjuk a marxista világnézetű, szocialista realista irodalmat és művészetet, de teret adunk minden más jó szándékú, nem ellenséges művészi tevékenységnek is. […] A szocialista realizmus magában foglalja a kísérletezés szabadságát, a különböző stílusirányzatok létjogosultságát, a témák és a formák változatosságát. Elutasítjuk azonban a dekadenciát, a valóságtól elforduló, öncélú modernkedést.

Sárai az irányelvekből kiindulva ellentmondástól sem mentes, dialektikus fejtegetésbe bocsátkozott modernizmus és szocializmus viszonyáról:

> Ha a Párt és az állam a stílust és a művészi megformálást érintő vitákba nem is avatkozik be, az nem jelenti azt, hogy nekünk, az érdekelteknek […] ne kelljen álláspontjainkat tisztáznunk. […]
>
> Így feltétlenül beszélnünk kell arról, mi a modern, és *minek az érdekében kell a művésznek kísérleteznie*. Egy akkord, egy szín, egy technika önmagában sohasem lehet modern. A gondolat, az új gondolat az, ami modern lehet. […] Megkeresni ennek az *új gondolatnak,* a modern gondolatnak *megfelelő új formai megoldást,* illetve megoldásokat – ehhez van szükség a művészi kísérletezésre. De vajon az eredeti gondolat fakadhat-e nálunk a teljes polgári izolációból? Ez modern gondolat lenne ma Magyarországon? Nem. Társadalmilag a szocializmus mérhetetlenül modernebb a kapitalizmusnál. Így a szocializmushoz kapcsolódó gondolatkör is modernebb a kapitalizmushoz kapcsolódónál. […] Ha megvan a modern gondolat, és az magas színvonalúan, magával ragadó hatással jut művészi kifejezésre, ki törődik akkor stílussal, technikával, dodekafóniával vagy politonalitással? Mindez érdektelenné válik![19] [Kiemelések tőlem – P. L.]

A fenti elméleti konstrukciónak a lényegéhez tartozó, nehezen leplezhető hiányossága, hogy adós marad annak megválaszolásával: ha a „stílus, technika, dodekafónia vagy politonalitás" érdektelenné válik, vajon mi is lenne az az „új formai megoldás", amely „magas színvonalú, magával ragadó" kifejezését adja az „új gondolatnak"? Azt viszont most már láthatjuk, hogy e forma és tartalom dichotómiájára épülő normatív esztétikának a szempontjából igen érzékeny az a kérdés, amelyet Pernye nyitva hagyott: hogy tudniillik van-e a Mihály-szimfóniának olyan „gondolata", mely a „kísérletezést" igazolhatná? Pernyének a Hazafias Népfront napilapjában megjelent kritikája azonban ezt a kérdést már néhány nappal korábban tisztázta. Írása a Mihály-mű alapgondolatát az elmagányosodásban határozta meg. E kategória fontos szerephez jutott Sárai Tibor többször idézett expozéjában is, méghozzá határozottan pejoratív értelemben, „a válságba jutott polgári egyéniség" érzületeként. Pernye sem tekintette az elmagányosodást önmagában értéktelítettnek, de bizonyos tragikus nagyságot tulajdonított neki. „Meghatónak" találta a szimfónia szonátaformájú

[19] Uott.

első tételében az „én", az individuum törékenységét, illetve kiszolgáltatottságát a fenyegető és hatalmas „nem-énnel": a külvilággal, a kollektivitással szemben.[20] Pernye szerint a lassú tételben, illetve a scherzóban az individuum játékos és lírai menekülési kísérletei érhetők tetten – ám ezeket a kísérleteket az eldologiasodás zenei alakzatai hiúsítják meg. A harmadik tétel közepén ugyanis „ironikus", a negyedik tétel elején pedig „vigasztalan" jazz-epizód tűnik fel.[21] Pernye fogalomhasználata és jellegzetes gondolatkapcsolásai alapján sejthető, hogy recenziójára erős hatást gyakorolt egy friss olvasmányélmény, jelesül Zoltai Dénes 1962 első felében megjelent Adorno-tanulmánya.[22]

Pernye diagnózisában az „elmagányosodásnak" éppen a belőle való kitörés vágya, vagyis „a szenvedélyes útkeresés" ad értelmet. Az elmagányosodás általános emberi létállapota ugyanakkor a befelé forduló zeneszerzői műhelymunkában tükröződik. Ez utóbbinak sikeréről vagy esetleges kudarcáról azonban csak a megírásra váró művek ismeretében lehet majd egyszer nyilatkozni. Pernye mindenesetre kifejezte reményét, hogy „Mihály András e »komponista-fegyverzet« birtokában hamarosan világosabb, tisztultabb világba vezeti hallgatóit, hogy sikerrel fog megküzdeni a további elmagányosodás árnyékával." A 3. szimfóniát író Mihály azonban Pernye szerint még nem tart itt. Bár a művet záró korálban a komponista megkísérli megoldani az elmagányosodás-problémát, „zeneszerzői invenciója" ehhez kevésnek bizonyul.[23]

Szándék és megvalósulás feszültségét észleli tehát a mű konklúziójában Pernye. Két másik kritikus viszont szándék és megvalósulás harmóniáját fedezte fel ugyanitt, azonban ennek csak egyikőjük örült maradéktalanul. Vitányi Iván, akit a forradalom alatti tevékenységéért menesztettek a Népművelési Minisztérium zenei főosztályán betöltött állásából, másfél éves munkanélküliség után zenekritikusként került az 1957-ben alapított képes zenei havilaphoz, a *Muzsika*hoz. A 3. szimfóniáról szóló, lelkesült beszámolójában így értékelte a finálét, illetve annak zárószakaszát:

> Őszinte és tiszta ez a hang, s ezért távol álljon tőlünk, hogy mindenáron való és teljes feloldását kérjük számon a szerzőtől. A mű éppen a feloldásért, megnyugvá-

[20] Pernye András, „Budapesti Zenei Hetek", *Magyar Nemzet* 18/250 (1962. október 25.), 4. Pernye tehát releváns jelentést tulajdonított az I. tétel – zeneszerzői önelemzésben is hangsúlyozott – duális tematikus szerkezetének. Ugyanezt Ujfalussy üres konvenciókövetésként bírálta, mondván: „[…] [Mihály] talán csak az első tétel expozíciójában tesz a kelleténél nagyobb engedményt a témakettősség itt kissé mereven értelmezett hagyományának." Ujfalussy, „Mihály András III. szimfóniájának bemutatója", 29–30.

[21] Pernye, „Budapesti Zenei Hetek". Emlékezhetünk: ahol Pernye „fanyar, elhangolt jazz-melodikára", illetve „ironikus kérdőjelre" bukkant (a mai hallgatói tapasztalat szempontjából nem is annyira meglepő módon), ott a 19. századi leíró nyelv kereteihez ragaszkodó mihályi autoanalízis „könnyed, táncos középrészről" beszélt. Azonban Pernyéhez hasonlóan feszítő ellentéteket érzett a „középrészként nyers indulóval tarkított, fenséges nyugalmú lassú tételben" a mű egy további kommentátora, Breuer János is, lásd „Zenei Krónika", 9.

[22] Zoltai Dénes, „A jelenkori zenekultúra Th. Wiesengrund-Adorno esztétikájának tükrében: Bevezető előadás a Bartók-archívum Adorno-vitájához [I. és II. rész]", *Magyar Zene* 3/2 (1962), 123–131.; 3/3 (1962), 234–248.

[23] Pernye, „Budapesti Zenei Hetek".

sért és kiteljesedésért való *küzdelmet* mutatja be, s a fel nem adott küzdelem sokkal többet ér a látszatmegoldásnál.[24]

Vitányi értelmezésében tehát a küzdelem maga a műben kifejeződő „gondolat", nem pedig a művet író zeneszerző létállapota, mint Pernye feltételezte. Vitányi a 3. szimfóniát a zeneszerzői életmű távlatában „szintézisként" értékelte. Véleményének igazi antitézise a *Népszabadság* zenekritikusának írásában jelent meg. A Zeneakadémia zenetudományi tanszakáról 1958-ban kikerült Breuer János a párt napilapjában a következőképpen fogalmazott: „A szimfónia kettős arculatú alkotás. Alapja, mondanivalója szenvedélyes és romantikus, ezt az attitűdöt a zeneszerző azonban valósággal elleplezi új vagy újszerű zenekari hatásokkal, színekkel."[25] Míg tehát Vitányi a mű „őszinteségét" ünnepelte, addig Breuer leírása éppenséggel színlelésről szólt: a műben a romantikus lényeg vagy tartalom elé maszkként odatartott külsődleges, illetve formális modernséget észlelt. Breuer a darab konklúziójáról pedig így nyilatkozott: „Az egyetlen, amit hiányoltunk, s ami egy olyan tudatos alkotónál, mint Mihály András, bizonyára nem véletlen, hogy a finálében bekövetkező végső katarzisnak, megtisztulásnak nem hagy elegendő időt, teret." Eszerint tehát Mihály annak ellenére tekint el a katarzistól, hogy a recept a birtokában van: csak azért sem kalauzolja el hallgatóságát a megtisztulás forrásához, holott az odavezető utat jól ismeri. Így a szimfónia az „egyéni szenvedélytől és szenvedéstől" csupán „egy – sokszor áttételen keresztül ható – borongó érzésvilágig" juttat el.[26]

Az eddigiekben tehát Mihály „modernizmusának" háromféle értelmezésével találkozhattunk. Vitányi tartalomnak megfelelő formát, Pernye értékteremtő válságjelenséget, Breuer pedig szimulálást regisztrált. Vitányinál a darab egy szervesen fejlődő életmű jelentős állomásaként jelent meg, míg Pernye a rá jellemző kétértelműséggel nevezte a 3. szimfóniát „a szerző legjobb alkotásának". Breuer szemében a szimfónia modernsége olyan felszíni jelenségnek tűnt, amely nem kendőzte el, hogy a darab lényegi vonásai továbbra is a Gordonkaverseny szerzőjének stílusához köthetők.

Érdekes módon azonban egyikük sem foglalkozott azzal a kérdéssel: miben is állna ez a zenei modernizmus, s mihez képest modern a mű, ha egyáltalán az? Hatásokra alig-alig hivatkoztak: Pernye csupán a jazz nyomaira, Vitányi Iván pedig „a bartóki mű folytatására", de hát ezek az utalások aligha voltak alkalmasak egy 1962-ben befejezett zenemű modernségének definiálására. Nem állítható, hogy a Zeneműkiadó Vállalat szerkesztőjének, Várnai Péternek a zeneművész szövetségi vitán elhangzott megjegyzése közelebb vitt volna a kérdés megválaszolásához. Mégis tanulságos lehet felidézni hozzászólását, már csak azért is, mert arról tanúskodik: az 1950-es évekből átörökölt, leegyszerűsítő tartalomesztétikára az 1960-as évek elejének közbeszédében már egy lebutított „abszolútzene"-koncepció adhatott frappáns választ.

[24] Vitányi Iván, „Mihály András III. szimfóniája".

[25] Breuer, „Zenei krónika", 9. Egy Breuerénél négy nappal később megjelent kritika hasonló magatartást tulajdonított a zeneszerzőnek: „[A zene s]zaggatottsága a mű természetéből, szerkezeti alapelvéből fakad – helyenként mégis kielégítetlenül hagy. Több helyütt maga a szerző bizonyítja be, hogy a tépett és vibráló gondolatoknak is megvan a maguk jellegének megfelelő, mégis lezárt kifejezése." Rajk András, „Budapesti Zenei Hetek", *Népszava* 90/253 (1962. október 28.), 4.

[26] Breuer, „Zenei krónika", 9.

> Mi az, hogy a mondanivaló megállapítása? Ha a programzenét kivesszük, akkor kérdezem az esztéta kollégákat, hogy miből – mondhatnám erősebben: milyen jogon – állapítják meg, hogy egy nem szöveges zenei műnek mi a mondanivalója.
>
> Az elmúlt napokban volt Mihály András szimfóniája mondanivalójának a kiértékelése. Véleményem szerint ennek a szimfóniának a mondanivalója az, hogy hogyan lehet a bartóki hagyományt a legújabb korral egyesíteni. Tehát örüljünk annak, hogy a korlátok leomlottak, s hogy lelkiismereti szabadságuk szerint dolgozhatnak a komponisták.[27]

A „legújabb korra" történő hivatkozás nem csak elnagyoltnak tűnik, de erősen túlzónak is. A 3. szimfóniának az az elemzője, aki a mű stílusának konkrét meghatározására vállalkozott, mindenesetre úgy vélte, hogy a darabra Bartókon túl Schönberg és Webern 1909-ben, illetve 1910-ben született műveinek zenei eszköztára gyakorolta a legjelentősebb hatást. A zenetudományi szak legelső évfolyamán végzett Kárpáti János, aki 1961-ben vette át a Zeneművészeti Főiskola Könyvtárának vezetését, a *Magyar Zené*ben, a Zeneművészek Szövetsége ekkoriban kéthavonta jelentkező folyóiratában publikálta a Mihály-műről szóló elemzését. Kárpáti az egyetlen, aki vállalkozott a mű rendszeres kompozíciótechnikai elemzésére. Fejtegetéseit néhány alapvető jelenség: a „foltszerű polifónia", a szólamvezetés differenciált „párhuzamtechnikája", a hangszercsoportok tömbszerű mozgatása, illetve a tutti és az olykor elkülönülő szólistacsoportok szembeállítása köré építette.[28]

Mihály, a zeneszerző tehát – Kárpáti, illetve az ő értékelését utóbb átvevő Kroó György véleménye szerint[29] – az ötvenes évekből kifelé tartva 1910-ben találta magát. De honnan és hová tartott Mihály, a zenepolitikus? Az ideológiai *advocatus diaboli* szerepét, melyet öntudatosan emlegetett, 1953-tól öltötte magára, s onnantól következetesen viselte. E funkcióban 1962-ben alighanem messzebbre ment, mint korábban valaha. Álláspontja helyi értékének megítéléshez szükséges felidéznünk azt a művészetpolitikai áttekintést, amelyet Sárai Tibor – az állampárt művelődéspolitikai irányelveire hivatkozva – fejtett ki a Zeneművészek Szövetsége 1962 őszi közgyűlésén. Főtitkári beszámolójában a magyar zeneszerzés uralkodó trendjeiről beszélt: „a mai polgári úgynevezett avantgarde követéséről", a „kompromisszumos-eklektikus irányzatokról", illetve „a szocialista realizmus tágabban kibontakozó értelmezéséről". E három jelenségről szólva tapintatosan kerülte a konkrét nevek említését. A kritikusan tárgyalt első kettő esetében az egyes kollégák nyilvános kipécézésének ötvenes évekbeli gyakorlatától óvakodott. A „legbiztatóbb jelenségként" szóba hozott harmadik tekintetében viszont a pragmatikus Sárai azt kerülte el, hogy a szocialista realizmus mineműségével kapcsolatban esetleg később ballaszttá váló konkrétumokba bocsátkozzék.

Sárai – az ötvenes években hangoztatott elutasító nézetekkel szemben – legalább részlegesen rehabilitálta „a második világháború előtti [európai] »modernséget«", mondván, az „bizonyos fajta tiltakozást fejezett ki a magát szilárdnak hirdető polgári társadalom apoló-

[27] Jegyzőkönyv 1962. október 28.

[28] Kárpáti János, „Mihály András: III. szimfónia", *Magyar Zene* 3/6 (1962), 633–635.

[29] Kroó György, *A magyar zeneszerzés 25 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 116. Uő, „Mihály András: Monódia (1971/29., július 17.)", in Várkonyi Tamás (szerk.), *Zenei panoráma: Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996),* (h. n.: Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft., 2011.) 55–56., ide: 56.

giájával szemben". E megengedő hang készítette elő a retorikai talajt a legfrissebb nyugati tendenciák megsemmisítőnek szánt kritikája számára. Úgy tűnik, ennek során Sárai inkább hangulati elemként, semmint konkrét jelentésüket megfontolva használt egyes kompozíciós szakkifejezéseket:

> Másrészt a „tiszta" dodekafonista törekvések sem maradtak változatlanok, hanem továbbhaladtak az egzisztencialista magányérzet, a rettegés, irracionalizmus és miszticizmus még szélsőségesebb kifejezésének, a művészi világkép még következetesebb széttörésének, elembertelenítésének az irányába (punktualizmus, aleatória, stb.).

Sárai mindenesetre megnyugodva regisztrálta, hogy Magyarországon az „avantgarde követése az egyes új művekben számbelileg nem jelentős". Ellentmondásosnak találta ugyanakkor a főként fiatal zeneszerzők körében mutatkozó rokonszenvet „a 20-as, 30-as évek kritikai realista törekvései" iránt, hiszen ezek „éppúgy vezethetnek a szocialista realizmus magasabb fokához, mint új epigonizmushoz".

A szerinte sokak által követett „kompromisszumos-eklektikus irányzatokat" Sárai így jellemezte: „igyekeznek a »kor színvonalán állni«, de egyben »közérthetőnek lenni«, sőt esetleg »szocialista tartalommal« rendelkezni".

