



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2015–2016



— MTA —

Bölcsészettudományi
Kutatóközpont

**Zenatudományi
Intézet**

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2015–2016



Zenetudományi Dolgozatok 2015–2016

In memoriam Kiss Gábor



MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest
2018

A Zenetudományi Dolgozatok 2015–2016
a Nemzeti Kulturális Alap Könyvkiadási Kollégiumának támogatásával jelent meg



Szerkesztők:
GILÁNYI GABRIELLA

és

KISS GÁBOR

Külön köszönet
Czagány Zsuzsának, Papp Ágnesnek és Meszéna Beátának

© Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2018

A címlapon
Beck Ö. Fülöp: *Liszt Ferenc*
című bronz plakettjének hátlapja (1911, Ltsz. ZtM 10.407)

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

www.zti.hu

Felelős kiadó: Fodor Pál

A borítóterv: Kármán Márta

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

Nyomtatás és kötés: OOK-Press Kft., Veszprém, *www.ookpress.hu*

Felelős vezető: Szathmáry Attila

ISSN 0139-0732

Tartalom

Commemorationes (Richter Pál, Domokos Zsuzsanna, Gilányi Gabriella) . . .	9
Régi zenetörténet	
Czagány Zsuzsa: A Váradi Antifonále Mihály-zsolozsmája	15
Gilányi Gabriella: Használatitól a műremekig: a 15. századi hangjelzett esztergom–budai kódexek	24
Papp Ágnes: A <i>tonus peregrinus</i> zsoltdallamának változatai a középkortól a 20. századig	37
Sanda Anna: „Sapientia aedificavit” – Egy késő középkori ünnep kodifikációjának és zsolozsmaváltozatainak állomásai	61
Újabbkori zenetörténet	
Bozó Péter: A budapesti Népszínház zenekara	89
Dalos Anna: 18. századi relikviák a magyar zeneszerzésben (1957–1989) . . .	109
Király Péter: Adalékok az Esterházy Pál udvari együttesét 1678–1701 között vezető Franz Schmidtbauer életrajzához	126
Kusz Veronika: Floridából Budapestre: az amerikai Dohnányi hagyaték hazatérése	143
Richter Pál: Hatás és egyéni út – Beethoven és Haydn kapcsolata műveik tükrében	160
Bartók-kutatás	
Móricz Klára: Az üres lapok talánya Bartók <i>Concertójának</i> autográfjában . . .	179
Lampert Vera: A <i>Gyermekeknek</i> helye Bartók népdalfeldolgozásainak sorában	191

Vikárius László: „Felnőtteknek”: Bartók <i>Gyermekeknek</i> című sorozatának kritikai kiadásáról	204
Népzene, Néptánc	
Riskó Kata: Népzene és közzene kapcsolata a Martinovics-nóta 19. századi forrásai alapján	233
Brauer-Benke József: Tilinkó vagy tilinka. A felhangfurulya-típusok történeti és tipológiai áttekintése	254
Liszt-kutatás (a Liszt Ferenc Kutatóközpont munkatársainak írásai)	
Domokos Zsuzsanna: Verebi Végh János és a Magyar Királyi Zeneakadémia	267
Peternák Anna: Strobl Alajos Liszt-szobrai	278
Watzatka Ágnes: Gregorián dallamok Liszt Ferenc Dante-szimfóniájában . . .	296
Zeneikonográfia	
Baranyi Anna: Telcs Ede allegorikus kompozíciói a Zeneakadémián	317
Zenepedagógia	
Bolya Mátyás: Pillanatkép a magyar népzeneoktatásról. Egy felmérés tanulságai	337

Contents

Commemorations (Pál Richter, Zsuzsanna Domokos, Gabriella Gilányi) . . .	9
Early Music History	
Zsuzsa Czagány: Das Michaelsoffizium im Waradiner Antiphonar	15
Gabriella Gilányi: From Ordinary to Masterpiece: the Fifteenth-century Notated “Esztergom–Buda” Codices	24
Ágnes Papp: Melodievarianten der Psalmformel <i>Tonus peregrinus</i> vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert	37
Anna Sanda: „Sapientia aedificavit“ – Phasen der Entstehung des Offiziums und der Kodifikation eines spätmittelalterlichen Festes	61
Later Music History	
Péter Bozó: The Orchestra at the Budapest Folk Theatre	89
Anna Dalos: Eighteenth-century Relics in Hungarian Compositions of 1957–1989	109
Péter Király: Angaben zu Leben und Wirkung von Franz Schmidtbauer, Leiter des Hofmusikensembles von Paul Esterházy	126
Veronika Kusz: From Florida to Budapest: the Homecoming of Dohnányi’s American Bequest	143
Pál Richter: Influence and Individual Way – The Relationship between Beethoven and Haydn in the Light of Their Works	160
Bartók Research	
Klára Móricz: The Mystery of Blank Pages in the Autograph of Béla Bartók’s <i>Concerto</i>	179

Vera Lampert: <i>For Children</i> and its Place among Bartók's Folk Song Settings	191
László Vikárius: "For Adults": On the Critical Edition of Béla Bartók's <i>For Children</i> for Piano	204
Folk Music, Folk Dance	
Kata Riskó: Interrelations between Folk and Popular Music: Historical Sources of the Martinovics Song	233
József Brauer-Benke: Tilinko or Tilinka. A Historical/Morphological Analysis of Overtone Flutes	254
Liszt Research	
Zsuzsanna Domokos: János Véghe and the Hungarian Royal Academy of Music	267
Anna Peternák: The Liszt Statues of Alajos Strobl	278
Ágnes Watzatka: Gregorian Melodies in Franz Liszt's Dante Symphony	296
Music Iconography	
Anna Baranyi: Allegorical Compositions of Ede Telcs at the Academy of Music	317
Music Education	
Mátyás Bolya: A Snapshot of Hungarian Folk Music Education. Lessons Learned from a Survey	337

Commemorationes

Nekrológ

Előszó helyett áll e Nekrológ a Zenetudományi Dolgozatok 2015–2016. évi duplaszámának elején: búcsúztatja szerkesztőjét. Megörököltük a feladatot, hogy ez a kötet eljusson a nyomdába, és végül kezébe vehesse az Olvasó. A folyamatot, ahogy azt 2008-tól már megszokhattuk, Kiss Gábor szerkesztő, intézetünk tudományos főmunkatársa indította el. Összegyűjtötte a kollégáktól a tanulmányok első fogalmazványát, amelyek alapján összeállította a kötet tervét, és benyújtotta a pályázatot, hogy az anyagi fedezet is rendelkezésre álljon a tördelésre, nyomdai munkákra. Köszönhetően szakszerűségének, pontosságának intézetünk a korábbi évekhez hasonlóan ehhez a kötethez is elnyerte a megjelentetéshez szükséges pénzügyi támogatást, és megkezdődhetett volna a szerkesztés fáradtságos, aprólékos, nagy felkészültséget és sok türelmet igénylő munkája. Néhány héttel később azonban némán és döbbsen álltunk Gábor ravatalánál. Kérdéseink azóta is megválaszolatlanul maradtak: miért csak ennyi adatott, miért kellett egy életnek, szakmai életűtnak a delelőjén megszakadni?

Kiss Gábor a Régi Zenetörténeti Osztály vezetőjeként távozott el közülünk. Tudományos pályája 1993-ban indult, amikor zenetudományi tanulmányai végeztével a Zenetudományi Intézet munkatársa lett, kezdetben népzenevel foglalkozott, majd azt követően a középkori egyszólamúság elkötelezett kutatójává vált. Diplomamunkáját népzene-tipológiai témában írta, kandidátusi értekezését, amelyet 1999-ben védett meg, a magyarországi ordináriumdallamok vizsgálatának szentelte, majd tovább folytatva ez irányú kutatásait, a dallamokat a *Monumenta Monodica Medii Aevi* nemzetközi rangú sorozatában tette közzé 2009-ben. Informatikai érdeklődése a kezdetektől fogva kiegészítette kutatói munkáját. 1998 óta vezette a mikrofilmgyűjtemény digitalizálását, és részt vett – nemzetközi együttműködésben is – a gregorián dallamok online adatbázisa létrehozásának munkálataiban.

Nemzetközi elismertségét még Dobszay László és Szendrei Janka irányítása mellett az International Musicological Society Cantus Planus munkacsoportjában alapozta meg. Osztályvezetővé történt kinevezését követően új lendületet vett az anyagvizsgálat és –közreadás korszerű módszereinek, technikáinak alkal-

mazása. Irányításával prioritást kapott, hogy terjedelmes forrásanyag feldolgozáson alapuló kutatási eredmények az internet segítségével váljanak hozzáférhetővé, hogy adatbázisokat online publikáljanak. 2012-ben az ő kezdeményezésére indult meg a nemzetközi GRADUALIA-projekt, amely a miseénekek összehasonlítását célozta. Kutatta a gregorián történeti kérdéseit, a pálosok liturgiáját, nemzetközi rendezvényeket, tudományos konferenciákat szervezett, és 10 éven át áldozatos és megfeszített munkával, sokszor saját kutatásainak hátrébb sorolásával 2008 óta szerkesztette munkatársaival – köztük Gilányi Gabriellával, aki szomorú örökségként és kötelességként vállalta e kötet befejezését – a Zenetudományi Intézet tudományos teljesítményét bemutató évkönyvét, a Zenetudományi Dolgozatokat.

Kiss Gábor kutatói habitusát az újdonságok felé való nyitottság, invenciók, a tudományos problémák gyökereinek feltárása jellemezte, ugyanakkor maximális szakmai szigorral, aprólékosan ügyelt a részletekre is. Szakterületének méltán vált külföldön is elismert művelőjévé. Súlyos betegsége ellenére élete utolsó pillanatáig dolgozott, zenetörténészként kizárólag a kutatásnak élt.

Kutatásaival hozzájárult a Zenetudományi Intézet szakmai elismertségéhez, egyénisége gazdagította intézményünk kutatói gárdáját. Elvesztése pótolhatatlan hiány mindannyiunk számára. Emlékét, kutatási eredményeit, szerkesztői munkáját őrizze ez a kötet is! Nyugodjék békében!

Richter Pál

MTA BTK Zenetudományi Intézet
igazgató

A Liszt Kutatócentrum munkatársaiként mindig hálával és szeretettel gondolunk Kiss Gáborra, aki először ajánlotta fel a számunkra, hogy a Zenetudományi Dolgozatok kötetében egységes műhelyként is megjelentethetjük tanulmányainkat, és szorgalmazta, hogy folyamatosan küldjünk neki szövegeket. Mi ebben a szerkesztői minőségében váltunk egy kicsit munkatársaivá, és megismerhettük jóindulatát, elfogulatlan tudományos nyitottságát, emberi nagyvonalúságát, ami a legszigorúbb igényességgel és lelkiismeretességgel párosult.

Nagyszerű kolléga volt, aki emberileg és szakmailag is példakép marad sokunk számára, a Liszt Múzeum és Kutatócentrum közösségében is. Az alábbi tanulmányainkat még ő fogadta el a Liszt Kutatócentrum akkor aktuális munkáinak bemutatására. Köszönjük közvetlen munkatársainak is, hogy Gábor emlékére befejezték az általa elkezdett kötetet!

Domokos Zsuzsanna

a Liszt Ferenc Emlékmúzeum
és Kutatóközpont vezetője

Kiss Gábor a Zenetudományi Dolgozatok jelenlegi kötetét négy réteg egységében képzelte el. Hagományosan helyet kínált azon tanulmányoknak, amelyekben a Zenetudományi Intézet munkatársai állandó kutatásaik, tudományos munkájuk aktuális eredményeit foglalják össze, képet adva ezzel arról, hogy az egyes kutatási témák feldolgozása hol tart. Az előző kötethez hasonlóan jelen munka is lehetőséget teremtett arra, hogy a Liszt Kutatóközpont munkatársai által jegyzett tanulmányok megjelenjenek; ezek képezik a kötet második rétegét. A harmadik és negyedik réteg két, az MTA BTK Zenetudományi Intézetében korábban megrendezett jeles tudományos eseménynek állít emléket az azokon elhangzott előadások egy részének közreadásával. Az egyik a Komlós Katalin 70. születésnapja alkalmával megrendezett tudományos konferencia (A 18. századi zene előadó-művészete, története, elmélete, 2015. október 9–10.), a másik Bartók Béla Műveinek Kritikai Összkiadása hivatalos elindítása alkalmából megrendezett nemzetközi konferencia (2015. szeptember 26.).

Nem örömteli, hogy a kötet terve azóta jelentősen módosult, több tanulmánnyal is kiegészült. Az eredeti elképzelések idején nem sejtettük, hogy a régi zenetörténettel foglalkozó oldalak végül ilyen jelentős arányban foglalnak majd helyet. A Régi Zenetörténeti Osztály jelenlegi kutatói mindnyájan hozzájárulnak az évkönyvhöz egy-egy tanulmánnyal a felejthetetlen osztályvezető, kolléga, barát emléke előtt tisztelegve.

Gilányi Gabriella
szerkesztő

RÉGI ZENETÖRTÉNET

CZAGÁNY ZSUZSA

A Váradi Antifonále Mihály-zsolozsmája

A váradi székesegyház 15. század végi díszkódexsorozatát ma csupán töredékeiből tudjuk valamelyest rekonstruálni. Bár a sorozatból származó, csupán egy-egy fólióból ismert misekönyvekkel szemben a zsolozsma énektételeit tartalmazó antifonále szerencsésebbnek mondható, hiszen több száz lapja maradt fenn, mégis, még így is nem több egyfajta hatalmas töredéknél. Az egykor legalább kétkötetes, majd a 19. század végén a maradékból egybekötött,¹ méreteiben monumentális, kivitelezésében – notációjában és illuminációjában – párját ritkító Váradi („Zalka”) Antifonále korpuszát a győri Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár őrzi.² E törzskézirat a hajdani antifonále igencsak megfogyatkozott torzója: a maga 317 lapjával mintegy harmada. Ez a harmad feltehetőleg két, a 19. sz. végére megcsonkított kötet maradékából tevődik össze: valamelyest kerekítve azt is mondhatjuk, hogy a ma ismert Váradi Antifonále az eredeti kódex/kódexek téli-tavaszi temporáléjának és nyári-őszi szanktoráléjának egybekötésével jött létre.

A temporále első, bár csonka, de azonosítható darabja a harmadik ádventi hét kántorbőjti szombatjának negyedik laudes-antifónája (*Expectetur sicut pluvia*), az utolsó az ötvenedvasárnapi matutínium második nokturnusának antifónája (*Transeunte Domino*), s a közbeeső zsolozsmákat is számtalan *lacuna* szakítja meg. Hasonlóképpen szomorú sorsra jutott a szanktorále, amely a Jakab apostol (július 25-iki) és Jeromos (szeptember 30-iki) ünnepe közé eső időszak offíciumaiból őríz összesen tizenkilencet, helyesebben tizenkilenc offíciium maradványát, hiszen ebből mindössze három – Márta,³ Ágoston⁴ és Keresztelő Szt. János

* A tanulmány az NKFIH (korábban OTKA) támogatásával, a K 120643 számú pályázat keretében készült. Köszönetet mondunk az archívum igazgatónöjének, Magdaléna Brincková-Hazdovának, amiért hozzájárult a töredék másolatának közzétételéhez.

¹ A kódex restaurálását és újrakötését Römer Flóris kezdeményezte a 19. század hatvanas éveiben, s e munkához Zalka János győri püspök támogatását is megszerezte.

² Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, jelzet nélkül.

³ *Iucundetur in hoc solemnio*, II. kötet, f. 12v–23r.

⁴ *Laetare mater nostra*, II. kötet, f. 77r–94r.

Fővételének zsolozsmája⁵ – tekinthető teljesnek. Mitsem tudunk arról, vajon a kódex tartalmazta-e például Szent Imre különleges, a kelet-magyarországi rítusterületre jellemző *In laudes Pannonia surge* históriáját (amelyről így továbbra sem tudjuk, milyen dallamokkal énekelték),⁶ vagy a forrásokkal csekély mértékben adatolt András és Benedek remeteszentek zsolozsmáját,⁷ nem beszélve Szent László verses officiumáról, mely talán éppen váradi környezetben született a 12. sz. végén, s amelynek hangjelzett forrásai közt egyetlen váradit sem találunk.⁸ Ugyancsak hiába keressük a csonka antifonáléban azt a prózai Szent Györgyhistoriát, melynek rejtélyes fölbukkanása a – a Váradi Antifonáléval olykor elgondolkodtató megfeleléseket mutató – 12. századi Codex Albensisben⁹ máig magyarázat és vonalrendszeres-kottás párhuzam nélkül áll.¹⁰

A Váradi Antifonále csonkaságát valamelyest ellensúlyozzák a kódexből származó töredékek, melyek száma – elsősorban az utóbbi évtizedben erőre kapó szlovákiai töredékkutatásnak köszönhetően¹¹ – jelentősen megnövekedett. Segítségükkel teljes zsolozsmaciklusok ugyan nem állíthatók helyre, de több, olykor ritka história meglepő előfordulásáról adnak hírt. Egy-egy apró töredék is elég ahhoz, hogy megtudjuk, a kódex tartalmazta például Conceptio és Purificatio, Fábíán és Sebestyén zsolozsmáját, a húsvéti idő szanktoraléjának és communéjának ciklusait,¹² Margit, Mindenszentek és Cecília zsolozsmáit, az újabb keletű, Európa-szerte kevésbé elterjedt Visitatio és Praesentatio BMV ünnepének officiumait, valamint a Gallus-historiát, végül az olyan ritkaságokat, mint Mátyás apostol vagy Thesszaloniki Szent Demeter zsolozsmái. A Demeter-historia részletét megőrző töredék a magyar gregoriánkutatás számára különösen értékes, hiszen kottás alakját eddig egyedül a Szepesi Antifonáléból ismertük.¹³ A váradi töredék azonban egy olyan rezponzorium részletét őrizte meg, amely a felvidéki (hangjelzett) forrásban nem, csupán a szöveges váradi breviáriumokban szerepel

⁵ *Arguebat Herodem Iohannes*, II. kötet, f. 94r–99v.

⁶ Eddig előkerült forrásai egytől egyig szöveges, kottát nem tartalmazó breviáriumok. Vö. Kovács Andrea, *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae* (a továbbiakban *CAO-ECE*) *VII/B Transylvania-Várad (Sanctorale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010), 125–126.

⁷ Kovács Andrea, *CAO-ECE VII/B*, 171–172. A *Sanctissimi viri Andreas et Benedictus* históriáról bővebben lásd Szendrei Janka, „*In basilica sancti Emmerami: Historia sanctorum Andreae et Benedicti*”, in Walter Berschin–David Hiley (szerk.), *Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik* (Tutzing: Schneider, 1999, 143–152.

⁸ *Fons aeternae pietatis*. Kovács Andrea, *CAO-ECE VII/B*, 82–83.

⁹ Zoltán Falvy–László Mezey (ed.), *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert* (Budapest–Graz: Akadémiai Kiadó–Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963).

¹⁰ *O sanctissime Christi athleta*. Lásd *Codex Albensis*, f. 93r–94r.

¹¹ A szlovákiai zenei szempontú töredékkutatás vezéralakja Eva Veselovská. Publikációinak, töredékkatalógusainak jegyzéke elérhető a <http://www.cantus.sk/bibliography> internetes oldalon.

¹² A húsvéti idő szentjei közül Fülöp és Jakab apostolok, Inventio Crucis officiumainak részletei maradtak fenn.

¹³ Antiphonale Scephusiense, f. 190v–195v. A kódex teljes képanyaga elérhető az interneten: <http://www.cantus.sk/source/6777>

kotta nélkül.¹⁴ A Várad Antifonále fönmaradt töredékének köszönhetően a tételkészlet helyi variánsához így most már dallamot is társíthatunk. Az azonosított várad fragmentumok sorában a legutóbbi időszak legjelentősebb fölfedezése az a torzó, amely a győri Egyházmegyei Levéltárban került elő, és Szent Adalbert magyarországi officiumának részletét tartalmazza.¹⁵

Ha egymás mellett vizsgáljuk a Várad Antifonále törzskéziratát és valamennyi ismert töredékét, azaz a töredékeken fönmaradt anyagot liturgikus rendben az eredeti, virtuálisan rekonstruált kódex megfelelő helyeire illesztjük be, először egy kodikológiai természetű felfedezést tehetünk: mind a temporále, mind a szanktorále csaknem valamennyi töredéke a győri korpuszon kívül esik. Azaz: eddig nem került elő olyan töredék, amely tartalmilag beilleszthető volna a 19. század végén egybekötött törzskéziratba, hiszen egyetlen töredék sem származik az advent 3. hetétől az Ötvenedvasárnapig tartó időszakból, és – egy kivétellel – egyetlen sem a Jakabtól Jeromosig terjedő szanktoráléből. Most ne gondoljuk tovább e megállapítás következményeit, melyek bizonyára elmélkedésre indítanak majd az antifonále eredeti szerkezetéről és tagolásáról, és a Várad Antifonále kora újkori sorsának, Váradtól Győrig tartó menekülési útvonalának rekonstrukciójában is fontos szerepet tölthetnek be. Fordítsuk most figyelmünket az említett „egy kivételre”: a Mihály-officiumra.

A szanktorále fönmaradt korpuszában utolsó előttiként megjelenő zsolozsma csonka: az első vesperás közepén kezdődik, és a második nokturnus utolsó rezponzóriumával fejeződik be (1. *facsimile*).¹⁶ Említett kivételességéből kifolyólag azonban a zsolozsma e szerény anyagát két további töredékkel egészíthetjük ki. Az első a győri Egyházmegyei Könyvtárban, az antifonále törzskéziratának szomszédságában őrzött töredékek között találjuk (2. *facsimile*). Az eredeti fólió hozzávetőleg egyharmad részét fenntartó fragmentumon a törzskódex Mihály-matutínumának folytatása tárul elénk: a harmadik nokturnus *Perpetuum nobis Domine* verzusa, amely minden bizonnyal a második rezponzóriumhoz¹⁷ kapcsolódott, majd közvetlenül utána a *Fidelis sermo*, amely a nokturnus harmadik, s egyben az egész matutínus utolsó rezponzóriuma. E tételrendből arra következtethetünk, hogy a törzskéziratbeli Mihály-matutínusot és a győri töredéket az eredeti kódexben csupán néhány lap választotta el egymástól, hiszen a harmadik nokturnusból mindössze a három antifóna és az első rezponzórium hiányzik. Figyelembe véve a kódex méreteit és elrendezését, a hiányt mintegy két fóliónyira becsüljük.

A győri töredék mellett a Mihály-zsolozsma hiányzó részeinek számát tovább csökkenti az a töredék, amelyet a Szlovák Tudományos Akadémia Zenetudományi

¹⁴ *Omnium quos caelum*. A várad breviáriumok tételkészletét lásd Kovács Andrea, *CAO-ECE VIII/B*, 120–121.

¹⁵ A töredék ismertetése, tartalmi elemzése a Várad Antifonále készülő kiadásának tudományos kommentárjában várható.

¹⁶ Várad Antifonále, II. kötet, f. 128r–135v.

¹⁷ R2 *Archangelí Michaelis*.



1. *facsimile.* A Várad Antifonále törzskézirata, Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, jelzet nélkül, II. kötet, f. 135v



2. *facsimile*. Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, a jelzet nélküli töredékanyag 8. lapja, recto

Intézetének munkatársa, Eva Veselovská levéltári kutatásai során fedezett föl 2010-ben a turócszentmártoni Szlovák Nemzeti Könyvtár Irodalmi és Művészeti Archivumában (3. *facsimile*).¹⁸

A fragmentum két csonka szöveg- és kottasorából az *Ex die qua posuisti* verzus rekonstruálható, amely a Mihály-officium *Docebo te quae ventura* rezponzóriuma-hoz tartozik. Míg a matutínium eddig számba vett tételei Európa-szerre – így a középkori magyarországi zsolozsmahagyományban is – az általánosan elterjedtek közé tartoztak, a *Docebo te* rezponzórium a magyar forrásokban rendkívül ritka.¹⁹ Nem találjuk nyomát sem az Esztergom hatósugara alá tartozó zsolozsmakódexekben,²⁰ sem a váradi breviáriumokban.²¹ Egyedül a kora 12. századi Codex Albensisben szerepel mint a Mihály-zsolozsma harmadik nokturnusának második rezponzóriuma.²² Ha tehát eddigi feltételezésünk igaz, azaz a Váradi Antifonále győri töredékén fennmaradt, az *Archangeli Michaelis* rezponzóriumhoz tartozó *Perpetuum nobis Domine* verzus, valamint az ezt követő *Fidelis sermo* rezponzórium csakugyan a harmadik nokturnus két utolsó tétele, ahogy azt az erdély-váradi breviáriumok egybehangzóan meg is erősítik, akkor a turócszentmártoni töredék *Ex die qua posuisti* verzusa s a hozzá kapcsolható *Docebo te quae ventura* rezponzórium *nem* állhatott a harmadik nokturnus második rezponzóriumának és verzusának helyén – ahogy a Codex Albensisben áll –, hiszen ez a liturgikus hely már „foglalt” volt.

Az ellentmondásos helyzetet kétféleképpen magyarázhatjuk.

(1) A Váradi Antifonále Mihály-officiumának összetétele – legalábbis a szóban forgó ponton, a matutínium harmadik nokturnusában – eltért nemcsak az azonos hagyományt képviselő váradi breviáriumok, hanem a Codex Albensis tételrendjétől is. Mivel a győri töredéken fennmaradt verzus-szakasz (*Perpetuum nobis*) és rezponzórium főrésze (*Fidelis sermo*) esetében bizonyosan egymást követő tételekről van szó, továbbá a magyarországi zsolozsmaforrások körében végzett összehasonlító vizsgálat azt mutatja, hogy a *Fidelis sermo* csaknem mindig a Mihály-matutínium zárótétele volt,²³ a szlovákiai töredék rezponzóriuma csak az egyetlen szabadon

¹⁸ Martin, Slovenská národná knižnica, Archív literatúry a umenia, RHKS 817. A töredék első ismertetését lásd: Eva Veselovská, *Hudobnopaleografické špecifiká stredovekých notovaných rukopisov v Archíve literatúry a umenia SNK, Knižnica* (11/2–3, 2010): 35. A tanulmány online változata elérhető a következő címen: http://www.snk.sk/images/snk/casopis_kniznica/2010/februar_marec/28.pdf.

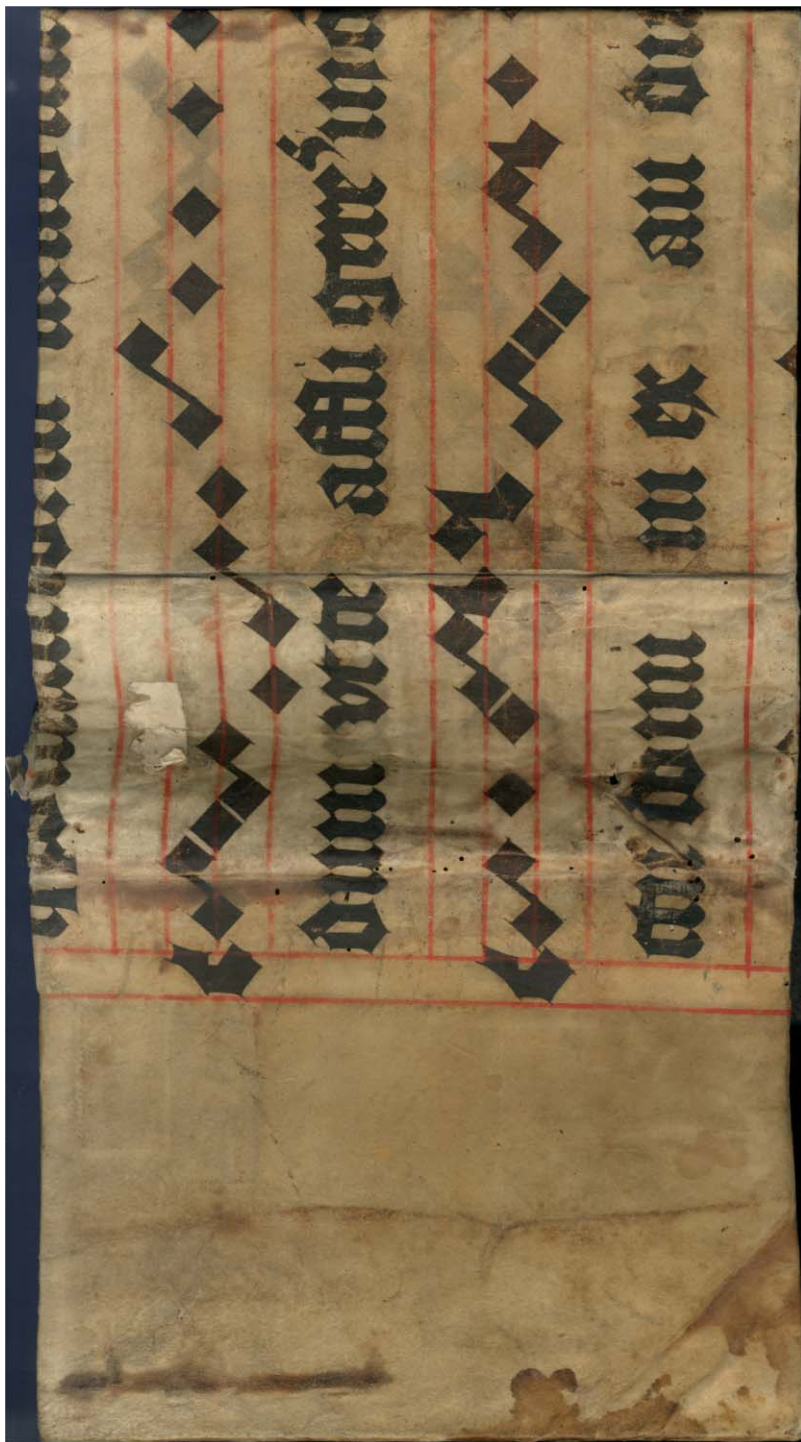
¹⁹ A CANTUS adatbázis nyugat- és középeurópai (délnémet–osztrák) forrásokból idézi. Vö. <http://cantus.uwaterloo.ca>. A tétel azonosítószáma az adatbázisban: 006482.