Végül „a szocialista realizmus tágabban kibontakozó értelmezését" bemutatva úgy utalt a zsdanovizmushoz (az akkori szóhasználat szerint: a „dogmatizmushoz") való visszatérés lehetetlenségére, hogy egyszersmind fenntartotta az „avantgarde"-tól való távolságot is. Az „egészséges törekvéseket" abban látta, hogy „a szocialista művészet hívei" „a »konfliktusmentes optimizmus« korlátját levetve az ellentmondásokkal is terhes valóság teljes képe felé fordultak". Ennek következménye, hogy „[n]apirenden van új formák, új kifejezőeszközök keresése, amelyek az »újítás« – eddig technicista értelemben kisajátított – fogalmát igazi tartalommal töltik meg." Sárainak el kellett ismernie, hogy e „bátorító tendenciák érlelődése" sajnos „még nem vált uralkodóvá".

Sárai tehát egyfelől tartózkodott attól, hogy a „szocialista realizmus" kategóriáját konkrét kompozíciós technikákkal, művekkel vagy szerzőkkel azonosítsa. Másfelől mégis fenntartotta a magyar zeneszerzés teleologikus szemléletét, céltételezésként pedig megőrizte a szocialista realizmust, amelyhez – rejtőzködővé vált természete ellenére – mégis viszonyítani kellett volna a „többi" jelenséget és irányzatot.

Mihály András tulajdonképpen nemcsak Sáraival, de az 1962-es pártkongresszus irányelveivel is vitába szállt, amikor a teleologikus szemlélet tarthatatlanságáról beszélt:

> A zenében […] nemcsak az történt, hogy kiderült: bizonyos irányzatok elfojtása adminisztratív eszközökkel helytelen, rosszat tesz a zenei életnek […], hanem az is kiderült, hogy maga ez a szemszög, amelyből mi nemzeti feladatunkat és művészi feladatainkat megpróbáltuk megoldani, ez is rossz volt. Sőt továbbmenőleg az is kiderült, hogy ez a feladat tulajdonképpen olyan konkrétan nem határozható meg, hogy ezt mint elérendő példaképet lehessen a zeneszerzők elé állítani.

Nem kevésbé radikális gesztussal azt is világossá tette, hogy a szocialista realizmusról való diskurzus folytatását lehetetlennek látja. Az ugyanis, hogy a jelenben születő művek

közül mi lép végül át a szocialista realizmus küszöbén, Mihály szerint csak utólag derülhet ki. Vagyis szocialista realista művek alkotására törekedni vagy arra ösztökélni másokat: hiábavaló fáradság. Az ilyesmi legfeljebb megtörténik az emberrel:

> Nem tudok egyetlen olyan művet említeni, amelyre azt mondhatnám: nézzétek fiatalok, ez a szocialista realizmus, valami ilyesmit csináljatok. […] nem lehet a zenében megnevezni olyan irányzatot, amelyre azt lehetne mondani, hogy ez az igazi, ezt támogassátok […]. A zenében tehát nem egymás alá, hanem inkább egymás mellé rendelném [az irányzatokat]. […] El kell ismerni, hogy az az újdonság, amit végül bizonyos évek múlva, visszatekintve szocialista realizmusnak fognak tanítani a zenetörténeti könyvekben – itt is keletkezik, ott is keletkezik, részben jobb, részben kevésbé jó művekben […].

Maróthy János zeneesztéta és zeneszociológus – az aktuális hittételek egyelőre kitartó őreként, sőt kifejezetten Sárai referátumát támogatva – fel is állította diagnózisát. Eszerint Mihály az évtizedre visszanyúló heterodoxia után újabb határt lépett át – immár agnosztikussá vált:

> Egy szövetség számára […] eléggé kézenfekvő, hogy ne csak regisztrálja különböző irányzatok meglétét, hanem a vita teljes szabadsága mellett törekedjék arra, hogy közös erőfeszítéssel tisztázódjanak bizonyos alapvető elvek, amelyek a zenei továbbhaladáshoz szükségesek. […] Azt hiszem, jogos az az elképzelésem, amely szerint annak, hogy a zene továbbléphessen, első feladata [sic!], hogy mindenki, aki a maga nézetét vallja, a maga nézete mellett harcoljon, ne pedig a nézetek egymás mellett élését hirdesse. Másrészt azt hiszem, túlságos szkepticizmusra vall Mihály Andrásnak az az igénye, hogy lehetőség szerint ne szóljunk bele a zene tartalmi mozzanataiba, hogy egyes stílusok mit jelentenek, mert ez csak veszélyes következtetésekre adhat alkalmat. Ez agnosztikus álláspont.

Mihály szavainak tétjét és jelentőségét világosan érzékelteti az a reakció is, amelyet Aczél Györgyből váltottak ki. A művelődési miniszter első helyettese, aki végigülte a Zeneművészek Szövetsége közgyűlését, így fogalmazott: „Én félek attól, amit itt közelebbi meghatározás nélkül Mihály elvtárs mondott, bár szándékát és aggályait feltétlenül megértem.”[30]

Hét év elteltével, a Magyar Zeneművészek Szövetsége 8. közgyűlésén elhangzott főtitkári beszámolójában Sárai Tibor már lényegében evidenciaként hangoztatta a Mihály által korábban megfogalmazott elképzeléseket.[31] Ez az 1962 és 1969 között lezajlott változás érzékeltet valamit abból, milyen hatást gyakorolt a magyar államszocializmus reformperiódusa a zenéről szóló közbeszédre. Ennek részletes kifejtésére azonban csak egy másik tanulmányban kerülhet sor.

[30] Jegyzőkönyv 1962. október 28.

[31] MNL OL P 2146/60. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1969. december 13-án tartott VIII. közgyűléséről.

Kerékfy Márton

Népzene és nosztalgia Ligeti György Kürttriójában

A hegedűre, kürtre és zongorára írt négytételes Trió (1982) Ligeti György emblematikus darabjai közé tartozik, amelyet a bemutatása óta folyamatos élénk kritikai visszhang kísér. Már első elemzője, Wilheim András is „egy új alkotói korszak kezdetét" vélte felismerni benne, s ezt az idő igazolta is: a Kürttrió sok szempontból Ligeti kései korszakának kulcsműve. A recepció elsősorban a mű zenetörténeti hagyományhoz fűződő viszonyát vizsgálta. Amint arra már Wilheim, Ulrich Dibelius és nyomukban a későbbi elemzők rendre felhívták a figyelmet, a Kürttrió tudatosan rájátszik a zenetörténeti és népzenei hagyományra, mégpedig annak egyszerre több rétegére.[1] Maga a zeneszerző is úgy nyilatkozott 1983-ban, hogy „a Trióban különböző hagyományos és népzenei »rétegek« találhatók."[2] A sok különféle hagyományelemre való hivatkozás ellenére azonban a kompozíció mégis integer és szuverén; a hivatkozott zenei anyagokat a zeneszerző nemcsak koherens, átélhető és hatásos, hanem kimondottan egyéni, sőt személyes műalkotássá olvasztja össze.

A Kürttrió zenetörténeti hagyományhoz fűződő viszonya – amelyet többen a posztmodern jelzővel illettek – számos vita és elemzés tárgya volt az elmúlt három évtized során; Martin Zenck és Rudolf Frisius 1984-ben a mű nyílt zenetörténeti utalásai miatt vádolta meg

Az írás a szerző *A kelet- európai népzene hatása Ligeti György zenéjére* című doktori értekezésének részlete (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014).

1 Wilheim András, „Egy új alkotói korszak kezdete: Ligeti György Kürttriója", *Muzsika* 26/5 (1983. máj.), 23–27.; Ulrich Dibelius, „Ligetis Horntrio", *Melos* 46/1 (1984. jan.–márc.), 44–60. Wilheim a Trió zenei utalásait Weöres Sándor nyomán „áthallásoknak" nevezi. A Kürttrió hagyományhoz fűződő viszonyát a legátfogóbban tárgyaló újabb elemzések: Michael D. Searby, *Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style 1974–1985* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2010); Amy Bauer, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute* (Farnham, Burlington: Ashgate, 2011), 159–174.; Richard Steinitz, „À qui un homage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio", in Louise Duchesneau–Wolfgang Marx (szerk.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds* (Woolbridge: The Boydell Press, 2011), 169–212. A művet a Bartók-recepció szempontjából elemezte Simone Hohmaier, *„Ein zweiter Pfad der Tradition": Kompositorische Bartók-Rezepzion* (Saarbrücken: Pfau, 2003), 131–138.

2 „On trouvera dans le *Trio* différents « niveaux » traditionnels, également folkloriques." Denys Bouliane, „Entretien avec György Ligeti", *Sonances: Revue musicale québécoise* 3/1 (1983), 9–27.

Ligetit tradicionalizmussal, korábbi avantgardizmusának feladásával.[3] A zeneszerző – aki különben rendszerint hevesen tiltakozott mindenfajta besorolás, címkézés ellen, és elhatárolta magát mind az avantgárdtól, mind pedig a posztmoderntől[4] – visszatekintve maga is úgy látta, hogy a Triónak „vannak posztmodern vonásai",[5] sőt művei lemezösszkiadásának kísérőfüzetében „konzervatív-posztmodernnek" nevezte a darabot.[6] Ligeti posztmodernségének kérdésében – részben a fogalom tisztázatlansága miatt – az újabb szakirodalomban sem alakult ki konszenzus.[7]

Sem a kérdés eldöntése, sem pedig a Kürttrió hagyományhoz fűződő viszonyának átfogó vizsgálata nem feladata e tanulmánynak. Ehelyett inkább azokra a népzenei utalásokra szeretnék rámutatni, amelyeket az elemzők eddig egyáltalán nem, vagy csak általánosságban említettek, s ezek alapján kívánok kísérletet tenni a mű új szempontú értelmezésére. A Trió ugyanis – a zenetörténeti hivatkozásai mellett – lépten-nyomon utal a magyar és a román népzenei hagyomány elemeire is.

A mű egy elhangolt Beethoven-idézettel kezdődik: az első két ütemben a hegedű kettősfogásokban haladó menete az op. 81a Esz-dúr („Les Adieux") zongoraszonáta kezdetének kürtmenetét idézi.[8] Ligeti a három hangközből álló menet második tagjában az alsó, a harmadikban pedig mindkét hangot egy félhanggal feljebb transzponálja; ennek következtében a második hangköz tiszta kvintje tritonusszá szűkül, a hangközmenet pedig elveszíti tonális

[3] Martin Zenck, „»Die ich rief, die Geister | Werd ich nun nicht los«: Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption" és Rudolf Frisius, „Personalstil und Musiksprache: Anmerkungen zur Positionsbestimmung György Ligetis", in Otto Kolleritsch (szerk.), *György Ligeti: Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (Wien–Graz: Universal Edition, 1988), 153–172. és 179–203.

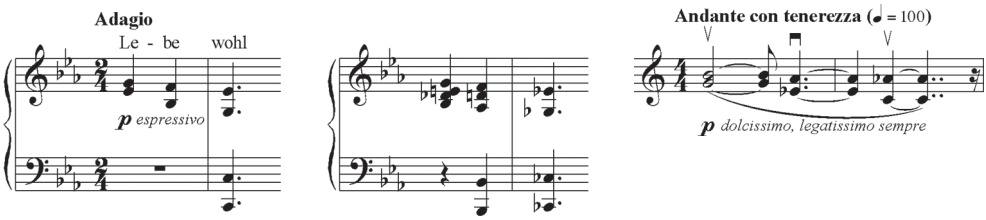
[4] Lásd többek között „La mia posizione di compositore oggi", in Enzo Restagno (szerk.), *Ligeti* (Torino: EDT, 1985), 3–5, németül in György Ligeti, *Gesammelte Schriften,* közr. Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007), 2. kötet, 114–115; Lutz Lesle, „In meiner Musik gibt es keine Weltanschauung: Gespräch mit György Ligeti", *Das Orchester* 36/9 (1988), 890.; Szitha Tünde, „»Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok«: Szombathelyi beszélgetés Ligeti Györggyel", *Muzsika* 33/10 (1990. okt.), 14.; „Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről", in Kerékfy Márton (közr.), *Ligeti György válogatott írásai* (Budapest: Rózsavölgyi, 2010), 347–357., ide: 356.

[5] „The Horn Trio has postmodern features. It is not a postmodern work, but it is my ironical *flirtation* with postmodernism." Lásd György Ligeti, „An art without ideology", in Anders Beyer, *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time* (Aldershot: Ashgate, 2000), 1–15., ide: 8. Lásd még Manfred Stahnke, „Beszélgetés Ligeti Györggyel", in Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel: Beszélgetőkönyv,* ford. Nádori Lídia (Budapest: Osiris, 2005), 193–220., ide: 212.: „[…] egy időben súroltam a posztmodernt, a retro-mozgalmat, különösen Kürttriómban […]".

[6] „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1998], in *Ligeti György válogatott írásai,* 428.

[7] Lásd elsősorban Michael D. Searby, „Ligeti the postmodernist?", *Tempo* 199 (1997. jan.), 9–14., valamint uő, *Ligeti's Stylistic Crisis*. A zenei posztmodernizmus kérdéséről jó áttekintést nyújt Jonathan D. Kramer, „The nature and origins of musical postmodernism", *Current Musicology* 66 (2001), 7–20.

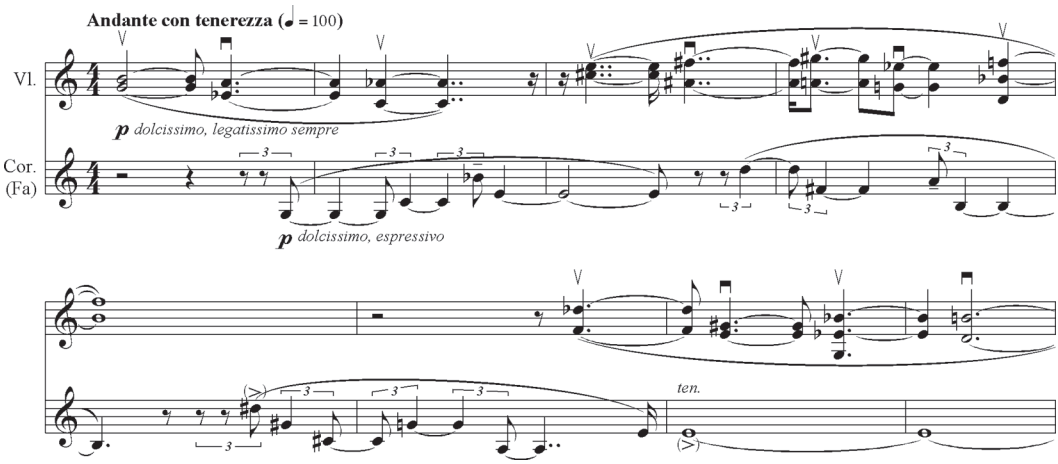
[8] Richard Steinitz figyelmeztet, hogy sem a Trió fennmaradt szöveges vázlataiban nem fordul elő hivatkozás a Beethoven-szonátára, sem az ősbemutatóhoz írott kommentárjában nem említi azt Ligeti, sőt a nyomában Dibelius is csak „kürtkvintekről" ír elemzésében, holott a későbbiekben a zeneszerző gyakran nyilatkozott róla, többek közt a CD-összkiadás kísérőfüzetében is. Ennek Steinitz szerint az lehet az oka, hogy a zeneszerzőben talán csak utólag tudatosult a Beethoven-allúzió jelentősége. Lásd Steinitz, „A qui un homage?", 189–190.



1. kotta. A kürtmenet idézete Beethoven Esz-dúr („Les Adieux”) zongoraszonátája (op. 81a) I. tételének kezdetén (balra) és 7–8. ütemében (középen), valamint Ligeti Kürttriójának élén (jobbra). A SCHOTT MUSIC, Mainz szíves engedélyével.

meghatározottságát (1. kotta). A kürtmenetet már Beethoven is stilizáltan, a búcsú, az elválás szimbólumaként idézte, amint azt a rendhagyó harmonizálás jelzi: a menet először VI. fokú álzárlatra fut, másodszorra pedig szűkített, illetve domináns szeptimakkord társul hozzá, és a leszállított VI. fokon marad nyitva. Ligeti ezt a szimbolikus jelentéssel felruházott stilizált kürtmenetet idézi, az elhangolás és a hangszerelés révén tovább stilizálva és még inkább eltávolítva azt. A mű folyamán a kürtmotívum különleges jelentőségre tesz szert: valamennyi tételben megjelenik, s mire bejárja életútját a Trióban, kiderül, hogy ez a – Ligeti szavaival élve – „dallami-harmóniai csíra”[9] az egész ciklus alapmotívuma volt.

Miközben a hegedű a kürtkvint-motívumot játssza, a kürt a román havasi kürtre *(bucium)* jellemző szignálszerű melodikával lép be, szintén elkerülve a tonális meghatározottságot (2. kotta). Az elhangolás, valamint a dinamika (***p***), a hangzáskarakter *(dolcissimo, espressivo)* és a ritmikai lebegés (átkötött értékek, polimetria) révén mindkét idézet távoli-



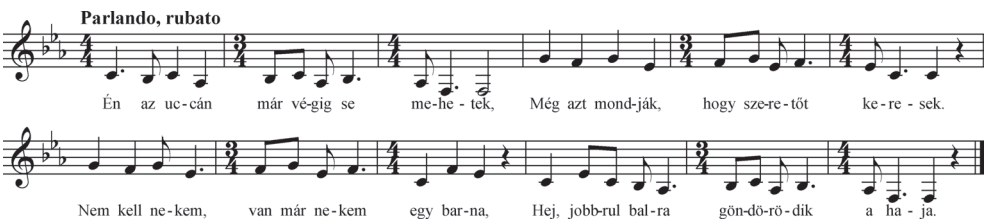
2. kotta. Trió hegedűre, kürtre és zongorára, I. tétel, 1–8. ütem. A SCHOTT MUSIC, Mainz szíves engedélyével.

[9] „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1982], in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 426.

nak, megfoghatatlannak tűnik; ezt az érzetet még tovább erősítik a hosszan kicsengő, semmibe vesző frázisvégek, visszhangok és csendek (*quasi eco* a 9., 19. és 34., *eco misterioso* a 88., 97. és 110. ütemben).

A háromtagú (ABA) nyitótétel középrésze (60–83. ütem) a Ligeti által Inaktelkén gyűjtött és az *Inaktelki nóták*ban 1953-ban fel is dolgozott *Én az uccán már végig se mehetek* kezdetű népdal egy teljes strófáját rejti (3. kotta).[10] Hallás útján azonban aligha ismerhető fel az idézet, ugyanis Ligeti a népdalnak csupán a ritmusát citálja.[11] A négysoros dallamot a zongora és a pengetett, majd tremolózó hegedű unisono, illetve oktávpárhuzamban játssza, s a kürt és a hegedű minden egyes sorhoz rövid kommentárt fűz. A negyedik dallamsorban az üveghangokat játszó hegedű egyre magasabbra hág, egészen odáig, ahol hangmagasság helyett már csak a vonózörej „sóhajait" hallani (*Hauch, wo kein Ton mehr anspricht* – utasít a kotta); eközben a zongora a legmélyebb regiszterébe süllyed. Még tart a zongora mélyrepülése, mikor a hegedű és a kürt az A rész enyhén variált visszatérését kezdi intonálni (84. ütem).

„A komponálás során egy nagyon távoli, gyengéd és melankolikus zene elképzelése lebegett előttem, amely mintha légköri kristályosodásokon átszűrve szólalna meg" – kommentálta Ligeti az I. tételt.[12] Az *Andante con tenerezza* távoli, elmúlt dolgok elmosódott emlékét idézi meg: az elhangolt Beethoven-idézet a tonális zenei hagyományt, a *bucium* hangzásának felidézése és a dallami kontúrját vesztett magyar népdal pedig Erdélyt. Mindezekkel együtt pedig Ligeti saját fiatalkori zenéjét, saját ifjúságát is (*Román koncert,* 1951, *Inaktelki nóták*).[13] A tétel – amely végül a semmibe vész – mintha a régmúlt és távoli dolgokra való emlékezés zenei metaforája volna.



3. kotta. Az *Inaktelki nóták* III. tételének dallama.

[10] Ligeti 1950-es inaktelki népdalgyűjtő útjáról lásd Kerékfy Márton, „Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja", in Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2011* (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012), 323–346.

[11] Talán erre az elhangolt népdalidézetre gondolt Ligeti, amikor azt nyilatkozta Monika Lichtenfeldnek, hogy a Kürttrió I. tételében különleges jelentősége van egy a magyar folklórban gyökerező zenei-nyelvi fordulatnak. Monika Lichtenfeld, „Gespräch mit György Ligeti", *Neue Zeitschrift für Musik* 145/1 (1984. jan.), 8–11., ide: 10.

[12] „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1982], in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 426.

[13] A műhöz készült egyik gép- és kézírásos vázlatlap (Paul-Sacher-Stiftung, Basel, Ligeti György-gyűjtemény) tanúsága szerint Ligeti az I. tétel „kürtszignáljaihoz" valóban a *Román koncert*et és a havasi kürtöt asszociálta. A vázlatlapot fakszimilében közli Steinitz, „À qui un homage?", colour plate 13.

A nyitótétellel ellentétben a II. tétel *(Vivacissimo molto ritmico)* kapcsán Ligeti nem mulasztott el utalni etnikus zenei forrásaira, ám mindannyiszor hangsúlyozta, hogy párhuzamosan több népzenei hagyományból merített, s a folklór-inspiráció csak közvetetten érvényesült:

> A második tétel egy igen gyors, polimetrikus tánc, amelyet különböző nem létező népek népzenéje „inspirált" – mintha Magyarország, Románia és az egész Balkán valahol Afrika és a karibi térség között feküdne.[14]

Míg az ősbemutató alkalmából fogalmazott ismertetésben Ligeti a magyar és a román népzenét is inspirációs forrásaként említette, addig a későbbiekben már csak a karibi és balkáni népzene hatásáról beszélt.

> […] a második tételben […] egyfajta imaginárius, szintetikus népzenét hallunk, amely latin-amerikai és balkáni elemekből áll.[15]

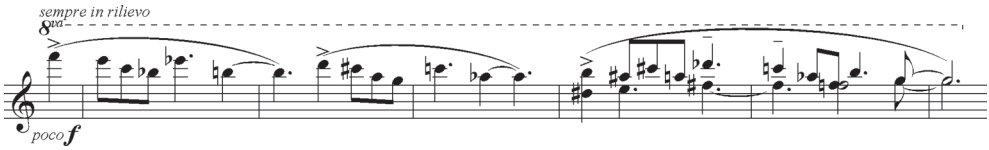
Kétségtelen ugyan, hogy az aszimmetrikus tagolású – kezdetben 3 + 3 + 2 nyolcados, később részben másféle osztású – 8/8-os metrum látványosan hivatkozik mind a salsa, mind pedig a balkáni népzene metrikájára, azonban a metrumon kívül voltaképp semmi más nem utal ezekre az etnikus repertoárokra. A teljes tételen végigvonuló együtemes ostinato sokkal inkább bartóki ihletésűnek tűnik, semmint folklorisztikusnak – az aszimmetrikus tagolású nyolcfokú skálamotívum a *2.,* a 3 + 3 + 2 nyolcados metrum konkrétan a *6. bolgár tánc*ot idézi[16] –, a szeszélyesen virtuóz, improvizatív, az ostinato megszabta metrumból egyre merészebben kilépő zongora-melodika pedig a jazz-zongorázás elemeivel operál.

De vajon hol jelentkezik a magyar és a román népzene hatása? Kezdetben egy dodekafon sor (f–c–d–e–fisz–aisz–cisz–disz–g–a–h–gisz) rotálódik a zongoradallamban, amely a 15–47. ütemekben összesen tizenhatszor fut le; a sorok kezdete természetesen nem esik egybe a zenei frázisok kezdetével. A zongoraszólam kibontakozása Ligeti *Hungarian Rock* (1978) című csembalóműve kompozíciós stratégiáját követi: a dallam frázisstruktúrája kezdetben azonos az ostinatóéval, majd egyre jobban eltávolodik attól, mígnem a két szólam közt polimetria alakul ki. Szintén a csembalódarabra emlékeztet, ahogyan az első nagyobb cezúrát követően új, magyaros, közelebbről „dunántúli" hangzású melodika jelentkezik (vö. *Hungarian Rock,* 61–62. ütem). A Kürttrióban ez a 47/48. ütemben következik be, miután a folyamatosan süllyedő zongoradallam eléri a billentyűzet alsó határát. Az új dallam – melynek hangjai függetlenek az eddigi Reihétől – a négyvonalas regiszterben szólal meg: három frázisból áll, s első két frázisa ugyanazzal a jellegzetes la–szi–mi–re fordulattal kezdődik,

[14] „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1982], in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 427.

[15] „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1998], in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 428. Lásd még Bouliane, „Entretien avec György Ligeti", 17: „A Trió második tétele a karibi és a balkáni népzenék ismeretének a gyümölcse, jóllehet sem salsát, sem balkáni néptáncokat nem idézek benne." („Le deuxième mouvement du Trio est le fruit de la connaissance des musiques folkloriques des Caraïbes et des Balkans, bien qu'il n'y ait aucune citation ni de *salsa* ni de danses populaires balkaniques.")

[16] Bartók, *Mikrokosmos,* 149. és 152. szám („Hat tánc bolgár ritmusban", 2. és 6. szám). A zongora 145. ütemben kezdődő akkordikus anyaga tematikus szinten is a *6. bolgár tánc*ra utal.



4. kotta. Trió, II. tétel, 47–53. ütem, zongora jobb kéz.
A SCHOTT MUSIC, Mainz szíves engedélyével.

amely a magyar hallgatót önkéntelenül a *Dunaparton van egy malom* kezdetű népdalra emlékezteti[17] (4. kotta). A zongoradallam hangjai a 60. ütemtől ismét az eredeti Reihe szerint alakulnak (a sor az 5. hangtól indul), a 69. taktusban pedig immár a kürt is csatlakozik a zongora melodikájához. A hegedű – kisebb megszakításoktól eltekintve – már a 28. ütem óta saját dodekafon, hosszabb értékekben mozgó, expresszív dallamát játssza; ehhez a 75. ütemben csatlakozik a zongora bal keze, amely a hegedű négyvonalas regiszterben, üveghangokon játszott dallamát hat oktávval mélyebben kopulázza. A második szakasz végét ennek a hegedű és zongora által megszólaltatott dallamnak a zongora legmélyebb regiszterében, hat teljes ütemen át kitartott záróhangja jelzi (98–103. ütem).

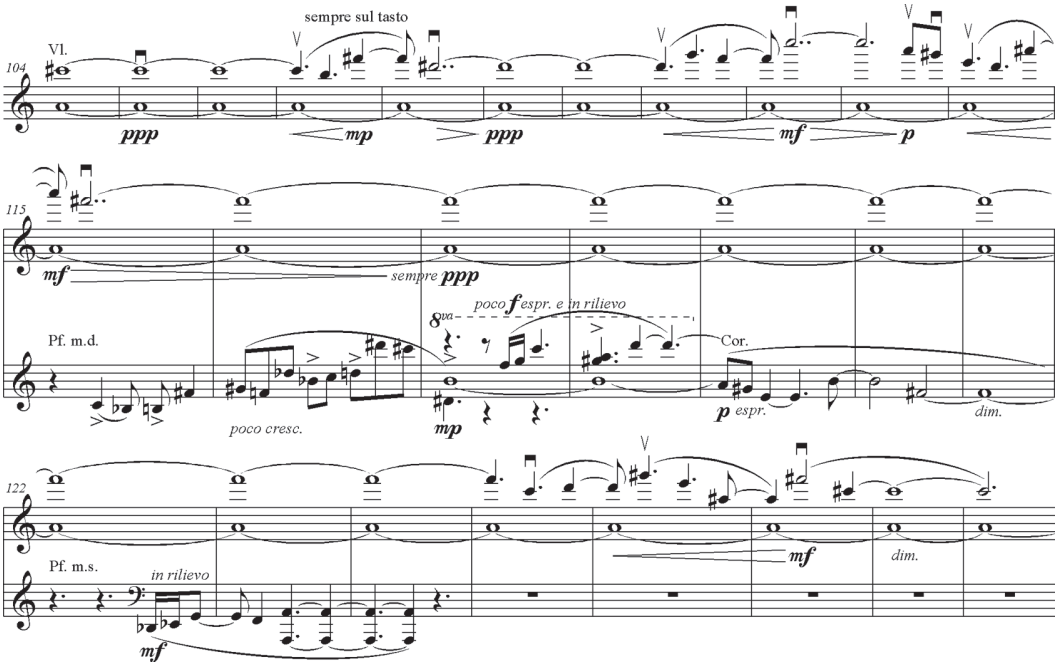
A 104. ütemben kezdődő harmadik szakasz újabb közvetett folklór-hivatkozást rejt. A hegedű – az előző szakasz hegedűdallamával is rokon – nagy ívű, hosszú értékekben mozgó, szabad tizenkétfokú melódiája nem más, mint a *Musica ricercata* (1951–53) VII. darabjából ismert romános-szerbes népdalutánzat elhangolt változata (5. kotta). A vázlatok tanúsága szerint Ligetinek csak a komponálás közben jutott eszébe, hogy beépítse a tételbe a „3. [fúvósötös-] bagatell", azaz a VII. *Ricercata*-darab „8 hangú mixolíd" dallamát.[18] Az ön-

104–137. ütem	Melodikus változat: teljes strófa (104–129. ü., hegedű→zongora→kürt→zongora→ hegedű) és továbbszövés (130–137. ütem, hegedű→kürt→zongora)
145–159. ütem	Akkordikus változat: motívumok szabad felhasználása (zongora)
160–181. ütem	Kétszólamú változat: teljes strófa (téma: hegedű; alsó szólam: kürt)
182–191. ütem	Akkordikus tükörkánon-változat: motívumok szabad felhasználása (zongora)
192–205. ütem	Kétszólamú kánon: rövidített strófa (hegedű, zongora)
205–223. ütem	Háromszólamú kánon: rövidített strófa (205–220. ütem, hegedű, zongora, kürt) és továbbszövés (220–223. ütem, hegedű)

1. táblázat. A *Musica ricercata* VII. darabjából kölcsönzött népdalutánzat feldolgozása a Trió II. tételében

[17] A műhöz készült, már említett gép- és kézírásos vázlatlap tanúsága szerint Ligeti a II., *Scherzo* feliratú tételben többek közt „»dunántúli« dallamokat" akart alkalmazni. A vázlatlapot fakszimilében közli Steinitz, „À qui un homage?", colour plate 13.

[18] A Steinitz által közölt vázlatlap arról tanúskodik, hogy a II. tételben Ligeti két, eredetileg különállónak tervezett tételt *(2. Scherzo, 4. Chaconne)* kombinált egymással. A „gyors, »karibi-bolgár« ritmusú" *Chaconne* gépírásos tervéhez kézzel, kék tintával az alábbi ötletet jegyezte fel: *Benne esetleg ~ 3. Bagatell melod–harm–canon (8 hangu mixolyd)?,* majd fekete tintával a következőt: *igen! melod alternativ 3* [olvashatatlan szó] *»kíséret« alternativ | állandó dallam → Ravel Bolero.* Lásd Steinitz, „À qui un homage?", colour plate 13.



5. kotta. *Musica ricercata* VII. darabjából kölcsönzött álnépdal elhangolt idézete a Trió II. tételében, 104–129. ütem. A SCHOTT MUSIC, Mainz szíves engedélyével.

magától kölcsönzött dallammal hasonlóan járt el, mint a *Hungarian Rock* és a *Passacaglia ungherese* (1978) népdalutánzataival:[19] egyes hangjait és fordulatait feljebb, illetve lejjebb transzponálva felbontotta annak tonális szerkezetét, miközben megőrizte jellegzetes melodikus és ritmikai fordulatait. Azonban nemcsak a dallamot idézte Ligeti a három évtizeddel korábbi zongora-, illetve fúvósötös-darabból, hanem annak variációs feldolgozásmódját is. A némileg kibővített-továbbszőtt teljes dallamstrófa elhangzását a Trióban öt változat követi, mely során a dallam egyre bonyolultabb, egyre gazdagabb kidolgozást nyer. A változatok egy része nem tartalmazza teljességében a dallamot, vagy annak épp csak egy-egy motívumát dolgozza fel szabadon (1. táblázat).

Az elhangolt népdalutánzatra készült variációsor a II. tétel teljes középrészét kitölti. A 224. ütemben visszatér a zongora kezdő dodekafon dallama, melynek anyagából – mindvégig a Reihe alapján – egyre sűrűbbé, egyre feszültebbé váló zenei anyag szövődik. A 249. ütemtől a ritmusértékek sűrítése révén a tempó is fokozódik: miközben a hegedű és a kürt megtartja a nyolcad-pulzációt, a zongora az eddigi nyolc helyett ütemenként kilenc pulzust kezd játszani. A 263/264. ütemben az ütemenkénti „pulzusszám” tízre, majd a 266. ütemben

[19] A két csembalódarab népzenei utalásait egy korábbi tanulmányomban elemeztem és értelmeztem: „Ironikus önarcképek? Ligeti György: Hungarian Rock, Passacaglia ungherese”, *Magyar Zene,* 53/2 (2015. május), 160–172.

tizenkettőre nő. A tovább már nem fokozható feszültségnek váratlan megállás és három generálpauza vet véget, amely után visszatér a nyitótétel kürtkvint-mottója, a tétel pedig elvész a hegedű üveghangjainak és a kürt legfelső regiszterének törékeny, szinte irreális magasságában. A nyitótétel nosztalgikus világának rövid visszaidézése mintegy idézőjelbe teszi, ábrándképpé nyilvánítja Ligeti „karibi-bolgár táncának", ennek az etnikus ízű, szellemesen pezsgő, virtuóz karakterdarabnak a látszólagos gondtalanságát. A játékos felszín alatt a II. tételben is nosztalgikus visszaemlékezés rejtőzik.