²⁰ A középkori magyar forrásanyagban a tételt tudomásunk szerint csupán egy 15. századi felvidéki (bártfai) breviárium tartalmazza (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 63.74.I.C.) Vö. Kovács Andrea, *CAO-ECE V/B*, 174.

²¹ Vö. Kovács Andrea, *CAO-ECE VII/B*, 116–118.

²² Codex Albensis, f. 122r. Vö. Kovács Andrea, *CAO-ECE VII/B*, 117, 6. jegyzet.

²³ Kovács Andrea, *CAO-ECE V/B Esztergom-Strigonium (Sanctorale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006), 155; uő., *CAO-ECE V/B Kalocsa–Zagreb (Sanctorale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008), 125; uő., *CAO-ECE VII/B*, 117.



3. *facsimile*. Martin, Slovenská národná knižnica, Archív literatúry a umenia, RHKS 817, lefjetlen töredék

maradt helyet, a harmadik noktornus első rezponzóriumának helyét foglalhatta el. Ebben az esetben a Várad Antifonále rezponzóriumrendje R1 *Docebo te quae ventura* – R2 *Archangeli Michaelis* – R3 *Fidelis sermo* lett volna.

(2) A másik lehetséges magyarázat szerint a Várad Antifonále Mihály-matutíniumának rezponzórium-alapkészlete megegyezett az azonos hagyományt képviselő várad breviáriumokéval: a matutínium harmadik noktornusában az R1 *In tempore illo* – R2 *Archangeli Michaelis* – R3 *Fidelis sermo* rezponzóriumok sorakoztak a megszokott módon, a *Docebo te* pedig számfölötti (negyedik) tételként a matutínium végére került. Az európai forráshagyományban számos példát találunk arra, hogy szekuláris rítusú zsolozsmakódexek egyes zsolozsmák matutíniumának utolsó noktornusában három helyett négy rezponzóriumot adnak meg. Némely forrásokban rubrikák utalnak a talán archaikus, még differenciálatlan tételkészlet emlékét őrző számfölötti darab liturgikus funkciójára (amely lehetett az első vagy a második vesperás rezponzóriuma, de megjelenhetett cseretételként is az ünnep nyolcadában). Azt, hogy a *Docebo te* gyakran töltötte be éppen a számfölötti rezponzórium szerepét, elsősorban délnémet–osztrák forrásokkal igazolhatjuk: mind a korai St. Gallen-i, mind a valamivel későbbi klosterneuburgi antifonálékban gyakran találjuk ilyen funkcióban.²⁴

Akár a matutínium utolsó, akár annak számfölötti tételeként értelmezzük, a *Docebo te* rezponzórium fölbukkanása a Várad Antifonálékban mindenképpen figyelemre méltó. Mivel magyarországi jelenléte csupán a 12. századi Codex Alben-sisben igazolható, a várad breviáriumokban azonban nem, elképzelhető, hogy a késői várad kódex földarabolt lapjain a középkori magyarországi zsolozsma ének-készletének egy, a korai időszakban befogadott, de meg nem honosodott s később kikopott archaikus eleme őrződött meg.

²⁴ St. Gallen, Stiftsbibliothek 388, f. 317; uo, 391, f. 122; Klosterneuburg, Augustiner Chorherrenstift-Bibliothek 1012, f. 81r. Vö. a CANTUS adatbázis adataival.

ZSUZSA CZAGÁNY

Das Michaelsoffizium im Waradiner Antiphonar

Im vorliegenden Aufsatz wird das fragmentarisch überlieferte Michaelsoffizium des im späten 15. Jahrhundert entstandenen Antiphonars der Waradiner Kathedrale behandelt. Das Korpus der heute in der Diözesanbibliothek und Schatzkammer in Győr aufbewahrten Prunkhandschrift enthält lediglich Teile der ersten Vesper und der Matutin, die durch zwei weitere Fragmente ergänzt werden können. Das zweite, im Literatur- und Kunstarchiv der Slowakischen Nationalbibliothek in Martin (Slowakei) entdeckte Bruchstück enthält Teile des Versus *Ex die qua posuisti*, der zum Responsorium *Docebo te quae ventura* des Michaelsoffiziums gehört. Dieser Gesang taucht in der mittelalterlichen ungarischen Offiziumsüberlieferung nur selten auf: ausser dem sgn. Codex Albensis (verfasst im frühen 12. Jahrhundert) lassen sich keine späteren Belege für das Responsorium nachweisen.

Anhand der erhaltenen Fragmente wird versucht, die ursprüngliche liturgische Zuweisung der überlieferten Gesänge zu bestimmen und dadurch die Struktur und Anordnung des Michaelsoffiziums im Antiphonale Waradiense zu rekonstruieren.

GILÁNYI GABRIELLA

Használatitól a műremekig: a 15. századi hangjelzett esztergom–budai kódexek

A 15. század második fele a magyarországi művelődéstörténet egyik legfényesebb korszaka, amelyet elsősorban, s teljes joggal, könyvkultúrája miatt méltat az utókor. A korabeli magyar kódexgyűjtemények neves külföldi kortársak figyelmét is felkeltették. Vespasiano da Bisticci, a kor legnagyobb firenzei könyvmásoló műhelyének tulajdonosa elismerően szól a humanista Vitéz János könyvtáráról, tőle tudjuk, hogy kevés olyan korabeli latin nyelvű könyv létezett, amely Vitéz gyűjteményében meg ne lett volna.¹ Janus Pannonius, pécsi püspök, Vitéz unokaöccse, akit az esztergomi érsek Ferrarában, Guarino Veronese nagyírú iskolájában, majd Padovában taníttatott, Vespasiano beszámolója szerint „megszerzett minden könyvet, amit tudott, mind a görögöket, mind a latinokat, mindenféle szakból [...], nem törődve az árral, sem semmi mással”.² A bibliofil magyar főpapok pompás könyvgyűjteményei, a tematikák változatossága a tudós humanista műveltség magyarországi meggyökeresedésének, majd kultuszának, s ezzel a kódexekben megőrzött klasszikus tudományos örökség iránti szenvedélyes érdeklődésnek a bizonyítéka. Ez a rajongás a klasszikus műveltség és a díszesen kivitelezett, felbecsülhetetlen értékű kódexek iránt mindent elképzelést felül múló tetőpontra jutott Hunyadi Mátyás Corvina-könyvtárával, amely a legóvatosabb becslések szerint is mintegy 2000–2500 darab itáliai, illetve budai műhelyben elkészített pazar kiállítású kódexből állt,³ s Csapodi Csaba jeles Corvina-kutató

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával, továbbá az NKFIH K 120643 pályázatának keretében készült.

¹ Lásd Csapodi Csaba, „A reneszánsz könyvkultúra (Humanista könyvtárak). Vitéz János könyvtára”, in *A könyvkultúra Magyarországon a kezdetektől 1800-ig*, szerk. Madas Edit–Monok István (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 70.

² Uitt., 71.

³ Csapodi Csaba–Csapodiné Gárdonyi Klára, *Biblioteca Corviniana*, 4. kiadás (Budapest: Helikon Kiadó, 1990), „A Corvina Könyvtár története” című fejezet online: http://www.corvina.oszk.hu/studies/csapodi_hun.htm. Lásd továbbá Kókay György, „A reneszánsz és a humanizmus. A Corvina és könyvbeszerzői”, in *A könyvkereskedekem Magyarországon* (Budapest: Balassi Kiadó, 1997). Online: <http://mek.oszk.hu/03200/03233/html/kokay14.htm>

szavaival élve „olyan alkotás (volt), amely nemcsak elérte a kor legmagasabb európai színvonalát, hanem hozzá mérhető gyűjtemény, a maga nemében és a maga korában, az Alpoktól északra sehoh sem akadt.”⁴

Az erős vonzódás a drága, kézzel másolt kódexekhez a 15. század végi Magyarországon egyúttal anakronisztikusnak állapotot is tükröz. A nyomtatás elterjedésével Európa nyugati felében a könyvkereskedelem és a könyvterjesztés robbanásszerű fejlődésnek indult, s ezzel Magyarország a könyvek előállításának és sokszorozásának technológiáját tekintve hátrányba került. A magas színvonalú szkriptóriumok mellett az igazi tömegigényeket kiszolgáló nyomdák nem tudtak megtelepedni, ahogy Hess András úttörő vállalkozása sem, amely megrendelő híján 1474-ben, két évvel alapítása után tönkrement.⁵

A budai udvar kódexmásoló műhelyének árnyékában a katolikus egyházhoz kapcsolódó, évszázadok óta működő szkriptóriumok és kódexgyűjtemények is fejlődésnek indultak. A 15. századi magyar káptalani egyházakban, de a plébániákon is egyre nagyobb számban szerepelnek a magisterek filozófiai és a dogmatikai olvassmányai,⁶ ezek növekvő aránya az állományban nyilvánvaló összefüggésben állt a külföldi egyetemi tanulmányok népszerűsödésével, s bizonyos fokú demokratizálódásával. A szórványosan fennmaradt könyvtárjegyzékek ugyanakkor rávilágítanak, hogy a legbiztosabb helye a század végi könyvgyűjteményekben még mindig a napi használatú liturgikus kódexeknek, s ezek között a liturgikus zenét tartalmazó kóruskönyveknek volt. Az esztergomi székesegyházban az 1397-es kanonoki egyházlátogatás két antifonálét és két graduálét regisztrál, amelyekről a káptalannak kellett gondoskodnia,⁷ de a könyvigényt az alsóbb rangú plébániákon hasonlóképp szigorúan szabhatták meg. A beszámolók szerint a liturgikus zenei kódexeket elkülönítették a többi könyvtől, nem a könyvtárban, hanem a sekrestyében a kóruson tartották őket, hogy a liturgia mindennapi énekalkalmi számára rendelkezésre álljanak.⁸

A 15. század derekáról fennmaradt gregorián díszkódexeket ebben a környezetben kell elképzelnünk. Sajnos a magyar zenetudomány csak néhány fennmaradt forrással számolhat ebből az időszakból vizsgálata során,⁹ ezek között első-

⁴ Csapodi Csaba–Csapodiné Gárdonyi Klára, *Biblioteca Corviniana*, „A Corvina Könyvtár története”, 7.

⁵ Lásd Kókay György, „A reneszánsz és a humanizmus. A nyomdászat kezdetei”, online: <http://mek.oszk.hu/03200/03233/html/kokay14.htm>

⁶ Madas Edit, „A latin nyelvű egyházi műveltség könyvei”, in *A könyvkultúra Magyarországon*, szerk. Madas Edit–Monok István, 54–57.

⁷ Lásd Körmeny Kinga, *A Knauz-hagyaték kódextörredékei és az esztergomi egyház középkori könyvtárának sorsa* in *A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei* 7 (82) (Budapest: MTA Könyvtár, 1979), 23.

⁸ Madas Edit, „Kódextől a nyomtatott könyvig, A könyvek tárolása”, 29, továbbá „Káptalani könyvtárak, a kanonokok könyvhasználata, káptalani iskolák”, 43–47, itt: 45.

⁹ Az ide tartozó teljes és hiányos kódexek: Pálóczi György missaléja (15. sz. eleje, H-Bn Clmae 359; SzJ: M 6); Esztergomi I. és II. Antifonále (15. sz. közepe, H-Efkő Mss. I. 3. d, c; SzJ: C 8, 9); Futaki Graduále (1463, TR-Itks 242, SzJ: C 45); Budai Antifonále (15. sz. vége, →

sorban arra a kéziratgyűttesre összpontosít, amelyet a gregorián szakterminológia *esztergom–budai kódexek* néven emleget.¹⁰

A csoportba tartozó kódexek zavarba ejtően kétarcúak. Egyfelől tradicionálisak, hiszen a központi magyar rítusváltozatot, énekrepertoárt és dallamstílust közvetítik a vizsgálatok szerint a korabeli esztergomi *editio typicá*hoz illeszkedő, megbízható, normatív alakban;¹¹ másfelől viszont – kodikológiai és zenei paleográfiai szempontból – érdekesítően innovatívak és korszerűek. Mindez elsősorban annak a kódexekben megjelenő reform-hangjelzéstípusnak köszönhető, amelyet Szendrei Janka a metzigót–magyar keverékírás terminussal ír le, és amelynek professzionális formája kizárólag ehhez a központi forráscsoporthoz kapcsolódott.¹²

Az új zenei notációtípus kialakítását a bevezetőben tárgyalt kódexkultusszal állíthatjuk párhuzamba. A század közepén divatba jött nagyméretű, reprezentatív gregorián karkódexek hangjelzésére a korábbi kalligrafikus esztergomi zenei notáció¹³ – amelynek azonosítása szintén Szendrei Janka nevéhez fűződik – már nem volt alkalmas. A finom, hajlékony vonalak és ívek, melyek a 13. században az egyes hangok helyett a zenei formulákat képezték le grafikailag, a kottaméretetek növekedését nem bírták követni. A változás két fő ponton ragadható meg. Egyrészt a magyar notációra jellemző, vertikálisan lefutó hangsorozatok fokozatosan jobbra döntöttek, mivel a kottavonalak a hangméret-növekedés miatt egyre szűkebbnek bizonyultak. Másrészt a hagyományosan kötött vonalakat tagolni kezdték, a régi szerkezeteket, a neuma-összetételeket szétbontották, hogy nagyméretű alkotórészekhez jussanak. Nyilvánvalóan nyomot hagyott a notáción az új többszólamú zenei hallásmód is, amely az egyes hang, a punctum önállósodásában nyilvánult meg. Ezt alapneumaként egyre szögletesebbre, rombuszalakúra formálták, elsősorban a Közép-Európában népszerű metzigót írásmin-

SK-BRm EC Lad. 6; SzJ: C 1); Budai Psalterium (15. sz. vége, H-Efkö Mss. I. 3; SzJ: C 7; Esztergomi Passionale (15. sz. vége, H-Efkö Mss. I. 78; SzJ: C 10); Bakócz Graduále (15–16. sz., H-Efkö Mss. I. 1; SzJ: C 15). SZJ = Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai, Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981).

¹⁰ Az „esztergomi” és „budai kódexek” terminusok kezdetben a művészettörténeti munkákban jelennek meg, amelyek a kódexek illuminációinak analógiáit vették alapul a provenienciameghatározás során. Lásd Berkovics Ilona, „Főszékesegyházi Könyvtár: A kódexfestészet emlékei a Főszékesegyházi Könyvtárban”, Magyarország Műemléki Topográfiája I. Esztergom (Budapest: Műemlékek Országos Bizottsága, 1948), 291–371, itt: 292–294; 310–320. A későbbiekben liturgiátörténeti és zenetörténeti munkákban is használatos kifejezések; legszorosabb értelemben a 15–16. századból fennmaradt központi magyar liturgikus zenei díszkódexekre utalnak. A kódexcsoportról szóló irodalom áttekintésekor jelentős hiányok, ellentmondások, bizonytalanságok merülnek fel a kódexek eredetével, s e terminológia érvényességével kapcsolatban.

¹¹ Ti. a források tartalma egybevág a liturgikus szokásrendet kodifikáló szöveges korabeli másolt vagy nyomtatott breviáriummokkal és missálékkal.

¹² Lásd Szendrei Janka, *Középkori hangjegyzírások Magyarországon*, Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 4 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999), 78.

¹³ Szendrei Janka, *Középkori hangjegyzírások Magyarországon*, 58–60.

tának megfelelően.¹⁴ A hagyományos és metzigót notáció asszimilációból Magyarországon két forma: egy praktikus, használati gyorsírás, és a professzionális kódexírás kristályosodott ki – forráscsoportunk mindkettőt reprezentálja.

A zenét csak másodlagosan tartalmazó kéziratok általában nem kódexírással, hanem használati notációval íródtak, ahogy a miseliturgia rendjét és szövegeit rögzítő Pálóczi György érsek-féle missale az 1430-as évekből,¹⁵ amelyben – műfajánál fogva – csak szórványos kottás bejegyzéseket találunk.¹⁶ A kottázás egyébiránt gondos, e notációban a neumák gotizálása, hangokra bontása már elkezdődik: a pes neumák egy része például régiesen kötött, de tagolt punctum+virga összetételben is megjelennek. (A források alapneumáit és kiegészítő jeleit az *1.a* és *1.b táblázat* mutatja.) A lefelé futó hangsorozatok itt még az évszázados írásmintának megfelelően többé-kevésbé egyenes, függőleges vonalban maradnak.

Ugyanez a gördülékeny használati keveréknotáció más, zenét csak másodlagosan tartalmazó korabeli kódexben is felbukkan: kissé hanyagabb formája látható az Esztergomi Passionálban,¹⁷ ahol az elemek tagolása már nem csak a pest, hanem a többi neumatípust is érinti. A forrás írásszerkezetileg a gotizálásban előrébb jár, határozottabban tagol, továbbá már ferdén jelentkezik írásképeiben a climacus és annak összetételei.

A használati keverékírásnak a maga nemében tökéletesre csiszolt formáját képviseli a Budai Psalterium¹⁸ kottája – elegáns, mértéktartó, ugyanakkor könnyed, kódexkotta-írásban is jártas kezek munkája, mely kiforrott, tagolt neumaszerkezeteket alkalmaz lejegyzésében.

A tisztán kottát tartalmazó fő zenei kódexek közül az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban őrzött Esztergomi Antifonálék¹⁹ az új 15. századi reform-kódexnotáció első kidolgozott emlékei, amelyek grafikailag tetszetős kottaképben mutatják a metzigót–magyar keverékírást. Ez már messze áll az aprólékos, gördülé-

¹⁴ Maradtak fenn metzigót notációval készült, de a központi magyar liturgikus hagyományt követő kódexek is, melyek között nevezetesek a pozsonyi társaskáptalan esztergomi rítust őrző, összetartozó 15. századi antifonáléi. A metzigót notáció az ország idegen hatásokkal élénkebben érintkező északi és keleti peremvidékeken terjedt el, forrásait elsősorban a Felvidékről és Erdély szász többségű vidékeiről dokumentálhatjuk. A metzigót–magyar keverékhangjelzés viszont az ország központi szkriptóriumainak találmánya és kedvelt írástípusa a 15. századtól.

¹⁵ Lásd 9. jegyzet.

¹⁶ Mind a kézzel másolt, mind a nyomtatott missálék hangjegy nélküliek, viszont bizonyos recitatív tételek fölött (Exsultet, a prefációk, intonációk, genealógia) zenei notáció is szerepelhet. Ezek általában emlékeztető jellegű, kurzív használati lejegyzések voltak, nem fejlett zenei kódexírások.

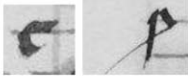




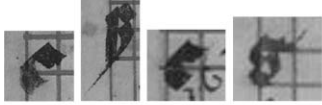

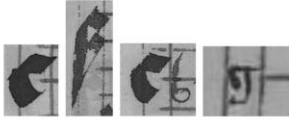

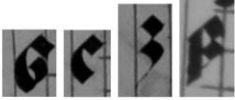
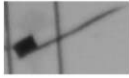


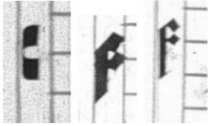
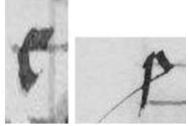
¹⁷ Lásd 9. jegyzet.

¹⁸ Lásd 9. jegyzet.

¹⁹ I. Esztergomi Antifonále I: H-Efkő Ms. I. 3. d. A kódexből származó töredékeket őriz az ELTE Egyetemi Könyvtár (Fragm. lat. 41, 1 fólió), valamint az MTA Könyvtára (MTA T 308, 1 fólió + 5 fél fólió). II. Esztergomi Antifonále: H-Efkő Ms. I. 3. c. A közelmúltban a nagyszombati városi könyvtárban fedezte fel e kódex töredékét TR MMT IIIId/599 jelzettel Eva Veselovská, lásd uő., *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Tyrnaviensi. Tomus IV* (Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2015), 50–51, 111.

	Punctum	Pes	Clivis	Torculus	Porrectus	Scandicus	Climacus
Pálóczy Missale							
Esztergomi Passionale							
Budai Psalterium							
Esztergomi I. Antifonále							
Esztergomi II. Antifonále							
Budai Antifonále							
Futaki Graduale							
Bakóczy Graduale							

I.a táblázat. Az esztergom–budai kódexek alapneuma-készlete

	Vonalak	Kulcsok	Custos
Pálóczi Missale	4 piros		–
Esztergomi Passionale	4 piros		
Budai Psalterium	4 piros		
Esztergomi I. Antifonále	5 piros		
Esztergomi II. Antifonále	5 piros		
Budai Antifonále	4 piros		
Futaki Graduále	5 piros		
Bakóczy Graduále	4 piros		

1. b táblázat. Kiegészítő jelek

keny 14. századi esztergomi formától: nagy, rombusz alakú hangfejek láthatók, vastag tollvonások, szélesre húzott szerkezetek, határozott, lefelé jobbra ferdülő írásirány és a régi, kettős indítású magyar climacusok új formája. A kódexek esztergomi eredete és kora a szakirodalomban vitatott. Míg a korai kodikogiai és művészettörténeti leírások Pálóczi György esztergomi érsek nevéhez kapcsolták őket az előbb említett missale lapszeldíszjeinek egyező stílusa alapján,²⁰ az összetartozást a zenei paleográfiai vizsgálat cáfolja, ahogy a Pálóczi korára való datálást is. A metzi-

²⁰ Lásd Radó Polikárp, *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limithropharum regionum* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1973), 528–529; Berkovits Ilona, „A kódexfestészet emlékei az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban”, 292–294.

gót–magyar keveréknotációnak ilyen díszírás-formája ugyanis a 15. század 20-as, 30-as éveiben, vagyis Pálóczi idején még biztosan nem állt készen,²¹ az antifonálék legalább 30 évvel későbbiek lehetnek. A rítusvariáns és a dallami analógiák alapján kétségtelen a kódexek esztergomi egyházmegyei provenienciája, de az valószínűtlen, hogy tényleg magából Esztergomból, a katedrálishoz tartozó esztergomi szkriptóriumból valók.

A fennmaradt forrásokban nincs utalás a műhelyre, sem az illuminátor, sem a szkriptor nem nevezi meg magát. A székesegyházi másolóműhelyről általánosabb adataink sincsenek, egyetlen kivétellel, Körmendy Kinga egy 17. századi számadást említ, mely szerint Vitéz János számára Esztergomban 30 írnok dolgozott.²² Bizonyosan jelentős műhely kapcsolódott tehát az esztergomi katedrálishoz, de forrásainkra vonatkozóan ebből konkrét következtetést nem vonhatunk le. A kódexpár első tagjának hátsó borítóján szereplő 1632-es possessor-bejegyzés Radossény Márton esztergomi kanonokot nevezi meg a kódex tulajdonosaként,²³ ám ez a jegyzet már abból az időszakból való, amikor az érseki központ a török invázió elől menekülve az Esztergomtól északra fekvő Nagyszombatban működött.²⁴

A szkriptóriumra vonatkozóan egyedül a notáció nyújthat támpontot, különösen a második kötet tartalma, amelynek hangjelzése eltér a központi magyar hangjelzés-variánstól (*1. facsimile*). Míg az 1. antifonáléból a magyar–metzigót keveréknotáció tisztább formája dokumentálható, írásképe tömörebb, gondosabb, szabványosabb, a 2. antifonále a szerkezeteket széthúzza, a hangfejeket felnagyítja, a kötővonalakat a lehetőségekhez mérten elvékonyítja. A neumák közül jelentős különbség figyelhető meg a scandicus kialakításában: az 1. antifonále tükrözött elemekből épülő magyar scandicusával szemben a másik forrásban a punctum+pes forma figyelhető meg, amely nem magyar jellegzetesség, hanem tipikusan északi, a cseh notáció sajátja, amelyre Szendrei Janka hívta fel a figyelmet.²⁵ Emellett találhatunk más, északi hatásra utaló nyomot is: ide tartozik az írásképe erős rombusz-központúsága. A scandicus kvint+terces formájánál is jól látható a hangok kirajzolásának különbsége: az 1. antifonálében a közbülső rombikus punctum is szabályos, szemben a 2. kódex csökevényes hangjelölésével, amely a tipikus magyarországi scandikus-alakzat része. A pes rajzában a notátor kötővonalat meg-

²¹ Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, 30–31.

²² Az adatra Körmendy Kinga utal, lásd uő., *A Knauz-hagyaték kódextöredékei és az esztergomi egyház középkori könyvtárának sorsa*, 19, 31. jegyzet.

²³ 1645 és 1653 között birtokolt esztergomi káptalani stallumot. Lásd Körmendy Kinga, *A Knauz-hagyaték kódextöredékei és az esztergomi egyház középkori könyvtárának sorsa*, 81–82.

²⁴ Az érsek 1543-ban hagyta el Esztergomot. A kódex a 17. században a fentiek alapján biztosan Nagyszombatban volt, és az ott működő érseki könyvgyűjteményhez tartozott. Körmendy Kinga 1543–1630 között a Szent Miklós templombeli (Nagyszombat) használatára utal. Lásd Körmendy Kinga, „Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár Ms. I 3c jelzetű antifonáléjának egy töredéke a Nagyszombati Városi Levéltárban”, *Magyar Könyvszemle* 2015/3, 300–302, itt: 301.

²⁵ Szendrei Janka, *Középkori hangjegyzések Magyarországon*, 78.

198
 47
 claudat regē in cōs glōe regno claudat i
 to mō miser ubi collocandū dōm sūe glōs
 uicta rignans
 Maria vso
 intercede pto
 to mundo quia genuisti reat
 orbis. p Tandē. **Q**uoniam
 rerum creator miserere poplō

1. *facsimile*. Esztergomi II. Antifonále, Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. I.3.c, f. 198r

dönti, a rombuszt így szabályosabbra tudja formálni. A clivis első rombusz-elemé kirajzoltabb, a jel így széthúzódik. A torculusban és porrectusban is hangsúlyosabb a rombusz elem, amely szélesíti a neumákat. Északi hatás nyoma az ötvonalas kotta is, a központi magyar íróműhelyek négyvonalas szisztémájával szemben, valamint idegen a sorvégi őrzjel, a custos kvadrát notációra jellemző formája is. Összességében megállapítható tehát, hogy a második kódex lejegyzője biztosan nem az esztergomi katedrális szkriptóriumában dolgozott, ahol cseh notációs hatást a középkor folyamán nem lehet kimutatni. Nagy valószínűséggel a másodlagos őrzőhelyhez, Nagyszombathoz közeli (esztergomi egyházmegyés) szkriptórium jöhet szóba. Felvidéki eredetre gondolhatunk ugyanakkor az első kötet esetében is. Jóllehet a cseh notáció hatása itt közvetlenül nem mutatható ki, az ötvonalas kotta, valamint bizonyos töredék-analógiák²⁶ azt valószínűsítik, hogy ez a kódex sem származik a katedrálisból, notációja egy jól körülírható felvidéki 15. századi keverék kódexhangjelzés-típushoz sorolható a 2. antifonáléval együtt, melyben olykor a cseh vonások domináltak, máskor viszont inkább a magyar elemek kerültek előtérbe.²⁷ A paleográfiai analízis tehát megerősíti, hogy az „esztergomi antifonálék” nagy valószínűséggel nem lehettek Esztergomban a középkorban, tehát nem a katedrálishoz kapcsolódó íróműhely termékei – csak a 19. században kerültek a főszékesegyházi gyűjteménybe.

Különlegesen kifinomultnak mutatkozik a 15. századi magyar keverékhangjelzés, ha a kódexcsoporthoz tartozó úgynevezett Budai Antifonáléban²⁸ vizsgáljuk. Az összehasonlítás szerint ez is tiszta esztergomi rítusú forrás, egyes díszítő elemei révén, amelyek a Corvina-illuminációkat idézik fel, a művészettörténészek Budához kötik. A zenei notáció analízise is egy rangosabb műhelyre utal: világosan látszik a notátor szándéka a magyar–metzigót kódexdíszítés tökéletesítésére. Egyrészt a gotizálásban előrébb lépve még több alapneumát tagol elemeire: az esztergomi antifonálékkal szemben már külön részelemekből alkotja meg a pest, a torcu-

²⁶ Lásd például Szj F 225 (Országos Széchényi Könyvtár, Inc 387 kötése); Szombathely, Vas Megyei Levéltár, EL_48 (graduále-töredék, 15. sz.); Szombathelyi Egyházmegyei Levéltár, előző graduáléból még egy fólió; S. Fr. I. m. 73 (Központi Papnevelő Intézet, Pálos Könyvtár), lásd Mezey László et soc. (ed.), *Fragmenta Latina codicum in Bibliotheca Seminarii cleri Hungariae Centralis* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 74; legújabban: ELTE Egyetemi Könyvtár, Inc. 260 borítója (véleményem szerint a szombathelyi graduále-töredékekkel azonos kódexből származó fragmentum, amely feltételezhetően az Esztergomi Főkészesegyházi Könyvtár Ms. I. 3. d antifonáléjának ugyanazon scriptóriumából való graduále-párja).

²⁷ A kódexekkel kapcsolatos legfrissebb zenei paleográfiai eredményekről lásd Gilányi Gabriella, „The »Esztergom Antiphoners« in the Context of Musical Notation”. Előadás a Szlovák Tudományos Akadémia „A középkori Magyarország hangjelzett kódexei: transzregionális forráskutatás és online adatbázis-építés” című konferenciáján Pozsonyban, 2017. november 24-én. Publikáció előkészületben.

²⁸ Lásd 9. jegyzet. A Budai Antifonáléval legújabban Eva Veselovská, a Szlovák Tudományos Akadémia kutatója foglalkozott a kódex egy töredékének nagyszombati felfedezése kapcsán. Lásd Eva Veselovská, „Fragmente des *Budaer Antiphonars* im St. Adalbert-Verein Trnava und im Archiv des Slowakischen Nationalmuseums”, *Studia Musicologica. An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences* 56/2–3 (2015): 233–246.

lust és a porrectust. Másrészt mintha a régi esztergomi notáció arányossága, kecsesége köszönné vissza kottaképében, s e jelleg fedí el a budai forrásokban a gotizáló írásmodor alapvető rusztikusságát.

A Budai Antifonále archaikusabb elemei az esztergom–budai csoportba sorolt, tintás bejegyzése alapján pontosan datálható, 1463-as Futaki Graduale²⁹ neumáit idézik fel, amely még következetesen alkalmaz a keveréknotációjában régi kötött neumákat.³⁰ Különleges a graduále szögletes írásképe is, amely 15. századi periférikus magyar notációs hagyományban talál magának párhuzamokat, és ez elbizonytalanít a provenienciát illetően. Szembetűnő bizonyos kötött neumaszerkezetek horizontális és vertikálisan nyújtása, kirajzolása, ezzel az összkép rusztikus-vonalassága, amely a századvégi kódexíráshoz vezető átmeneti forma. A custos teljesen egyéni formát mutat ugyan, továbbá a Budai Antifonáléval szemben ötvonalas a kotta, mindezekkel ellenére elmondható, hogy a Futaki graduále neumakészlete nagyon közeli rokona a budai forrásokénak.³¹

Fontos kérdés, hogy van-e információnk arról a budai szkriptóriumról, ahol ilyen stílusú kódexek készülhettek. A Corvinákhoz kapcsolódva, vajon lehetséges-e, hogy az udvar liturgikus könyvigényét ellátó, és a könyvtárat gyarapító udvari műhely áll a budai zenei kódexek hátterében is? Ennek kicsi a valószínűsége. A Mátyás udvarának egyházi szolgálataért felelős Capella Regia liturgikus gyakorlata ugyanis nagy valószínűséggel eltért az egyházi intézményrendszer honi tradíciójától: a Corvinák csoportjához tartozó, kvadrát notációval leírt, és itáliai kuriális hagyományt közvetítő, külföldről származó úgynevezett Mátyás Graduale³² jelenléte arra utal, hogy talán ilyen típusú könyvek álltak az udvar liturgikus használatában, vagyis az Itáliából importált reneszánsz-humanista kultúrával együtt átmeneitileg itáliai liturgikus szokások jellemezték a budai várat is. Ha Mátyás udvarában római módra végezték a liturgiát, akkor ott hazai hagyományú liturgikus könyvekre nem volt közvetlen igény. Nem zárható ki ettől függetlenül, hogy külső megrendelésre hazai tradíciót követő kóruskönyveket is másoltak, de ehhez magyar egyházi környezetben kiképzett notátorokra volt szükség, hisz ők teljesen független hagyományt követtek, nem külföldiekre, akik a leírások szerint nagyobb számban lehettek jelen a budai udvarban.

Budai forrásaink eredete kapcsán Szendrei Janka a budai káptalan lehetőségét is felveti,³³ de nem bontja ki ezt az izgalmas hipotézist, amely komoly lehetőségeket rejt. A budai káptalan a fennmaradt oklevelek szerint nagyhírű hiteleshelyként,

²⁹ Lásd 9. jegyzet.

³⁰ A scandicus ott is háttal tükrözött két elemből áll, élesen elmetezett alsó kötővonalakkal, és ugyanaz a pontozott F-kulcsforma látható.

³¹ A forrás a Corvinákhoz hasonlóan hadizsákmányként kerülhetett mai őrzőhelyére, Isztambulba, de arra vonatkozóan nincsenek konkrét bizonyítékok, hogy a kódex kolofónjában (a 315 recto fólión) megnevezett Franciscus de Futhak, aki a kódex feltételezett szkriptora, az 1460-as években ténylegesen budai szkriptóriumban működött volna.

³² Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424.

³³ Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, 31, 170. jegyzet.

vagyis a középkori írásosság egyik illusztris magyar centrumaként a mai Óbudán működött. Az archeológiai kutatások a mai Szentlélek tér környékén találták meg a káptalani székesegyház későközépkori maradványait.³⁴ A budai káptalant Szent Péter apostol tiszteletére alapította a 12. században Orseolo Péter, székesegyházát Erzsébet királyné, Károly Róbert özvegye építtette újjá a 14. században,³⁵ könnyen elképzelhető egy fejlettebb szkriptórium létesítése ezen a helyen, és annak felvirágoztatása a 15. század derekán. Bizonyosan részt vállalt a fejlesztésből az Óbudáról induló Karai László budai prépost, később királyi alkancellár, akinek nevét Fraknói Vilmos Hess Andrással is összefüggésbe hozta. Fraknói kutatásai derítették ugyanis fel, hogy Hess nyomdájának alapítója és a Budai Krónika ajánlásának címzettje Karai László volt, aki Budára hívta Hestet, majd szállást és műhelyet biztosított számára a Budai Várban.³⁶ Karai határozott könyvkultúra-szervező elképzeléseit mutatja, hogy míg a kutatások szerint Mátyás feltehetően ellenszenvvel, de legalábbis közönnyel viseltetett Hess működése és a könyvnyomtatás iránt, ő Vitéz Jánossal együtt lelkesen támogatta a nyomdászvállalkozást.³⁷

Talán hasonló ellenpontozás tapintható ki helyszíneinkkel, kódexeinkkel kapcsolatban is. Ugyan a 15. században már a Pesti Újhegyen épült vár, a *Cast-rum Budense*, Budavára volt a központ az akkor már régóta Óbudának nevezett régi Budával szemben, ám nem elképzelhetetlen, hogy a magyar liturgikus hagyomány folytonosságát biztosítandó Esztergom mellett a gazdag múltú budai káptalan egy másik bázisként hasonlóan magas színvonalú hagyományos szkriptóriumot tartott fent Óbudán a székesegyházban. Itt továbbra is a magyar tradícióhoz illeszkedő liturgikus kódexeket készíthettek a humanista kódexkészítési technikák és inspirációk befogadásával, de önálló magyar liturgikus zenei és notációs hagyomány jegyében.



A legfontosabb gregorián források között számon tartott 15. századi liturgikus kóruskönyvek, amelyeknek liturgiai és dallami vizsgálatát a megelőző analízisek már teljesen elvégezték, úgy tűnik, egyes társterületeken (például zenei paleográfiai és kodikológiai szempontból) további, jelentőségükhöz mérten széles körű összeha-

³⁴ Bertalan Vilmosné, *Adatok Óbuda középkori helyrajzához*, in *Budapest régiségei* 23 (1973), 99–112, itt: 99–105.

³⁵ Lásd Garády Sándor, „A budai (óbudai) káptalan alapítása”, in *Tanulmányok Budapest múltjából* 7 (1939), 74.

³⁶ Lásd Fraknói Vilmos, *Karai László budai prépost, a könyvnyomtatás meghonosítója Magyarországon* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1898).

³⁷ Lásd 5. jegyzet, továbbá Novák László, „A budai nyomda”, in *A nyomdászat története I. 15. század* (Budapest: szerzői magánkiadás, 1928). Online: <http://mek.oszk.hu/01600/01645/html/01.htm#6>. Karai és Hess kapcsolatáról: Borsas Gedeon, *Andreas Hess*, in *A Magyar Könyvszemle és a MOKKA_R Egyesület füzetei*, szerk. P. Vásárhelyi Judit–Perge Péter (Budapest: Országos Széchenyi Könyvtár, MTA Irodalomtudományi Intézet, MOKKA_R Egyesület, 2013), 28–36, 60.

sonlító vizsgálatokra várnak. Az eddigi áttekintések intenzív műhelymunkáról és színes lokális írásváltozatokról tanúskodnak: ezek megismerését a korabeli kódextöredékek feltárása és zenei notációtípusainak vizsgálata is segítheti.

A 15. században a Corvina árnyékában meghúzódó, szerényebb, de évszázadok óta prosperáló hagyományos szkriptóriumok a tradíciók megfontolt ápolása mellett hatékonyan alkalmazkodtak a kódexművészt kordivatjához. A 16. század elején leírt gyönyörű Bakócz Graduále áll ennek a folyamatnak a végén kidolgozott díszével, reprezentatív hangjelzésével. A könyvben előre haladva azonban iniciálék és pompás kapitálisok nélkül hagyott, befejezetlen fóliók szúrnak szemet, jelezve, hogy évekkel a fényes Corvina pusztulása után ez a kódex már egy komorabb korszak előhírnöke: a könyv félbehagyottsága a magyar liturgikus kódexművészet, s vele együtt a professzionális szkriptórium-hálózat hamarosan bekövetkező enyészését vetíti előre.

GABRIELLA GILÁNYI

From Ordinary to Masterpiece: the Fifteenth-century
Notated “Esztergom–Buda” Codices

The second half of the fifteenth century brought a culmination of medieval codex culture and compilation in Hungary, including monophonic musical literacy: rapid development in writing techniques of plainchant. The notation in surviving codices presents the spread from the West of Gothicizing penmanship as an alien writing fashion. Adoption of the new techniques coincided with change in customer habits and enhanced professionalism in the central scriptoria. Such development in Hungary peaked in the musical notation of major liturgical manuscripts referred to by scholars as the Esztergom–Buda codices. This study starts from a general music-paleographic review of these codices and examines how this mixed, Hungarian–Messine Gothic notation reflected changes in fifteenth-century cultural history, what subtypes can be distinguished, and whether the differences offer new data on the copying workshops behind them or the origin of the codices themselves.

A *tonus peregrinus* zsoltárdallamának változatai a középkortól a 20. századig

Ahhoz, hogy a zenetörténet-kutatás közelebb kerüljön az európai gregoriánus archaikus tonalitásainak megértéséhez, elengedhetetlennek bizonyult a *peregrinus* fogalom, a *peregrinus* elnevezésű zsoltártónus és a hozzá tartozó antifóna-dallamtípus vizsgálata. Minden olyan tanulmány említi ezek valamelyikét, amely a korai zsoltározási gyakorlat jellegével és az énekeknek a nyolc modusz rendszerébe (*Octoechos*) való besorolásával foglalkozik.¹ A *tonus peregrinus* történetéről és a vokális többszólamúság történetében betöltött szerepéről az utóbbi fél évszázadban két monográfia is született.²

A középkori zeneelméleti traktátusokban jelzőként a *peregrinus* azokra a zsoltárkadenciákra, illetve antifónadallamokra vonatkoztatták, amelyeket nem sikerült a nyolc zsoltártónussal és azok alcsoportjaival megfeleltetni. A moduszba nehezen illeszthető, hangnemet váltó vagy szabálytalan antifónák számára még az ezredforduló előtt megalkották a *neophytus tonus* és a *parapteres* kategóriáit,³ amelyek ma-

* A tanulmány a NKFIH SNN 117057 „A vallás emlékei népzenei archívumokban” tematikájú pályázat támogatásával készült. A dolgozat rövidebb formában elhangzott „A népzene-kutató” címmel rendezett emlékkonferencián Dobszay László születésének 83. évfordulója alkalmából, 2018. február 3-án Budapesten, a Régi Zeneakadémia Kamaratermében.

¹ Bruno Stäblein, „Psalm, Lateinische Psalm-Gesang im Mittelalter”, *Musik in Geschichte und Gegenwart* 10: *Oper–Rappresentazione* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1962), itt: 1682–1683. oszlop; Dom Jean Claire, *Lés Répertoires Liturgiques Latins Avant Octoechos, Études Grégoriennes* 15 (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 1975): 89–92; uő., „The Tonus Peregrinus – A Question Well Put?”, in *Orbis Musicae. Studies in Musicology* 7 (Tel Aviv: Department of Musicology, Tel Aviv University, 1980), 3–15; Charles M. Atkinson, „Parapter”, in Albrecht Riethmüller (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* IV (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1978); uő., „The Parapteres: *Notbi* or *Not?*”, *Musical Quarterly* 68 (1982): 32–59, itt: 34–36; Keith Falconer, „The Modes before the Modes: Antiphon and Differentia in Western Chant”, in Peter Jeffery (ed.), *The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West. In Honour of Kenneth Levy* (Woodbridge: The Boydell Press, 2001), 131–145.

² Rhabanus Erbacher, *Tonus Peregrinus. Aus der Geschichte eines Psalmtons* (Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag, 1971); Mattias Lundberg, *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music* (Farnham: Ashgate, 2011).

³ AURELIAN. és MOD. Autenticus (Pseudo-Hucbald: *De modis*). Vö. Charles M. Atkinson, „The Parapteres...”, 34, 36. – A teoretikusokat minden esetben azzal, az újabb szakirodalomban →

gukba foglalták a későbbi speciális *peregrinus* zsolnártónussal éneklendő jellegzetes darabokat, köztük a *Nos qui vivimus* antifónát. Az 1. tónusban számba vett rendkívüli és számfelüti zsolnártónusok elnevezése mint *differentiae peregrinae* a 11–12. századtól egészen a középkor végi, tonáriust is tartalmazó zeneelméletírókig egyöntetűen hagyományozódott.⁴ Ez azt jelenti, hogy a fogalom nem kötődött kizárólagosan egyetlen tónushoz a középkori zeneelméleti irodalomban. Leggyakrabban mégis a 8. tónus utolsó, többtől eltérő differentiájára értették a *tonus peregrinus* megjelölést.⁵ A zeneelméleti értekezések és tonáriusok jól körülhatárolható csoportjában ugyanakkor, amint az a megfogalmazásokból kivehető, a *differentia peregrina* a 8. tónus független kadenciavariánsából önálló zsolnártónus rangjára emelkedett.⁶ A zsolnártónusok között viszont a *peregrina* kategória mindig

bevett rövidítéssel idézzük, amelyet a *Lexicon musicum Latinum medii aevi* honosított meg. Lásd Michael Bernhard (Hrsg.), *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, 1. Faszikel, Quellenverzeichnis* (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006).

⁴ „[...] in primo tono aliis quam nos utuntur differentiis ad hanc antiphonam: *Biduo vivens*, ita: Seculorum amen. Itemque Saeculorum amen. *O beatum pontificem* tono videlicet inferius hanc finientes, multaque id genus. In quarto vero in hac antiphona: *Nos scientes*, in septimo in ista: *Loquebantur*, peregrinos quosdam modulatur sonos, et si qua inveniri possunt similia.” (BERNO Prol. 12.29–34). Vö. Alexander Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau*. Musica Mediaevalis Europae Occidentalis 5 (Tutzing: Schneider, 1999), 67–68. – „Peregrini eiusdem toni. Saeculorum, Amen. *Speciosus* / Saeculorum, Amen. *Biduo vivens*.” (Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Helmst. 1050, fol. 17–27). Vö. Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Société Française de Musicologie, 1971), 35. – „Ille vero peregrinae primi toni differentiae ut: [...] *Speciosus forma* vel [...] *Biduo vivens*, *O beatum pontificem* penitus abiciendae sunt, quia nullius auctoritatis sunt.” (TON. Seligenst.). Vö. Michael Bernhard, „The Seligenstadt Tonary”, *Plainsong and Medieval Music* 13 (2004): 107–125, itt: 110. – „Sequuntur differentie primi toni non competentes sive peregrine [...] ut patet in hac antiphona *Biduo vivens pendeat* [...]” (LAD. ZALK. 4, 117–118). Vö. Michael Bernhard, „Tractatus ex Traditione Hollandrini a Ladislao de Zalka exscriptus”, in Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba (Hrsg.), *Traditio Iohannis Hollandrini* [továbbiakban: TIH] *Band VI: Die Traktate XXII–XXVI, Ladislaus de Zalka und Szydlowita* [...], Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 24 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2015), 374.

⁵ „Sciendum est quod usus quartam dat differentiam octavo tono sub qua una tantum cantatur antiphona scilicet *Nos qui vivimus* et dicitur tonus peregrinus. Explicit de octo tonis.” (IAC. TWING.). Vö. Franz Xaver Mathias (Hrsg.), *Der Straszburger Chronist Königshofen als Choralist. Sein Tonarius* (Graz: Styria, 1903), 138.

⁶ „Differentia quarta. Posset et annecti differentia quarta, quam tonum peregrinum appellamus idcirco, quia hunc praefati toni repellunt longius stare a se; huius melodia est [...]” (MICH. KEINSP.). Vö. Michael Keinspeck, *Lilium musicae planae* (Augsburg: Froschauer, 1500). – „Quidam addunt hic unam aliam differentiam octavi toni, quam vocant 'tonum peregrinum'” (GOB. PERS.). Vö. Hermann Müller, „Der tractatus musicae scientiae des Gobelinus Person”, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 20 (1907), 177–196, itt: 196, b oszlop. – „Et nota: licet sit tonus peregrinus, hic tamen ratione finis ad octavum tonum reducitur.” (TRAD. Holl. XVII 235). Vö. Christian Meyer–Ágnes Papp, „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Guelferbitani 696 Helmstadiensis una cum cod. monasterii S. Petri Salisburgensis A.VI.44”, in Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba (Hrsg.), *Traditio Iohannis Hollandrini Band V: Die Traktate* →

szembetűnő lefokozással volt egyenértékű: az oda sorolt dallamot (vagy dallamokat) fölösleges, különleges, szabálytalan differentiaként nevezték meg a tonárius-szerzők az egész középkoron át.⁷

A zsolnározással összefüggő, említett jelenségekre utaló *terminus technicus*ként a *tonus peregrinus* fogalom a 14. század után elsősorban olyan közép-európai traktátusokban tűnt fel, amelyek praktikus módon tálták az alapvető zenei ismereteket, és anyagukkal a napi gyakorlatként művelt gregorián énekekben való jártasságot igyekeztek elősegíteni. A *differentia peregrinát*, illetve a *tonus peregrinust* is magában foglaló tanítás lényeges és állandó alkotóelemévé vált azoknak a viszonylag késői zeneelméleti szövegeknek, amelyek a legújabb kutatások szerint végérvényesen összekapcsolódtak az autoritásként számon tartott Johannes Hollandrinus nevével.⁸ A stabilan rögzült *tonus peregrinus* fogalmat a jellemzően német földön és Kelet-Közép-Európában nyomtatott zeneelméleti tankönyvek átmentették még a 16. századra is.⁹

Míg a fogalom használata és magyarázata a zeneelméleti hagyomány egyetlen, földrajzilag is jól körülhatárolható szegmensére korlátozódott, addig az ilyen néven azonosított zsolnárvégződés, sőt, az egész recitációs dallamformula szerte Európában – tehát a germán–pentaton dialektusterületen kívül is – a források jóval szélesebb köréből dokumentálható a középkortól a 20. századig. A hosszú időintervallum kezdőpontján a 9. század második feléből származó *Commemoratio brevis* traktátus *tonus novissimus* dallama áll.¹⁰ Ez a nyolc zsolnártónus mellett járulékosan

XV–XXI, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 23 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2014), 189. – További példák: Michael Bernhard, „The Seligenstadt Tonary”, 118 (16. jegyzet).

⁷ „Differentia octava quasi rara ac barbara in ultimo ponitur extraordinaria [...]” (BERNO ton. 8.8). Vö. Alexander Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau*, 102. – „Illae autem neque competentes neque necessariae sunt, que non in recto tenore sed secundum libitum canentium adaptantur.” (IOH. COTT. ton.). Vö. Joseph Smits van Wasberghe (ed.), *Iohannis Affligemensis: De Musica cum Tonario*, Corpus Scriptorum de Musica 1 (Rome: American Institute of Musicology, 1950), 154. – „Dicitur autem peregrina, ideo, quod rara in psalmodia.” (HUGO SPECHTSH.). Vö. Carl Beck (Hrsg.), *Flores musice omnis cantus gregoriani von Hugo von Reutlingen* (Stuttgart: Literarischer Verein, 1868), 142. – „Alie vero differentie sunt non necessarie, ut sunt ille, que non necessitatis causa, set solius curialitatis causa a quibusdam et presertim religiosis asserviuntur, de quibus non necessarium dicere, ut sunt peregrini [...]” (TRAD. Holl. VI 42, 14). Vö. Alexander Rausch (Hrsg.), *Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. A Commentary, Critical Edition and Translation* (Ottawa: The Institute of Meidaeval Music, 1997), 76.

⁸ Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba (Hrsg.), *Traditio Iohannis Hollandrini Band I: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 19 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2010), 52, 67–68.

⁹ Michael Keinspeck, *Lilium...*; további nyomtatványok felsorolását lásd Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba, *TIH, Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus*, 140.

¹⁰ Hans Schmid (ed.), *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis [...]*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1981), 165. – Lásd továbbá a *Scolica Enchiriadis* traktátus *Nos qui vivimus* dallamát uott., 101.

felbukkanó tónusdallam már a későbbi *tonus peregrinus* megkülönböztető jegyeit viseli magán: a tenorhang a második félversen belül megváltozik, és a második félvers is – vélhetően – iníciummal kezdődik.¹¹

A *peregrinus* zoltártónus teljes lefolyása, amit a praxist kiszolgáló énekeskönyvekben a középkor során oly kevésé örökítettek meg, általában a zeneelméleti kompendiumokban, tankönyvekben került részletes bemutatásra, így a teoretikus források pótolják a korabeli gyakorlat hiányzó dokumentumait. A liturgikus énekgyakorlatban a *tonus peregrinus* alkalmazási köre amúgy is igen szűkre szabott lehetett, tekintve, hogy kevés antifóna tartozott hozzá.¹² Az idők folyamán összeforrt vele a vasárnapi vesperás utolsó zoltárának, a 113-iknak a szövege („In exitu Israel”), melyet erre a dallamra énekeltek a húsvéti nagyvecsernye keresztkúthoz vezető processziójában.¹³ A zoltározást tanító kézikönyvekben, tonáriusokban ez a szövegezés és egyben a kiemelt liturgikus pozíció tükröződött vissza a különleges tónusnak adott elnevezésekből („Paschalis”, „Tempore Paschali”).¹⁴ Végző soron használati értékéhez képest szinte kelletnél többet foglalkoztak az elméletirők a tónus mibenlétével; nem minden ok nélkül mérlegelték földrajzi-intézményi és időbeli érvényességét,¹⁵ és újra meg újra állást foglaltak a nyolcadik tónustól elté-

¹¹ Modern átirások és magyarázatok: Peter Wagner, *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde, Einführung in die gregorianischen Melodien, Dritter Teil* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921), 91; Bruno Stäblein, „Psalm”, 1682–1683 (kotta nélkül); Rhabanus Erbacher, *Tonus Peregrinus...*, 40–41. (11–12. kottapélda); Terence Bailey, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis. Introduction, Critical Edition, Translation* (Ottawa: The University of Ottawa, 1979), 16, 55–56, 110.

¹² Charles M. Atkinson, „The Parapteres”, 36–37, 42–43; Ágnes Papp, „Der *Tonus peregrinus* in der Theorie und Praxis. Eine Gegenüberstellung von spätmittelalterlicher musiktheoretischer Kompendien und Choralhandschriften”, in *Musicologica Brunensia* 51 (2016), 113–132.

¹³ Abban a kérdésben, hogy a *tonus peregrinus* történetében vajon mely liturgikus szöveg(ek) játszott(ak) szerepet, valamint, hogy szöveg és dallam összekapcsolódása mennyire régi időkre megy vissza, a szakirodalom alapján egyelőre nem lehet állást foglalni. Vö. Claire, „The *Tonus Peregrinus*”; Ruth Steiner, „Antiphons for Benedicite at Lauds”, *Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society* 5 (1984): 1–17.

¹⁴ A tónus elnevezéséről lásd Rhabanus Erbacher, *Tonus Peregrinus*, 68–71; a tónus liturgikus előfordulásáról lásd uo., 28–31, 75–80. – 14–16. századi traktátusok idézeteit lásd Papp Ágnes, „Der *Tonus peregrinus* in der Theorie und Praxis”, 117 (20. jegyzet). Kifejezetten kottához társított megnevezésként ismerjük a „*Peregrinus Paschalis*”-t a 17. századi Újhelyi pálos processzionáléból (Budapest, OSzK Kézirattár, Cod. lat. 794 [H-Bn Cod. lat. 794]). Vö. Földváry Miklós István–Csonka Szabina Babett–Papp Ágnes (közr.), *Psalterium Strigoniense, III. Liber tonarius / Esztergomi zoltároskönyv 3. Tonárius*, Monumenta Ritualia Hungarica, Series Practica, Tomus III (Budapest: ELTE BTK Latin Tanszék, 2014), 65.

¹⁵ „Quidam tenores dicuntur peregrini seu usuales, illi scilicet, quos usuardi quidam et indocti in diversis ecclesiis psalmodiis applicuere finalibus nec principales curantes antiquorum tenores nec curiosos, scilicet artificiales novos. De quibus reputatur tenor usualis illius psalmi *In exitu Israel* [...] super antiphonam *Nos qui vivimus* [...]” (HEINR. EGER). Vö. Heinrich Hüsch, *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar 1328–1408*, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 2 (Köln: Staufen-Verlag, 1952), 62. – „Quarta vero peregrina dicitur, cuius differentia antiphonas antiqui sub principali tono [...] collocarunt. Quo fit, ut adhuc a paucis curatur [...]” (Nicolaus Wollick: *Opus aureum*, 1501). Vö. Klaus Wolfgang Niemöller, *Die Musica gregoriana des Nicolaus Wollick. Opus aureum, Köln, 1501, pars III*, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 11 (Köln: Staufen-Verlag, 1955), 75.

rő, lehetséges hangnemi értelmezései mellett. Az utóbbit tekintve az első,¹⁶ a hatodik¹⁷ és a hetedik tónus¹⁸ is számításba került. A késő középkori írott források keltette látszat ellenére a kezdetekkor (9–10. század) megkísérelt elméleti besoroláskor többet nyomott a latban annak az antifónának a tónus-karakterisztikuma, amelyhez a zoltárdallam illeszkedett.¹⁹ A *tonus peregrinus* valódi szabálytalansága, különállása a nyolc tónus rendszerétől nem annyira a két félvers dallamának különböző tenorhangjában rejlett, hanem inkább abban a nehézségben, tudniillik az antifóna finálisa – *G* – és a zoltárdallam záróhangja – *D* – között feszülő ellentmondásban, amely akkor jelentkezett, amikor antifónát kapcsoltak hozzá.²⁰



A *tonus peregrinus* dallamát számos alkalommal rögzítették írásban a középkortól egészen a legújabb korig; jelen tanulmányban az egyszólamú liturgikus énekreper-toárban föllelhető változatait vesszük sorra. A viszonylag stabilnak mondható, jól felismerhető *peregrinus* zoltár lejegyzései – akár tanverssel, akár zoltárszöveggel²¹ – a variánsokat illetően jó alpanyagot kínálnak a részletmegfigyelésekre. Annak ellenére, hogy középkori adataink elsősorban elméletírásokból származnak, következteté-

¹⁶ „Est ulterius advertendum quod a regulari intonatione primi toni iam tacta in simplicibus psalmis excipitur intonatio illius psalmi *In exitu Israel de Aegypto* super antiphonam illam *Nos qui vivimus* [...]” (IAC. LEOD. spec. Liber 6). Vö. Joseph Bragard (ed.), *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, Corpus Scriptorum de Musica 3 (Rome: American Institute of Musicology, 1968), Vol. 6, 250.

¹⁷ „Habet enim irregulare medium intonandi, idest non secundum formam et regulam octavi toni, sed accomodatam potius a sexto tono. Unde et aliqui huiusmodi cantum appellant obliquum, alii peregrinum, alii abortivum.” (GUIDO DION. 2, 8, 60–64). Vö. Sieglinde van de Klundert, *Guido von Saint-Denis. Tractatus de tonis. Edition und Studien* (Erlangen: Hurricane Publishers, 1998), Vol. 2, 132. – „[...] vero peregrinum, eo quod in principio formam primi aut 6ti habeat et a communi melodia, que octavo tono subiungitur, discrepat [...]” (TRAD. Holl. I 2, 15, 10). Vö. Michael Bernhard–Elżbieta Witkowska-Zaremba (Hrsg.), *Traditio Iohannis Hollandrini Band II: Die Traktate I–III*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 20 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2010), 129.