A „chaconne-scherzót" újabb karaktertétel, induló követi *(Alla marcia)*. A Kürttrió egy korai, még hattételes tervét tartalmazó gép- és kéziratos vázlatlap tanúsága szerint az eredeti tervben ez a tétel nem szerepelt; egy Schumann-ihletésű induló ötlete csak később, a komponálás során merült fel.[20] Steinitz ugyanakkor joggal jegyzi meg, hogy a tétel legfeljebb áttételesen hivatkozik Schumann Zongoraötösének II. tételére; Ligeti egy beszélgetés során Beethoven op. 101-es A-dúr zongoraszonátájának II. tételét nevezte meg közvetlenebb modelljeként.[21] Művei CD-összkiadásához írt kommentárjában a zeneszerző egy „Beethoven scherzóit idéző gesztust" említett a tétellel kapcsolatban, s rámutatott arra, hogy ez a gesztus a fáziseltolás Steve Reich-i ötletével kombinálódik.[22] A háromtagú (ABA) tétel indulószakaszának (A) dodekafon témája a nyitótétel kürtkvint-motívumából származik, a variált visszatérésben kiemelt szerepet játszó „kürtjelek" pedig szintén az I. tétel *bucium*-utánzó anyagából erednek.[23]

Rachel Beckles Willson mutatott rá a Kürttrió és Bartók 6. vonósnégyese stilizált indulótételének rokonságára.[24] A párhuzam találó, ám valójában sokkal mélyebb a rokonság a két mű között: a Trió egész felépítése, a négy tétel karaktere és sorrendje is Bartók utolsó kvartettjére emlékeztet. Mindkettőben egy mérsékelt tempójú nyitó- és egy tragikus hangú, lassú zárótétel fog közre két epizódszerű karaktertételt:[25] egy scherzót és egy stilizált indulót (a Bartók-műben a belső tételek sorrendje fordított). Az eltérő karakterű tételeket mindkét műben közös téma, illetve motívum köti össze: Bartóknál a *Mesto* ritornelltéma, Ligetinél a kürtkvintmotívum. Ez a téma, illetve motívum ugyan valamennyi tételben megjelenik, azonban teljes értékűen csak a lassú finálában bontakozik ki. A négy tételt összefogó közös téma, illetve motívum így egyik esetben sem csupán a ciklus koherenciáját biztosítja, hanem

[20] Ligeti a margóra, függőlegesen jegyezte fel lila tintával: PLUSZ TÉTEL: *Induló „Schumann | kvintek"*. Lásd Steinitz, „À qui un homage?", colour plate 13.

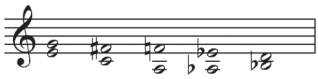
[21] Steinitz, „À qui un homage?", 196.

[22] „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1998], in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 428.

[23] „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1982], in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 427.

[24] Rachel Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 185–186. Egyszersmind párhuzamot vont a bartóki *Mesto* dallam és Ligeti siratódallama között. Véleményem szerint azonban nem áll fenn konkrét dallami párhuzam, inkább a hangvétel és a négytételes cikluson belül elfoglalt hely rokonítja a két zárótételt.

[25] Vö. Ulrich Dibelius, *György Ligeti: Eine Monographie in Essays* (Mainz: Schott, 1994), 207.



6. kotta. A Trió IV. tételének passacaglia-menete

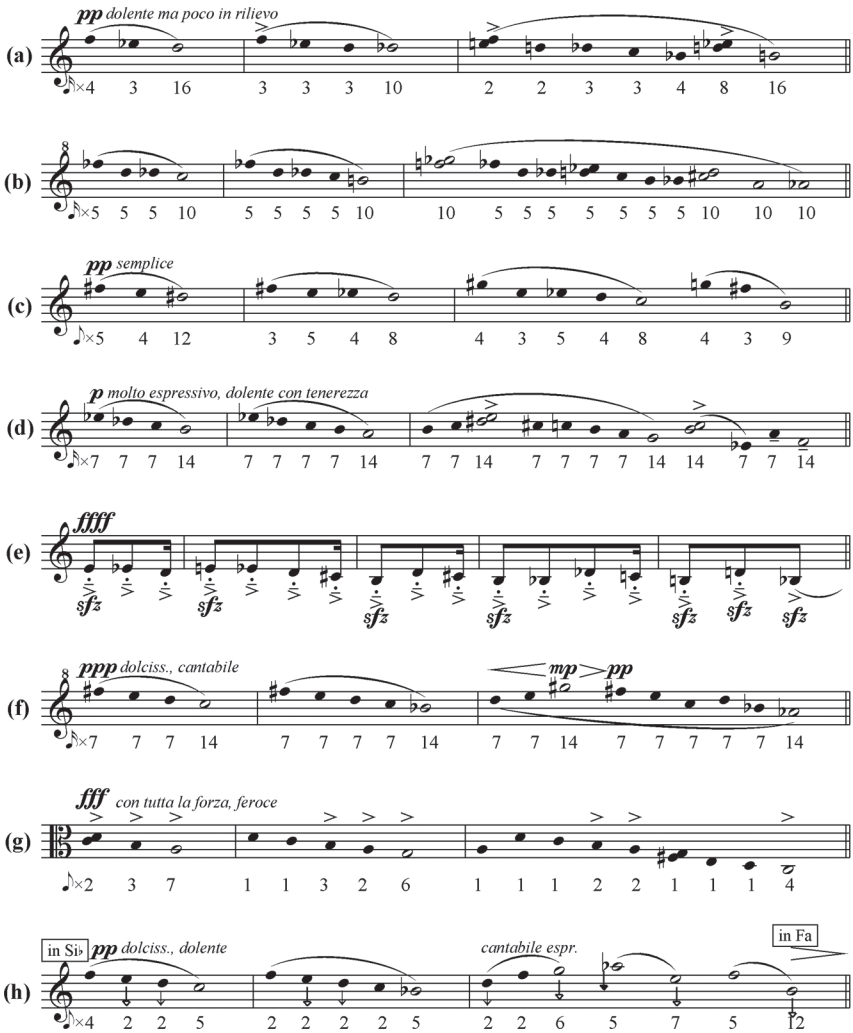
fontos dramaturgiai szerepet is betölt: valamiféle titkos – ám félreérthetetlenül tragikus – eseménysor, narratíva elbeszélőjévé válik.[26]

A Trió három hangközből álló kürtkvint-motívuma a IV. tételben *(Lamento. Adagio)* kibővül és átalakul: a kezdő nagyterc kisterccé sötétül, s a menet két hangközzel meghosszabbodik, aminek következtében az eredetileg kinyíló hangközsor összezárul. A menet felső szólama egy kis és nagy szekundokban ereszkedő, összesen tiszta kvart ambitusú vonalat alkot (6. kotta). Ez a folyamatosan ismétlődő, ereszkedő kétszólamú hangközsor – melynek két szólama egymással kettős ellenpontot alkot – egy passacaglia alapját alkotja. E passacaglia-téma fölött jelenik meg a 6. ütemben az a jellegzetes – a hangközsor ereszkedő felső szólamával is rokon – siratódallam, amelyet Ligeti később csaknem valamennyi nagyszabású művében felidézett, s amely így kései alkotókorszakának emblematikus stílusjegyévé vált (7. kotta). Megjelenik a dallam az *Automne à Varsovie* című zongoraetűdben (1985), a Zongoraverseny II. és III. tételében (1985–88), a Hegedűverseny IV. és V. tételében (1990–92), a Brácsaszonáta V. tételében (1991–1994), a *Hamburgi koncert* VI. tételében (1998–99, 2002), sőt rövid, ironikus önidézetként még a „Kuli" című dalban is (*Síppal, dobbal, nádihegedűvel,* 2000).

A tragikus hangú, lassú zárótétel ötlete, úgy tűnik, a III. tétel indulójáénál is később merült fel a zeneszerzőben, ugyanis az még utólagos kiegészítésként sem szerepel a Kürttrió hattételes tervét tartalmazó gép- és kéziratos vázlatlapon; ott még egy „Caccia" című „gyors", „szaggatott", részben „román táncdallamokat" tartalmazó „collage" terve áll zárótételként.[27] Ez a körülmény még eggyel növeli a Kürttrió és a 6. vonósnégyes közti párhuzamok számát, hiszen – mint azt Benjamin Suchoff kimutatta – eredetileg Bartók is gyors táncfinálét tervezett kvartettjéhez, s csak utólag döntött úgy, hogy a lassú bevezetést önálló zárótétellé szélesíti ki.[28] Ráadásul úgy tűnik, mindkét zeneszerzőt részben személyes okok terelték a tragikus finálé felé: Bartókot a világháború kitörése és édesanyja halálos betegsége miatt érzett pesszimizmusa, Ligetit édesanyja elvesztése feletti gyásza.[29]

A Trió kompozíciós kéziratait vizsgálva Steinitz megállapította, hogy a IV. tétel passacaglia-témája már azelőtt készen állt, hogy a 6. ütemben belépő siratódallam megszületett volna. Annak helyén ugyanis eredetileg egy – az ostinato 5/8-os metrumával szemben – egyenletes 4/8-os egységekben haladó, héthangos ereszkedő téma állt (f–esz–d–desz–c–e–h), amelyből az ostinato fölött szigorú imitációs szerkezet bontakozott volna ki.[30] Nem

[26] Vö. Kroó György, *Bartók-kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 230.
[27] A vázlatlap fakszimiléjét lásd Steinitz, „À qui un homage?", colour plate 13.
[28] Benjamin Suchoff, „Structure and concept in Bartók's Sixth Quartet", *Tempo* 83 (1967–1968. tél), 2–11.
[29] Ligeti édesanyja 89 éves korában, az I. tétel komponálása idején hunyt el Bécsben. Lásd Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination* (London: Faber & Faber, 2003), 254.
[30] Steinitz, „À qui un homage?", 188–189. Lásd ugyanitt a hivatkozott vázlat átírását is.



7. kotta. A siratódallam megjelenései Ligeti műveiben:
(a) Kürttrió, IV. tétel; (b) *Automne à Varsovie* (*Études pour piano,* 6. szám);
(c) Zongoraverseny, II. tétel; (d) Zongoraverseny, III. tétel; (e) Hegedűverseny, IV. tétel;
(f) Hegedűverseny, V. tétel; (g) Szonáta szólóbrácsára, V. tétel; (h) *Hamburgi koncert,* VI. tétel.
A hangok időtartamát a kottafejek alatti számok jelzik; a példák csak a tételen belüli
első vagy elsődlegesnek tekinthető megjelenést mutatják.

tudhatjuk, hogyan folytatódott volna a tétel, az azonban kétségtelen, hogy a végleges siratódallam – ritmikai változatosságának és frázisokra tagolt, lélegző szerkezetének köszönhetően – jóval dinamikusabbnak, expresszívebbnek és személyesebbnek tűnik, mint a kissé mechanikus korábbi változat, jóllehet a szigorú passacaglia-technika a végleges verzióban is egyfajta objektív, személytelen keretet ad a siratódallamnak. A Kürttrió zárótételének

éppen a személytelen passacaglia-keret és az expresszív siratódallam között feszülő ellentét ad drámai jelleget: a tétel folyamán a siratódallam egyre inkább elhatalmasodik, lassanként szétfeszítve, s végül megsemmisítve a passacaglia-keretet.

Érthető, hogy a passacaglia-szerkezet – és persze a zeneszerző nyilatkozatai – abba az irányba terelték a mű elemzőit, hogy elsősorban barokk modelleket keressenek Ligeti „Lamento"-ja mögött (Monteverdi: *Lamento della Ninfa,* Dido búcsúja Purcell *Dido és Aeneas*ából, „Crucifixus" Bach h-moll miséjéből).[31] Pedig a barokk lamento-basszus zenetörténeti hagyománya mellett a zeneszerző népzenei forrásokra is hivatkozott: az erdélyi magyar és a román népi siratóra *(bocet),* valamint gyerekkori cigányzenei emlékeire.[32] Denys Bouliane egy 1987-ben készített interjúban a siratódallam *(„Lamento"-Melodie)* román népzenei gyökereiről kérdezte Ligetit, aki a *bocet* dallamtípusára (ereszkedő tetrachord) utalt, nyomban hozzátéve, hogy ez a dallamtípus számos etnikus kultúrában honos, sőt a barokk lamento-basszusban is megfigyelhető. Amikor Bouliane arról faggatta, milyen személyes okok állnak eme igen erős érzelmi töltetű zene nyolcvanas évek eleji újbóli felbukkanása mögött, Ligeti kitérő választ adott („nem hiszem, hogy megváltoztam volna"), s azt hangsúlyozta, hogy újabb zenéjének is része az objektivitás, éppúgy, ahogy az 1950-es, 60-as években írott műveiből sem hiányzott az érzelmesség *(Emotionalität).*[33]

Ligeti siratódallamára a recepció az 1990-es évek közepétől kezdett felfigyelni. Az *Automne à Varsovie*-t elemezve Bouliane a *bocet*tel és az andalúziai *cante jondó*val állította párhuzamba a dallamot, és idézte egy román népi temetési ének dallamát is, amelyre azonban Ligeti dallama csak távolról hasonlít.[34] Stephen Andrew Taylor volt az első, aki megkísérelte szisztematikusan összevetni az általa „siratómotívumnak" *(lamento motif)* nevezett képződmény különböző megjelenéseit, s azt a kései Ligeti-stílus emblematikus jegyeként

[31] Dibelius, „Ligetis Horntrio", 57.; Steinitz, *György Ligeti,* 295.; Stephen Taylor, „Passacaglia and lament in Ligeti's recent music", *Tijdschrift voor muziektheorie* 9/1 (2004), 1–11., ide: 2.; Bauer, *Ligeti's Laments,* 175. A Kürttrióval kapcsolatban szintén gyakran emlegetett Monteverdi-mű, a *Lamento d'Arianna* nem tűnik adekvát példának, mivel nem basso ostinatón alapul.

[32] „[…] j'ai été inspiré par un autre modèle folklorique qui m'est encore plus proche, que je connais mieux, celui des chants de complainte du folklore transsylvanien hongrois et, de façon moindre, par ceux, d'un autre type, du folklore roumain." Lásd Bouliane, „Entretien avec György Ligeti", 17. „[…] felsejlenek bizonyos utalások a gyerekkoromban nagyon intenzív élményt jelentő cigányzenére." Lásd „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1998], in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 428.

[33] „Doch, doch, nur glaube ich nicht, daß ich mich da verändert hätte. Sie finden in meinen neuen Stücken auch viel fast strawinskyhaft und webernhaft Objektives, zum Beispiel im ersten und dritten Satz meines Klavierkonzerts oder in der ersten Klavieretüde, doch gibt es auch sehr emotionale Stücke wie »Arc-en-ciel«, das fünfte Klavierstück, eine Art Brücke zwischen Chopin und Jazz […] und Lamento-Stücke wie die Warschauer Etüde und der letzte Satz des Horntrios. Eigentlich hatte ich, glaube ich, diese Emotionalität genauso in früheren Stücken der fünfziger und sechziger Jahre." Lásd Denys Bouliane, „Stilisierte Emotion: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane", *MusikTexte* 28–29 (1989), 52–62., ide: 59–60.

[34] Denys Bouliane, „« Six Etudes pour piano » de György Ligeti", *Contrechamps,* 12/13 (1990), 98–132., ide: 129.

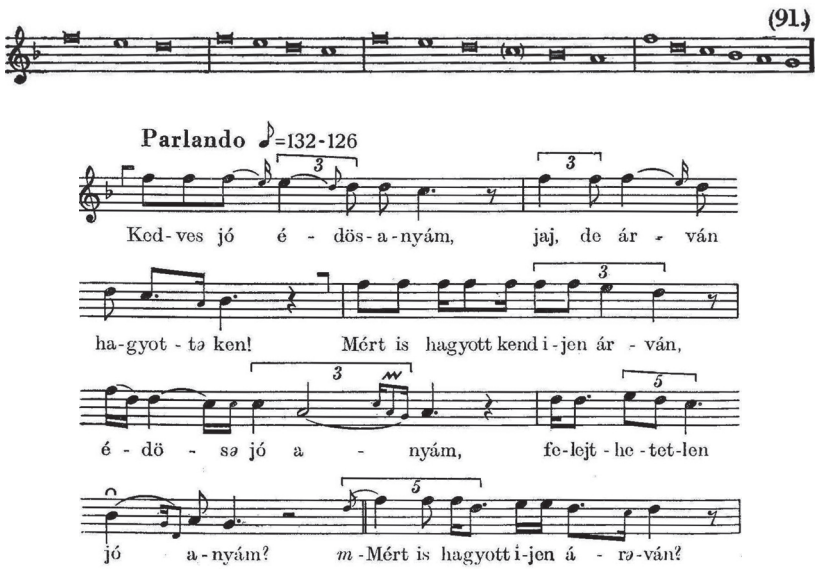
mutatta be.[35] Taylor magát a *lamento motif* elnevezést is a zeneszerzőtől eredezteti;[36] ebből annyit bizonyosan el lehet fogadni, hogy Ligeti magáévá tette a kifejezést, ha nem ő alkalmazta is azt elsőként. A Ligeti-irodalomban Taylor nyomán meghonosodott *lamento motif* terminus[37] tartalmát mindeddig Steinitz határozta meg a legpontosabban 2003-as monográfiájában. A siratómotívum négy vonását sorolta fel, amelyek közül legalább három mindig teljesül:

– háromtagú dallam, melynek utolsó tagja hosszabb, mint az előző kettő;
– mindhárom frázist ereszkedő fél- és egészhangok alkotják, melyek közé felfelé irányuló ugrások ékelődnek;
– az expresszívebb (pl. a felfelé ugrásokat követő) hangokat a harmonizálás is kiemeli;
– a formula különféle változatai egyaránt szigorú ritmus-*taleá*kba rendeződnek.[38]
– Steinitz és Taylor megállapításaihoz a következő pontosítások és kiegészítések kívánkoznak:
– Mint azt mindkét elemző megállapítja, valójában dallamról, vagy legalábbis egy jól meghatározható dallammodellről van szó, amely zárt szerkezettel, határozott melodikus vonallal és meghatározott hangközkészlettel bír. Ezért, mint ahogyan eddig is, a továbbiakban is a *siratódallam* kifejezést fogom használni a siratómotívum helyett.
– Taylor pontatlanul fogalmaz, amikor még 2004-ben is kromatikus motívumként határozza meg a dallamot.[39] Bár egyes megjelenéseiben a dallam kizárólag félhangokból vagy kizárólag egészhangokból áll, jellemzőnek mégis a fél- és egészhang-lépések szabálytalan váltakozása tekinthető.[40]
– A siratódallam további jellegzetessége, hogy mindhárom frázisa nagyjából azonos magasságból indul, de egyre mélyebbre süllyed; a frázisok záróhangja hosszan kicseng. Az első frázis három vagy négy hangból áll, amit a második megismétel és egy vagy két hanggal megtold. A harmadik frázis egészében szintén lehajló tendenciát mutat, ám a csúcshangját olykor megelőzi egy felfelé irányuló ugrás. A harmadik frázisban szinte mindig előfordul legalább egy felfelé ugrás, amely mintegy kiegyenlíti, fékezi a lefelé gravitáló dallamvonalat; ezt a felfelé ugrást akcentus vagy dinamika is kiemeli. Végül a frázis lehanyatlik és szinte mindig mélyebben (olykor jóval mélyebben) zárul, mint a megelőző két dallamtag.