¹⁸ „Franchinus, qui aetate nostra, inter Musicos facile principes extitit: Peregrinum septimo tono (cum Ambrosianis) suis adscripsit. Hugo sacerdos Reutlingensis, natione Germanus, qui ante duo saecula, ... de musica et sensit et scripsit, octavo tono, peregrinum applicat: Nam Ambrosiani eius toni antiphonam, scilicet *Nos qui vivimus*, in G graui incipiunt: [...] Gregoriani in C graui. Quare, aliorum pace, hunc tonum magis referre primum et primam eius differentiam, quam aut septimum aut octauum dixerim.” Jerzy Liban, *De musicae laudibus oratio*, Krakau, 1540, Fiiir-v. Vö. (reprint) *Monumenta Musicae in Polonia, Series D, Bibliotheca Antiqua VIII*, red. Jerzy Morawski (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975).

¹⁹ Vö. Charles M. Atkinson, „The *Parapteres*”, 44; Terence Bailey, „De Modis Musicis: A New Edition and Explanation”, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 61/62 (1977/78), 47–60, itt: 59.

²⁰ A *tonus peregrinus*hoz illesztett antifónák elemzését lásd Papp Ágnes, „Der *Tonus peregrinus* in der Theorie und Praxis”, 122–128.

²¹ Kevés kivétellel mindig Psalmus 113, 1: „In exitu Israel de Aegypto, domus Iacob de populo barbaro.”

a) In ista differencia punctus sic fle-cti-tur, et sic e-le-va-tur, et sic ter-mi-na-tur.

b) Ta-li te-no-re to-nus can-ta-bi-tur pe-re-gri-nus.

c) In exitu Israel de E-gy-pto do-mus Ia-cob de po-pu-lo bar-ba-ro.

1. kottapélda. a) TON. Franc. Vö. Charles-Edmond-Henri de Coussemaker (Hrsg.), *Scriptorum de Musica Medii Aevi Nova Series, Vol. II* (Paris: A. Durand, 1867), 140; Erbacher, *Tonus Peregrinus*, 14. kottapélda. – b–c) TRAD. Holl. V 4, 504 és 514. Vö. Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba, *TIH, Die Traktate IV–VIII*, 166 (lásd 27. jegyzet).

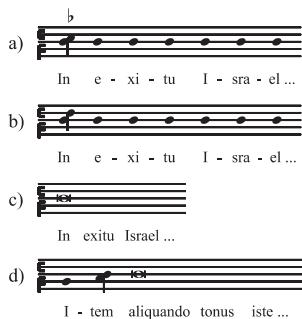
seket vonhatunk le a recitációs tónus megjelenésére vonatkozóan az énekgyakorlatban és életútjára a legkorábbi időktől a késői kottás dokumentumokig. A forrásokban fellelhető a dallam két fő variánstípusa: a diatonikus (nyugati frank vagy római) és a pentaton (német) dialektusváltozat (1. kottapélda).²² Először is a dallamformula élén álló iníciium az, amelynek megjelenése a gregorián ének két dialektusában különböző alakot ölt. Míg a nyugat- és dél-európai területek forrásaiból a kisszekundnyi *pes*-szel kezdődő iníciium ismert, addig Közép-Európából az első szótagon kisterces dallammozdulat dokumentálható.²³ Jacobus Leodiensis (Lüttichi Jakab) *Speculum musicae* traktátusában variánsparéntként együtt említi a kettőt (2. kottapélda, a–b). Bár az iníciium célja mindenképpen valamiféle átmenet képzése lenne az antifóna és a zoltártónus recitációs hangja között, mégis elképzelhető a tónus rögtön az *a* tubáról kezdve (2. kottapélda, c). Viszont kimondottan az 1. tónussal való összekapcsolást sugallja a lépésenként emelkedő *F G (a)* iníciium (2. kottapélda, d).²⁴

A tonus peregrinus leginkább variábilis szakasza a második félvers, amelyben jelentős szerepet játszik a másodiníciium. Ritka, épp ezért figyelemre méltó az alsó kvartról való indítás, mely elvértve jelentkezik késő középkori közép-európai forrá-

²² Vö. Mattias Lundberg, *Tonus Peregrinus...*, 10–12.

²³ A legrégebbi dokumentumok közül a COMM. BR. és a SCOL. ENCH. a diaton változatot örököltette meg. Lásd 10–11. jegyzet. – Az átvizsgált anyagban diaton iníciium van továbbá: HIER. MOR. Vö. Edmond de Coussemaker (ed.), *Scriptorum de musica medii aevi (nova series) I* (Paris: Durand, 1864), 83. – WALT. ODINGT. Vö. Coussemaker, *Scriptorum*, I, 233. – QUAT. PRINC. Vö. Edmond de Coussemaker (ed.), *Scriptorum de musica medii aevi (nova series) IV* (Paris: Durand, 1864), 245. Másiképpen: Anonymus OFM, lásd Michael Bernhard, „Clavis Coussemakeri”, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters I*, Bayerische Akademi der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 8 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1990), 1–36, itt: 34–35. – IOH. LEGR. rit. Vö. Edmond de Coussemaker, *Scriptorum IV*, 366. Másiképpen: Johannis Gallici etc., lásd Michael Bernhard, „Clavis Coussemakeri”, 35.

²⁴ Lásd továbbá Rhabanus Erbacher, *Tonus peregrinus...*, 42.



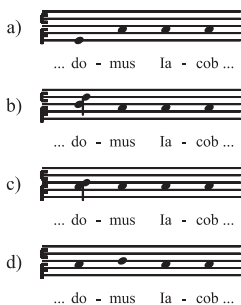
a) In e - xi - tu I - sra - el ...

b) In e - xi - tu I - sra - el ...

c) In exitu Israel ...

d) I - tem aliquando tonus iste ...

2. kottapélda. a–b) IAC. LEOD. spec. Vö. Bragard (ed.), *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, Vol. 6, 251.
 – c) ANON. CARTHUS. Vö. Sergej Lebedev, *Cuiusdam Cartusienensis monachi Tractatus de musica plana*, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, Band 3 (Tutzing: Schneider, 2000), 115.
 – d) GUIDO DION. 2, 8, 56 – Sieglinde van de Klundert, *Guido von Saint-Denis*, Vol. 2, 132.



a) ... do - mus la - cob ...

b) ... do - mus la - cob ...

c) ... do - mus la - cob ...

d) ... do - mus la - cob ...

3. kottapélda. a) LAD. ZALK. 4, 310. Vö. Michael Bernhard–Elżbieta Witkowska-Zaremba, *TIH, Die Traktate XXII–XXVI, Ladislaus de Zalka und Szydlowitz*, 401 (lásd 4. jegyzet). – b) IAC. LEOD. spec. Vö. Bragard, *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, Vol. 6, 251. – c) Gioseffo Zarlino, *Le istitutione harmoniche* (Venezia, 1558), 331. Vö. Claude V. Palisca–Vered Cohen, *On the Modes. Part Four of Le Istitutioni Harmoniche*, 78 (lásd 35. jegyzet). – d) Lásd a 27. jegyzet adatait.

sokban (3. kottapélda, a).²⁵ Olyan egyedi megoldásról van szó, amelynek érvényességi körét a további kutatás talán pontosabban is feltérképezheti. A tónus általánosnak mondható másodíniciuma a második tubahang előkészítését célozza meg. Megismétli az első iníciomot, de azt kétféle módon teheti: változatlan magasságban, vagy egy hanggal alacsonyabban, az új recitáló hanghoz illeszkedve (3. kottapélda, b–c). Utóbbit, a „transzponált” iníciomot az elméletírók többsége

²⁵ A kottapéldában idézetten kívül: IOH. OLOM. Vö. Albert Seay (ed.), *Johannes de Olomons, Palma choralis (1409)*, Colorado College Music Press, Critical Texts 6 (Colorado Springs, 1977), 67. – A cseh testvérek énekeskönyvében (1566) ligatúrában szerepel. Lásd Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz et al. (Hrsg.), *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, Band 1, Der Altargesang, Teil 1, Die einstimmigen Weisen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1941), Nr. 629 (518–519. o.) [A továbbiakban: HEK]. – Lásd Mattias Lundberg, *Tonus Peregrinus...*, 13. (2.10. számú kottapélda, forrásjelölés nélkül).

a) ... can - tan - dus e - rit pe - re - gri - nus.

b) ... non cla - ma - bunt in gut - tu - re su - o.

c) ... do - mus Ia - cob de po - pu - lo ...

4. kottapélda. a) HUGO SPECHTSH. Vö. Karl-Werner Gümpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen Flores musicae (1332/42)*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftl. Kl. III. Jg., Nr. 3. (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1958), 167. – b) HIER. MOR. Vö. Coussemaker, *Scriptorum*, I, 83. – c) ANON. Claudifor. Vö. Karl Rauter, *Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430. Tractatus de musica* (Klagenfurt: Kärntner, 1989), 127, 176.²⁶

szótagolva, vagyis a *pes* neumát felbontva adta meg (3. kottapélda, d). E variáns tartalmazó forrásaink jellegzetes módon egyrészt a Hollandrinus-hagyomány traktátusai,²⁷ másrészt 1500 utáni nyomtatott zeneelméleti tankönyvek, kevés kivétellel a közép-európai földrajzi körből.²⁸

Valamivel korábról, már a 14. századtól dokumentálható – elsősorban a germán (pentaton) dialektusterületről – a másodínicium jellegű hajlítás elodázása a félversen belül (4. kottapélda, a).²⁹ A nyugati hagyományhoz kötődő Hieronymus

²⁶ A kottapéldában javítottuk a kézirat íráshibáját.

²⁷ TRAD. Holl. II 4, 362 (vö. Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba, *TIH, Die Traktate I–III*, 278); TRAD. Holl. V 4, 504 és 514, vö. Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba (Hrsg.), *Traditio Iohannis Hollandrini Band III: Die Traktate IV–VIII*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 21 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2011), 166; TRAD. Holl. VII 4, 303 (vö. *ibid.*, 298), SZYDLOV. 13, 257 (vö. Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba, *TIH, Die Traktate XXII–XXVI, Ladislaus de Zalka und Szydlovita*, 538).

²⁸ Wöllick, *Opus aureum* (lásd fent a 15. jegyzetet). – Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices* (Nürnberg, 1512), f. Di^v. Reprint Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1971. – Hermann Finck, *Practica musica* (Wittenberg, 1556), f. Ppiijj. Reprint Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970. – Georg Rhau, *Enchiridion utriusque musicae practicae* (Wittenberg: Georg Rhau, 1536), f. Fviii. Reprint Hans Albrecht (Hrsg.), *Documenta Musicologica I* (Kassel: Bärenreiter, 1951); idézi Mattias Lundberg, *Tonus Peregrinus...*, 10–11. – Sebastian z Felsztyna, *Opusculum musicae compilatatum* (Krakau, 1517), f. Di. Reprint Jerzy Morawski (red.), *Monumenta Musicae in Polonia, Series D: Bibliotheca Antiqua IX* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978) – Henricus Glareanus, *Dodecachordon* (Basel, 1514), Liber I, Caput XV (42. o.) Online: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP113002-PMLP156677-glarean_dodecachordon.pdf (2018. február 20.) Lásd továbbá: Rhabanus Erbacher, *Tonus peregrinus...*, 43–44.

²⁹ A 4. a/ példa transverse szövege teljes formában: „Taliter iste tonus cantandus erit peregrinus.” – A kottapéldában nem idézték: CONR. ZAB. tract. Vö. Karl-Werner Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftl. Kl., I. Jg., Nr. 4. (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1956), 237; D. Tzwyvel, *Tonarius qui vulgo Primum querite dicitur*, 1515. Vö. Wilfried Kaiser, *Dietrich Tzwyvel und sein Musiktraktat. „Introductorium musicae practicae” Münster 1513*, Marburger Beiträge zur Musikforschung, Heinrich Hüsch (Hrsg.), Band 2 (Marburg, 1968), 302, →

de Moravia traktátusában az *In exitu* szöveggel együtt járó „normál” változat mellé a 113. zsoltár 15. versével kottázták le így a *tonus peregrinus* zsoltárdallamát (4. kottapélda, b).³⁰ A nevezett zsoltár megszokott első verse is elegendően hosszúnak bizonyult azonban ahhoz, hogy a kétféle másodinícium (3. kottapélda, b és d) együtt, kombinálva bekerülhessen a második félvers recitációjába: előbb a mélyebben fekvő felbontott *pes*, azután az első iníciumot ismétlő, pentatonizáló kisterces hajlítás (4. kottapélda, c). Megfigyelhető továbbá, hogy a *G*-recitáció (a hatszótagos „*Saeculorum, amen*”-nel számolva) a kadenciához érve annak első hangja után megszakad; az *a*-ra történt fellépéssel mintha ismételné a felbontott másodiníciumot a vers belsejében is.³¹


Elkerülhetetlen, hogy a fenti megfigyelésekkel kapcsolatban rögzítsünk néhány alapvető szabályszerűséget, és bevezessünk egy-két alapfogalmat. A kéthangos hajlításos inícium vándoriníciumként való viselkedése a szöveghangsúly figyelembe vételére, vagyis akcentuáló gondolkodás- és előadásmódra vall. A vizsgálható szövegek köre ugyan igen szűk – mindössze néhány tanversre szorítkozik –, de azok alapján feltétlenül megkockáztatható ez az állítás (*can-ta-bitur, to-na-bitur, can-tan-dus*). A kadenciában bekövetkező „megemelés” általánosságban megfeleltethető a zsoltározási gyakorlatból a korai írásos dokumentumok óta ismert „akcentusképzéssel”: a hangsúlyos szótag szekund- vagy terc-kiemelést kap.³² Tény, hogy az *a* hang beleszövése által kétakcentusossá válhat a zsoltárdifferentia, de látszik, hogy ugyanakkora valószínűséggel megvalósulhat kurzív szótagkiosztás is e két hangnál (5. kottapélda). A teljes egészében kottázott tónusdallamhoz képest természetesen sokkal több középkori differentia-feljegyzésből tájékozódhatunk a hathangnyi *Saeculorum amen* felől, immár nemcsak tonáriusokból és traktátusokból, hanem zsolozsma-énekeskönyvekből is. A *tonus peregrinus* differentiának három alaki variánsa különíthető el egymástól: (1.) az, amelyikben szerepel az *a* hang; (2.) az egyenletes *G* recitációt fenntartó, egyakcentusos változat, amelyben csak egy *D* előkészítő hang előzi meg az utolsó hangsúlyra jutó *F*-et; végül (3.) az a változat, amely megelőző *F* hangot is tartalmaz (6. kottapélda). A második volt a legáltaláno-


TRAD. Holl. XVII 397. Vö. Michael Bernhard–Elżbieta Witkowska-Zaremba, *TIH, Die Traktate XV–XXI*, 240; TRAD. Holl. XXIV 17, 166. Vö. Michael Bernhard–Elżbieta Witkowska-Zaremba, *TIH, Die Traktate XXII–XXVI, Ladislaus de Zalka und Szydlowita*, 228.

³⁰ A traktátusok anyagában kivételesnek számító példa följegyzésére nyilvánvalóan a flexa bemutatása adott okot. (Psalmus 113, 15: „Manus habent et non palpabunt, pedes habent et non ambulabunt, non clamabunt in gutture suo.”)


³¹ Iacobus Leodiensis már idézett *Speculum musicae*-jában a *G*-*a* hangpár nem a második félvers kezdetén, de nem is a differentiában található, hanem a vers közepén. (Joseph Bragard [ed.], *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, Vol. 6, 250).


³² Peter Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, 113, 115, 120–121. Az akcentuáló kadenciaalakítás azonban a középkorban valószínűleg sosem vált egyeduralkodóvá. Vö. Terence Bailey, „Accentual and Cursive Cadences in Gregorian Psalmody”, *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976): 463–471.


a) akcentuáló:

 ... de po - pu - lo bar - ba - ro.

b) kurzív:

 ... e - rit pe - re - gri - nus.

5. kottapélda. a–b) HUGO SPECHTSH., ugyanott mint 4.a kottapélda

a) 
 E u o u a e

b) 
 E u o u a e

c) 
 E u o u a e

6. kottapélda. a) LAD. ZALK. 4, 307. Vö. Michael Bernhard – Elżbieta Witkowska-Zaremba, *TIH, Die Traktate XXII–XXVI, Ladislaus de Zalka und Szydlovita*, 401. – b) TON. Vatic. Vö. Giuseppe Donato, *Gli Elementi Constitutivi dei Tonari* (Messina: Edas, 1978), 227. – c) QUAT. PRINC. Vö. Coussemaker, *Scriptorum*, IV, 245.

sabban elterjedt zsoltvárvégződés, amely a diatonikus dallamvariánsnak is sajátja (ez került be a tridentini zsinat utáni énekeskönyvekbe).³³ Az első variáns valamely korlátozottabb érvényű, közép-európai, pentatonizáló gyakorlatnak lehetett része; jellemző módon felfedezhető a melki reform szerinti délnémet bencés kódexekben is, és nemcsak a kései elméleti munkákban.³⁴ A harmadik féle zsoltvárvégződésről Nyugat- és Dél-Európából rendelkezünk elszórt adatokkal.³⁵

³³ Zsoltvártónusok a tridentini zsinat után nyomtatásban Giovanni Guidetti *Directorium chori* [...] (Róma, 1582-től számos kiadásban) című kézikönyvében és a *Cantorinus* elnevezésű 16. századi tankönyvekben jelentek meg először, majd ezek mintájára, ugyanilyen címek alatt a solesmes-i bencések „editio typica”, vagy „vatikáni” énekeskönyv-sorozatában. Az *Antiphonale Monasticum* (1934) dallamát lásd Rhabanus Erbacher, *Tonus peregrinus...*, 1. kottapélda.

³⁴ Például az augsburgi Ulrich és Afra bencés kolostor kódexében: D-Mbs Clm 4303, f. 123v. – Nincs azonban *tonus peregrinus* az ugyanebből az intézményből származó társkódex tonáriusában (D-Mbs Clm 4307). – További források: a salzburgi St. Peter székesegyház kódexének (A-Ssp a VI 44) első tonáriusa (f. 1v–10r) és a tegernsee-i kézirat tonáriusa: D-Mbs Clm 19558, f. 10r. Vö. RISM B/III/1, 27–31; RISM B/III/3, 147; RISM B/III/6, 347. Vö. Joachim F. Angerer, *Lateinische und deutsche Gesänge aus der Zeit der Melker Reform [...]*, *Forschungen zur älteren Musikgeschichte*, Veröffentlichungen des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien, Band 2 (Wien: Verband der Wissenschaftl. Ges. Österreichs, 1979).

³⁵ További példák: antifonále OSB a 12. századból (Saint-Maur-des-Fossés), F-Pn lat. 12044, 33r; Gioseffo Zarlino, *Le istitutione harmoniche* (Venezia, 1558), vö. Claude V. Palisca (ed., intr.)–Vered Cohen (transl.), *On the Modes. Part Four of Le Istitutioni Harmoniche, 1558*, *Gioseffo Zarlino*, Music Theory Translation Series (New Haven–London: Yale University Press, 1983), 78. Lásd továbbá Mattias Lundberg, *Tonus Peregrinus...*, 13, (2.12. számú kottapélda, forrás-megjelölés nélkül).

Mivel a differentia harmadik hangja, a *G* mindenképpen hangsúlytalan, helyette vendég-hangként az *a* bevettnek számít, mint ahogyan például az augsburgi székesegyház 16. századi, tizenhét kötetes antifonáléjában, vagy a czerstochowai pálos Cantualében olvasható.³⁶ Ez az *a* duplázásként, illetve szintén hangsúlytalan hangként fogható fel. A második változatot a szakirodalom általában egyakcentusos kadenciaként értelmezi *D* előkészítő hanggal; ennek megfelelően a harmadik változatban két előkészítő hang (*F* és *D*) lenne, az első változatban pedig három (*a*, *G*, *D*).³⁷



A középkor után új fejezetet nyitott a tónus történetében Luther német *Magnificat*-ja. A zsoltártónusokra alkalmazott bibliai kantikumok sorozata valamennyi korai, Martin Luther által felügyelt wittenbergi és lipcsei énekeskönyvben megjelent, nevezetesen a kiadóik után elnevezett Klug- és Babst-félékben.³⁸ Az összeállításban a *Magnificat* (*Meine Seel erhebt den Herren*, XIII. sorszám alatt) és a sorozatban utolsó (XVII.) 114–115. zsoltár, az *In exitu Israel* (*Du Israel aus Egypten*) egyaránt *tonus peregrinus* dallamon, annak is pentaton dialektus szerinti, általánosan használt dallamváltozatán szerepel. Az 1533-as Klug-énekeskönyv négy szólamú fauxbourdon letétekben közölte a kantikumokat, kóruskönyv formátumban, míg a Babst-énekeskönyv egyszólamú énekeként. A ciklus létrehozásakor a középkori zsoltártónusok egyenletes kihasználására törekedett az összeállító, aki maga Luther lehetett, hiszen – a himnológia régóta képviselt álláspontja szerint – minden körülmény az ő személyes részvételére utal mind a kantikumszövegek válogatásában, mind a zenei forma hozzárendelésében.³⁹ A középkori *tonus peregrinus* dallam korántsem vegytiszta felhasználását, 1. tónussal kontaminált formáját kommunió-zsoltárként (111. zsoltár: *Ich dank dem Herrn von ganzem Herzen*), amely a Klug-énekeskönyv méltán egyik nevezetes éneke, szintén Luthernek tulajdonítja a szakirodalom.⁴⁰

A német nyelvű *Magnificat*ban⁴¹ módosult a latin verzusoknál szokásos beosztás; az összevonás révén az első két vers együtt normális hosszúságú zsoltárformulára énekelhető, így nem kell lemondani a mediációról (7. *kottapélda*, a–b). Mivel az incíium késleltetése itt már az első félversben is megfigyelhető, és szembeszökő a

³⁶ DK-Kk 3449 8o, XV, f. 16r; PL-CZ I-215, p. 136.

³⁷ Rhabanus Erbacher, *Tonus peregrinus...*, 49. (Uitt. a 84. jegyzetben az Ornitoparchus-traktátus kottája hibás értelmezésben szerepel.)


³⁸ Konrad Ameln (Hrsg.), *Das Klug'sche gesangbuch 1533: nach dem einzigen erhaltenen Exemplar der Lutherhalle zu Wittenberg*, Documenta musicologica 1. Reihe, Druckschriften-Faksimiles 35 (Kassel: Bärenreiter, 1954); uő. (Hrsg.), *Das Babst'sche gesangbuch von 1545: Faksimiledruck*, Documenta musicologica 1. Reihe, Druckschriften-Faksimiles 38 (Kassel: Bärenreiter, 1966).


³⁹ Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Lutheran Quarterly Books (Minneapolis: Fortress Press, 2017), 242–274 (jegyzetek: 425–437); Rhabanus Erbacher, *Tonus peregrinus...*, 32–35. – Leaver monográfiájában részletesen körüljárja azt a hipotézist, hogy az 1533-as énekeskönyvben éppen a két *tonus peregrinus* letét származhat egyenesen Luthertől (i. m., 257).

⁴⁰ F. 30v–33r. HEK, Bd. I, Nr. 439 (346–347, 632. o.).


⁴¹ HEK, Bd. I, Nr. 499/d, e (392–393, 637. o.).


Discantus

a) 

b) 

Tenor

c) 

d) 

7. kottapélda. a) Klug 1533, f. 171v–172v. – b) Babst 1545, Nr. lxxv. – c) Klug 1533, f. 177v–180r.
– d) Babst 1545, Nr. lxxix.

dallam rugalmas igazodása a szöveghangsúlyhoz (meine *Seel*; mein *Geist*; und *mein*),⁴² felmerül a kérdés: nem középkori minta áll-e mögötte, nem tekinthető-e mindez visszafelé érvényesnek?⁴³ Vagyis lehetséges-e, hogy a tonus peregrinus második félversének vándoriníciuma nem is volt oly elszigetelt jelenség a középkor zsolttározási gyakorlatában, mint amilyenek azt a kevés ismert példa mutatja? Ha biztos választ nem is adhatunk e kérdésre, mindenesetre a középkori lejegyzésekkel szembe-síthető a német *Magnificat* Klug- és Babst-énekeskönyvből ismert, részben felbontott, pentatonizáló kezdőformulája. Az iníciumpok merevebb, de a korábbi és a korabeli énekgyakorlatnak ellent nem mondó kezeléséről tanúskodik ugyanott a latin és a német *In exitu Israel / Da Israel aus Aegypten* zsolttár (7. kottapélda, c–d).⁴⁴

Középkori előzményekkel aligha magyarázható azonban a szövegalkalmazás, vagyis Szűz Mária hálaénekének megszólaltatása a *tonus peregrinus* dallamon, aminek egyértelmű tanúja az 1533-as wittenbergi rendtartás vesperáséneklésről szóló szakasza.⁴⁵ Hogy kifejezetten tudatos liturgikus alkalmazással, illetve dallamkijelöléssel állunk szemben, arról meggyőződhetünk az említett két korai énekeskönyv kantikumsorozatának önkényes tónusrendje alapján is. Míg a Klug-féle énekeskönyvben a nyolc tónus nagyjából logikus sorrendben jelent meg (miközben néhány énekszöveg nem kapott kottát), addig a Babst-énekeskönyvben ugyanazokhoz a kantikumokhoz az előbbiektől többségében eltérő zsolttártónusok társultak min-

⁴² Ez az állítás a Babst-énekeskönyvbéli változat második félversére, különösen is a kadenciára, amely kurzív szótagkiosztású, már nem érvényes.

⁴³ A középkori mintát valószínűsíti Rhabanus Erbacher, *Tonus peregrinus...*, 43. (Általában a *tonus peregrinus* protestáns használatáról lásd Rhabanus Erbacher, *Tonus peregrinus...*, 32–43).

⁴⁴ Ugyanez a *tonus peregrinus* dallam jelent meg a Wittenbergben tanult Lucas Lossius latin nyelvű tankönyvének tónusokról szóló fejezetében: *Ertemata musicae practicae [...]* (Nürnberg: Berg & Neuber, 1563), D5(iv).

⁴⁵ „Zur Vesper Zeit [...] Nach der predigt singt die gantze gemeine das deutsch *Magnificat* sub *tono peregrino* mit dieser Antiphon: *Christum, unsern heilandt, ewigen Gottes und Mariä Son, preisen wir in ewigkeit, Amen.*” Lásd Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 260, 431.

a) Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

b) Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

c) Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

8. kottapélda. a) TRAD. Holl. V 4, 516 (D-Mbs Clm 30056, f. 37v). Vö. Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba, *Die Traktate IV–VIII*, 167. – b) TRAD. Holl. II 4, 373. (GB-Lbl add. 34200, f. 30v) Vö. Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba, *Die Traktate I–III*, 279. – c) Christoph Praetorius, *Erotemata musices in usum scholae Lunenburgensis [...]* (Wittenberg: Schwertel, 1574).

den zenei rendszer nélkül.⁴⁶ A kevés kivétel közé tartozott, vagyis a két gyűjtemény változatlan, stabil darabjai között szerepelt a *Meine Seel erhebt den Herren* (*Magnificat*), amelytől ezek szerint elválaszthatatlan volt a nyolc zsoltártónuson kívül álló *peregrinus* dallam. Éppen a tónus rendkívülisége lehetett az, ami a szöveg-dallam párosítást előhívta. Párhuzamok után kutatva felmerül, hogy a *tonus peregrinus* igen ritkán kantikum szövegezést (*Magnificat*, *Benedictus*) is kapott a zeneelméleti tankönyvek tonáriusaiban felvonultatott zsoltározási mintapéldák sorában. Az egyszerű zsolozsma-zsoltározást (*psalmi minores*) és a díszes kantikum-zsoltározást (*psalmi maiores*)⁴⁷ bemutató példasor végén kilógott a páratlanul álló *tonus peregrinus*, amelyből mesterségesen létre lehetett hozni egy díszesebb változatot.⁴⁸ A Hollandrinus-hagyományhoz tartozó két traktátus – nagy valószínűséggel mindkettő délnémet környezetből és a 15. század második feléből – két lehetséges variánsban is bemutatta a *tonus peregrinus* „maior” dallamát (8. kottapélda, a–b). A két dallam között lényeges különbséget idézett elő, hogy az incíium megmaradt-e a *tonus peregrinus*énál, vagy pedig magára vette a többi tónusban szokásos, univerzális kantikum-kezdőformulát. Utóbbi esetben a tónusra eredetileg jellemző hajlításos *ac* incíium teljesen el is tűnhetett.⁴⁹ Egy 16. századi tankönyvben azonban fennmaradt *Magnificat*ként a *peregrinus*nak az incíiumnál 1. tónussal kevert, ám a mégoly rövid verzusban is a jellegzetes másodiníiumot megőrző és a tipikus hat hangnyi kadenciával záruló dallama (8. kottapélda, c). E tankönyv kapcsolatba hozható a Luther-tanítvány, később lüneburgi kántor Lucas Lossius-szal, akinek korábbi tankönyvében a *tonus peregrinus* dallam

⁴⁶ Vö. Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 254, 263 (táblázatok).

⁴⁷ Ezek a fogalmak is, mint maga a *peregrinus* szóhasználat, tipikus elemei voltak a Hollandrinus-szöveghagyománynak. Lásd Michael Bernhard–Elzbieta Witkowska-Zaremba, *TIH, Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus*, 69.