[35] Stephen Andrew Taylor, *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style* (DMA diss., Cornell University, 1994).
[36] Taylor, *The Lamento Motif,* 3. A kifejezést már Bouliane is használja: „Six Etudes pour piano", 128–130.
[37] Steinitz, *György Ligeti;* Taylor, „Passacaglia and lament"; Searby, *Ligeti's Stylistic Crisis;* Simon Gallot, *György Ligeti et la musique populaire* (Lyon: Symétrie, 2010); Bauer, *Ligeti's Laments*.
[38] Steinitz, *György Ligeti,* 294. Ligeti *lamentó*iról írt monográfiájában Amy Bauer a sirató-toposz átfogó és igen gondolatébresztő értelmezését nyújtotta, a sirató toposzában az életmű egyik kulcsmozzanatát mutatva fel, lásd Bauer, *Ligeti's Laments.* A jelen munkában mindazonáltal célszerűbbnek látszott a sirató szűkebb értelmezésénél megmaradni, s csak magának a siratódallamnak az elemzésére és értelmezésére szorítkozni.
[39] Taylor, *The Lamento Motif,* 3; uő, „Passacaglia and lament", 1.
[40] Ligeti is félig kromatikus, félig diatonikus motívumról beszélt, lásd Bouliane, „Entretien avec György Ligeti", 17, valamint uő, „Stilisierte Emotion", 59.

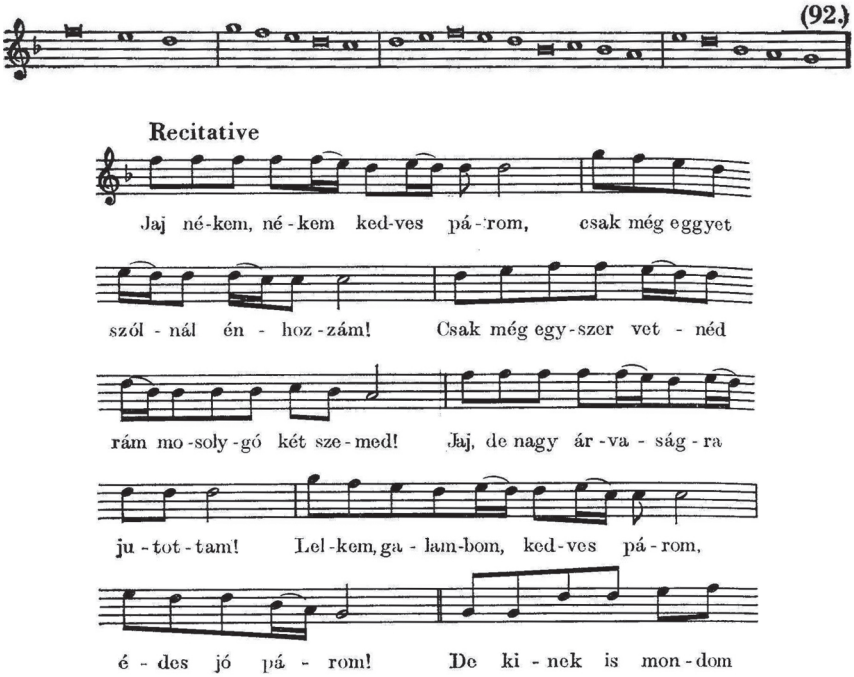
– A szigorú ritmikai szervezettség csak az esetek alig felében érvényesül; máskor a dallam változatos, szabálytalan ritmusértékekben halad.

Ligeti siratódallamának konkrét népzenei gyökereit az eddigi elemzések nem vizsgálták, lényegében megelégedtek a zeneszerző erre vonatkozó nyilatkozatainak idézésével. Simon Gallot volt az egyetlen, aki releváns dallami párhuzamot – egy erdélyi siratót – mutatott be, ám Ligeti siratódallamának a népzenei modellhez fűződő viszonyát ő sem vizsgálta.[41] Pedig elég felütni a *Magyar Népzene Tára* V. kötetét, hogy nyilvánvalóvá váljék: Ligeti dallama félreismerhetetlenül magán viseli a magyar népi sirató egyes típusainak vonásait. Igaz, a hasonlóság nem annyira egyes siratókkal mutatható ki, mint inkább típusokkal, dallamvázakkal. Ligeti dallama meghökkentően közel áll a *Magyar Népzene Tárá*ban közölt dallamtípusok közül az ún. „nagy-formát" alkotó diatonikus siratótípushoz, illetve annak strófikus változataihoz (8–10. kotta). A hasonlóság a sorok hangkészletében és vonalában mutatkozik: 3–4 hangos, lépésenként ereszkedő első sor, azonos magasságból egy hanggal mélyebbre ereszkedő második sor, és hosszabb, még mélyebbre süllyedő harmadik sor, amely vagy lépésenként ereszkedik, mint az előző két sor, vagy tartalmaz fellépést is. Ebben azonban ki is merül a népi példák és a Ligeti-dallam közötti hasonlóság. A sirató hangzását – vokális, recitatív jellegét, díszítményeit, az elcsuklásokat, zörejeket – a zeneszerző nem



8. kotta. Magyar népi sirató dallamváza és kezdete. Tápé (Csongrád), Ács Györgyné Molnár Mária (63), gyűjt. Martin, 1960, lej. Kiss L. Forrás: *MNT/V,* 91. szám.

[41] Gallot, *György Ligeti,* 75.



9. kotta. Magyar népi sirató dallamváza és kezdete.
Hódmezővásárhely (Csongrád), gyűjt. Kiss L., 1927.
Forrás: *MNT/V,* 92. szám.

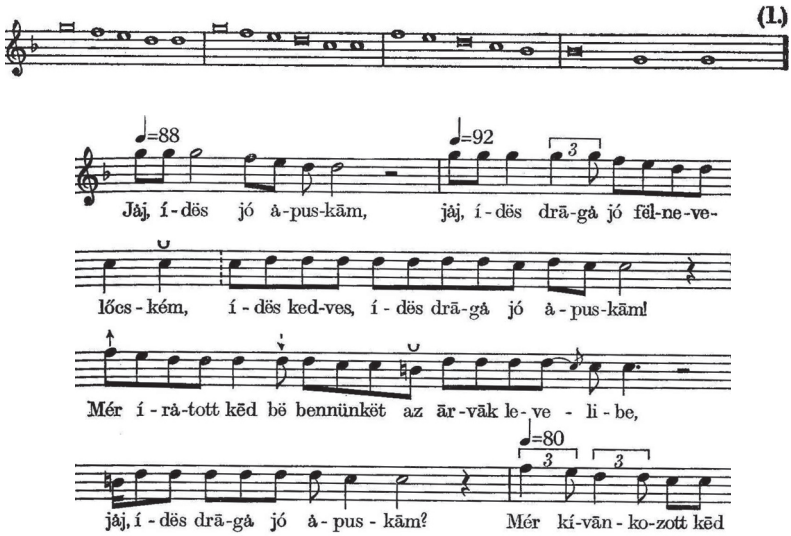
veszi át, helyette inkább eltávolítja, absztrahálja az etnikus modellt.[42] Szintén az eltávolítás, az absztrakció fontos eszköze, hogy a siratódallamot Ligeti többnyire szigorú, konstruktív kompozíciós keretbe, passacagliába (Kürttrió, IV. tétel, Hegedűverseny, IV. tétel) vagy polimetrikus szerkezetbe (*Automne à Varsovie,* Zongoraverseny, Hegedűverseny) illeszti be. A Denys Bouliane-nak adott interjúban a zeneszerző kijelentette:

> Az az ideálom, hogy igen erőteljes érzelmekből indulok ki, ám azokat nagyon-nagyon erős stilizációnak vetem alá, ezáltal lesz belőlük művészet. Ezért nem szeretem a közvetlenül érzelmi, expresszionista kitöréseket. A nagy népi kultúrákban például az erőteljes érzelmeket egészen szigorú formulákba kényszerítik.[43]

E kijelentés magyarázatot látszik adni arra, mi indította Ligetit a népi sirató kompozíciós felhasználására, s hogy miért ilyen „távolságtartó" módon utalt az etnikus modellekre.

[42] Amy Bauer Ligeti siratóiban részben a kelet-európaiság desztillált, esszenciális kifejezését látja. Lásd Bauer, *Ligeti's Laments,* 4.

[43] „Das Ideal für mich ist, von sehr starken Emotionen auszugehen, aber sie sehr, sehr starker Stilisierung zu unterwerfen, dadurch wird es zu Kunst. Deswegen mag ich unmittelbar emotionale, expressionistische Ausbrüche nicht. In den großen ethnischen Kulturen werden starke Emotionen zum Beispiel in ganz strenge Formeln eingezwungen." Lásd Bouliane, „Stilisierte Emotion", 61.



10. kotta. Magyar népi sirató dallamváza és kezdete.
Zsére (Nyitra), Nagy Angyal (26), gyűjt. Kodály, 1915.
Forrás: *MNT/V,* 1. szám.

Úgy vélem, a népi siratónak épp az a kettős – egyszerre személyes és közösségi – jellege ragadta meg, hogy a gyász fájdalmát egyéni szabadsággal, improvizatív kötetlenséggel, mégis műfajában rituálisan kötött módon jeleníti meg.[44] A népi sirató absztrahálása egyfelől lehetőséget adott a zeneszerzőnek, hogy az etnikus modell azon elemeit emelje át művébe, amelyek más nép- és műzenei tradíciókban is megtalálhatók (román folklór, barokk lamento-hagyomány), s azt így egyfajta kultúrák feletti, általános jelentés hordozójává tegye, másfelől viszont éppen arra, hogy siratódallamát személyes kifejezéssel ruházza fel. A népi sirató hangzásának reprodukálásával könnyen idézetszerű hatást keltett volna; Ligeti épp az eltávolítás révén tudta a siratódallamot saját zenei világába integrálni.

Ez a fajta alkotói hozzáállás rokonítja a Kürttrió IV. tételét Ligeti talán legközelebbi magyarországi zeneszerző-barátja, Szőllősy András *Planctus Mariae* című nőikarával, amely 1982 tavaszán–nyarán valószínűleg egy időben keletkezett a „Lamento”-val.[45] A *Változatok egy barokk témafejre, Jacopone da Todi Stabat Materének három, és egy XVIII. századi magyar népi passió-töredék négy versszakának felhasználásával* alcímű *Planctus*ban Szőllősy szintén barokk eredetű, kötött kompozíciós technikával ellenpontozta a stilizált

[44] Ahogy Dobszay László fogalmaz a siratóstílusról írott monográfiájában: a siratót eredetileg „az egyéni gyász mellett a közösségi megemlékezés, a líraiság mellett az objektív epikum, s az expresszivitás mellett a kultikus ünnepélyesség is jellemezte”. Lásd Dobszay László, *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzenénkben* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 304.

[45] Szőllősy András műjegyzékében a *Planctus Mariae* közvetlenül megelőzi az 1982 szeptemberében keletkezett *Fabula Phaedrit*. Lásd Kárpáti János, *Szőllősy András* (Budapest: Mágus, 1999), 26.

népi siratás expresszivitását. A Trió IV. tételének fogalmazványa (Paul-Sacher-Stiftung, Basel, Ligeti György-gyűjtemény) felett olvasható áthúzott *Planctus* szó arra utal, hogy Ligeti talán ismerte Szőllősy darabját, vagy legalább tudott róla. A két gyászzenét a hasonló személyes indíték is összekapcsolja, hiszen mindkettő a szerző édesanyjának halálára íródott.[46] Egyebekben a két tétel különbözik egymástól. Ligetivel ellentétben Szőllősy nem utal konkrétan a magyar népi sirató dallamtípusára,[47] inkább csak ornamentális előadásmódjára, s míg a *Planctus*ban egy jellegzetes témafej, addig a „Lamento"-ban a passacaglia-technika képviseli a barokk örökséget. S persze lényeges különbség mutatkozik a két tétel dramaturgiájában: míg a *Planctus* a korál-allúzióval a közösség hangját is megszólaltatja, s végül föloldást, megbékélést hoz, addig a „Lamento" széthulló befejezése vigasztalanul tragikus és magányos.[48]

Művei lemezösszkiadásához írott kommentárjában Ligeti a Kürttriót „félig ironikus, félig nagyon is komoly"-ként jellemezte, rámutatva benne a „kulturális konnotációk [ti. a népzenei és zenetörténeti utalások] rétege" mellett egy olyan „emocionális rétegre", amely úgymond „nem ragadható meg tradicionális kategóriákkal". Egyetlen kérdő mondattal pedig arra is utalt, hogy miben is áll ez az „emocionális réteg": „Nosztalgia egy már nem létező haza iránt?"[49] E költői kérdés fényében különös jelentőséget kell tulajdonítanunk a Kürttrió kelet-európai népzenei hivatkozásainak és Bartók-allúzióinak, hiszen mindenekelőtt ezeken keresztül kap hangot a „már nem létező haza" iránt táplált nosztalgia. A zenetörténeti hivatkozások ugyanakkor egy másfajta nosztalgiáról is vallanak: nosztalgiáról a letűnt tonális zenei nyelv, illetve egy olyan zenetörténeti korszak iránt, amelyben – mint Ligeti fogalmaz – a művészet még „szeplőtelen" és „idealisztikus" lehetett, nagy ideálok és mély emberi mondanivaló kifejezője.[50]

A Kürttrió megírását követő esztendőben a hatvanéves zeneszerző ritka nyíltsággal vallott Monika Lichtenfeldnek az elhagyott otthon iránt érzett nosztalgiájáról:

> A jelenlegi helyzetemet – nézetem szerint – nem annyira az ehhez a magyar, bartóki zeneszerzői stílushoz való visszatérés jellemzi, mint inkább egy általánosabb és átfogóbb valami: a nosztalgia, a honvágy érzése, amely bizonyára összefügg az öregedéssel is. Mármost számomra a haza igen összetett dolog, mivelhogy Erdélyből származom és magyar nyelvű, illetve részben német nyelvű környezetben nevelkedtem. Erdély azonban születésemkor már Romániához tartozott, így románul is megtanultam, bár csak később, a gimnáziumban. Hol van hát a hazám? Biztosan Erdélyben és éppúgy biztosan Budapesten is, ahol tanultam és 1956-ig éltem, ám-

[46] Lásd a *Planctus Mariae* nyomtatott partitúrájának végén: „Anyám halálára". Ligeti később áthúzott *Andante funebre* tempójelzése a IV. tétel fogalmazványa (Paul-Sacher-Stiftung, Basel, Ligeti György-gyűjtemény) élén szintén nyilvánvalóvá teszi, hogy a gyászzenéről van szó.

[47] Bár Kárpáti János a magyar népi sirató dallamtípusát vélte felismerni a szoprán 1 és mezzoszoprán 1 szólamok anyaga mögött, maga Szőllősy úgy nyilatkozott: „ez nem sirató, hanem jajgatás. A sirató nem jutott eszembe soha." Kárpáti János (szerk.), *Szőllősy András,* A magyar zeneszerzés mesterei (Budapest: Holnap, 2005), 135.

[48] Vö. Kárpáti János, „Szőllősy András vokális műveiről", *Muzsika* 28/9 (1985. szept.), 2–9, ide: 6.

[49] „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1998], in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 428.

[50] Vö. a „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1998] című szöveg első két bekezdésével, in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 427–428.