⁴⁸ A zsoltározás kétféle kategóriája közül a *tonus peregrinus*st eleve a *psalmi maiores*-hez sorolta Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices* (Nürnberg: Stuchs, 1512), Civ^v.

⁴⁹ Nicolaus Wollick, *Opus aureum* (Niemöller, *Die Musica gregoriana*, 78).

megegyezett a Luther-félével, ám ugyanott, valamint 1553-as énekeskönyvében⁵⁰ hiába keressük a tónus *Magnificathoz* való alkalmazását. A *tonus peregrinus* tankönyvi kantikumdallamának, ennek a pusztán elméleti, mesterséges képződménynek elvileg elképzelhető volna a Luther-kantikumokra és a *Meine Seel erhebt* létrejöttére gyakorolt hatása, tekintve, hogy a 16. században német földön virágkorát élte a gregorián éneket tanító zeneelméleti traktátusok nyomtatása. Konkrét forrásátvétel-folyamatot viszont nem lehet tetten érni, egyrészt, mert a traktátusokban itt-ott felbukkanó, rendhagyó kantikumdallam különbözik a Luther-félétől, másrészt, mert a valóságos énekes-liturgikus praxishoz amannak tényleg semmi köze nem volt.

Luther kantum-sorozata és vele együtt a *tonus peregrinus* is jobbára hamar kikopott a későbbi evangélikus énekeskönyvekből.⁵¹ A magyarországi kora protestáns liturgikus énekgyakorlat sem vette át; ha átvette volna, bizonyára lenne nyoma Huszár Gál énekeskönyveiben (1560, 1574).⁵² A graduál-énekeskönyvek közül kizárólag a Gyulafehérvárt nyomtatott *Öreg Graduálban* szerepel a *peregrinus* zsol-tártónus az általánosan ismert alakban egy tankönyvszerű, tanverses tónus-összefoglalás végén, vagyis az istentiszteleti énekanyagtól mintegy függetlenül.⁵³ A protestáns graduálok anyanyelvű antifóna-korpuszában sehol másutt nem található antifónához, zsol-tárhoz vagy kantikumhoz kapcsolva még rövidített, utalásszerű lejegyzésben sem *tonus peregrinust*.⁵⁴



A zsol-tártónus bármiféle hagyományos vagy újabb alakjának életben maradási esélyeit nagyban csökkentette, hogy a 17. és a 20. század között drasztikusan apadt azoknak a hivatalos katolikus énekeskönyveknek a száma, amelyek a zsolozsmát – a zsol-tározás legfontosabb platformját – akár latin, akár népnyelven tartalmazták volna. Nem volt ez másképpen az újkori Magyarországon sem, ahol azonban a múlt

⁵⁰ Lucas Lossius–Philipp Melancthon, *Psalmodia, hoc est, Cantica Sacra Veteris Ecclesiae selecta* [...] (Nürnberg: Hayn, 1553), 341. – Lásd fent a 44. jegyzetet.

⁵¹ Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 274. – A *Magnificat* megjelenése *tonus peregrinus* dallamon ugyanakkor a korabeli katolikus énekeskönyvekben a protestáns hatás számlájára írandó, mint például egy verses alkalmazás Johann Leisentritt énekeskönyvének 1584-es, 3. kiadásában. Lásd Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen* [...] II (Freiburg im Breisgau: Herder, 1883), Nr. 51/III (118. o.).

⁵² Faksimile kiadások: Varjas Béla (közr.)–Borsa Gedeon (bev.), *Huszár Gál: A Keresztényi gyülekezetben való isteni dicséreték, Kálmáncsehi Márton: Reggeli éneklések, Debrecen, 1560–1561*, Bibliotheca Hungarica Antiqua 12 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983); Kőszeghy Péter (közr.)–Hubert Gabriella (bev.), *Huszár Gál: A keresztényi gyülekezetben való isteni dicséreték és imádságok, Komjáti, 1574*, Bibliotheca Hungarica Antiqua 13 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986).

⁵³ Keserű Dajka János – Geleji Katona István, *Az keresztényi üdvözítő hitnek [...] Öreg Graduál [...]* (Gyulafehérvár, 1636), 511–512. Vö. Szabó Károly, *Régi Magyar Könyvtár I* (Budapest: MTA, 1879), Nr. 658. – A *tonus peregrinus* magyar nyelvű mintaszövege az *Öreg Graduálban* a 112/113. („Laudate pueri”) zsol-tár egyik verse ismeretlen fordításban.

⁵⁴ Vö. Papp Anette, *Thesaurus gradualium, I. Protestáns graduál-antifónák*, Egyházzenei Füzetek, II/11. (Budapest: MTA ZTI–LFZE Egyházzenei Kutatócsoportja–MET, 2010)

században sajátos forrástípus, a népzenei gyűjtések irányították rá a figyelmet a zoltárdallamok továbbélésére, egyben a szájhagyománynak az írott, történeti hagyományhoz való viszonyára. A magyar zenetörténet-kutatás különleges helyzetéből adódik, hogy a népzene-kutatással egybekapcsolódva az írott forrásokon kívül támaszkodhat arra a zenei anyagra is, amelyet a népi emlékezet őrzött meg egészen a legújabb korig.⁵⁵ Az, hogy még a 20. század második felében is fellelhető, gyűjthető volt az anyanyelven történő zoltározás, arról tanúskodik, hogy e liturgikus dallamkincs mélyen beleivódott a magyar népi vallásos kultúra mindennapjaiba. A néphagyományban fennmaradt *tonus peregrinus* formák ékesen bizonyítják, hogy e dallam mögött milyen intenzív és hosszú gyakorlat állt, amelynek meglehetősen kusza története valószínűleg nem is tárható fel maradéktalanul.

A bűvópatakszerűen felbukkanó *tonus peregrinus* éneklés történeti hátterét kutatva a népnyelvű vesperás felé fordul figyelmünk. Ha áttekintjük a *tonus peregrinus* 1950-es, 1960-as, 1970-es években gyűjtött magyar népzenei adatait (1. táblázat) – s azok közül is az egyházi szövegű énekanyagot –,⁵⁶ azt tapasztaljuk ugyanis, hogy az énekelt szövegek túlnyomó része zoltár, méghozzá elsősorban a vesperásból (2. táblázat). Eszerint a vasárnapi vesperás középkor óta megszokott zoltárai közül az első hármat (109–111. zoltár) énekeltek a legszívesebben, a szintén kedvelt 124. zoltár pedig nyilvánvalóan Szűz Mária vesperásából jutott el az emlékezetben őrzött repertórába. A szövegeket tekintve tehát a 113. zoltár ebben az anyagban erősen alulreprezentált a tónus korai történetéhez képest. A *tonus peregrinus* dallam viszont a népi gyűjtések tanúsága szerint a legújabb korban a legkülönfélébb zoltárszövegekhez társulhatott. Ez utóbbi tapasztalatot igencsak nehézkes lenne írott, történeti dokumentumokkal alátámasztani; az énekesek döntése meglehetősen önkényesnek látszik. Az egyetlen kézenfekvő – ámbar hipotetikus – magyarázat az lehet, hogy a hívek a templomi zoltározó gyakorlatból a változatos lefolyású, tehát a többi zoltártónushoz képest kevésbé monoton, mással össze nem keverhető *peregrinus* dallamot részesítették előnyben akkor, amikor fejből énekeltek zoltárt.

További kutatásokra érdemes, a dallamválasztással kapcsolatos kérdést vet fel a 129. zoltár, a *De profundis* megjelenése népi adatközlőknél a *tonus peregrinus* dallamán. A gyűjtésekben képviselt tekintélyes arányát a temetésnek az emberi életet kísérő liturgikus cselekményekben elfoglalt kiemelt szerepe indokolja. A 20. század eleji magyarországi rituálék a Pázmány óta rögzített szertartásrend szerint a sírhoz (temetőbe) tartó processzió részeként az *In Paradisum* antifónával ezt a zoltárt adták

⁵⁵ Szendrei Janka–Dobszay László–Rajeczky Benjamin, *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), I, 9–16. [Rövidítése a táblázatban: Sz.–D.–R.] – A *tonus peregrinus* magyar népi adatainak összevetését lásd uitt.: I, 230–231. (F/2. szám); II, 104–106.

⁵⁶ Tudvalévő, hogy a gyűjtésekben akad számos – elsősorban lakodalomban énekeltek – paródia, mulatóénekek is a *peregrinus*-dallamon. Figyelmen kívül hagyom nemcsak ezt, hanem a strófás énekanyagot, hiszen eddigi vizsgálódásaim is kizárólag a recitációs formula változataira irányultak. – A két táblázatban és a tanulmányban alább ismertetendő népzenei adatokat a MTA BTK ZTI Régi Zenetörténeti Osztálya „Történeti énektár” elnevezésű gyűjteményéből vettem. A *tonus peregrinus* dallamok ugyanitt az első recitatív típusban foglalnak helyet.

Helységnev	Megye	Adatközlő(k)	Gyűjtés ideje	Gyűjtő(k)	Lejegyző	Lemezzám (AP)	Kiadás
Tápé	Csongrád	Török Ferencné Molnár Viktor	1954	Rajeczky Benjamin	Rajeczky?	–	
Keresztény	Sopron	Pócza Kálmánné Molnár Ilona Fekete Lajosné Szele Terézia	1954. X.	Lajtha László		–	Sopr. virr. ⁵⁷
Iván	Sopron	?	1954. XI.	Lajtha László		–	Sopr. virr.
Farád	Sopron	Szalay Pálné Szunkhantrunk E.	1955. II.	Lajtha László		–	Sopr. virr.
Felsőárkány	Heves	Bakondi István	1956. IX.	Mathia Károly	Szendrei Janka	1593/h	Sz.–D.–R.
Tiszafüred	Szolnok	Jakab Jánosné Cserni Margit	1960. VIII.	Borsai Ilona	?	3909/c	Sz.–D.–R.
Tápé	Csongrád	Nyírkó Mihályné Palika Örzse	1963. I.	Rajeczky Benjamin Bálint Sándor Mezey László	Dobszay László	8073/f–g	
Tápé	Csongrád	Nyírkó Mihályné Palika Örzse	1963. VI.	Rajeczky Benjamin Bálint Sándor Mezey László	Dobszay László	8074/a–c, l	
Maconka	Heves	Kecskés Karos Istvánné	1964	Borsai Ilona	Dobszay László	5848/d	
Fáj	Abauj-Torna	csoporthos ének	1965 II.	Szendrei Janka	Szendrei Janka	5382/a	Sz.–D.–R.
Csokvaomány	Borsod	Barra Gergely Jánosné	1965	Borvendég Erzsébet ?		–	
Józseffalva	Zemplén	Braun Józsefné	1966	Tóth Margit	Rajeczky Benjamin	–	
Tornyosnémeti	Abauj-Torna	csoporthos ének	1967	Szendrei Janka	Szendrei?	6527/lb4	
Erdőkövesd	Heves	csoporthos ének orgonával	1967. III.	Dobszay László	Szendrei Janka	6271/lb5	
Szentlélek	Udvarhely	Hajdó Miklós	1967. V.	?	Dobszay?	Népr. Műz. MF 46	

1. táblázat. *Tonus peregrinus* zsolnárt tartalmazó népzenei gyűjtemények a „Történeti énektár”-ban

⁵⁷ Lajtha László, *Sopron megyei virrasztó énekek*, Népzenei Monografiák IV, szerk. Lajtha László (Budapest: Editio Musica, 1956), 504–505 (255. sz.).

Helységnev	Megye	Adatközlő(k)	Gyűjtés ideje	Gyűjtő(k)	Lejegyző	Lemezsám (AP)	Kiadás
Beregsurány	Bereg	Kolonits Béláné Trill Margit Mendzsúr Pálné Trill Magda	1968	Szendrei Janka	Szendrei Janka	7878/c	
Felsőgagy	Abauj-Torna	Majoros Andrásné Veres Veronika	1968. XI.	Domokos Mária Szendrei Janka	Szendrei Janka	7881/e, g, i	Sz.-D.-R.
Detek	Abauj-Torna	Pelsőci Pálné Kusztván Anna	1968. XI.	Domokos Mária Szendrei Janka	Szendrei Janka	7885/i	
Detek	Abauj-Torna	Pelsőci Pálné Kusztván Anna Dányi Istvánné Demkő Ilona	1968. XI.	Domokos Mária Szendrei Janka	Szendrei Janka	7886/e, j	
Forró	Abauj-Torna	Urbán Mártonné Jankó Anna	1968. XI.	Domokos Mária Szendrei Janka	Szendrei Janka	7889/a	
Tekerőpatak	Csík	Bernát Ágoston Hosszú Erzsébet	1969. VIII.	Szendrei Janka	Szendrei Janka	–	Sz.-D.-R.
Szék	Szolnok-Doboka	Szováti Péter	1969. VIII.	Szendrei Janka	Szendrei Janka	7290/c	Sz.-D.-R.

I. táblázat (folytatás). Tonus peregrinus zsoltárt tartalmazó népzenei gyűjtemények a „Történeti énektár”-ban

Zsolttár	Szövegkezdlet	Liturgikus alkalom	Gyűjtés helye (megye)	Adatok száma
109.	Mondá az Úr az én uramnak	Vesperás	Csongrád	1
110.	Hálát adok neked, Uram, teljes szívemből			
111.	Boldog férfiú, ki az Urat féli			
111.	Boldog férfiú, ki az Urat féli	Vesperás	Abauj-Torna	5
111.	Boldog az az ember, ki Istent féli	Vesperás	Csik	1
113.	Kijövén Izrael Egyiptomból	Vesperás	Abauj-Torna	1
112.	Dicsérje az Urat minden nemzet (Legyen áldott az Úr neve)	Asztali áldás	Csongrád	2
144.	(Hálát adunk neked, Uram) Legyen áldott az Úr neve			
126.	Jól tudom, hogy Isten segedelme nélkül	Vesperás	Heves	2
126.	Ha az Úr nem építi a házat	Vesperás	Abauj-Torna	1
(Lk 1, 47)	Lelkem az Urat magasztalja	Vesperás (Magnificat)	Bereg	1
129.	A mélységekből kiáltok fel / A mélységből kiáltok, Uram	Halotti virrasztás / Témetés	Zemplén Abauj-Torna Heves Szolnok Sopron Szolnok-Doboka Udvarhely	1 2 1 1 2 1 1
50.	(Adj, Uram, örök nyugodalmat)	Szeptelen Fogantatás szolozsmája	Csongrád	1
–	Most én ajkaim vígan hirdessétek	Jézus Szíve zsolozsma	Borsod	1
–	Jézus szíve foglalja el	Jézus Szíve zsolozsma	Csongrád	1
–	József, Dávid házából születél	? (Szent József)	Csongrád	1
–	Az Űrangyala köszönté Szűz Máriát Üdvözlégy, Mária, malasztal vagy teljes	Űrangyala imádság	Bukovina Moldva	2 3

2. táblázat. A *tonus peregrinus* egyházi énekként a „Történeti énektár” népzenei gyűjtéseiben

meg, míg a középkori magyar temetésben e helyen a 113. (*In exitu*) zsoltár szerepelt.⁵⁸ Nem tisztázott, utóbbi zsoltárszöveg valaha létrehozhatott-e olyan áthallást, amely az *In Paradisum* keretverssel együtt a *tonus peregrinust* idézte fel,⁵⁹ mindenestre a kottás latin nyelvű *Rituale a De profundis* éneklésénél nem szól rendkívüli, csak 7. zsoltártónusról.⁶⁰ A kántorok használatára függelékiesen közölt magyar nyelvű temetési szertartás zsoltárfordítása (*Mélységből kiáltok hozzád Istenem*), melyről úgy vélnénk, legalább egyes vidékeken hatással lehetett volna a népnyelvű énekekre, nem egyezik egyik népi szövegváltozattal sem; egyébiránt a megfelelő énekeskönyvi fejezetben, a latin temetési agendában nem találni nyomát a kották között *tonus peregrinus*nak.⁶¹ Egyelőre tehát nincs a birtokunkban olyan dokumentum, amely a tónus temetési énekanyagban játszott szerepét igazolná, márpedig ellentmondásos módon erre utalnának a *De profundis* mellett a népi temetési paródiák is.⁶²

Nemcsak magához a *tonus peregrinus* dallamhoz túlságosan kevés az írott forrásunk a 18–20. századból, hanem a magyar népénekeskönyvek között összességében alig ismerni olyat, amely az anyanyelvű népvécsernyét tartalmazta, és ezáltal elősegítette volna annak töretlen fennmaradását, akár paraliturgiaként, celebráns nélkül történő végzését; holott éppen ez utóbbi erős meggyökerezettségére vall a népi előadók, kántorok, hívek éneke a népzenei gyűjtéseken belül. A hiányzó láncszemet esetleg eddig föl nem tárt, főleg 19. századi kéziratos kántorkönyvi anyagban, vagy ponyvanyomtatványokban sejtethjük.

Kájoni János *Cantionale Catholicum*-ának második és harmadik kiadásában a vásár- és ünnepnapra vesperások csak latin szöveggel szerepelnek.⁶³ Az úgynevezett Baka-féle erdélyi énekeskönyvbe, amelyet a Kájoni *Cantionale* negyedik kiadásaként tartanak számon, a

⁵⁸ Lásd Földváry Miklós István, „Gyászszertartások a régi magyar liturgiában”, 19–21. Online: <http://classphil.elte.hu/sites/default/files/profilok/foeldvaymiklosistvan/Gy%C3%A1szszertart%C3%A1sok%20a%20r%C3%A9gi%20magyar%20liturgi%C3%A1ban%203.pdf> (2018. április 16.).

⁵⁹ Rhabanus Erbacher, *Tonus peregrinus...*, 32 (22. jegyzet) szövegezése azt sugallja, mintha az *In exitu* ezen a helyen *tonus peregrinus*-szal állt volna, de zenei példát a liturgikus ének egyik korszakából sem hoz.

⁶⁰ *Rituale Strigoniense seu formula agendorum in administratione sacramentorum* [...] (Regensburg: Pustet, 1907), 270–271. – A *Rituale Strigoniense* utolsó, 1909-es kiadása az előbbivel tartalmával teljesen megegyezik. – Vö. továbbá Pantol Márton (közr.), *Circumdederunt me. A római katolikus Anyaszentegyház temetési szertartása az esztergomi Rituale szerint*, Korális füzetek 9 (Budapest: Magyar Kórus, 1936), 23–25. – A népzenei gyűjtésekben 7. tónus szerint énekelt zsoltár antifónával: Lajtha László, *Sopron megyei virrasztó*, 499–501 (252. sz.).

⁶¹ Fekete Ferenc–Sohlya Antal (szerk.), *Útmutató kántorkönyv a Római Katolika Anyaszentegyház szertartásai szerint működő magyar éneklészek számára* [...] (Szeged: Burger Zs. özvegye, 1976), 162, 285.

⁶² Szendrei Janka–Dobszay László–Rajeczky Benjamin, *XVI–XVII. századi dallamaink...*, F/2 j)–o) példái (I, 230–231).

⁶³ Kővári Réka, *Hagyomány és megújulás Kájoni Cantionaléjának kiadásaiban*, in Kovács Andrea (szerk.), *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében, A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai* [...] (Budapest: LFZE Egyházzenei Kutatócsoport, 2012), 320.

nagyheti lamentációkat leszámítva már egyáltalán nem került be zsolozsma-részlet.⁶⁴ A 18. század végének két jelentős gyűjteménye közül a kotta nélküli Szentmihályi-énekeskönyv is csupán „deák vecsernyéket” közölt,⁶⁵ míg a vele egyidős Bozóki-énekeskönyvben⁶⁶ olvashatók végre a vecsernye zsolnárai magyar nyelven, kottával ellátva, antifónák nélkül. Olyan, az ország keleti felének énekgyakorlatára nagy hatást gyakorló kiadványról van szó, amely az anyanyelvű vesperás-ének terjesztésére nézve minden bizonnyal elszigetelten magában állt évszázadokig. Zsasskovszky Ferenc karénekes kézikönyve⁶⁷ és a Zsasskovszky-testvérek énekes szertartáskönyve⁶⁸ ugyanis ismét csak latinul jelentette meg a vesperás-zsolnárokat, de ezekből az 1850-es évekből származó egri kiadványokból legalább a dallamokat illetően tájékozódhatunk. Ugyancsak kottás Fekete Ferenc szeged-alsóvárosi kántor „Útmutató kántorkönyve”,⁶⁹ amelyben viszont a latin vesperás-zsolnárok dallamai gyanánt az ősi gregorián tónus helyett több ízben új kántorkompozíció szerepel. Függelékben – a kántorokat segítő – itt megjelentek a vesperások magyar fordításai, amelyek semmilyen módon nem egyeznek a 20. századi népi adatok szövegével.

Magukban álló mérföldköveknek bizonyultak Bozóki és Zsasskovszky kottaközlései a *tonus peregrinus* újkori közép-európai dallamtörténetében. Egyúttal ez a két forrás elegendő ahhoz, hogy a laikus népi éneklésből megismert zenei variánsokat tökéletesen igazolja, azok hátterét megrajzolja. Arról van szó, hogy a *tonus peregrinus* dallamának e két szóban forgó énekeskönyvben megjelent két különböző változata más-másképpen módosulva mutatja be a tónus hathangos kadenciáját a korábbi, általánosan ismert alakhoz képest (9. kottapélda). Bozókinál először is felső *c*-ről lecsúszó-lelépő iníciomot olvashatunk – mint a pentaton kezdőformula maradványát –, a zsolnárdifferentia pedig a mediációra rímelve ereszkedő dallamvonalává alakult át. Ezt az Alföldön elterjedt változatot a Fekete-féle „Útmutató kántorkönyv”-ben is megtalálni.⁷⁰ A Zsasskovszky-testvérek énekeskönyvében közreadott dallamverzióban szembeűnő, hogy a zárlati formulából véglegesen kimaradt az *a* akcentushang után betoldott *G*, így a tónusba lefelé kvint ugrás került. A népi felvételek (illetve lejegyzések) alapján leszűrt variálódási lehetőségek, amelyeket az egyik leggyakrabban

⁶⁴ Baka János (szerk.), *Erdélygyházmegyei énekeskönyv a róm. kath. kántorok, a nép és ifjuság használatára* [...] (Gyergyószentmiklós: Sándory Mihály Könyvnyomdája, 1921). Vö. Kővári Réka, „Hagyomány és megújulás...”, 322–324.

⁶⁵ Szentmihályi Mihály, *Egyházi énekes könyv* I–II (Eger: Püspöki nyomda, 1797–1798) – Lásd I. kötet, „Ötödik tziikkely, Deák vetsernyék”, 37.

⁶⁶ Bozóki Mihály, *Katolikus kar-béli kótás énekes könyv* (Vác: Gottlieb Antal, 1797). – „Vasárnap vetsernye”: 302–306; Karácsonyi: 306–307; „Új esztendő napi”: 308–309. stb.

⁶⁷ Franciscus Zsasskovszky (ed.), *Manuale Musico-Liturgicum (Karénekes kézikönyv.) in usum Ecclesiarum cathedralium et ruralium complectens Antiphonas, Hymnos [...]* (Eger: Püspöki Lyceum Nyomdája, 1853). – „Psalmi ad vesperas (Zsolnárok a Vasárnapi, és Ünnepi Vecsernyékhez)”: 168–188.

⁶⁸ Franciscus Zsasskovszky–Andreas Zsasskovszky, *Cantica Sacra. Conventus et preces liturgicae pro praecipuis anni festivitibus* [...] (Eger: Püspöki Lyceum Nyomdája, 1859). – „De tonis psalmodium”: 60–68.

⁶⁹ Fekete Ferenc–Sohlya Antal, *Útmutató kántorkönyv.* – Latin vecsernyék: 179–196; magyar vesperások (a zsolnárok Szepessy Ignác püspök fordításai): 255–258.


⁷⁰ Fekete Ferenc–Sohlya Antal, *Útmutató kántorkönyv*, 181.


a)  Is - ra - el ki - jö - vén E - gyi - ptus - ból: a 'Já - kob' há - za, az i - de - gen Nép kö - zül.


b)  In exitu Israel de Ae - gyp - to * domus iacob de po - pu - lo bar - ba - ro.
De profundis clamavi ad te Do - mi - ne * Domine exaudi vo - cem me - am.

9. kottapélda. a) Bozóki M.: *Katolikus kar-béli kóttás énekes könyv*, 304.⁷¹

– b) Zsasskovszky, *Cantica Sacra*, 68.

 Bol - dog férfú ... U - rat fé - li, az ó ... nagy ked - ve te - lik.
i - va - dé - ka, i - gen ked - ve - li.
lesz há - zá - ban, meg - ál - da - tik.
és Fi - ú - nak, ö - rök - ké - meg - ma - rad.
és min - den - kor, Szent - lé - lek Is - ten - nek.
min - den - ko - ron, ö - rök - ké, á - men.

 ked - ve te - lik.
meg - ál - da - tik.
ö - rök - ké, á - men.

 Bol - dog férfú ... ki az U - rat fé - li, és az ó ... i - gen ked - ve - li.
le - szen e - zen a föl - dőn, meg - ál - da - tik.
u - ral - ma e föl - dőn, Szent - lé - lek Is - ten - nek.
A - tyá - nak és Fi - ú - nak, ö - rök - ké, á - men.
most és min - den - ko - ron,

10. kottapélda. A *tonus peregrinus* népi gyűjtésekben föllelhető variánsai a 111. zsoltár szövegével

énekelt zsoltár, a 111. példáján keresztül illusztrálhatunk, egybeesnek az imént ismeretett jellegzetességekkel. Ez a kiválasztott vesperás-zsoltár egyúttal jó összképet nyújt valamennyi megismert népi *tonus peregrinus* énekről; a különbségek elsősorban az incíriumokban és a végő kadenciákban figyelhetők meg (10. kottapélda).

A legújabb kori *tonus peregrinus* dallamok között periférikus helyet foglal el a csángó *Úrangyala*.⁷² Egyrészt, mert földrajzi előfordulása a Magyarország központi területeitől oly messze eső Moldva és Bukovina. Másrészt, mert egyes változatai a recitációs tónustól elrugaszkodva annak formula-, illetve dallamkész-

⁷¹ A kottapéldában hűségesen követtük a 18. századi eredeti kottaképet ott, ahol a szótagszámhoz képest kevesebb hang van az ütemben („a' Jákob”). Változtattunk viszont a kulcsrakáson: az eredetiben szopránkulcs szerepel a kotta élén.

⁷² A „Történeti énektár” ennél a dallam- és szövegtípusnál bővíülhet ma a legtöbb újabban – az 1970-es évek óta – gyűjtött adattal. Vö. például Klézse (Moldva), 1993. II. csoportos ének, AP 17814c. Gyűjtők: Kallós Zoltán, Domokos Mária, Németh István, Tészary Miklós. Megjelent: *Gregorián énekek és balladák a csángóknál*, szerk. Dobszay László, HCD 18230 (Budapest: Hungaroton, 1997)

AZON BÓLDOG ASSZONY LI-
tániája más Nótára.

Duo v. 3. prac. Űdvözlégy Mennyeknek Királyné Asszonya.

Populus. Imádgj Istent éretünk boldogságos Szűz MARIA,

Halgafd te szent Anyádat, Atya Istennek szent Fia,

Facsimile. [Szőlősy Benedek (szerk.)], *Cantus catholici [...]* ([Lőcse], 1651), 211. Országos Széchényi Könyvtár, Régi Nyomtatványok Tára, RMK I. 856.

letét szabadon, ismétlésekkel, új kadenciák kialakításával használják fel.⁷³ Az *Úrangyala* mindegyik változata a Bozói énekeskönyvből ismert simán ereszkedő zárlatot alkalmazza, miközben a kezdőformulában változatosság figyelhető meg: a *peregrinus* zsoltártónust pontosan idéző, szeptimen való kezdés mellett előfordul az 1. tónusra emlékeztető, fellépdelő iníciium is. Ebből látszik, hogy ezen ének variánsai is visszatükrözik a *tonus peregrinus* elmúlt századokból származó énekeskönyvi rögzítéseinek jellegzetes részleteit, és emellett rejtett szálakkal kapcsolódnak a liturgikus zsoltárrecitációhoz általában; oly módon, hogy annak eszköztárából csapongva merítenek, ám a kölcsönzött elemek a formában mégis egymás mellett, egymással összekötve jelennek meg.⁷⁴ Ez utóbbi elmondható már az 1651-es *Cantus catholici* litániadallamáról is, amely feltehetően a népi *Úrangyala* kiinduló, „ős”-variánsa lehet⁷⁵ (*facsimile*). A „Boldogasszony litániá-

⁷³ Dobszay László–Szendrei Janka, „Szivárvány havasán”. A magyar népzene régi rétegének harmadik stíluscsoportja”, in Vargyas Lajos (szerk.), *Népzene és zenetörténet, II.* (Budapest: Editio Musica, 1977), 5–101. (itt: 18, 92–96, 261–261.) A hivatkozott kottapéldák sorszámai: 204–206.

⁷⁴ Vö. a típusról Dobszay megjegyzésével uott., 18.

⁷⁵ Uott., 207. számú kottapélda (92. o.) – *Cantus Catholici. Régi és Új Deak, és Magyar Aitatos Egyhazai Enekek [...]* (RMK I. 856), 211–212. (*Üdvözlégy Mennyeknek Királyné Asszonya*) Lásd Raffaelli R. Rafaela (kiad.), (*Kisdi Benedek*), *Cantus Catholici 1651, II*, Magyar Irodalmi Ritkaságok, szerk. Vajthó László, XXXVIII. sz. (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, [1935]), 246.

ján” kétségkívül felismerhetőek a *tonus peregrinus* nyomai: az ének annak karakterisztikus pentaton iníciúmát és zárlati formuláit ötvözte más tónusú zsoltárrecitáció elemeivel (mint például a már említett „pszalmodizáló” – *dó-ré-mi* – iníciúm). Ezzel együtt a kéttubás recitációval való szakítás és a mozgó tuba révén, valamint egy, a 6. és 7. tónusból érkező, dallamosan értelmezett fordulat beiktatásával, végül a hámosoros szerkezet létrejöttével ez az énekeskönyvi verzió végleg eloldotta a dallamot bármiféle konkrét, legföljebb csak elhomályosulva fölrémlő gregorián zsoltártónustól.

ÁGNES PAPP

Melodievarianten der Psalmformel *Tonus peregrinus*
vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert

Die Geschichte der Psalmformel *Tonus peregrinus* wurde in der Fachliteratur mehrfach behandelt: Die Untersuchung der Frühphase des Terminus „peregrinus“ bot zugleich Gelegenheit für die Erschließung archaischer Modalitäten des Antiphonenbestandes des *cantus planus*.

Die *Differentia peregrina* – eine extraordinary Psalmskadenz – tauchte als charakteristischer Begriff erst in den süddeutschen musiktheoretischen Schriften des Spätmittelalters auf. Von der irregulären Kadenz des 8. Modus erreichte sie den Rang eines selbständigen Psalmtons. Seit dem musiktheoretischen Schrifttum des 14–15. Jahrhunderts ist sogar kein Traktat oder Tonar zentraleuropäischer Herkunft zu finden, der nicht *den Tonus peregrinus* behandeln würde.

Im vorliegenden Aufsatz wird betrachtet, auf welcher Art und Weise die theoretischen Aufzeichnungen dieser Sonderformel die fehlenden Angaben der praktischen Choralhandschriften ersetzt haben. Da diese theoretischen Quellen – die Varianten der *Tonus peregrinus* Psalmmelodie festhalten, stellen sie eine kontinuierliche Überlieferungsgeschichte der Formel für die Untersuchung dar.

Unter den Entwicklungsphasen der Formel soll die Luthersche Magnificat-Melodie des 16. Jahrhunderts hervorgehoben werden, da die die Melodienüberlieferung in einen neuen Weg einleitete. Über die spätere neuzeitliche Geschichte der Melodie können jene Quellen ungarischsprachiger Psalmodie Auskunft geben, die anhand der Feldforschung im Laufe des 20. Jahrhunderts aufgenommen und notiert wurden: Sie sind Zeuge einer kontinuierlichen und intensiven Praxis des *Tonus peregrinus*. Im Vergleich zu den durch die Feldforschung gesammelten Quellen ist die Melodieformel in den Gesangbüchern des 18–19. Jahrhunderts seltener zu finden, wobei diese wenige Aufzeichnungen mit den ethnomusikologischen Belegen gut übereinstimmen.

SANDA ANNA

„Sapientia aedificavit”

Egy késő középkori ünnep kodifikációjának és zsolozsmaváltozatainak állomásai

A liturgikus kalendárium temporáléja a késő középkor folyamán utoljára szentháromság és úrnapja ünnepével egészült ki. Mindkét ünnep csak évtizedeket átölelő kodifikációs folyamat révén vált a temporále szilárd szerkezetének részévé, s tételeit számos 14. századi, esetenként pedig még 15. századi breviáriumokban is egy függelékes libellusként, vagy *ex post facto* különálló fasciculusként illesztették be a kéziratok főszövegébe.¹

Amikor a 13. század végén az esztergomi székesegyház új mintakönyve, hangjelzett breviáriuma elkészült (*Breviarium Notatum Strigoniense ex saeculi XIII*, a továbbiakban BNS),² a két ünnep beépülésének folyamata a temporále ünnepeinek sorába még nem zárult le. A breviárium – mintegy pillanatfelvételiént – a két zsolozsma kodifikációs helyzetének átmeneti állapotát őrizte meg.³

* A tanulmány első változata a „Dobszay 80” megemlékezés keretében, az MTA BTK Zenetudományi Intézet „A gregorián kutató Dobszay” címmel rendezett nemzetközi tudományos emlékkonferenciáján 2015. január 31-én, kibővített és átdolgozott változata 2016. május 19-én az MTA BTK ZTI „Tudományos Fórum” sorozatának előadásaként hangzott el. Kutatásomat az NKFIH (korábban OTKA) NK 104426 számú pályázatának támogatásával végeztem.

¹ Yossi Maurey, „Heresy, Devotion and Memory: The Meaning of Corpus Christi in Saint-Martin of Tours”, *Acta Musicologica* 78 (2006): 159.

² Faksimile kiadás: Szendrei Janka (szerk.), *Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII*, in *Musicalia Danubiana* 17 (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet 1998). A breviárium (CZ-Pst DE I 7A) online indexe: <http://cantus.uwaterloo.ca/index?source=649450> (2017. július 12.). Vö. Szendrei Janka, *A „mos patriae” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében* (Budapest: Balassi Kiadó, 2005); Dobszay László–Kovács Andrea, *Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. VI/A Esztergom/Strigonium. Temporale* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004); Dobszay László–Kovács Andrea, *Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. VI/B Esztergom/Strigonium. Sanctonale* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006).

³ Szentháromság ünnepének legkorábbi magyar forrása a 12. századi *Codex Albensis* (A-Gu Ms. 211), amely már tartalmazza a zsolozsma anyagát pünkösdi nyolcadának hetében hétfőre, keddre és szerdára elosztva (f. 99v–100v). Faksimile kiadás: Falvy Zoltán–Mezey László (szerk.), *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert* (Budapest–Graz: Akadémiai Kiadó, 1963). Online: <http://cantus.uwaterloo.ca/index?source=653927> (2017. július 13.).

A BNS főszövege eredetileg nem tartalmazta a két új ünnep anyagát, melyet később, de feltehetően a korpusz lejegyzését követően közvetlenül, másik szkriptor és notátor illesztett a kódexbe a 14. század elején.⁴ A szentháromság ünnepi zsolozsma (f. 208r–211r) tételválasztása és kidolgozása megegyezik a kortárs európai források szentháromság ünnepén alkalmazott repertoárjával.⁵ Az úrnapi zsolozsma (f. 213v–221r) tételSORA (*Sapientia aedificavit*) ugyanakkor ritka dokumentálhatósága révén különleges, ráadásul tételeinek elosztása is szokatlan: a matutínium olvasott és énekes tételeit a zsolozsma lejegyzője négy noktunusba rendezte.

A BNS úrnapi tételSORÁNAK egyedisége az ünnepet tárgyaló liturgiátörténeti és zenetudományi szakirodalomban az 1940-es évek óta közismert;⁶ a zsolozsmát hordozó kéziratot azonban őrzési helyére való tekintettel premontrei breviáriumként tartották számon.⁷

Szendrei Janka három évtizeddel ezelőtt, a BNS faksimile kiadásához publikált bevezető tanulmányában meggyőzően mutatta be a breviárium notációjának és repertoárjának esztergomi ismertetőjegyeit. A breviárium tartalmának tárgyalása során kitért a *Sapientia aedificavit* zsolozsmára is „asszimilálatlan” és „rég”i” tételSORKÉNT jellemezve az officiumot.⁸ A BNS provenienciájának pontosítása és ennek tanulságai ugyanakkor a *Sapientia aedificavit* zsolozsma történeti kontextusával foglalkozó nemzetközi szakirodalomban nem váltak ismertté.

A további kutatást – amelynek célja (1) a *Sapientia aedificavit* zsolozsma BNS-beli szokatlan megjelenésének konkrétabb magyarázata, illetve (2) a zsolozsma kapcsolatának megvilágítása annak további egykorú alkalmazásaihoz –, a hozzáférhető zsolozsmaforrások számának közelmúltbeli gyarapodása, valamint az ünnep történetéhez és liturgiájához kapcsolódó szakirodalom bővülése indokolja. Emellett a *Sapientia aedificavit* zsolozsma az esztergomi breviáriumban kívül további két magyar, a kalocsai érsekség területéről származó breviáriumban

⁴ Szendrei Janka és Madas Edit paleográfiai és kodikológiai elemzése a toldalék és főszöveg szinte egyidejű keletkezését állapították meg. Vö. Szendrei Janka (szerk.), *Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII...*, 10, 12–13.

⁵ Szendrei Janka, *Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII...*, 20–21.

⁶ Cyrille Lambot, „L’office de la Fête-Dieu: Aperçu nouveaux sur ses origines”, *Revue Bénédictine* XXVII (1942): 61–123; Léon Marie Joseph Delaissé, „A la recherche des origines de l’office du Corpus Christi dans les manuscrits liturgiques”, *Scriptorium* IV (1950): 220–239; Anton Kern, „Das Offizium de Corpore Christi in österreichischen Bibliotheken”, *Revue Bénédictine* LXIV (1954): 46–47.

⁷ Thomas J. Mathiesen, „»The Office of the New Feast of Corpus Christi« in the Regimen Animarum at Brigham Young University”, *The Journal of Musicology* (1984): 13–44, itt: 22; Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2006), 57–92.

⁸ „A 14. századra általánossá váló, közismert officium helyett [...] a *Venite comedite* invitatórium köré csoportosuló régi officium van közölve még hozzá négy nocturnussal (!). Nyilvánvalóan egy friss, asszimilálatlan átvételről van szó [...]” Szendrei Janka (szerk.), *Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII...*, 20.

is fennmaradt, lehetővé téve az európai szinten sporadikusan megjelenő zsolozsma egy szűkebb forráskörön belüli vizsgálatát.⁹

Dolgozatom első, kutatástörténeti fejezete összefoglalja az úrnapi zsolozsmák, köztük a *Sapientia aedificavit* körül kibontakozott tudományos diskurzus tanulságait, amelyeket a magyar provenienciájú források látószögéből újabb adatokkal egészít ki.¹⁰ A második fejezet a *Sapientia aedificavit* zsolozsma átmeneti jellegének és zenei kidolgozásának összefüggéseit tárgyalja.

1. Kutatástörténeti kommentár – zsolozsmaváltozatok

Úrnapja kultuszának gyökere Cornillon-i Julianna látomására vezethető vissza,¹¹ akinek karizmatikus személyisége¹² és befolyása az ünnep lokális kultuszában kulcsfontosságú volt.¹³ Először 1246-ban a Liège-i egyházmegyében Robert de

⁹ H-Bn Clmae 33, breviárium, XIV/2 (a továbbiakban B 33). Vö. D. Polycarpus Radó, *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), 295–298; Csapodi Csaba–Gárdonyi Klára, *Bibliotheca Hungarica. Kódexek és nyomtatott könyvek Magyarországon 1526 előtt I* (Budapest: MTA Könyvtár, 1993), 236. Hr-Zu MR 43, breviárium, XIV/XV. sz. (a továbbiakban MR 43). Csapodi Csaba–Gárdonyi Klára, *Bibliotheca Hungarica...* II, 253; Dragutin Kniewald, *Zagrebački liturgijski kodeksi XI.–XV. Stoljeća, Croatia Sacra. Arhiv za crkvenu povijest hrvara, Godina 10* (Zágráb, 1940): 81–86.

¹⁰ A kutatástörténeti fejezet szakirodalmi háttérét vö. Cyrille Lambot, „L’Office de la Fête-Dieu...”, 61–123; Léon M. J. Delaissé, „A la recherche...”, 220–239; Pierre-Marie Gy, „L’Office du Corpus Christi et s. Thomas d’Aquin: état d’une recherche”, *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 64 (1980): 491–507; Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 57–74; Szendrei Janka (szerk.), *Breviarium Notatum Strigoniense...*, 7–38; uő., *A „mos patriae” kialakulása...*, 249–282. Az úrnapi officium korpuszának zenei szempontú vizsgálatához vö. Thomas J. Mathiesen, „The Office of the New Feast of Corpus Christi» in the Regimen Animarum at Brigham Young University”, 13–44.

¹¹ „In 1210, at age eighteen, her hallmark vision of a full moon with a small fraction missing began. [...] The moon symbolized the Church, and the missing quarter symbolized the absence of a feast day that Christ wanted his faithful to celebrate.” Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 6. Vö. Jean Pierre Delville (éd.), *Vie de Sainte Julienne de Cornillon* (Louvain-la-Neuve: Institut d’Études Médiévales de l’Université Catholique de Louvain 1999), 120–123.

¹² „In Juliana’s case, her charisma and this power were constituted by distinctive features that from *topos* in the hagiographic *vitae*: (1) special gifts such as prophecies, miracles, and teaching; (2) a divine *calling*; (3) recruiting disciples through networks; (4) provoking hatred as well as devotion; and (5) non-remuneration for services.” Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 15. „Juliana’s *vita* also places atypical emphasis on her intelligence, expressed through references to her capacious memory.” Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 16. Vö. Barbara R. Walters, „Church-Sect Dynamics and the Feast of Corpus Christy”, *Sociology of Religion* 65 (2004): 285–301. „*Et factum est in brevi tempore ut non solum psalterium legere sciret, sed etiam cordatenus retineret. Dederat enim ei deus et intellectum capacem et memoriam tenacem.*” Vö. Jean Pierre Delville (éd.), *Vie de Sainte Julienne de Cornillon* 27.

¹³ Barbara R. Walters részletesen tárgyalja Cornillon-i Julianna társadalmi és egyházban betöltött szerepét, kapcsolatrendszerét. Vö. Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 25–33.

Thourette domonkos püspök támogatta Cornillon-i Julianna kezdeményezésére úrnapija megtartását,¹⁴ amelynek időpontjául a szentháromság vasárnapját követő csütörtököt választotta.¹⁵ A római egyház számára az új ünnepet 1264. augusztus 11-én IV. Orbán pápa *Transiturus de hoc mundo* bullája írta elő teljeskörűen, amelyet 1312-ben V. Kelemen pápa megerősített, s végül – formálisan – XXII. János pápa rendelt el 1317-ben.¹⁶ Úrnapija bevezetésének felsőbb egyházi támogatottságát az ünnep aktuális dogmatikai tartalma is motiválta: a IV. lateráni zsinaton (1215) dogmává emelt eucharistia-értelmezést (az oltáriszentségben megnyilvánuló Krisztus valóságos jelenlétének tényét és megvalósulását, azaz átlényegülését) kívánták úrnapija megtartásával hangsúlyozni.¹⁷ Késő középkori lokális hagyományból mintegy fél évszázad alatt vált egyetemes egyházi ünnepévé úrnapija: ez alatt az idő alatt feltételezhető az ünnep fokozatos kikristályosodása, illetve liturgikus anyagának variálódása, majd megállapodása.

A fennmaradt középkori források a *Sacerdos in aeternum* zsolozsma Európa-szerte egységes hagyományozásáról tanúskodnak. Olyan, a késő középkori zsolozsmák esetében inkább kivételesnek mondható forráshelyzetről, amelyben az átmeneti zsolozsmaváltozatok hamar háttérbe szorulhattak, s használatukra csak egy-egy ma ismert forrás emlékeztet. A zsolozsma egységes lefedettségéhez hozzájárulhatott szerzőjének tekintélye is: Aquinói Tamás a hagyomány szerint IV. Orbán pápa felkérésére alkotta meg úrnapija liturgiáját 1261 és 1263 között orvietói tartózkodása során. Egyénisége a 14. századtól kezdve sokkal inkább összekapcsolódott az ünnep történetével, míg Cornillon-i Julianna szerepe fokozatosan háttérbe szorult. Aquinói Tamás szerzősége a 20. századi szövegkritikai kutatás kezdetéig nem volt kétséges.¹⁸

¹⁴ Robert de Thourette 1246. október 16-án halt meg, a hagyomány szerint halálos ágyán levelet küldött klérusának, melyben az ünnep bevezetését rendelte el és meghatározta annak időpontját is. Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 9.

¹⁵ Émile Schoolmeesters, „Le Diplôme de Hugues de Saint-Cher instituant la Fête-Dieu”, *Leodium* (5) 1906: 42–43, idézi Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 9.

¹⁶ R. P. Jean Bertholet (szerk.), „Historie de l’Institution de la Fête-Dieu, avec la vie des bienheureuses Julienne et Eve, toutes deux originaires de Liège [...]”, online: https://books.google.hu/books?id=qTRPAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (2017. március 31.).

¹⁷ Jean Pierre Delville (réd.), *Vie de Sainte Julienne de Cornillon...*, 162. „Sane licet hoc venerabile sacramentum in cotidiana memoria cum devotione debita recolatur; dignum tamen est ad confutandum quorundam hereticorum insaniam, ut vel semel in anno specialis ac sollempnius.” Idézi Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 9.

¹⁸ Lambot és Delaissé kutatásai világítottak rá először arra, hogy a legkorábbi, szorosán Aquinói Tamáshoz kapcsolható források semmit sem árulnak el az úrnapi liturgia alkotói munkájáról. Úgy vélték, Aquinói Tamás szerzőségét alapos filológiai és teológiai kutatás segítségével kell igazolni. Vö. Cyrille Lambot, „L’Office de la Fête-Dieu...”, 61–123: (1) Az ünnep V. Kelemen általi megerősítésekor 1311-ben semmi nem utalt Aquinói Tamás szerzőségére, ez először 1324-től dokumentálható, amikor a domonkosok is felvették úrnapiját a temporáléba. (2) Aquinói Tamás legkorábbi, 1318 és 1322 között keletkezett életrajzában, a szerző, Peter Calo, nem említi, hogy Aquinói Tamás úrnapi liturgiát alkotott volna. Vö. Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 34. (3) Aquinói Tamás szentté →

A liturgiaváltozatok korai forrásait, azok kapcsolatát és teológiai tartalmát – Aquinói Tamás szerzőségének kritikai vizsgálatát – öt kutató, Browe,¹⁹ Lambot,²⁰ Delaissé,²¹ Gy²² és Zawilla²³ elemzése alapozta meg; téziseikre épült minden későbbi kutatómunka. Vizsgálatuk során módszertani szempontból három forrástípust elemeztek összefüggően: (1) Cornillon-i Julianna életéről, kapcsolatairól és környezetének liturgikus hagyományáról tanúskodó történeti dokumentumokat; (2) az ünnep támogatásáról és bevezetéséről szóló hivatalos egyházi iratok; (3) a legkorábbi fennmaradt liturgikus forrásokat. Forráskutatói munkájukat Aquinói Tamás írói stílusának és filozófiai-teológiai szemléletének beható vizsgálata egészítette ki, amely a szerzőség, de a változatok kapcsolatának meghatározásában is elengedhetetlen volt. Az említett forrástípusok együttes vizsgálatában kialakult általános konszenzus szerint²⁴ a legkorábbi úrnapi liturgiát tartalmazó forrá-

avatásának aktái nem említik a zsolozsmát. Vö. Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 3112, idézi Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 34. [Korábbi kezdeményezéseket követően Aquinói Tamást 1323-ban avatta szentté XXII. János pápa.] (4) A szentté avatási vizsgálathoz készült katalógusban a zsolozsmákat nem jegyezték fel Aquinói Tamás művei között. Vö. Pierre Mandonnet (ed.), *Des écrits authentiques de saint Thomas d'Aquin* (Friburg: Imprimerie de l'oeuvre de Saint-Paul, 1910). Tolomeo de Lucca domonkos szerzetes nevezte először Aquinói Tamást az úrnapi liturgia szerzőjének *Historia ecclesiastica nova* c. művében (1312–1317). Tolomeo da Lucca, *Die Annalen des Tholomeus von Lucca [Texte imprimé]: in doppelter Fassung nebst Teilen der „Gesta Florentinorum“ und „Gesta Lucanorum“*, hrsg. v. Bernhard Schmeidler (Berlin, Weidman, 1930). *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Germanicarum*. Nova series, 3. kiad. (München, 1984). Lambot erre vezette vissza a későbbi, a köztudatba fokozatosan beépülő Tamás-attribúciók sorát.

¹⁹ Peter Browe, „Die Ausbreitung des Frohnleichnamfestes“, *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 8 (1928), 107–143. Browe tanulmánya vitaindító volt az úrnapi zsolozsmák kutatástörténetében.

²⁰ Cyrille Lambot, „L'Office de la Fête-Dieu...”; „La Bulle d'Urban IV à Eve de Saint Martin sur l'institution de la Fête-Dieu“, *Scriptorium* 2 (1948): 69–77. Cyrille Lambot–Irenée Fransen, „Office de la Fête-Dieu primitive: Textes et mélodies retrouvés” (Maredsous: Editions Maredsous, 1946).

²¹ Léon M. J. Delaissé, „Les remaniements d'un légendier témoins de l'évolution de la liturgie romaine au XIIIe siècle (Paris, Lat. 755)”, *Scriptorium* III (1949): 26–44.

²² Pierre-Marie Gy, „L'Office du Corpus Christi et s. Thomas d'Aquin: état d'une recherche”, *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 64: 491–507. „L'office du Corpus Christi et la théologie des accidents eucharistique”, *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 66 (1982): 81–86. „Office liégeois et office romain de la Fête-Dieu”, in *Fête-Dieu (1246–1996), Actes du Colloque de Liège*, vol. 1, réd. André Haquin (Louvain-la-Neuve: Institut d'Études Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 1999), 117–126.

²³ Ronald Zawilla, *The Biblical Sources of the Historia Corporis Christi Attributed to Thomas Aquinas: A Theological Study to Determine Their Authenticity* (PhD diss. University of Toronto, 1985).

²⁴ B. R. Walters vállalkozott arra, hogy a tézisek teljességre törekvő ismeretében azokat ismét áttekintse, egymásra vonatkoztassa és összefoglalja. Munkája, amely elméleti alapot jelentett, hét korai forrás (The Hague, Bibliothèque royale, MS 70.E.4; Praha, Strahovská knihovna, DE I 7 [a továbbiakban BNS]; Paris, Bibliothèque nationale. lat. 1143 [a továbbiakban BnF 1143]; Graz, Universitätsbibliothek. MS 134 [a továbbiakban G 134]; Brussels, Bibliothèque royale, 139 [a továbbiakban B 139]; Brigham Young University, Harold B. Lee Library, Special Collections, Vault 091 R263 1343; Edinburgh University, MS 211.iv.) zsolozsmájának új kritikai kiadásához, az áttekintett tézisek egyes pontjait nem vitatta, azok legmondosabb összefoglalására törekedett.

sok alapján alapvetően három zsolozsmaváltozat különböztethető meg.²⁵ (1) A *Sacerdos in aeternum* a legkésőbbi, intézményesült úrnapi zsolozsma, amelyet a 14. század első évtizedeitől szinte kizárólagosan használtak. (2) Az átmenetinek tekintett *Sapientia aedificavit*, amely szoros viszonyban áll a *Sacerdos in aeternum* zsolozsmával – a kritikai hagyomány mindkét változatot Aquinói Tamással hozza kapcsolatba.²⁶ (3) E kettőhöz járul a legkorábbi liège-i úrnapi zsolozsmaváltozat – *Animarum cibus*²⁷ – amely Cornillon-i Szent Julianna alkotásaként, illetve közreműködésével készülhetett, és nyelvi, zenei kidolgozásában szerényebb.²⁸

A három zsolozsmaváltozat közül a legkorábbi (*Animarum cibus*) teljesen önálló szövegtörzse révén jól elkülöníthető. Az úgynevezett átmeneti (*Sapientia aedificavit*) és végleges (*Sacerdos in aeternum*) zsolozsmák kapcsolatát alapvetően meghatározza részben közös szövegtörzsük (és azok feltételezett közös szerzője), amelyek ugyanakkor zeneileg függetlenek egymástól. Az azonos szövegforrásból alkotott két zsolozsmát a kutatók „több fázisban komponált” zsolozsmaváltozatoknak tekintették, a változatok kialakulásának állomásait azonban eltérően rekonstruálták.

A *Sapientia aedificavit* és *Sacerdos in aeternum* lekciónáriuma

A párizsi Bibliothèque nationale de France lat. 755 jelzetű római lekciónáriuma (a továbbiakban BnF 755)²⁹ a két zsolozsmaváltozat kapcsolatának kutatásában kitüntetett szerepet kapott. Az ünnep jelenleg legkorábbinak tartott lekciónáriuma mindkét zsolozsma olvasmányanyagát tartalmazza. A kézirat ívfüzeteinek elrendezése, számos kiegészítő lapszéli jegyzet és az olvasmányok rubrikáinak utólagos kitörlése az olvasmányrendek lényegi átrendezésének nyomait őrzik: a lekciónárium vizsgálata a „kiforrott olvasmányrend” kialakulásának rekonstruálásában kulcsfontosságú.

A kódex ívfüzeteinek elrendezését, s a zsolozsmák olvasmányrendjét, ezek utólagos átrendezésének kérdését Lambot vette fel először.³⁰ Delaissé és Mathiesen elmélete (*1. táblázat*),³¹ amely elsősorban a lekciónárium könyvészeti vizsgálatára

²⁵ A liturgiák verzióinak kapcsolatát tárgyaló tézisek teljességre törekvő és magyarázó közlését vö. Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 57–77.

²⁶ *Corpus Thomisticum S. Thomae de Aquino opera omnia*: <http://www.corpusthomicum.org/iopera.html> (2017. július 11.).

²⁷ Cyrille Lambot–Irenée Fransen, „L’Office de la Fête-Dieu primitive...”, 21.

²⁸ „Latin text has a rusticitas quality, betraying the provincial origins and scholarly limitations of its authoress, Juliana of Mont Cornillon. [...] The text sources includes Alger of Liège (1055–1131), Hugh of Saint-Victor (1096–1141), Gratian (d. 1179), Anselm of Canterbury (1033–1109), Guibert of Nogent (ca. 1055–1124), and Jaques de Vitry (1180–1240).” Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 61.

²⁹ Online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9066909n/f378.item.zoom> (2017. július 31.).

³⁰ Cyrille Lambot, „L’Office de la Fête-Dieu...”, 61–123.

³¹ Thomas J. Mathiesen, „»The Office of the New Feast of Corpus Christi« in the Regimen Animarum at Brigham Young University”, 22; Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 60.

lectio „A”	lectio „B” [Sapientia aedificavit]	lectio „C” [Sacerdos in aeternum]
I lacuna ³²	I Dominus Jesus ad invisibilia	I Immensa divine largitatis
II lacuna	II Considera utrum	II Manducatur utique
III lacuna	III Marath fluvius	III Convenit itaque devotioni
IV Immensa divine largitatis	IV Panis est in altar	IV Huius sacramenti figura
V Manducatur utique	V Christus panis est de quo	V Forte dicis: aliud video
VI Convenit itaque devotioni	VI Iteratur cotidie haec oblatio	VI Marath fluvius
VII Secundum Ioannem... Quomodo quidem ³³	VII Secundum Ioannem... Quomodo quidem	VII Secundum Ioannem... Quomodo quidem
VIII Denique iam	VIII Sicut me misit	VIII Denique iam
IX Sicut misit me	IX Spiritus est qui	IX Sicut misit me
	X Utrum sub figura	
	XI Omnia quaecumque	
	XII Qui scelerate vivunt	

1. táblázat. A zsolozsmák olvasmányrendjének szerkezete a BnF 755 lekciónáriumban (Mathiesen értelmezése)

épült – a kézirat eredeti ívfüzete a 367–369. és 378–380. fóliókból állt, f. 366 és f. 381 voltak az ívfüzet legkülső lapjai, amelyből a 366. fóliót eltávolították, a köztes négy bifóliót ff. 370–377, valamint f. 382 lapot utólag illesztették be – a lekciónárium olvasmányainak tartalmát és megjelenését is figyelembe véve további megfigyelésekkel egészíthető ki.³⁴

³² „Les f. 367 à 369 comportent les 2^e et 3^e nocturnes de l’office du Saint Sacrement. [...] Le second nocturne commençait par les mots »Immensa divine largitatis« [...]. [...] »Cum enim cibo et potu« constitue le 3^e nocturne de ce premier usage romain.” Léon M. J. Delaissé, »A la recherche...«, 225.

³³ Mathiesen tévedésből rossz incipitet közölt. A hetedik olvasmány a 368 rectón: *Secundum Ioannem... Cum enim cibo*.