> bár Budapesten nem voltam már gyerek. Így hát két helyre nyúlnak a gyökereim, s a honvágyam éppúgy vonatkozik Erdélyre – szülővárosomra, Dicsőszentmártonra, és iskolás korom városára, Kolozsvárra –, mint Budapestre. Azt hiszem, mindez fontossá válik, amint az ember öregszik. Még mindig különleges módon kötődöm magyar anyanyelvemhez, és ez most egyre inkább előtérbe kerül a műveimben is – nemcsak a kórusokban *[Magyar etűdök],* hanem például a Kürttrió első tételében is, ahol különös jelentősége van egy a magyar folklórban gyökerező zenei fordulatnak.[51]

Ugyanebben az esztendőben azonban Denys Bouliane-nak úgy nyilatkozott: nem fél a megöregedéstől, s nem táplál hamis nosztalgiát fiatalkora iránt.[52]

Egy rövid esszéjében Rachel Beckles Willson Ligetit – különösen az 1960-as évek Ligetijét – „nosztalgikusnak" minősítette.[53] Nem olyan értelemben, mintha a zeneszerző kritikátlanul idealizálva visszasírta volna a múltat; ez a fajta, Svetlana Boym által „restaurációsnak" nevezett nosztalgia nyilvánvalóan idegen volt tőle.[54] A „reflektív nosztalgia" azonban – mint a modernitás előrehaladó és célelvű időszemléletének velejárója – Beckles Willson szerint igenis részét képezte a zeneszerző tudatának. Míg Boym elmélete szerint a restaurációs nosztalgia inkább a közösségi–politikai emlékezettel függ össze, és egy abszolút igaznak tekintett valami helyreállítására irányul, addig a reflektív nosztalgia inkább az egyéni–kulturális emlékezet velejárója, és elsősorban az idő múlásán való elmélkedés. S míg a restaurációs nosztalgia halálosan komolyan veszi magát, addig a reflektív nosztalgia ironikus és humoros is lehet, megmutatva azt, hogy a vágyakozás nem feltétlenül áll ellentétben a kritikai gondolkozással.[55]

Az elhagyott otthonok iránti reflektív nosztalgia véleményem szerint példaszerűen nyilvánul meg olyan művekben, mint a *Hungarian Rock,* a *Passacaglia ungherese* és főképpen a Kürttrió. A csembalódarabok kicsavart és elhangolt népdalutánzatai éppenséggel nem

[51] „Für meine jetzige Situation bezeichnend ist meines Erachtens nicht so sehr eine Rückkehr zu diesem ungarisch-Bartókschen Stil des Komponierens, als vielmehr etwas Allgemeineres und Umfassenderes: ein Gefühl der Nostalgie, der Sehnsucht nach der Heimat, was sicher auch mit dem Älterwerden zusammenhängt. Nun ist Heimat bei mir etwas sehr Komplexes, weil ich aus Siebenbürgen stamme und ungarischsprachig, zum Teil auch deutschsprachig aufgewachsen bin. Siebenbürgen aber gehörte, als ich geboren wurde, schon zu Rumänien, und ich lernte auch rumänisch, doch erst später, im Gymnasium. Wo ist also meine Heimat? Sicher ist sie in Siebenbürgen und sicher ebensosehr in Budapest, wo ich studiert und bis 1956 gelebt habe, aber in Budapest war ich nicht Kind. Es gibt also eine doppelte Verwurzelung, und das Heimweh bezieht sich sowohl auf Siebenbürgen, auf meine Geburtsstadt Diciosânmartin und die Stadt meiner Schulzeit, Klausenburg, als auch auf Budapest. Ich glaube, wenn man älter wird, spielt das eine wichtige Rolle. Ich habe mich immer mit meiner ungarischen Muttersprache auf besondere Weise verbunden gefühlt, und jetzt kommt das immer stärker zum Vorschein, auch in meinen Kompositionen – nicht nur in den Chorstücken, sondern auch etwa im ersten Satz des Horntrios, worin eine bestimmte musiksprachliche Wendung, die auf ungarischer Folklore fußt, von besonderer Bedeutung ist." Lásd Lichtenfeld, „Gespräch mit György Ligeti", 10.

[52] Bouliane, „Entretien avec György Ligeti", 16.

[53] Rachel Beckles Willson, „Reconstructing Ligeti", in Zdravko Blazekovic, Barbara Dobbs Mackenzie (szerk.), *Music's Intellectual History* (RILM, 2009), 443–450.

[54] Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001).

[55] Boym, The Future of Nostalgia, 49–50.

idealizálják a magyar népzenét, inkább a Magyarországhoz fűződő viszony ambivalenciáját, az otthontól való fizikai és lelki elválasztottságot jelképezik. A Kürttrió legalább két okból még nosztalgikusabb: egyrészt mert a népzenei utalások itt már nem idézőjelben, nem valamiféle stílusjáték elemeiként, hanem egy összetett, komoly alkotás szerves részeiként jelentkeznek, másrészt mert ezek az utalások – a siratódallam kivételével – mind egyúttal Ligeti fiatalkori műveire is hivatkoznak *(Román koncert, Inaktelki nóták, Musica ricercata).* A nagyszámú önreferencia és a főként a zárótételben megnyilatkozó közvetlen érzelmesség olyanfajta személyességet kölcsönöz a Kürttriónak, amely korábban ismeretlen volt Ligeti zenéjében. Erre a személyes, önéletrajzi jellegére már Dibelius felhívta a figyelmet, amikor kimerítő elemzése végén a mű „félig kódolt üzenetének duktusát", „naplójegyzet-jellegét" feszegette. Dibelius – a zeneszerző öninterpretációjától nyilvánvalóan nem függetlenül[56] – úgy vélte, hogy a Kürttrió négy tétele fokozatosan egyre személyesebb hangot üt meg, a zenetörténeti meghatározottságok (I. tétel), majd a földrajzi gyökerek feltérképezésétől (II. tétel) kezdve egy ironikus közjátékon (III. tétel) át a lét központi problémáinak közvetlen és intenzív megfogalmazásáig (IV. tétel).[57] Nyomban hozzá kell azonban tenni, hogy a Kürttrió személyessége és érzelmessége egy pillanatra sem válik reflektálatlan szentimentalizmussá; a népzenei allúziók és önreferenciák elhangolása és szigorú konstruktív keretbe kényszerítése (polimetria az I., II. és IV. tételben, chaconne és kánon a II. tételben, passacaglia a IV.-ben) azt jelzi, hogy a zeneszerző távolságot tart nosztalgikus emlékezésének tárgyától.

A reflexió és az eltávolítás igénye, sőt szüksége nagyon is érthetőnek tűnik, ha meggondoljuk, hogy Ligeti számára a haza, az otthon nemcsak „összetett" és ezért problematikus, hanem számos negatív élménnyel is terhelt fogalom, s ha tekintetbe vesszük, milyen mérhetetlen távolság választotta el a nyolcvanas évek Nyugat-Európájában biztonságban és jólétben élő, nagy szakmai megbecsültségnek örvendő hatvanéves zeneszerzőt saját, traumatikus eseményekkel teli ifjúkorától. Az otthon gyerekkora óta problematikus volt Ligeti számára, hiszen Romániában magyarként, magyar kulturális környezetben zsidóként nőtt fel, akinek 1933-ban azért kellett román gimnáziumba beiratkoznia, mert a magyart származása miatt nem látogathatta. „Kétszeresen idegen" voltára a gimnáziumban megaláztatások sora emlékeztette őt.[58] Miután Kolozsvár ismét magyar fennhatóság alá került, 1941-ben immár a magyar gimnáziumban érettségizett, ezt követően viszont a *numerus clausus* miatt nem vették fel a kolozsvári egyetemre, ahol fizikát és matematikát akart tanulni. 1944 januárjától munkaszolgálatot végzett, melynek során többször is épp csak egy hajszálon múlt az élete. Onnan októberben sikerült elszöknie, s életveszélyes körülmények közt, gyalog tért vissza Kolozsvárra az immár szovjet ellenőrzés alatt lévő Erdélyben. „Szüleimet és öcsémet elhurcolták, kolozsvári lakásunkban idegenek laktak, minden javunk eltűnt. Kaptam a lakásban egy szobát és egy ágyat" – emlékezett vissza szűkszavúan több mint harminc év

[56] Dibelius 1958 óta ismerte a nála csupán egy évvel idősebb Ligetit, akivel személyes jó viszonyt ápolt. Lásd Dibelius, *György Ligeti,* 253.
[57] Dibelius, „Ligetis Horntrio", 58.
[58] Lásd „Zsidóságom", in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 20.

múltán.[59] Míg az „első otthona" kivetette Ligetit, addig a „második otthonát" – Budapestet, illetve a Zeneakadémiát – már ő hagyta el. Az emigrációban – mint azt külföldön élő magyar barátainak, ismerőseinek írott levelei tanúsítják – sokáig honvágy gyötörte, Kölnben sem érezte magát otthon.[60] Veressnek például így panaszkodott 1957 februárjában, szűk három héttel odaérkezése után: „Különben Köln atmoszférája idegesítő és szürrealistán bizarr: a romok annál erősebb halálhangulatot árasztanak, minél több gombaszerűen nőtt hipermodern neonkombináció van rajtuk – a hullák és élők zsibvásárszerű tömkelege: ennek van valami különösen fanyar zamata."[61] Ám Ligeti általában véve is kényelmetlenül érezte magát Ausztriában és Németországban: „Az ausztriai és németországi lakossághoz fűződő viszonyomat is erősen megterhelte a közelmúlt: a feltűnő filoszemitizmus, amellyel fogadtak, visszatetszőnek, őszintétlennek, egyszersmind bűntudatból fakadónak tűnt a számomra" – vallotta be 1978-ban.[62] 1956 után Ligetit egyszerre gyötörte a honvágy és kínozta a nyugat-európai „otthonlét".

De mi tette aktuálissá Ligeti számára a visszatekintést épp az 1980-as évek elején, mi ébresztett benne ekkor nosztalgiát? Ismeretes, hogy a Kürttrió a *Grand Macabre* (1974–77) megírását követő hosszú, csaknem négy évig húzódó alkotói válságból való kilábalást jelentette a zeneszerző számára. Az alkotói megtorpanás hátterében – melynek során Ligeti elsősorban a Zongoraversenyen dolgozott, ám a két rövid csembalódarabon kívül nem fejezett be kompozíciót[63] – részben betegség, részben az opera négy különböző nyelvű európai premierjének előkészítése állt,[64] ám a fő probléma kompozíciós-stiláris jellegű volt. Az 1980-as évtized elején ugyanis – miután az addigi avantgárd Ligeti szemében zsákutcába jutott,[65] a *Grand Macabre*-ban alkalmazott idézet- és kollázstechnika folytathatatlannak bizonyult,[66] a csembalódarabok csupán „ironikus kommentároknak" tűntek,[67] a nagyszabásúnak szánt Zongoraverseny komponálása pedig zátonyra futott – nyilvánvalóan nyomasztóan nehezedtek rá az életmű folytatásának és az egyéni stílus mibenlétének kérdései: hogyan tovább?, ki vagyok valójában?

[59] „Zsidóságom", in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 24. A munkaszolgálatos időszakról még részletesebb visszaemlékezés olvasható Eckhard Roelcke interjúkötetében: *Találkozások Ligeti Györggyel,* 42–54.

[60] Az eredeti nyelvű levélidézetekkel együtt bővebben lásd Beckles Willson, „Reconstructing Ligeti", 446–447.

[61] Ligeti levele Veressnek, 1957. február 20. (Paul-Sacher-Stiftung, Basel, Veress Sándor-gyűjtemény). Idézi: Beckles Willson, „Reconstructing Ligeti", 447.

[62] „Zsidóságom", in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 25.

[63] A Zongoraverseny háromtételes első változata végül csak 1986-ra készült el, a végső, öttételes verzió pedig 1988 januárjára lett készen, lásd „Zongoraverseny", in Kerékfy (közr.), *Ligeti György válogatott írásai,* 435.

[64] A *Grand Macabre* 1978. február 12-i stockholmi ősbemutatója svéd nyelven hangzott el. Ezután négy éven belül hét további európai színház tűzte műsorára az operát. A bemutatók dátuma Steinitz listája szerint: 1978. október 15., Hamburg; 1979. május 3., Saarbrücken; 1979. május 5., Bologna; 1980. február 2., Nürnberg; 1981. március 23., Párizs; 1981. november 17., Graz; 1982. december 2., London. Steinitz, *György Ligeti,* 378.

[65] Lásd többek között Lichtenfeld, „Gespräch mit György Ligeti", 8., valamint Ligeti, „La mia posizione di compositore oggi", 3., utóbbi németül in *Gesammelte Schriften,* 2. kötet, 114.

[66] Lásd például Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel,* 153.

[67] Dibelius, *György Ligeti,* 263.

A szakmai-egzisztenciális útkeresés ráadásul minden bizonnyal összekapcsolódott az identitás, az öregedés és az elmúlás húsba vágóan személyes kérdéseivel is, amelyeket többek közt Ligeti 1979. novemberi első budapesti szerzői estje és Várnai Péter ugyanekkor megjelent magyar nyelvű interjúkötete, a vízválasztónak tekintett 60. születésnap közeledése, valamint Ligeti édesanyjának a Trió I. tétele komponálása idején bekövetkezett halála vetett fel. Ligeti és Magyarország viszonya 1979-re mondhatni konszolidálódott: a Várnainak adott interjúban a zeneszerző minden addiginál részletesebben mesélt magyarországi múltjáról, a szerzői estről tudósító kritikusok pedig immár osztatlan elismeréssel adóztak világhírűvé vált honfitársuk művészetének.[68] Ligeti nosztalgiájának felébredéséhez bizonyára jócskán hozzájárult e „diadalmas" hazalátogatás élménye, illetve a Magyarországgal való kapcsolatának felélénkülése. Boym szerint a reflektív nosztalgia lényegi eleme, hogy nem irányul az otthonnak nevezett mitikus hely restaurációjára, hiszen tudja róla, hogy nem valóságos, csupán fiktív: a valóságban „az otthon [vagy] romokban hever, vagy ellenkezőleg, épp felújították és kicsinosították, úgy, hogy már rá sem lehet ismerni".[69] Úgy vélem, Ligetit ez utóbbi felismerés késztette arra, hogy Kürttriójában reflektív nosztalgiával „mondja el történetét", hiszen azzal kellett szembesülnie, hogy a múltjának meghatározó élményét jelentő sztálinista diktatúra és 1956-os forradalom emléke szertefoszlott egykori hazájában. Talán úgy is érezhette, hogy a kádári Magyarország közmegegyezéses történelmi amnéziája, hallgatása mintegy megkérdőjelezi, kétségbe vonja emigrációjának szükségességét vagy jogosságát. Az, hogy Ligeti az ősbemutató alkalmából írt kommentárban a Trió IV. tételének végét egy „időközben megsemmisült táj" fényképéhez hasonlította,[70] arra utal, hogy részben ilyesfajta dilemmák is állhatnak a Kürttrió meglepően közvetlen expresszivitásának, személyességének és érzelmi töltetének hátterében.

Az elsőként a Trióban megjelenő személyes, sőt érzelmes hang – mint azt a *Hölderlin-fantáziák,* a Hegedűverseny vagy a Brácsaszonáta mutatja – a komponista kései alkotókorszakában meghatározó jelentőségűvé válik, s ez a hang gyakran összekapcsolódik a siratódallammal. A siratódallam – hasonlóan a barokk lamentók ereszkedő tetrachordjához – így egyfajta emblémává, jelképpé válik Ligeti kései zenéjében:[71] a gyász, a jóvátehetetlen veszteség és a semmivé lett, már csak emlékképként létező otthon szimbólumává.

[68] Bővebben lásd Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music,* 191–192.
[69] Boym, The Future of Nostalgia, 50.
[70] „Trió hegedűre, kürtre és zongorára" [1982], in *Ligeti György válogatott írásai,* 427.
[71] Ellen Rosand, „The descending tetrachord: An emblem of lament", *The Musical Quarterly,* 65/3 (1979. júl.), 346–359.

A kötet szerzői és szerkesztői

Dobszay Ágnes (1961) a Zeneakadémián szerzett zenetudományi diplomát 1985-ben, ugyanitt 2003-ban doktori fokozatot (DLA, egyházzenész). 1986–2010 között az ELTE BTK Ének-zene Tanszékén, 1993–2006 között a Budapesti Énekes Iskolában, 2010–2013 között a Tóth Aladár Zeneiskolában tanított. 2005-től a Zeneakadémia Egyházzene Tanszékének oktatója, 2013 óta ugyanitt tanszékvezető.

Domokos Zsuzsanna (1960) a Zeneakadémián szerzett zenetudományi diplomát 1987-ben, majd 1993-ban ugyanitt egyetemi doktori, 2009-ben pedig PhD-fokozatot. 1986 óta a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont tudományos munkatársa, 2002-től igazgatóhelyettese, 2009-től igazgatója.

Eckhardt Mária (1943) 1966-ban szerezte karnagy diplomáját a Zeneakadémián. 1966–1973 között az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, 1973–1986 között az MTA Zenetudományi Intézet tudományos munkatársa volt. A Zeneakadémia Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpontjának alapító igazgatója (1986–2009), nyugalomba vonulásáig (2013) főtanácsosa, tudományos igazgatója volt. A Liszt Ferenc Társaság társelnöke.

Enyedi Pál (1956) a Zeneakadémián szerzett orgonaművész és zeneelmélet-tanár diplomát 1985-ben szerzett diplomát, 2003-ban ugyanitt doktori fokozatot (DLA, egyházzenész). 1982 óta a Budapest-Zuglói Szent Antal-templom kántora, 1994-től az Zeneakadémia Egyházzene Tanszékének oktatója, 2007–2013 között a vezetője. Jelenleg ugyanitt habilitált docensként vezeti az orgona szakirányt.

Fazekas Gergely (1977) irodalom és filozófia tanulmányokat folytatott az Eötvös Lóránd Tudományegyetemen, majd a Zeneakadémián szerzett zenetudományi diplomát 2006-ban, s PhD-fokozatot 2013-ban. 2006 óta tanít az intézményben, jelenleg docensi fokozatban. 2012 óta főszerkesztőként vezeti a Rózsavölgyi és Társa Kiadót.

Kaczmarczyk Adrienne (1963) a Zeneakadémián szerzett zenetudományi diplomát 1995-ben. 2010-ig a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont munkatársa volt, 2003-tól a Zenetudományi és Zeneelméleti Tanszék oktatója. 1994-től az Új Liszt Összkiadás közreadója, 2005-től főszerkesztője.

Kerékfy Márton (1981) a Zeneakadémián szerzett zenetudományi és zeneszerzés diplomát 2007-ben. 2015-ben szerzett PhD fokozatot az intézmény doktori iskolájában. Több zeneszerzőverseny díjazottja, 2010 óta az MTA BTK Bartók Archívum tudományos segédmunkatársa, 2013 óta az Editio Musica Budapest főszerkesztője.

Komlós Katalin (1945) 1969-ben kapta meg zenetudományi diplomáját a Zeneakadémián, PhD-fokozatát az Egyesült Államokban, a Cornell Universityn szerezte 1985-ben. 1973-tól folyamatosan tanít a Zeneakadémián, jelenleg professor emerita minőségben. 1997–2007 között a Zeneelmélet Tanszék vezetője volt, az MTA doktora.

Kovács Andrea (1968) a Zeneakadémián szerzett ének-zenetanár, zeneelmélet-tanár (1993), majd egyházzenész (1998) diplomát. Doktori disszertációját 2002-ben védte meg, 2009-ben habilitált. Jelenleg a Zeneakadémia Egyházzenei Kutatócsoportjának tudományos főmunkatársa és vezetője.

Nakahara Yusuke (1980) Japánban született, a Zeneakadémián szerezte zenetudományi diplomáját 2012-ben, majd Balassi-ösztöndíjasként végezte el az intézmény PhD-képzését (2012–2015). Jelenleg doktori disszertációján dolgozik, melynek témája a *Mikrokosmos* keletkezéstörténete.

Péteri Lóránt (1976) a Zeneakadémián szerzett zenetudományi diplomát (2002), illetve az ELTE Bölcsészettudományi Karán történelem szakos bölcsész diplomát (2006). Zenetudományi PhD-fokozatát az Egyesült Királyságban, a Bristol Universityn szerezte (2008). Jelenleg a Zeneakadémia Zenetudományi és Zeneelméleti Tanszékének megbízott vezetője, habilitált egyetemi docens.

Vikárius László (1962), a zenetudomány kandidátusa, a Zeneakadémián szerzett zenetudományi diplomát 1992-ben. 1996 óta tanít az intézményben, jelenleg docensi fokozatban, valamint a PhD doktori képzés programvezetője. 1989 óta az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívumának munkatársa, 2005 óta vezetője.

Abstracts of the papers in English

ANDREA KOVÁCS

***Grande carmen istud est, quo nihil potentius!* New melodies of known sequences in Hungarian sources**

Gregorian chant can be regarded as the most significant, central part in the body of music of medieval Hungary for a variety of reasons: its importance in everyday life, the place it enjoyed in the cultural system of society due to its high artistic value, and the amount of its written records preserved through the centuries. The beginnings of its scholarly study, using a genre and melody historical approach, can be traced to the 1956 volume published by Benjamin Rajeczky under the title *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. Volume I: Hymns and Sequences*. Until recently, the research of the sequence melodies found in Hungarian sources seemed to have been completed and sealed by Benjamin Rajeczky's groundbreaking edition, with the consequence that no substantial increase of the repertory could be foreseen, with only a small number of new items likely to surface at times. However, since the appearance of the 1982 Supplement to the *Melodiarium,* a number of new sources have been discovered or made available, containing sequences lacking in the Rajeczky collection. On musical grounds, the new pieces can be grouped into three categories. The first group is comprised by those items which cannot, in the strict sense of the word, be regarded as self-contained pieces, being nothing other than the different tonal versions of a given sequence. In the second musical group we encounter the phenomenon of contrafactum, the adaptation of already existing and well known musical material to a newly written text. The last group is made up, on the one hand, by those sequences already figuring in the *Melodiarium,* which carry new musical material, and, on the other, by those hitherto known only as texts or not found at all in the liturgical books of Hungary. Now we endeavour to trace the history of nine sequences taking on a new melody.

GERGELY FAZEKAS

J. S. Bach and the two cultures of musical form

On the deck of steamship S. S. Tjikembang travelling from Java to Hong Kong in 1923, the celebrated piano virtuoso Leopold Godowsky finished his piano transcription of the Sarabande of Bach's cello Suite in C minor. Godowsky's transcription, which adds four bars to Bach's 20 bar long original, is used in the paper as a starting point for looking at the

theory on musical form by August Halm (first published in his 1913 book *Zwei Kulturen der Musik*). Two types of formal thinking can be distinguished in western art music according to Halm: the "culture of theme" (exemplified by the fugues of Bach) and the "culture of form" (represented by the sonatas of Beethoven). Halms thoughts seem to resound in Karol Berger's illuminating recent book *Bach's cycle, Mozart's arrow* (2008), where two different time concepts are confronted: cyclical time (embodied in Bach's fugues) and linear time (represented by Mozart's piano concertos). For Berger – as for Halm hundred years earlier and for the mainstream Bach-scholarship today – it is not the disposition of the musical material that matters in Bach's music, but the theme and the polyphonic mechanisms with which it is treated; or to use the vocabulary of 18th century rhetoric, *inventio* played a more prominent role in the compositional process than *dispositio*. Through the comparison of two versions of Bach's Prelude in C major (BWV 870 and BWV 870a), the paper attempts to show that in some cases *dispositio* was more important for Bach than *inventio,* and the two types of formal thinking (be that they are thought of as "cultures of music" or representations of different time concepts) can be found in Bach's music.

MÁRIA ECKHARDT

New Liszt Collection in the Liszt Ferenc Memorial Museum: The Utassy Deposit

A collection of previously unknown documents related to Franz Liszt and his circle was bought in 2008 by Ferenc Utassy, a former pupil of the Budapest Liszt Academy, and placed as a long-term deposit in the Liszt Ferenc Memorial Museum. The collection consists of three parts: A/ Documents from the 1830/1840s – 10 letters to Liszt, 1 speech as an answer to Liszt's toast and 2 reviews of his concerts; B/ Letters by Liszt's companion Princess Carolyne zu Sayn-Wittgenstein to the Hungarian archbishop Lajos Haynald – 30 letters, 2 telegrams and 1 envelope from the period between December 1870 to January 1885; C/ A further 4 letters by different correspondents of Liszt's and the Princess' circle. The documents shed new light on certain details of Liszt's biography in two important periods of his life; they deepen our knowledge about his personal connections, and especially about his reception by his contemporaries. This study is the first survey of the complete collection of 51 documents which have been provided by call numbers (from U1 to U51) and digitalized in the museum. It contains a physical description and the short content with the most necessary commentaries of each document which are, by courtesy of the owner, open for further research in the Liszt Ferenc Memorial Museum.

ZSUZSANNA DOMOKOS

The Gretchen movement of the Faust Symphony by Liszt – the original version and its transcriptions

The salvation role of Gretchen, embodying the "Ewig-Weibliche," has already been mentioned by several scholars analyzing Liszt's "Faust" Symphony. According to them, Liszt found the most direct models of the characterization of the female protagonist of his work in Wagner's operas. This interpretation can be further differentiated in the view of another musical quotation of Mendelssohn's Paulus. Liszt's own interpretation of his ideal female character is essentially different of the Gretchen musical characterization by his contempo-

raries. We try to trace the background of his own interpretation and to find the connections between the Gretchen of the "Faust" Symphony and the other female characters in Liszt's works. The second part of the paper introduces the three transcriptions of the Gretchen movement by Wilhelm Friedrich Stade, Leopold Zellner and Carl Tausig, all approved by Liszt himself. The manuscripts of Zellner and Tausig can be found in the Archive of the Liszt Museum and Research Centre. The first part of the paper was published in English in *Studia Musicologica* 54/3, 2013.

PÁL ENYEDI

Recapitulation and experiment: Remarks on Franz Liszt's *Organ Mass*

Initially, the role of the organ at the sung liturgy (Missa cantata) was to play the melody of the Gregorian chant *alternatim,* (in alternation with the singing of the community), using the devices of polyphony and imitation. In the 17th century, free compositions took the place of the chant melodies. These only referred to the liturgical texts by trying to emphasize the *affects* attributed to each paragraph of the holy text that was replaced. Whether this aim was achieved or not, enjoyable music was composed in the most up-to-date style, which opened the doors to the strengthening influence of secular music in the 18th century (chamber music, opera, concerto, etc.)

During the 19th century in France, 17th century liturgical organ music still survived as a rigid practice that had lost its vitality and inspiration. In Germany, where besides the anthem-singing of the community choirs, and orchestras were called to confer glance to the liturgy, the role of the organ was reduced to providing accompaniment to the anthems and playing preludes and postludes. The Cecilianism proclaimed that Renaissance vocal music (a cappella) could offer hardly more than a background-role to the queen of the instruments.

Liszt's Organ Mass is thus not destined for a *Missa cantata* – Liszt himself was a Cecilian! – but was conceived as a melodramatic accompaniment to the *Missa lecta*. The cycle gives a very concentrated projection of the liturgical text, achieved with a visible economy of musical devices, architecturally and thematically comparable to his vocal masses as a conclusive scheme of them. Liszt quotes the Gregorian chant literally as well as a melodic attitude. These and the transparent structure placed the Organ Mass in the continuation of the organ masses of the 15th and 16th centuries, and the illustration of the *affects* from the text line behind the masses of the 17th and 18th centuries.

ADRIENNE KACZMARCZYK:

Album Leaves as Sources for Liszt's Works

Album leaves are rightly thought of as souvenirs from the world of salons in the 19th century, i.e. as documents for music sociology. However, a lot of these documents can offer insight into the composers' workshop as well. It is about the group which had been written before publishing the final version of the works they belong to. Such album leaves have preserved and shown the works in an earlier stage of their compositional process. Franz Liszt's more than 70 album leaves provide several examples for both types. The study examines these two types of album leaves, and also among them some special examples for the second type which cannot be identified as a part of any work by Liszt.

YUSUKE NAKAHARA

***Seven Pieces from Mikrokosmos* – Bartók's Unrealised Plans and Realised Compositions**

On January 29th, 1940, Bartók and his wife held a concert at the Budapest Music Academy, one of their last concerts in Europe, where they played Bartók's transcription of four pieces from *Mikrokosmos* for two pianos. While the original *Mikrokosmos* has received much attention from pedagogues as one of the most important pedagogical works by a great composer, Bartók's altogether seven transcriptions for two pianos have been dismissed as an *ad hoc* compilation of secondary importance, in contrast with, for instance, the *Sonata for Two Pianos and Percussion,* a demanding masterpiece originally conceived for two pianos.

As a whole, the *Seven Pieces from Mikrokosmos* seemingly does not constitute any unity, as it is difficult to discover one particular musical concept behind the choice of pieces (nos. 113, 69, 135, 123, 127, 145 and 146) or in the way of arrangement. However, an analysis based on the chronology of the composition offers a new look on musical/pedagogical concepts which have not been discussed yet. According to my research, the earliest four transcriptions (nos. 69, 135, 127 and 145) serve as a kind of 'supplement' to *Mikrokosmos,* because they are directly or indirectly related Bartók's own instruction given in the Preface or the endnotes to the series, representing how certain pieces can be used in lesson rooms. On the other hand, the remaining three arrangements (nos. 113, 123 and 146) include several subtle 'instrumentations', suggesting their possible relationship with Bartók's unrealised plan from 1939. In that year he revealed to his publisher Boosey & Hawkes that he wished to orchestrate, among others, 'Dances in Bulgarian Rhythm' from *Mikrokosmos* in the near future. The purpose of my study is to show that the *Seven Pieces,* which has been thought to be an independent work written for concert performances, is still closely related to the original concept of *Mikrokosmos,* and testifies to a lesser-known part of Bartók's compositional activity.

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

"A *Valse,* which is rather like a mazurka": Music Academy Professors' Critical Reports on the Bartók–Reschofsky *Piano Method*

Documents at the Budapest Bartók Archives, received from the Liszt Academy of Music in Budapest, include a group of letters related to the Bartók–Reschofsky *Zongoraiskola* (Piano Method) published in 1913. Gusztáv Bárczy of the Hungarian music publishers Rózsavölgyi és Társa (Rózsavölgyi and Company) turned (repeatedly, according to the letter) to the director of the then Royal Academy of Music asking for recommendations from the piano professors of the Academy with the hope of being able to accept the new Piano Method as official teaching material in that leading musical institution in Hungary. Apart from the director Ödön Mihalovich's reply dated February 1917, the group of letters include written reports about the publication from leading piano professors (Bartók excepted), Ernő Dohnányi, Emmánuel Hegyi, István Laub, Géza Nagy, János Oswald, Árpád Szendy and Arnold Székely. Despite a few brief and rather only generally supportive opinions (like that of Dohnányi), the tenor of most of the detailed reports is highly critical and decisively negative. As Vera Lampert has pointed out, the Piano Method, which is still used and regularly reprinted, had

a vital role in shaping one of the most significant piano pedagogical works of the twentieth century, *Mikrokosmos* (1932–1939). The 1913 publication and its contemporary critical reception are important, especially as Bartók himself referred to the latter with regard to the composition of *Mikrokosmos*. The current article presents all documents, prefacing them with a historical introduction that also touches upon some salient musical questions related to Bartók's performance pieces, his essential contribution to the book, without, however, discussing the Piano Method itself and its pedagogical concept and significance.

KATALIN KOMLÓS

Beethoven-portrait from 1939: a monograph by Dénes Bartha

The monograph written by the 31-year old Dénes Bartha (*Beethoven,* Budapest, Franklin-Társulat, 1939) is a surprisingly mature work. The young Hungarian musicologist focuses on the musical language of Beethoven, and expounds on questions like Beethoven's attitude towards the musical heritage of the 18th century: his compositional method, the structure of the Beethovenian themes, and the function of the free fantasy in Beethoven's oeuvre. In the course of the discussion the author gives a detailed description of the relationship between Beethoven's style and the music of C. P. E. Bach. Although not a practical musician himself, Bartha draws attention to many important points regarding the interpretation, and the *Aufführungspraxis* of Beethoven's music as well. The truly modern approach of the monograph of Dénes Bartha can be a model for any young musicologist today.

LÓRÁNT PÉTERI

The Reception of András Mihály's Third Symphony (1962): Discourse on New Music and Cultural Politics

Based on archival and press sources, this case study examines the discourse on new music in Hungary in the early 1960s, with special regard to its cultural, political and dominant ideological environment. Focussing on the reception of the 1962 premiere of the Third Symphony by András Mihály (1917–1993), I wish to present how musical modernism was perceived under the circumstances of the changing cultural politics of the post-Stalinist period of Hungarian state socialism. Although the leading ideologues of the musical field had already distanced themselves from Zhdanovism, they still regarded socialist realism as the most preferable existing movement and/or as the teleological destination of Hungarian music. Mihály's Third Symphony cannot be counted as representative of the most experimental style in 1960s' Hungary, not to mention the global scene. The majority of the reviews on the work still focused on the question of the modern 'language' of the Symphony. The six reviews, however, also document the plural structure of musical publicity at that time in the Hungarian capital, with its population of one and a half million.

The Third Symphony was also discussed in the general meeting of the Hungarian Musicians' Association, which followed a week after the premiere. Mihály, who had been active in the communist takeover of musical life between 1948 and 1950, now publicly broke with the teleological view of contemporary music, and emphasized the values of stylistic diver-

sity. He also refused the principle that the cultural policy makers had to support a chosen musical style instead of other ones in the name of the increasingly unfathomable concept of socialist realism.

MÁRTON KERÉKFY

Folk music and nostalgia in György Ligeti's Horn Trio

This chapter highlights the impact of East European folk music on Ligeti's Trio for Violin, Horn and Piano (1982). It reveals in the composition 'mistuned' folksong quotations and pseudo-folksongs that are also self-quotations from Ligeti's youthful works *(Romanian Concerto, Tunes from Inaktelke, Musica ricercata).* It traces back Ligeti's 'lamento melody', a hallmark of his late style that first appears in the finale of the Trio, to certain types and melodic schemes of the Hungarian folk lament. It points out, however, that Ligeti's allusions to ethnic models are always indirect; they are abstracted and alienated by various means, including the lament melody's fitting into a strictly constructive compositional framework. In the light of the references to East European folk music, the Horn Trio is interpreted as an artistic manifestation of Ligeti's reflective nostalgia for long-left homes that no longer exist.