³⁴ „Au jour même de la fête, l’office compte quatre nocturnes qui commencent comme suit: I, »Dominus Jesus ad invisibilia«; II, »Panis et in altari usitatus«; III, »Quomodo quidem videtur«, l’homélie de S. Augustin; IV, »Omnia Quaecumque.«” Léon M. J. Delaissé, »A la recherche...“, 225; „Folios 367–369 preserve what are now known as the Second and Third Nocturns of Matins, as well as some additional material. The original First Nocturn was on the folio preceding f. 367, but it was removed at some early point. The material on ff. 367–369 (including the missing material on the folio removed) will be called Office A. After f. 369, which is to say in the middle of the quaternary, a new quire was added containing lections for a new Office of Corpus Christi, arranged in four Nocturns. These folios will be called →

[Sacerdos in aeternum] ³⁵		
folio	rubrica	incipit
367v	In solemnitate Domini Jesu Christi ad matutinum	
	lectio prima	Immensa divine largitatis
	lectio secunda	Manducatur utique
367v	lectio tertia	Convenit itaque devotioni
368r	Quartam lectionem requiit in sequenti versis duobus foliis quae sic incipit huius sacramenti figura	Huius sacramenti figura
370v	[lectio V]	[Forte dicis: aliud video]
377r	[lectio VI]	[Marath fluvius amarissimus erat]
368v	In solemnitate corpus Domini Jesu Christi ad matutinum	
	Omelia beati Augusti episcopi de eadem lectione. lec. VII	Secundum Ioannem... Cum enim cibo
	lectio octava	Denique iam
	lectio nona	Sicut misit me

2. táblázat. A *Sacerdos in aeternum* (Mathiesennél Office „A” és „C”) olvasmányrendjének megjelenése a BnF 755 lektionáriumban

A lektionárium a *Sacerdos in aeternum* zsolozsma olvasmányával kezdődik (f. 367v), abban a sorrendben, amelyet a későbbi források egyöntetűen hagyományoznak. Az olvasmányok szerkezetét tekintve azért nem világos az ívfűzet első lapjának hiánya, mert az első noktornus olvasmányai számozva, sorrendben jelennek meg a kéziratban (f. 367v–369r, 2. táblázat). A második noktornus tételeinek lejegyzése igényelhet inkább magyarázatot. A negyedik olvasmány rubrika vezeti be (*Quartam lectionem requiit in sequenti versis duobus foliis quae sic incipit huius sacramenti figura*) pontosan megjelölve a második noktornus olvasmányainak helyét; az ötödik és hatodik olvasmány nincs külön rubrikával ellátva.³⁶ További források bevonásával azonban utólag rekonstruálható, hogy

Office B. The two quires together formed a third Office, Office C, in which the Second Nocturn of Office A became the First Nocturn and the other parts were rearranged through rubrics. Because of the structure of the codex and because Office B exists elsewhere, as will be seen, it seems clear that Office A and B originally existed as separate Offices, while Office C, of course, was formed by combining them.” Thomas J. Mathiesen, „»The Office of the New Feast of Corpus Christi« in the Regimen Animarum at Brigham Young University”, 22. [A BnF 755 lektionáriumban digitális formában tanulmányoztam, amely a könyv felépítésének fizikai vizsgálatát nem tette lehetővé.]

³⁵ Online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9066909n/f378.item.zoom> (2017. augusztus 2.).

³⁶ Uott.

az ötödik és hatodik olvasmány kiírására azért nem került sor, mert a *Sapientia aedificavit* (a továbbiakban „B”, vö. 1. táblázat) zsolozsma olvasmányszövegeinek két divíziójával megegyezik. Az ötödik olvasmány (*Fortē dicis aliud video*) a *Considera utrum nunc* „B” ciklusbeli olvasmányának második szakasza (a divízió lehetőségére a *Fortē* első betőjének díszesebb kivitelezése utal), míg a hatodik olvasmány (*Marath fluvius amarissimus*) a „B” ciklus harmadik olvasmányával azonos (1. táblázat).³⁷ A negyedik olvasmány rubrikáját követően tehát az olvasmányciklus a harmadik noktornus tételeinek lejegyzésével folytatódik, amelyeket ismét számozással jelöltek (2. táblázat).

A „B” olvasmányciklus egy üres fóliót követően a 370 rectón kezdődik, a *Dominus* kezdőbetűjének kiemelésével.³⁸ A 370 rectótól a lektionárium végéig (382v) összesen 34 olvasmányt jegyeztek fel. A teljes olvasmánysort lapszéli jegyzetek kísérik, amelyek a szövegek elrendezésére, a kitörölt rubrikák (feltehetően lekciónumozások) pedig az említett utólagos átrendezésre utalnak.³⁹ A kitörölt rubrikák elhelyezése és mérete alapján látszik, hogy a *Dominus Jesus ad invisibilia – Qui scelerate vivunt* 12 olvasmányból álló, a „B” ciklus tétéleivel egyező sorozata szorosabban összekapcsolódott, a tizenkettedik olvasmány után hosszabb, kétsornyi szöveget töröltek ki.⁴⁰ A zsolozsmák fontossági sorrendjének alakulása a kéziratból nyomon követhető – a „B” rend olvasmányai az ünnep nyolcadára kerültek.

A *Sapientia aedificavit* és a *Sacerdos in aeternum* hangjelzett tételeinek szövegművelete

A két zsolozsma olvasmányos és énekelt tételeinek szövegművelete eltérő módon kapcsolódik egymáshoz. Az olvasmányok esetében két szövegegység teljesen azonos. Az énekelt tételek szövegei azonos szövegforrásból⁴¹ származnak, azonban közöttük teljesen megegyező szövegű tételek nincsenek:⁴² míg a *Sapientia aedificavit* zsolozsma tételei a bibliai szöveget többnyire változatlan formában látják el dallammal, a *Sacerdos in aeternum* zsolozsma esetében ugyanezek az idézetek komprimált szövegműveletként jelennek meg:

³⁷ Thomas J. Mathiesen, „»The Office of the New Feast of Corpus Christi« in the Regimen Animarum at Brigham Young University”, 22.

³⁸ A beírt első lekciónumozást (*Dominus Jesus ad invisibilia*) utólag áthúzták.

³⁹ F. 371r: „feria sexta et per omnes octavas lectiones”.

⁴⁰ A 12 olvasmány négy noktornusra való elosztásáról a forrásban azonban sem az olvasmányok elhelyezése, sem rubrika nem utal, négy noktornust a BNS és a BnF 1134 források úrnapi zsolozsmáiban jelöltek.

⁴¹ Vö. „Table 3”, Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 68–72.

⁴² A zsolozsmahimnuszok kivételével.

Vulgata ⁴³ Példabeszédek könyve 9, 1–2	BNS ⁴⁴ antifónaszövege	BnF 1143 ⁴⁵ antifónaszövege
[1] Sapientia aedificavit sibi domum: excidit columnas septem. [2] Immolavit victimas suas, miscuit vinum, et proposuit mensam suam.	Sapientia aedificavit sibi domum excidit columnas septem immolavit victimas suas miscuit vinum et posuit mensam suam	Sapientia aedificavit sibi domum miscuit vinum et posuit mensam alleluja

A zsolozsmák hangjelzett tételkészleteinek szoros összetartozása a megegyező szövegkezdetű tételek esetében válik különösen markánsá. A két zsolozsma tételkészlete az azonosnak tűnő tételek révén látszólag közvetlenül átfedésbe kerül egymással, amely a két zsolozsma keveredésének és kombinációjának (Kern és Mathiesen által képviselt) elméletét támogatta. Az azonos szövegkezdethez azonban minden esetben eltérő teljes szöveg, valamint egyedi dallam és eltérő modális funkció járul:⁴⁶

	<i>Sapientia aedificavit</i> ⁴⁷	<i>Sacerdos in aeternum</i> ⁴⁸	
V1 aM	Angolorum esca nutritivi populum tuum et paratum panem de caelo praestitisti illis sine labore omne delectamentum in se habentem et omnis saporis suavitatem substantiam enim tuam et dulcedinem tuam quam in filios	Angolorum esca nutritivi populum tuum et panem de caelo praestitisti eis alleluja	L a2
N4 R2	Immolabit haedum ⁴⁹ universa multitudo filiorum Israel et sument de sanguine ejus ac ponent super utrumque postem et in superliminaribus domorum in quibus comedent illum V. Et edent carnes nocte illa assas igni et azymos panes cum lactucis agrestibus	Immolabit haedum ⁵⁰ multitudo filiorum Israel ad vesperum Paschae et edent carnes et azymos panes	N1 R1

⁴³ Online: <http://www.drbo.org/cgi-bin/d?b=lvb&bk=22&ch=9&l=1#x> (2017. június 12.).

⁴⁴ E. 213v.

⁴⁵ F. 14r. Online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057257b/f16.image.r=1143> (2017. július 2.).

⁴⁶ Vö. Thomas J. Mathiesen, „»The Office of the New Feast of Corpus Christi« in the Regimen Animarum at Brigham Young University”, 25; Anton Kern, „Das Offizium de Corpore Christi in österreichischen Bibliotheken”, 52.

⁴⁷ Szöveg forrása: BNS f. 213v–221r.

⁴⁸ Szöveg forrása: BnF 1143. Online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057257b/f2.image.r=1143> (2017. július 31.).

⁴⁹ A tanulmányban jelölve: „Immolabit haedum II”. Vö. Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), Responsories I–II (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), 243.

⁵⁰ A tanulmányban jelölve: „Immolabit haedum I”. Vö. Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), Responsories I–II (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), 243.

	B 139	BNS	T 1974 (I) ⁵¹	G 134	BnF 1143
I	Immolabit haedum (I)	Caenantibus discipulis	Caenantibus discipulis	Immolabit haedum (I)	Immolabit haedum (I)
II	Comedetis cares	Accepto pane	Accepto pane	Panis quem ego	Comeditis carnes
III	Melchisedech vero rex	Manducantibus ciscipulis	Manducantibus ciscipulis	Comeditis carnes	Rexpexit Elias
IV	Caenantibus illis	Dominus Jesus in qua	Dominus Jesus in qua	Rexpexit Elias	Panis quem ego
V	Qui manducata	Quiquumquae manducaverit	Quiquumquae manducaverit	Misit me Pater	Caenantibus illis
VI	Accipit Jesus	Calix benedictionis	Calix benedictionis	Caenantibus illis	Accipit Jesus
VII	Calix benedictionis	Ego sum panis	Ego sum panis	Qui manducata	Qui manducata
VIII	Ego sum panis	Amen amen dico vobis	Amen amen dico vobis	Qui manducata	Misit me Pater
IX	Unus panis	Sicut vivens patres	Sicut vivens patres	Unus Panis	Unus Panis
X	Homo quidam	Melchisedec vero rex	Melchisedec vero rex	Melchisedec vero rex	Melchisedec vero rex
XI		Immolabit haedum (II)	Immolabit haedum (II)	Calix benedictionis	Calix benedictionis
XII		Cumquae operuisset	Cumquae operuisset	Ego sum panis	Ego sum panis

3. táblázat. A matutínium rezposzóriumainak tételválasztása és elrendezése

A zsolozsmák kapcsolatát ugyanakkor árnyalja, hogy több korai forrásban a *Sacerdos in aeternum* korpusza mégis tartalmazza a *Sapientia aedificavit* zsolozsma rezposzóriumait a matutíniumban (3. táblázat).⁵²

A *Sapientia aedificavit* rezposzóriumok alkalmazásának okára a *Sacerdos in aeternum* zsolozsma matutíniumában legegyszerűbben a BnF 1143⁵³ világít rá. Az ünnep végén (a zsolozsma és a mise anyagának a szekuláris úzus szerinti szabá-

⁵¹ T 1979 (I): *Sapientia aedificavit*, T 1979 (II) *Sacerdos in aeternum* – követve a két zsolozsma lejegyzési sorrendjét. Vö. 58. jegyzet.

⁵² Paris, Bibliothèque nationale. lat. 1143 (táblázatban: BnF 1143); Graz, Universitätsbibliothek, MS 134 (táblázatban: G 134); Brussels, Bibliothèque royale, 139 (táblázatban: B 139). A domonkos kantatórium (B 139) 10 rezposzóriumát a *Sapientia aedificavit* szekuláris (BNS) és monasztikus (T 1974 I), illetve a *Sacerdos in aeternum* szekuláris (BnF 1143) és monasztikus (G 134, T 1974 II) kidolgozásával hasonlítottam össze. Vö. Thomas J. Mathiesen, „»The Office of the New Feast of Corpus Christi« in the Regimen Animarum at Brigham Young University”, 15, 21; Barbara R. Walters–Vincent Corrigan–Peter R. Ricketts, *The Feast of Corpus Christi...*, 186–390.

⁵³ Online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057257b/f2.image.r=1143> (2017. július 31.).

lyos közlését követően) rubrika áll: „In quarto nocturno pro monachis”.⁵⁴ Az úgynevezett negyedik noktornus kiegészítésként közölt három rezponzóriuma éppen azzal a három rezponzóriummal egyezik (*Melchisedek viro, Calix benedictionis, Ego sum panis*), amelyek különben a *Sapientia*-zsolozsma részei, de a G 139 rezponzóriumi között és a B 134-ben is megjelennek. A *Sacerdos in aeternum* tételeit tehát monasztikus alkalmazás esetében a *Sapientia aedificavit* három tétellel egészítették ki.⁵⁵ Ez a kötött funkcióban megjelenő „kombináció” azonban nem mond ellent a két zsolozsma önállóságának.

A *Sapientia aedificavit* forrásai és liturgikus alkalmazása

A kutatástörténeti áttekintés a korai úrnapi zsolozsmák heterogén forráshelyzetére is rávilágít. Különösen igaz ez a *Sapientia aedificavit* (jelenleg ismert) néhány forrása esetében, amelyek nem állnak közvetlen kapcsolatban egymással.⁵⁶ A *Sapientia aedificavit* jelenleg legkorábbinak tekintett, 13. század végi breviárium-forrása⁵⁷ a zsolozsmát monasztikus formában (T 1979)⁵⁸, illetve a monasztikus mintát szorosán követve (BNS) őrzik. A zsolozsma matutíniumában (*4. táblázat*) a tételkészlet monasztikus elosztása (T 1979), ugyanennek a tételkészletnek a szekuláris zsolozsmahagyomány keretei közé szorítása (BNS) nyilvánvaló. A zsolozsma bemutatott legkorábbi lektionáriuma (BnF 755) szintén 12 olvasmányt tartalmaz, amely ahhoz az általánosan elfogadott véleményhez vezetett, hogy a *Sapientia aedificavit* eredetileg monasztikus használatra készült.⁵⁹

⁵⁴ F. 23v. Online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057257b/f26.image.r=1143> (2017. július 31.).

⁵⁵ Szám fölötti antifónára a monasztikus úzus harmadik noktornusának egyetlen antifónája (*antifona sola*) miatt nem volt szükség.

⁵⁶ A korai úrnapi források zsolozsmáinak vizsgálatakor hátrányt jelent a források eltérő könyvtípusa, és provenienciája. Bár a *Sapientia aedificavit* zsolozsma minden bizonnyal további zsolozsmaforrásokból is dokumentálható lesz (vö. 72. jegyzet), ezek együttes mennyisége is elenyésző a *Sacerdos in aeternum* officium forrásanyagához képest.

⁵⁷ T 1974; BNS; Troyes, Bibliothèque municipale, MS 1980 (a továbbiakban T 1980), 13. századi ciszterci breviárium, amely a zsolozsma olvasmányait tartalmazza, hangjelzett tételei egyedi, rímes historiát alkotnak.

⁵⁸ A troyes-i bencés apátság könyvtárában őrzött 13. század végi monasztikus breviárium (T 1974, vö. 53. jegyzet) hangjelzés nélkül tartalmazza a *Sapientia aedificavit* és a *Sacerdos in aeternum* zsolozsmát. Sorrendben először a *Sapientia aedificavit* zsolozsma egy üres fóliót követően a 434. rectó fólión kezdődik. A két egykorú, troyes-i és esztergomi forrás nagyfokú egyezése ismét a zsolozsma egységes hagyományozásáról tanúskodik, néhány kisebb eltérés ugyanakkor kizárja a két zsolozsma közvetlen kapcsolatát. Az első vesperás egyetlen ponton tér el az esztergomi tételrendtől: a második antifóna a troyes-i breviáriumban a laudes első antifónáját hozza. A matutínus rezponzóriumi tételrendjüket tekintve megegyeznek. A nocturnusok antifónái két kivétellel (*Comedi fili mi mel* és *De fructu operum* felcserélődött) azonos sorrendben követik egymást. Az antifónasor negyedik darabjának tételválasztása eltér (*Faciens mensam / Memor sit Dominus*).

⁵⁹ „The Premonstratensians [Mathiesen itt a BNS breviáriumra utal] and Benedictines [T 1974] developed another Office, Office B [*Sapientia aedificavit*], with the lessons arranged in four Nocturns.” Vö. Thomas J. Mathiesen, „The Office of the New Feast of Corpus Christi» in the Regimen Animarum at Brigham Young University”, 25.

	Off Rom	BNS	T 1974 (I)	Off Mon	
	I	Venite comedite panem	Venite comedite panem	I	
	H	Sacris sollemnis	Sacris sollemnis	H	
N1	a1	Numquid poterit Deus	Numquid poterit Deus	a1	N1
	a2	Parasti in conspectu meo	Parasti in conspectu meo ⁶⁰	a2	
	a3	De fructu operum tuorum	Comede fili mi mel	a3	
			Memor sit Dominus	a4	
			Sacerdotes sancti incensum	a5	
			Faciet Dominus exercituum	a6	
	W	Petierunt et venit coturnix	Petierunt et venit coturnix	W	
	R1	Cenantibus discipulis	Cenantibus discipulis	R1	
	V	Hic est sanguis meus	Hic est sanguis meus	V	
	R2	Accepto pane	Accepto pane	R2	
	V	Similiter et calicem	Similiter et calicem	V	
	R3	Manducantibus discipulis	Manducantibus discipulis	R3	
	V	Et ait illis hic est	Et ait illis hic est	V	
			Dominus Jesus in qua	R4	
			Similiter et calicem	V	
N2	a1	Faciens mensam	Tulit mane haedum	a1	N2
	a2	Sacerdotes sancti	Erit quasi oliva	a2	
	a3	Faciet Dominus	Quid enim bonum	a3	
			Extendit Jonathas	a4	
			De fructu operum tuorum	a5	
			Venite emite absque	a6	
	W	Cibavit illos ex adipe	Cibavit illos ex adipe	W	
	R1	Dominus Jesus in qua	Quicumque manducaverit	R1	
	V	Similiter et calicem	Qui enim manducat et bibit	V	
	R2	Quicumque manducaverit	Calix benedictionis cui	R2	
	V	Qui enim manducat	Quoniam unus panis et	V	
	R3	Calix benedictionis	Ego sum panis vitae	R3	
	V	Quoniam unus panis	Ego sum panis vivus	V	
			Amen amen dico vobis	R4	
			Caro enim mea	V	

4. táblázat. A Sapiencia aedificavit officium matutínuma: BNS és T 1974 (I)

⁶⁰ T 1974: f. 434v, utólagos kiegészítés a lap alján.

	Off Rom	BNS	T 1974 (I)	Off Mon	
N3	a1	Tulit mane haedum	Pluit illis manna	a1	N3
	a2	Erit quasi oliva			
	a3	Quid enim bonum			
	W	Panis frugum terrae	Panis frugum terrae	W	
	R1	Ego sum panis	Sicut vivens misit me	R1	
	V	Ego sum panis	Non sicut patres vestri	V	
	R2	Amen amen dico vobis	Melchisedech vero rex	R2	
	V	Caro enim mea	Benedictus Abraham deo	V	
	R3	Sicut vivens misit me	Immolabit haedum (II)	R3	
	V	Non sicut patres vestri	Et edent carnes	V	
		Cumque operuisset ros	R4		
		Iste est panis quem	V		
„N4”	a1	Extendit Jonathas			
	a2	Comede fili mi			
	a3	Venite emite absque			
	W	Comedi favum			
	R1	Melchisedech vero rex			
	V	Benedictus Abraham			
	R2	Immolabit haedum (II)			
	V	Et edent carnes			
	R3	Cumque operuisset ros			
	V	Iste est panis quem			

4. táblázat (folytatás). A *Sapientia aedificavit* officium matutínuma: BNS és T 1974 (I)

A zsolozsma székesegyházi alkalmazását a BNS forráshoz lazán kapcsolható, két magyar provenienciájú referenciaforrás dokumentálja még. A *Sapientia aedificavit* az úrnapi zsolozsmaliturgia legelső átvételét követően az esztergomi hagyományban nem emelkedett normatív rangra, a 13–14. századforduló után készült esztergomi breviáriumok kizárólag a *Sacerdos in aeternum* zsolozsmát tartalmazzák. Az officium azonban nem merült azonnal feledésbe. A 14. század második felére datált kalocsai eredetű szöveges magánbreviárium (Clmae 33)⁶¹ a magyar székesegyházi zsolozsmahagyományhoz igazított formában tartalmazza a zsolozsmát.⁶² Az esztergomi tétékészllettől egyet-

⁶¹ H-Bn Clmae 33, breviárium XIV/2 (Clmae 33). Vö. 9. jegyzet.

⁶² A matutínumban nincs himnusz, a *Sacris sollempniis* himnusz a laudesbe kerül, a laudes himnusza a kompletóriumba. A három noktürnust egyetlen szám fölötti rezponzórium követi: a BNS breviáriumban a 12. rezponzórium helyén álló (*Cumque operuisset*) itt is záróhelyzetbe, a 9. helyre kerül, a BNS 9. rezponzóriuma (*Sicut vivens misit me*) a szám feletti rezponzórium.

len ponton tér el: a második vesperás canticum-antifónája feltehetően lokális szövegváltozat, amely eddig más forrásból nem volt kimutatható, ezért dallamát sem ismerjük:

BNS	Clmae 33
Amen amen dico vobis non dedit Moyses vobis panem de caelo sed pater meus dat vobis panem verum de caelo panis enim verus est qui de caelo descendit et dat vitam mundo alleluja	Amen amen dico vobis non dedit vos Moyses panem de caelo verum panis enim verus est qui de caelo descendit et dat vitam mundo alleluja

A matutínium tételeinek elrendezése a Clmae 33 kalocsai breviáriumban és a Zágrábban őrzött 14. század végi, MR 43-as jelzetű breviáriumban megegyezik.⁶³ A közös tételek szövegkorpusza azonos. Eltér azonban az ünnep első vesperása, melyben a Magnificat-antifóna kivételével a *Sacerdos in aeternum* tételei szerepelnek.⁶⁴ E három forrás alapján a zsolozsma magyarországi forráslánca nem rekonstruálható, közvetlen kapcsolat még a két déli egyházmegyei breviárium között sem igazolható.⁶⁵ Az ünnep bevezetését követően a két zsolozsma feltehetően egy ideig párhuzamos, de nem egyenrangú használatban állt. A *Sapientia aedificavit* zsolozsmát az esztergomi érseki központtól távolabb eső, vagy az esztergomi úzustól tudatosan eltérő egyházmegyéek területén részesíthették előnyben.

A *Sapientia aedificavit* megjelenése forrásainkban a magyar liturgikus hagyomány mikroperspektívájából mégis a zsolozsma európai történetének egy fontos epizódjára világít rá, amely az officium székesegyházi használatát – az eddig ismert monasztikus forrásokat kiegészítve – legalább lokális viszonylatban alátámasztja.

Áttekintés

A *Sapientia aedificavit* és *Sacerdos in aeternum* kapcsolatát vizsgáló kutatás két különböző szempontú interpretációjához a bemutatott források segítségével a következő megjegyzések fűzhetők:

(1) A *Sacerdos in aeternum* (kezdeti változatának) és a *Sapientia aedificavit* bizonyos tételeinek kombinációjából született a *Sacerdos in aeternum* végleges változata.⁶⁶ Ez az értelmezés az olvasmányrend esetében talán tartható, az énekelt tételek esetében

⁶³ Hr-Zu MR 43, XIV/XV. századi breviárium (MR 43). Vö. 9. jegyzet.

⁶⁴ A Magnificat-antifónától minden átmenet nélkül a *Sapientia aedificavit* zsolozsmaciklus tételei következnek. A matutínium utolsó rezponzóriumát (*Cumque operuisset*) a notátor már csak incipittel jelezte. A tétel így nem szerepel teljes szöveggel, mert az első vesperásban még a *Homo quidam* kapott helyet.

⁶⁵ Dobszay László, *Corpus Antiphonarum. Európai örökség és hazai alakítás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 340.

⁶⁶ Vö. Thomas J. Mathiesen, „The Office of the New Feast of Corpus Christi« in the Regimen Animarum at Brigham Young University”: Office „A”, „B”, „C”. A két zsolozsma kombinációjának elmélete közvetve akár felvethető, hogy a *Sacerdos in aeternum* archaikusabb változata a *Sapientia aedificavit* zsolozsmát megelőzhette. Vö. 34. jegyzet.

azonban nem, hiszen a *Sacerdos in aeternum* végleges alakja a *Sapientia aedificavit* zenei anyagából semmit nem tartott meg.⁶⁷ A *Sapientia aedificavit* kölcsönzött tételi a *Sacerdos*-zsolozsmában nem véletlenszerűen, hanem meghatározott funkcióhoz rendelve jelennek meg, hogy biztossítsák a monasztikus zsolozsmarend nagyobb tétel-szükségletét.⁶⁸

(2) A *Sapientia aedificavit* zsolozsma a *Sacerdos in aeternum* zsolozsma „próbája”, előzménye, amely a végső forma megjelenésével kikopott a használatból. A 13. század utolsó két évtizedében a két zsolozsma együttélése, esetenként egymás alternatívája (akár átmeneti egyenrangúsága) még egyértelműen nyomon követhető. A *Sapientia aedificavit* jól felismerhető, szilárd szerkezetet mutat – thesaurus jellegű funkciója tehetette másodlagossá, mely szerepet a későbbi források alátámasztják; az officium perifériára szorulásának éppen úgy lehettek esztétikai, mint egyházpolitikai mozgatórugói.

2. A *Sapientia aedificavit* zsolozsma zenei kidolgozása⁶⁹

A *Sapientia aedificavit* officium értékelésében, mint láttuk, elsősorban a szöveg kidolgozásának és tartalmának, valamint a források funkciójának, használati körének vizsgálata volt döntő. A zsolozsmaváltozat zenei kidolgozása csak kisebb figyelmet kapott, mert a teljes *Sapientia aedificavit* zsolozsma jelenleg egyetlen ismert kottás forrása a BNS. A jelenlegi forráshelyzetben egykorú forrásból csupán a BnF 1143 három antifónájának⁷⁰ és rezponzóriumának⁷¹ dallama (ez utóbbi három tétel a B 139 rezponzóriumai között is kottával szerepel) vethető össze a BNS tétéleivel. Ezen kívül egy, a 16. század első negyedéből származó nyomtatott portugál antifonále (Braga, Arquivo da Sé MS 32, a továbbiakban B 32), a bragai katedrális karkönyve⁷² tartalmazza a *Sapientia aedificavit* zsolozsma nyolc antifónáját (f. 260r–261r) az

⁶⁷ A himnuszok egyezése nem tűnik ebből a szempontból döntőnek.

⁶⁸ Vö. 5. táblázat.

⁶⁹ A kutatástörténeti perspektívából kiindulva külön tárgyalom a *Sapientia aedificavit* zsolozsma szövegét és dallamát, ez ugyanakkor nem jelent állásfoglalást azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy a szövegi és dallami „alkotómunka” szimultán vagy egymástól függetlenül történt.

⁷⁰ *Memoriam fecit, Memoria mea, Qui habet aures.*

⁷¹ *Melchisedec vero rex, Calix benedictionis, Ego sum panis.*

⁷² Az antifonálét Diogo Alte da Veiga aquitán provenienciájúnak tartja, vö. online: <http://pemdatabase.eu/source/2902> és <http://pemdatabase.eu/source/2350> (2016. június 28.). A vele azonos korból származó graduále liturgikus anyagát, különösen a pünkösöd utáni idő alleluja-ciklusát vizsgálva Manuel Pedro Ferreira kimutatta, hogy Braga sajátos egyházmegyes úzusának archaikus rétege aquitán gyökerű. Manuel Pedro Ferreira, „Braga, Toledo and Sahagún: The testimony of a sixteenth-century liturgical manuscript. Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca.1250–c.1550)”, *Actas del Coloquio Internacional*, Lleida, 1–3 abril 1996, Edición a cargo de Maricarmen Gómez-Màrius Bernadó. A forráshelyzet alapján arra lehet következtetni, hogy a *Sapientia*-zsolozsma az aquitán térségben vált valamelyest ismertté, onnan szóródott a szomszédos területek irányába, akár intézményi akár személyes kapcsolatok révén, s került ily módon Bragába is. Ahol nyilván (az esztergomi helyzethez hasonlóan) nem gyökerezett meg, jelenléte azonban mégis nyomot hagyott →

Incipit	BNS	B 32
Sapientia aedificavit sibi	Cor. Christi, V a1	Fer. 6 Cor. Christi, L aB
Melchisedec rex Salem ⁷³	Cor. Christi, V a2	Fer. 6 Cor. Christi, V2 aM
Immolavit haedum universa ⁷⁴	Cor. Christi, V a3	Sabb. Cor. Christi, L aB
Et edent carnes nocte ⁷⁵	Cor. Christi, V a4	Fer. 2 Cor. Christi, L aB
Pluit illis manna	Cor. Christi, V a5	Fer. 2 Cor. Christi, V2 aM
Angelorum esca nutritivisti	Cor. Christi, V aM	Fer. 3 Cor. Christi, L aB
Dixit Jesus ego sum panis	Cor. Christi, L aB	Fer. 3 Cor. Christi, V2 aM
Amen amen dico vobis	Cor. Christi, V2 aM	Fer. 4 Cor. Christi, L aB

5. táblázat. A *Sapientia aedificavit* zsolozsma dallamainak bragai forrása

ünnepet követő nyolcad napjainak canticum-antifónájaként (5. táblázat): a BNS mellett egyedül e kései forrás áll rendelkezésre a zsolozsma további nyolc antifónadallamának vizsgálatához.⁷⁶

A *Sapientia aedificavit* és *Sacerdos in aeternum* kapcsolatának összefüggésében indokolt azt is megvizsgálni, hogy az egyes tételek és a teljes ciklus BNS-beli zenei kidolgozásában vajon megjelennek-e a zsolozsma „átmenetiségének” nyomai: (1) milyen hasonlóságok és eltérések figyelhetők meg a *Sapientia aedificavit* és *Sacerdos in aeternum* zsolozsmák hangnemi koncepciójában (6. és 7. táblázat);⁷⁷ (2) a két

a helyi hagyományon, legalábbis annyira, hogy egy késői forrás – kevésbé frekvenciált liturgikus pozícióban – néhány tételét fönntartsa. Online: <http://pemdatabse.eu/source/2902> (2017. július 12.).