Név- és tárgymutató

Ábrányi Kornél 128
Aczél György 202
Adorno, Theodor W. 198
Ágoston (Szent) 30, 31, 36
Agoult, Marie d' 87, 88, 125
Albert István 165
Alberti Rezső 169
Alberti Viktor 169
Alfieri, Pietro 108
Altnikol, Johann Christoph 50, 51
Amelli, Guerrino 118
Andrássy Gyula 79
Ángyán Béla 169
Appleton, Vera 148
Apponyi Antal 56, 62, 68
Apponyi Antalné, lásd: Nogarola Teréz
August, Carl 85
Augusz Antal 85, 86

Babits Mihály 38
Bach, Carl Philipp Emanuel 187
Bach, Johann Sebastian 7, 39–53, 87, 108, 110, 140, 141, 151, 173, 188, 213
A fúga művészete 141, 151
C-dúr prelúdium (BWV 870) 47, 48, 50
C-dúr prelúdium (BWV 870a) 47, 48, 49, 51
c-moll csellószvit (BWV 1011) 39–43
Das wohltemperierte Klavier 50–52
h-moll mise 213
Bálint Sándor 25
Báll Dávid 168
Bannister, Henry Marriott 12
Barabás Miklós 128
Bárczy Gusztáv 168–170, 173, 174
Bartha Dénes 7, 168, 185–189
Bartók Béla 7, 125, 139–164, 165–184, 191, 192, 194, 198–200, 203, 207, 210, 211, 218, 219
3. zongoraverseny 163
44 hegedűduó 145
6. vonósnégyes 162, 210, 211
Brácsaverseny 163
Concerto 161, 163
Divertimento 145
Gyermekeknek 165
Hegedűverseny 145
Kontrasztok 145
Mikrokosmos 139–164, 171, 207
Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre 139–141, 145
Szonáta szólóhegedűre 163
Tíz könnyű zongoradarab 166
Zene húroshangszerekre, ütőkre és celestára 194
Bauer, Amy 203, 216
Beethoven, Ludwig van 42–45, 52, 56, 58, 62, 63, 85, 90, 98, 106, 110, 122, 123, 185–189, 195, 204–206, 210
3. (Esz-dúr) szimfónia (op. 55, „Eroica") 122

A-dúr hegedű-zongoraszonáta (op. 47, „Kreutzer”) 58, 62
A-dúr zongoraszonáta (op. 101) 210
c-moll zongoraszonáta (op. 13, „Pathétique”) 189
D-dúr zongoraszonáta (op. 10/3) 187
e-moll zongoraszonáta (op. 90) 189
Esz-dúr szonáta (op. 81a, „Les Adieux”) 204, 205
Esz-dúr zongoraszonáta (op. 7) 187
Esz-dúr zongoraverseny (op. 73) 62
Fidelio 90
Bellini, Vincenzo 64
Belloni, Gaetano 56, 58, 61, 63, 65, 85
Béranger, Jean-Pierre de 62
Berger, Karol 45–47, 52, 53
Berlász Melinda 22
Berlioz, Hector 56, 85, 89, 91, 98
Faust elkárhozása 91
Blume, Clemens 12, 23, 28
Boé, Jacques 66
Bollig, Giovanni 70
Bonds, Mark Evan 42
Bouliane, Denys 213, 216
Boym, Svetlana 219, 222
Bősze Ádám 55, 56
Brahms, Johannes 141
f-moll szonáta két zongorára (op. 34b) 141
Braun Paula 177
Breiting, Hermann 58, 64, 65, 68
Breuer János 172, 191, 194, 195, 198, 199
Brokaw, James 48, 51–53
Bruckner, Anton 43
Bukofzer, Manfred 44
Burger, Ernst 76
Büky Virág 155
Bülow, Daniela von 81, 125
Bülow, Hans von 81
Byron, George 64, 127

Caldwell, John 48
Camilot-Oswald, Raffaella 16
Casale, Ubertinus de 27
Casals, Pablo 39
cecilianizmus 107–108
Chenée, Ann 154
Chopin, Frédéric 171
Chován Kálmán 168, 169
Covinton, Kate 93
Creel, Wilhelmine 149, 155
Czerny, Carl 188

Dahlhaus, Carl 42
Danco, Susanne 196
Dante Alighieri 133
Darcy, Warren 44
Darvas Gábor 196
Debussy, Claude 141
En blanc et noir 141
Demény János 140, 155
Dibelius, Ulrich 203, 204, 210, 213, 220, 221
Dobszay László 7, 10, 22, 217
Dohnányi Ernő 168, 170, 184
Donizetti, Gateano 63, 64, 66
Dreves, Guido Maria 11, 16, 23, 38
Dreyfus, Laurence 45, 46, 52, 53
Dubousquet, Gustave 124
Dumas, Alexandre 56, 66, 68

Eichthal, Augusta von 73
Eősze László 89
Erkel Ferenc 7, 99
Ernst, Heinrich Wilhelm 58, 62, 68

Fasang Árpád 194
Fellerer, Karl Gustav 106, 107, 119
Ferenc József 73
Ferraiol, Giuseppe 85
Fétis, François-Joseph 133, 134, 136
Field, Michael 148
Fischer, Carl 42
Fjodorovna, Alexandra (cárné) 124
Floros, Constantin 93

Forkel, Johann Nikolaus 42
Fosler-Lussier, Danielle 191
Frescobaldi, Giovanni 48, 119
Frisius, Rudolf 203, 204
Froberger, Jakob 119
fúga 42–47, 106, 119, 141, 151, 195
Futaki Ferenc 31

Galassi, Luigi 79, 81
Gazzotti, Agostino 30
Genast, Emilie 91
Gille, Carl 118
Godowsky, Leopold 39–44
Goethe, Johann Wolfgang 64, 87, 89–93, 96, 122, 123
Goldschmidt, Harry 189
Gossec, François-Joseph 187
Gottschalg, Alexander Wilhelm 92, 97, 99, 100, 119
Görgey Artúr 98
Graeser, Wolfgang 151
Grisi, Carlotta 85
Grünberger, Theodor 107
Guidi, Ignazio 84
Guiselin, Charles 58, 65, 68
Gut Serge 62, 65

Habeneck, François-Antoine 85
Halm, August 42–45, 47, 52, 53
Hamburger Klára 58
Händel, Georg Friedrich 108
Hanslick, Eduard 42, 46, 47, 98
Hawkes, Ralph 142–145, 151, 161
Haydn, Joseph 189
Haynald Lajos 55, 58–61, 68–84
Hébert, Antoine Auguste Ernest 76
Hegyi Emmánuel 168, 169, 178, 179
Heinsheimer, Hans 148
Hennig Alajos 118
Hentschel, Frank 90, 92
Hepokoski, James 44
Hiley, David 31
Hiller, Ferdinand 87, 129
Hoffmann, E. T. A. 42, 64
Hohenlohe, Gustav 74, 82
Howard, Leslie 121, 123, 126, 127, 131, 135

Janaček, Leoš 111
B-dúr mise 111
Janin, Jules 56–58, 61, 63, 64, 68, 85
Járdányi Pál 194
Jenstein, Johannes 31, 38
Jeromos, Szent 36
Jusitn, Charles 107

Kalmus, Alfred 143
VIII. (Nyájas) Károly 25
Kárpáti János 139, 146, 149, 152, 154, 161, 192, 200, 217, 218
Keller, Hermann 48
Keller, Max 107, 119
Kellner, Johann Peter 50–52
Kirchmayer, Wincenty 65
Kobayashi, Yoshatike 50
Kodály Zoltán 7, 120
Organoedia 120, 166, 167, 217
Koessler János 165, 168
kontrafaktum 10, 12–15, 17, 23–25, 27, 28, 31, 32, 34–36, 38
Kovács Sándor 173, 174
Köhler, Louis 101
Kramer, Jonathan D. 204
Kriehuber, Josef 58, 127
Kroó György 122, 129, 143, 145, 200, 211
Krutschek, Paul 108
Kurtág György 7, 210, 222

Lakatos Éva 195, 196
Lamartine, Alphonse de 58, 64
Lamennais, Hughes Felicité Robert de 56, 62, 68
Lampert Vera 167
Lanci, Michelangelo 85

Laskai Osvát 27
Lassus, Orlande de 110
Laub István 169, 170, 179
Ledbetter, David 51
Lehel György 194
Lendvay Kamilló 194
Lesle, Lutz 204
Lester, Joel 51
Lichnowsky, Felix 125
Lichtenfeld, Monika 206, 218
Lichtental, Peter 129
Ligeti György 7, 203–222
Brácsaszonáta 222
Grand Macabre 221
Hamburgi koncert 211, 212
Hegedűverseny 211, 212, 222
Hölderlin-fantáziák 222
Hungarian Rock 207, 219
Kürttrió 203–222
Musica ricercata 208, 209
Passacaglia ungherese 209, 219
Síppal, dobbal, nádihegedűvel 211
Zongoraetűdök 211, 212
Zongoraverseny 211, 212, 221
Liszt Ferenc 7, 55–86, 87–104, 105–120, 121–137, 140, 141, 170, 187
Album d'un voyageur 122, 123
Beethoven-kantáta 56
Concerto pathétique 141
Consolations 137
Dante szimfónia 93, 133
Dante-szonáta 129, 136
Esztergomi mise 78, 99, 109, 113, 114, 116, 117
Fantasie und fuge „Ad nos…" 109
Faust szimfónia 87–104
Férfikari mise (Missa quator vocum ad aequales) 109, 110–113, 115–118
Festklänge 97
Galop chromatique 64
Hamlet 92
Harmonies poétiques et Jénai emlékek 98
Karácsonyfa 126
Krisztus 59, 69, 70, 78, 93
Les Idéaux 97, 99
Les Préludes 97
Magyar dallok 123
Magyar Király-dal 128
Magyar koronázási mise 109, 111–113, 115–117
Marche hongroise 64
Missa choralis 109, 112
Orgonamise (Missa pro organo) 105–120
Orpheus 97, 103
Paganini-etűdök
Pater noster 78
Praeludium und Fuge „B-A-C-H" 109
Requiem 109
Szent Erzsébet legendája 78
Szent Kristóf legendája 59
Szent Szaniszló 59, 78, 82
Transzcendens etűdök 129, 130
Variationen „Weinen, Klagen…" 109
Liszt, Cosima 81
Liszt, Daniel 58
Longyear, Ray 93
Loos, Helmut 91

Madas Edit 23, 27
La Mara 61, 73, 79, 92, 98, 101, 109–111, 133, 136
Marissen, Michael 39
Maros Rudolf 194
Maróthy János 202
Mason, William 92
Massol, Jean-Étienne-Auguste 85
Mattheson, Johann 48, 52
Mazzanti, Elisabetta Fiorini 74
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 87–89, 96
Paulus 87–89, 96
Meszlényi Róbert 55
Meyendorff, Olga von 124, 126
Meyerbeer, Giacomo 56, 66, 67, 68
Mies, Paul 187

Mihalovich Ödön 168–170, 173, 175
Mihály András 191–202
2. vonósnégyes 193
3. szimfónia 191, 194–202
Gordonkaverseny 192, 199
Védd a békét! 192
Versenymű zongorára és hegedűre 192
mise 105–107
Mohay Miklós 116
Molnár Antal 172
Monsigny, Pierre-Alexandre 187
Monteverdi, Claudio 134, 213
Lamento della nimfa 213
Montgomery, David L. 46
Mozart, Wolfgang Amadeus 44, 45, 47, 52, 134, 140, 141, 172, 186, 188, 189, 196
c-moll fúga két zongorára (K. 546) 141
D-dúr szonáta két zongorára (K. 448) 141
Esz-dúr versenymű két zongorára (K. 448) 141
f-moll fantázia (K. 608) 196
Mueller, Rena Charnin 89, 123, 127
Murata, Margaret 48

Nagy Géza 168, 170, 177, 178
népzene 144, 161, 203, 204, 207, 213, 215, 217–220
Nicholas, Jeremy 39
Niemöller, Wolfgang 90, 93
Nivers, Guillaume Gabriel 119, 120
Nogarola Teréz (Apponyi Antalné) 56, 62, 68
Nottebohm, Gustav 187

Oswald János 168, 169, 181, 184

Paganini, Niccolò 63, 134
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 110, 119
Palestrina-stílus 108
Pásztory Ditta 139, 140, 147, 155, 162
Pernye András 196, 197, 198
Perrot, Jules 85
Pillet, Léon 66
Pleyel, Marie 56, 68
Pohl, Richard 93, 118
Prahács Margit 118
Purcell, Henry 213
Dido és Aeneas 213

Quantz, Johann Joachim 44

Raabe, Felix 126
Raabe, Peter 126
Radnai Miklós 174
Rajeczky Benjamin 9–11, 16, 23, 28, 30–32, 35, 36, 38
Ramann, Lina 93, 125, 136
Redepenning, Dorothea 89, 90, 92, 106
Reger, Max 120
Reich, Steve 210
Reicha, Anton 133
religieuses 136
Reschofsky Sándor 165, 166, 169–171, 173, 178, 181
Richter Pál 150
Riemann, Hugo 46, 47
Ries, Ferdinand 188
Rochlitz, Friedrich 42, 45
Romanis, Humbertus de 30, 35
Rosen, Charles 44
Rossini, Gioacchino 196
Rothfarb, Lee 42
Rózsavölgyi és Társa 165–170, 174–176, 179
Rozsnyai Károly 169
Rust, Wilhelm 151
Rühlig, Philipp 140
Rybarič, Richard 11

Sacher, Paul 140
Salvatore, Giovanni 48
Sárai Tibor 193, 197, 200, 201, 202

Sayn-Wittgenstein, Carolyne 55, 58–61, 68–86, 110, 125
Sayn-Wittgenstein, Eleonora 62
Schenker, Heinrich 46
Schiesser, Fritz 140
Schneider, Johann 99
Schönberg, Arnold 200
Schubert, Franz 63, 91
Margit a rokkánál 91
Schumann, Robert 91, 125, 210
Esz-dúr zongoraötös (op. 44) 210
Jelenetek Goethe Faustjából 91
Searby, Michael D. 203, 204, 214
Searle, Humphrey 126
Serly Tibor 161–163
Sgambati, Giovanni 118
Shakespeare, William 64
Short, Michael 121, 123, 126, 127, 135
Simor János 70, 74, 78
Sixtusi kápolna (Capella Sistina) 109, 119
Smith, Charles J. 46
Solie, Ruth 46, 47
Solomon, Maynard 45
Somfai László 89, 96, 97, 100, 101, 141, 143, 147
Spina, Anton 99
Stäblein, Bruno 9
Stade, Friedrich Wilhelm 96–98, 100, 101, 104
Steinitz, Richard 203, 204, 206, 208, 210, 211, 213, 214, 221
Stravinsky, Igor 141
Petruska 196
Versenymű két zongorára 141
Suchoff, Benjamin 141, 154, 161, 211
Szabó Balázs 101
Szabó Ferenc 191, 196
Föltámadott a tenger 196
Szabolcsi Bence 7, 168, 191
szalonkultúra 99, 122, 123, 127, 129, 136, 189
Székely Arnold 169, 170, 181
Székely Endre 191
szekvencia (középkori) 9–38
Szendrei Janka 10, 11, 22, 34
Szendy Árpád 165, 168–172, 174, 180, 181
Szerványszky Endre 193, 194
Szirányi Gábor 168
Szitha Tünde 204
szonátaforma 43, 44, 131, 188, 195, 197
Szőllősy András 217, 218
Planctus Mariae 217, 218

Taglioni, Marie 85
Tallián Tibor 144, 150, 192
Tausig, Carl 96, 97, 101, 103, 104
Taylor, Stephen Andrew 213, 214
Thalberg, Sigismund 134
Thomán István 170
Timár Kálmán 25
Tomita, Yo 39
Tosti, Luigi 74
Töpfer, Johann Gottlieb 99
Trabaci, Giovanni Maria 48
Trefort Ágoston 79, 81

Ujfalussy József 192
Utassy Ferenc 55

Valerga, Giovanni 70
Valerga, Pietro 70
Várnai Péter 222
Varró Margit 167
Vázsonyi Bálint 171
Vény, Jenny 135
Verdi, Giuseppe 124
Vinton, John 142
Vitányi Iván 196, 199
Vivaldi, Antonio 196
Vogler, Johann Caspar 50
Vogt, Gustave 135
Volkmann, Richard 79

Wagner, Richard 90, 124
A bolygó hollandi 90
Lohengrin 90
Parsifal 96
Tannhäuser 90, 92
Walker, Alan 89
Weber, Carl Maria von 64, 97
Webern, Anton 200
Webster, James 44
Weöres Sándor 203
Wieck, Clara 124
Wilheim András 141, 167, 203
Willson, Rachel Beckles 210, 219, 222
Winklhofer, Sharon 126
Wurzbach, Konstantin Ritter von 93

Zellner, Leopold Alexander 96, 98, 99–104
Zenck, Martin 203, 204
Zeneakadémia 7, 55, 61, 70, 86, 139, 165, 166, 168–170, 172–177, 180, 185, 191, 196, 199, 221
Zoltai Dénes 198

Borító: Zeneakadémia/Allison Advertising Kft.
Felelős szerkesztő: Fazekas Gergely
Műszaki vezető: Rácz Julianna
Nyomdai előkészítés: Cirmosné

A nyomtatás a Prime Rate Kft.-ben készült, 2015-ben
Felelős vezető: Tomcsányi Péter ügyvezető igazgató