⁷³ A *Sapientia aedificavit* antifóna dallama a két forrásban alapvetően azonos. Eltérő dallamformálás két esetben – dialektuskülönbségből fakadó eltérő formulakészlet (*immolavit*), illetve a többhangos melizmák eltérő tagolásából adódó szövegelosztás (*aedificavit*, *immolavit*, *victimas*, *mensam*) – figyelhető meg. Az incíium és első sor díszesebb dallama a BNS-ben az antifóna nyitófunkciójával hozható összefüggésbe. A *columnas* elő szótagjára eső melizma első nyolc hangja a bragai antifonáleban feltehetően hibás, másoláskor egy terccel elcsúszhatott. A 16. századi antifonále *Sapientia aedificavit* antifónájának szövegelosztása az antifóna klasszikus (középkori) szöveg- és dallamkapcsolatának meglazulásáról tanúskodik.

⁷⁴ Az antifóna második sorában eltérő szöveg mennyisége (BNS szövegében eggyel több szó) a dallam egyéni igazításához vezetett.

⁷⁵ A két antifóna egymáshoz képest kvint transzpozícióban kezdődik (BNS: 4. tónus, B 32: 8. tónus), záróhangjaik és zárómotívumaik megegyeznek. A két dallam feltehetően nem egymás variánsa, a B 32 lejegyzése hibás lehet, amelyet további kottás lejegyzésekre támaszkodva lehetne tisztázni.

⁷⁶ A BNS és B 32 mind a nyolc antifónája esetében megegyező dallamváz pentatón (BNS) és diatón (B 32) dialektusú változatait tartalmazza.

⁷⁷ Az összehasonlításhoz (elsősorban a dialektus és zsolozsmahagyomány egységének megtartása miatt) a BNS *Sapientia aedificavit* zsolozsmája mellé a *Sacerdos in aeternum* esztergomi forrásait tettem, amelyet STR (*Usus Strigoniensis*) rövidítéssel láttam el (6. és 7. táblázat). Vö. Dobszay László–Kovács Andrea, *Corpus Antiphonalium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. VI/A Esztergom/Strigonium. Temporale*, 202–206; Dobszay László, *Az esztergomi rítus* (Budapest: Új Ember Kiadó, 2004), 200–209.

Funkció	Incipit (STR)	Tónus	Tónus	Incipit (BNS)
V a1	Sacerdos in aeternum	1	6	Sapientia aedificavit sibi
V a2	Miserator Dominus escam	2	8	Melchisedec rex Salem
V a3	Calicem salutaris	3	8	Immolabit haedum multitudo
V a4	Sicut novellae olivarum	4	4	Et edent carnes
V a5	Qui pacem ponit	5	1	Pluit illis manna
V aM	O quam suavis est	6	6	Angelorum esca
Inv	Christum regem	5	4	Venite comedite panem meum
N1 a1	Fructum salutiferum	1	1	Numquid poterit Deus
N1 a2	A fructu frumenti	2	1	Parasti in conspectu meo
N1 a3	Communione calicis	3	1	De fructu operum tuorum
N2 a1	Memor sit Dominus	4	8	Faciens mensam
N2 a2	Paratur nobis mensa	5	6	Sacerdotes sancti
N2 a3	In voce exultationis	6	3	Faciet Dominus exercituum
N3 a1	Introibo ad altare	7	1	Tulit mane haedum
N3 a2	Cibavit nos Dominus	8	1	Erit quasi oliva gloria
N3 a3	Ex altari tuo	6	6	Quid enim bonum ejus
„N4” a1	–	–	?	Extendit Jonathas
„N4” a2	–	–	?	Comede fili mi mel
„N4” a3	–	–	?	Venite emite absque
L a1	Sapientia aedificavit sibi	1	1	Memoriam fecit
L a2	Angelorum esca	2	8	Memoria mea in generationes
L a3	Pinguis est panis	3	6	Omnes eandem escam
L a4	Sacerdotes sancti	4	3	Nolo vos socios fieri
L a5	Vincenti dabo	5	3	Qui habet aures
L aB	Ego sum panis vivus	1	1	Dixit Jesus ego sum
V2 aM	O sacrum convivium	5	7	Amen amen dico vobis

6. táblázat. A két zsolozsma antifónáinak modális elrendezése

officium antifónái és rezponzóriumi a műfajok repertóriumainak mely stílusrétegébe, típusába tartoznak.⁷⁸ (Az 1. és 3., illetve 6–7. *kottapélda* a két zsolozsma egy-egy azonos szövegincipitű antifónáját és rezponzóriumát, a 4., 5., 6. *kottapélda* egy kiválasztott rezponzorium dallammodell két alkalmazását szemlélteti).

⁷⁸ A magyar (és magyarországi ferences) zsolozsmaforrások antifónáinak és rezponzóriumainak zenei típusrendben közölt dallamtárait használtam referenciaforrásként. Antifónák: László Dobszay–Janka Szendrei, *Antiphonen im 1.–8. Modus*, in *Monumenta Monodica Medii Aevi*, Band V, hrsg. v. Andreas Haug–David Hiley–Karlheinz Schlager, (Kassel: Bärenreiter, 1999.) A továbbiakban MMMAe. Rezponzóriumok: Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), *Responsories I–II* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013).

Funkció	Incipit (STR)	Tónus	Incipit (BNS)	Incipit (BNS)	Típus
V R	Homo quidam fecit	1 6	Cumque operuisset ros*	Calix benedictionis	1/III/1
N1 R1	Immolabit haedum	1 7	Cenantibus discipulis	Dominus Jesus in qua	
N1 R2	Comeditis carnes	2 6	Accepto pane	Melchisedec viro rex	5
N1 R3	Respexit Elias	1 7	Manducantibus discipulis	Sicut vivens misit me	6/II
N2 R1	Panis quem ego dabo	4 1	Dominus Jesus in qua	Accepto pane	
N2 R2	Cenantibus autem	5 7	Quicumque manducaverit	Cumque operuisset ros	
N2 R3	Accepit Jesus calicem	6 1	Calix benedictionis	Quicumque manducaverit	7
N3 R1	Qui manducat meam	1 7	Ego sum panis vitae	Immolabit haedum	
N3 R2	Misit me Pater	8 7	Amen amen dico vobis	Manducantibus discipulis	7/IV/1
N3 R3	Unus panis	1 6	Sicut vivens misit me	Cenantibus discipulis	
„N4” R1	–	– 5	Melchisedec viro rex	Amen amen dico vobis	
„N4” R2	–	– 7	Immolabit haedum	Ego sum panis vitae	7/IV/2
„N4” R3	–	– 6	Cumque operuisset ros		
V2 R	Caro mea vere est	1 [7	Ego sum panis vitae*] ⁷⁹		

7. táblázat. A két zsolozsma rezponzóriumainak modális elrendezése és a BNS modellek szerint rendezett kontrafaktumai

Antifónák

A két officium antifónakészlete a műfaj azonos két stílusrétegébe, az új stílusú kompozíciók, illetve olyan új stílusú tételek sorába tartozik, amelyek a hagyományos formulakészlet elemeiből épülnek fel („kompozíció hagyományos anyagból”).⁸⁰

A *Sacerdos in aeternum* zsolozsma első tónusú *Sapientia aedificavit* antifónája,⁸¹ ez utóbbi típusnak egyik szabályszerű formája (3. kottapélda). A *Sapientia aedifica-*

⁷⁹ Vö. Barbara R. Walters-Vincent Corrigan-Peter R. Ricketts, „The feast of Corpus Christi...”, 239.

⁸⁰ „Kompozíció hagyományos anyagból” és „új stílusú” antifónák. Vö. Dobszay László, *Corpus Antiphonarum. Európai örökség és hazai alakítás*, 158–160.

⁸¹ MMMAe, Nr. 6148, 824. (Vö. 78. jegyzet).

Sa - pi - en - ti - a ae - di - fi - ca - vit si - bi do - mum ex - ci - dit co - lu - mnas se - ptem
im - mo - la - vit vi - cti - mas su - as mi - scu - it vi - num et po - su - it men - sam su - am.

1. kottapélda. A *Sapiaentia aedificavit* antifóna a BNS-ben (f. 213v)

Sa - pi - en - ti - a ae - di - fi - ca - vit si - bi do - mum ex - ci - dit
co - lu - mnas sep - tem im - mo - la - vit vi - cti - mas su - as
mi - scu - it vi - num et po - su - it men - sam su - am.

2. kottapélda. A *Sapiaentia aedificavit* antifóna a B 32-ben (f. 260r)

Sa - pi - en - ti - a ae - di - fi - ca - vit si - bi do - mum mi - scu - it vi - num
et po - su - it men - sam al - le - lu - ja.

3. kottapélda. A *Sacerdos in aeternum* zsolozsma *Sapiaentia aedificavit* antifónája

vit zsolozsma címadó tétéle⁸² (1. kottapélda) esetében a terjedelmesebb szöveg formabontóbb megoldáshoz vezetett⁸³ – az oktávon túllépő ambitus és a hosszú sorok új stílusú kompozíciós igénynek felelnek meg.

Markáns különbség a két zsolozsma között egyedül a tételek sorrendjének hangnemi elrendezésében van: a *Sacerdos in aeternum* összesen huszonhárom antifónája három, a *series tonorum* elve szerint rendezett sorozatot alkot, míg ilyen tudatos modális elrendezés a *Sapiaentia aedificavit* antifónáit nem kapcsolja össze. Továbbá antifónaszövegei eltérő hosszúságúak, dallamai egyediek, míg a *Sacerdos in aeternum* antifónaszövegeinek hossza azonos, minden egyes tételt „alleluja” zár, s mint láttuk, dallamait előre eltervezett modális elrendezés kapcsolja össze. A *Sacerdos in aeternum* antifónakészletét tudatosan egységesítették, zenei kidolgozásakor is „klasszikus” egyszerűsége törekedve.

⁸² MMAe, Nr. 1524, 292. (Vö. 78. jegyzet).

⁸³ A két zsolozsmatípus összehasonlítását árnyalja, hogy a 6. tónusú antifónák típusrendszerében a „kompozíció hagyományos anyagból” típusa hiányzik. Vö. Dobszay László, *Corpus Antiphonarum. Európai örökség és hazai alakítás*, 173–175.

Qui-cum-que man-du-ca - ve-rit pa-nem vel bi-be-rit ca-li-cem Do-mi-ni
 in-di-gne re-us e-rit cor-po-ris et san-gui-nis
 Do-mi-ni * pro-bet au-tem se-i-psum ho-mo et sic de-pa-ne
 il-lo e-dat et de-ca-li-ce bi-bat. V) Qui e-nim man-du-cat
 et bi-bit in-di-gne ju-di-ci-um si-bi man-du-cat et bi-bit non di-ju-di-cans
 cor-pus Do-mi-ni.

4. kottapélda. A *Sapientia aedificavit* zsolozsma *Quicumque manducaverit* respnózóriuma

Respnózóriumok

A két zsolozsma respnózóriumainak elrendezése az antifónák rendjével megegyezik (6–7. táblázat),⁸⁴ és tételeik (az antifónákhoz hasonlóan) a műfaj ugyanazon stílusrétegeibe sorolhatók (új stílusú, illetve hagyományos formulakészletből építkező új stílusú tételek). A *Sacerdos in aeternum*-respnózóriumok tónusainak *series tonorum* elrendezésével szemben feltűnő, hogy a *Sapientia aedificavit* respnózóriumai között több azonos dallamvázra készült alkalmazás⁸⁵ (7. táblázat). Az officium egyetlen respnózórium-dallama sem új alkotás, mind ismert tétel újabb – ugyanakkor nem mechanikus – „átszövegezése”.⁸⁶

A *Sapientia aedificavit* hetedik tónusú *Quicumque manducaverit* respnózóriuma (4. kottapélda) új stílusú tétel, amely a hetedik tónus hagyományos motivikus elemeihez és felépítéséhez szorosan kapcsolódik – megtartja a tónusra jellemző hagyományos intonációt és a zárlati formulákat, és ezekhez a verzusban is ragaszkodik.⁸⁷

⁸⁴ A *series tonorum* a *Sacerdos in aeternum* zsolozsma respnózóriumainak modális elrendezésében is megjelenik, de kevésbé következő, mint az antifónák modális rendjében – két első tónusú tétel (*Respexit Elias, Qui manducat meam carnem*) megszakítja a sorrendet. A *series tonorum*-elv a *Sapientia aedificavit*-respnózóriumokban nem érvényesül. Vö. 7. táblázat.

⁸⁵ Alkalmazásnak nevezem – a kontrafaktumtól megkülönböztetve – azt a módszert, amelyben mintadallam és a származtatott dallam kapcsolata lazább (vagy kevésbé következő) mint a kontrafaktum esetében.

⁸⁶ Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), *Responsories I–II* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), 15–191.

⁸⁷ Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), *Responsories I–II* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), Nr. 7071, 1251. A 4. kottapéldában aláhúzás mutatja az alacsonyabb szótagszám helyén a dallamváz hangjainak sűrítését, a magasabb szótagszám következtében beillesztett hangokat az első sor bekeretezett motívumai, valamint a verzus bekeretezett sora jelzi. A formulák szótagokra, illetve hangokra tagolását nyíl jelöli.

In prin - ci - pi - o e - rat Ver - bum et Ver - bum e - rat a - pud
 De - um et De - us e - rat Ver - bum hoc e - rat in prin - ci - pi - o
 a - pud De - um * o - mni - a per - i - psum fá - cta sunt et si - ne i - pso
 fá - ctum est ni - hil. V) Quod fá - ctum est in i - pso vi - ta e - rat et vi - ta
 e - rat lux ho - mi - num.*

5. kottapélda. A karácsonyi matutínium záró respnózóriuma az esztergomi zsolozsmahagyomány szerint

Im - mo - la - bit hac - dum u - ni - ver - sa mul - ti - tu - do fi - li - o - rum
 Is - ra - el et su - ment de san - gui - ne e - jus ac po - nent su - per
 u - trum - que po - stem et in su - per lí - mi - na - ri - bus do - mo - rum in qui - bus
 com - e - dent il - lum. V) Et e - dent car - nes no - cte il - la as - sa
 i - gni et a - zy - mos pa - nes cum la - ctu - cis a - gre - sti - bus.

6. kottapélda. A *Sapientia aedificavit* zsolozsma *Immolabit haedum II* respnózóriuma

A respnózórium modellje a karácsonyi matutínium záró respnózóriuma (*In principio erat verbum*, 5. kottapélda).⁸⁸ A „kontrafaktum” megalkotásakor a dallamvázra az eredeti szövegtől képest eltérő hosszúságú sorokat, hosszabb szöveget kellett elhelyezni, a verzusban szükségessé vált még egy „D” kadenciára érkező sor beiktatása.

A zsolozsma *Immolabit haedum II* respnózóriuma (6. kottapélda)⁸⁹ hasonlóképpen az *In principio erat* dallam-modellre készült alkalmazás. A *Quicumque manducaverit*-kontrafaktumhoz képest ez az alkalmazás lényegesen szabadabb (vö. második és harmadik sor sűrítését, a harmadik sor „g” zárlatát), amely a zsolozsma „szerzőjének” gyakorlottságáról tanúskodik. A dallammodellek kiválasztása sem

⁸⁸ Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), *Responsories I–II* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), Nr. 7070, 1250.

⁸⁹ Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), *Responsories I–II* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), Nr. 7072, 1252.

Im-mo - la - bit hae - dum mul - ti - tu - do fi - li - o - rum Is - ra - el ad ve - spe - rum
 Pa - schae et e - dent car - nes et a - zy - mos pa - nes.
 V) Pa - scha no - strum im - mo - la - tus est Chri - stus i - ta - que e - pu - le - mur
 in a - zy - mis sin - ce - ri - ta - tis et ve - ri - ta - tis.

7. kottapélda. Egy magyar komédiás, I. felvonás, No. 8

lehetett véletlen, amelyre a modell és alkalmazás szövegei között fennálló intertextuális, liturgikus kapcsolat tudatos társítására utal.⁹⁰

Az összehasonlításul kiválasztott azonos szövegkezdetű *Immolabit haedum* I responzórium (7. kottapélda)⁹¹ a *Sacerdos in aeternum* zsolozsma első tónusú tételé, a típusrend új stílusú kompozícióinak sorába tartozik. Bár egyedi tétel, de kidolgozása rendkívül szabályszerű, a klasszikus gregorián motívumkészletből építkezik. (Ebbe a típusba tartozó responzóriumok többnyire *series tonorum*-ciklusok részét alkotják, 1000 utáni ünnepekre készült alkotások.)⁹²

Összegzés

A BNS *Sapientia aedificavit* officiumának „régí”⁹³ tételsorként való értelmezése részben félrevezető, mert a zsolozsmák tételei az egyes műfajok repertóriumainak azonos rétegébe tartozik. Létezik azonban a két zsolozsmaváltozat között egy relatív kronológia, amely az azonos szövegforrásból alkotott két officium heterogénebb vs. letisztultabb (tudatosan egységes és „klasszikus”) kidolgozásában érzékelhető. Ebben a relatív kronológiában a *Sapientia aedificavit* a korábbi, amelyet a zsolozsmaváltozat általános forráshelyzete is megerősít.

Az „asszimilálatlan átvétel”⁹⁴ a BNS kapcsán a *Sapientia aedificavit* zsolozsma formai és tartalmi elemeire egyaránt vonatkozik. (1) A szekuláris zsolozsmahagyomány bevett szerkezetétől eltérő lejegyzés (négy nokturnus, matutínium-himnusz),

⁹⁰ Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), *Responsories I–II* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), 156. A bemutatott példa esetében: „[...] this procedure may have theological implications, because of the intertextual links between Christmas and the feast of Corpus Christi.”

⁹¹ Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), *Responsories I–II* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), Nr. 1103, 412.

⁹² Dobszay László–Szendrei Janka (szerk.), *Responsories I–II* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), 65.

⁹³ Vö. 8. jegyzet.

⁹⁴ Uott.

preciosi corporis et sanguinis tui temporalis perceptio prefiguratur. Qui unius.

In Quarto Nocturno p monachis ant.

Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et misericors

lusa. Evocac. ps. Do

mme exaudi. ant. Me

monia mea in generatione seculorum qui edunt me adhuc estu

¶ paradisus
parisi. de
sainta
ra.

¶ pater
fater. un
ecti. de
sco. ste
pha
no.

1. facsimile. A „negyedik nocturnus” rubrikája a BnF 1143 23. versóján⁹⁵

amely a breviárium egyetlen más zsolozsmájában sem jelenik meg, az új officium átvételének kezdetleges formái megoldásáról tanúskodik. (2) A monasztikus tétel-szerkezethez szükséges bővebb repertoár teljes átvétele (a tételek válogatásának és rendezésének kezdetlegessége: a himnuszok dallamának kottás lejegyzése, a „negyedik nocturnus” antifónáinak kitöltetlen kottavonalai) a hagyományváltás kezdetleges tartalmi megvalósítását szemlélteti.

Bár a *Sapientia aedificavit* BNS-beli megjelenése formabontó, a negyedik nocturnus bevezetésének áthidaló megoldása mégsem teljesen egyedi. A BnF 1143 szkriptora ugyanezt a módszert alkalmazta, amikor a *Sacerdos in aeternum* ének-készletét további tételekkel egészítette ki – „*In quarto nocturno pro monachis*” – a *Sapientia aedificavit* anyagából kölcsönözve (1. facsimile). A BNS lejegyzője tehát egy szokatlan, de mégsem példa nélkül álló megoldást alkalmazott.

⁹⁵ Online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057257b/f26.image.r=1143> (2017. július 31.).

ANNA SANDA
„Sapientia aedificavit“
Phasen der Entstehung des Offiziums und der Kodifikation
eines spätmittelalterlichen Festes

Der vorliegende Aufsatz behandelt das Fronleichnamsoffizium *Sapientia aedificavit* im *Breviarium Notatum Strigoniense* aus dem späten 13. Jahrhundert (Cz-Ps DE I 7, im Folgenden: BNS).

Das zu untersuchende Fronleichnamsoffizium ist aufgrund seiner frühen Überlieferung und irregulären Struktur im BNS in der Fachliteratur seit langem bekannt. Die ungarische Provenienz des BNS wurde wegen seines Aufbewahrungsortes – die Bibliothek des Prämonstratenser Chorherrenstiftes in Strahov bei Prag – bisher außer Acht gelassen. Die Berücksichtigung der Provenienz (im weiteren Sinne die Berücksichtigung der lokalen Quellenlage des Offiziums in Zusammenhang mit anderen zerstreuten Belegen im gesamteuropäischen Quellenbestand) kann daher zu den bereits vorliegenden Forschungsergebnissen gezielt beitragen. Derzeit ist das Offizium noch in zwei weiteren ungarischen, dem südwestlichen Diözesangebiet Kalocsa entstammenden Brevieren (H-Bu Clmae 33 und Hr-Zu MR 43, beide aus dem 14. Jh.) nachzuweisen. Ein dritter Beleg, ein gedrucktes Antiphonar aus dem frühen 16. Jahrhundert aus Braga (P-BRs Ms 32), das acht Antiphonen des Offiziums überliefert, konnte ebenfalls zur Untersuchung herangezogen werden. Im Aufsatz werden sämtliche, derzeit bekannten Quellen des Offiziums *Sapientia aedificavit* dargestellt, mit dem im BNS enthaltenen Fronleichnamsoffizium verglichen, textliche und melodische Abweichungen veranschaulicht.

Durch die Untersuchung kann die Forschungsgeschichte des Offiziums neu aufgerollt, aus anderer Perspektive betrachtet und die besondere Gestaltung mittels erweiterten Quellenbestandes erneut ausgewertet werden.

ÚJABBKORI ZENETÖRTÉNET

BOZÓ PÉTER

A budapesti Népszínház zenekara

Rákosi Jenő – aki nem csak a Népszínház első igazgatója, hanem a *Budapesti Hírlap* szerkesztője,¹ számos külföldi operett szövegének fordítója és magyar operettlibrettó szerzője is volt –, 1926-ban befejezett visszaemlékezéseiben érdekes anekdotát közöl.

1881-ben királyi vendégek látogattak a Népszínházba: Rudolf trónörökös és újdonsült hitvese, Stefánia belga hercegnő. A trónörökös magyar udvarmestere, Erdődy gróf rá akarta beszélni Rákosit, hogy az előadás előtt játsszák el Rudolf tiszteletére az osztrák császárhimnusz, a *Gott erhaltét*. A színingazgató elmondása szerint a következő érvekkel utasította vissza a kérést:

„Először is mi ide a Gotterhaltét be nem eresztjük. Sohasem volt még itt, és nem is lesz itt soha. Másodszor, ha volna, aki ránk tudná parancsolni, akkor is a mi zenekarunk nem cigánybanda, akinek csak azt kell mondani, hogy húzd ezt, húzd azt és a cigány húzza. Az én fiatal zenekarom csupa oktalan osztrák és cseh muzsik, akiket összeverbuváltunk annak idején. Ez nem tud szegény, csak kottából játszani. De még azt is össze kell neki próbálnia, különben nem tudja elmuzsikálni. Kottánk pedig a Gotterhaltéről, hála Isten, nincsen, tehát még erőszakkal sem lehet azt ebben a házban most rögtön elmuzsikáltatni.”²

Íme, hogyan érvel egy igazi magyar konzervatív nacionalista az Osztrák–Magyar Monarchia polgáraként: a kottából játszó osztrák és cseh muzsik oktalan. Más kérdés, hogy a kérésre bármit eljátszani hajlandó cigányzenészek is megkapják a magukét. Az abszurd érvelést persze felfoghatjuk úgy is, hogy az igazgató csupán mondvacsinált kifogást keres, enyhén lekezelő iróniával próbálja elhárítani a politikai szempontból nyilvánvalóan kényes kérést. Rákosinak, a „svábból jött

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az NKFIH Posztdoktori Kiválósági Ösztöndíjának (PD 124 089) támogatásával készült.

¹ Rákosi újságírói munkásságához lásd Sipos Balázs, „Az ellenpropaganda. Rákosi Jenő és a »keresztény kurzus«, 1919–1942”, *Múltunk* 3 (2005), 3–37.

² Rákosi Jenő, *Emlékezések* (Budapest: Franklin, 1926), II, 79.

magyarnak” (Ady Endre), „a pántlikás magyarság legfőbb bajnokának” (Szerb Antal) a harmincmillió magyar impériumra vonatkozó, meglehetősen délibábos elképzeléseit³ ismerte azonban az idézett részlet kevésbé megmosolyogtató. Nemzeti elfogultságát a memoárok szerzője másutt is tüntetőleg hangsúlyozza. Néhány sorral alább maga vallja be például, hogy

„a mi munkánk itt a Népszínházban a főváros magyarságáért folyt, s elsősorban hadjárat volt a némettség ősi vára, a német színház ellen.”⁴

Sajátos fényt vet azonban a harcos színidirektor érvelésére, hogy maga sem csinál belőle titkot emlékirataiban: úgy folytatott hadjáratot a némettség ősi várának nevezett Gyapjú Utcai Színházzal szemben, hogy maga is Kremsnerről magyarosított Rákosira, diákként még németül verselt és német önképzőkört szervezett az iskolában.⁵ Az aggastyánként papírra vetett, igen szubjektív beszámoló – Rákosi 1926-ban már nyolcvanas éveiben járt⁶ – voltaképpen meglepően őszinte, hiszen szerzője azt is beismeri: úgy próbált magyarosítani és úgy viselt hadat a némettség ellen, hogy közben saját teátrumának zenekarában osztrák és cseh muzsikuskok játszottak. Úgy tűnik azonban, hogy a kiegyezés végül himnusz-ügyben is megtörtént, mert a Népszínházról írott munkájában Verő György arról tudósít, hogy a díszelőadáson a zenekar végül Stefánia hercegnőre való tekintettel a belga himnuszt, a *Brabançonne*-t játszotta el.⁷ Verő beszámolója hihetőnek látszik: a Népszínház egyik fennmaradt leltárkönyve tanúsítja, hogy a belga himnusz a *Gott erhaltéval* ellentétben valóban megvolt az intézmény kottatárában.⁸

Verő egy másik, a színház zenekarának szentelt részlete bizonyos tekintetben egybecseng Rákosi emlékezésével:

„A zenekar tagjai jobbadán csehek, tehát jó muzsikuskok. Annál magyarabb cigány a zenekar-igazgató, Herzenberger István. Jó hegedűs és valósággal szentantala az énekesnek, aki hamis útra tévedt s nem találván a kivezető hangot, rémült arccal fordul Pista felé; ez a sok próba után már kívülről tudja valamennyinek a szólamát s egy erőteljes nyírettyűvonással „föladja” az „úszónak” az elejtett fonalat s vígan perdül tovább a nóta. Persze ezért jutalom is dukál a hálás pillantás mellé: egy spriccer a Skulecznél, hol Pista úr amúgy is felvonásközi törzsvendég – a közelség révén. A középnyagyságú zenekar különben 26 tagból áll s teljes vonóskara mellett a fúvók hiányosan vannak képviselve: egy-egy oboj és fagot, két-két fuvola, klarinét, kürt, trombita és púzon;⁹ hárfá nincsen, cimbalom csak a népszínművekben.”¹⁰

³ Romsics Ignác, *Magyarország története a XX. században* (Budapest: Osiris, 3/2003), 86.

⁴ Rákosi Jenő, *Emlékezések*, I, 79–80.

⁵ Uott., I, 27. és 40.

⁶ Az *Emlékezések* műfaji és értelmezési problémáihoz lásd Sipos Balázs, „Rákosi Jenő emlékezései”, in *Emlékirat és történelem*, szerk. Horváth Jenő és Pritz Pál (Budapest: Magyar Történelmi Társulat / Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, 2012), 100–137.

⁷ Verő, *A Népszínház*, 179.

⁸ Budapest Főváros Levéltára, IV. 1403. n., „Gazdasági iratok 1906–1907. Leltár 1884 ikt. szám nélkül”. Vö. ZT, Népsz. 128.

⁹ Harsona, a német *Posaune* torzított alakja.

¹⁰ Verő, *A Népszínház*, 105.

Verő Rákosihoz hasonlóan tapasztalatból beszél: nemcsak megörökítője, de tevékeny részese is volt a Népszínház működésének, az 1880-as évek közepén rendezőként, később operett-szövegkönyvíróként és -zeneszerzőként. A színház zenekaráról írva Rákosihoz hasonlóan cseh muzsikusokat említ, osztrákokat külön nem. Utóbbi név szerint megismertet minket a koncertmesterek egyikével, akit magyar cigányként jellemez. Ezt persze aligha kell szó szerint értenünk, hiszen a Herzenberger nem kifejezetten cigányos hangzású név – a cigányt talán inkább a muzsikus szinonimájaként kell értenünk itt, valahogy úgy, ahogyan Jupiter használja a címszereplővel kapcsolatban Offenbach operettje, az *Orpheus a pokolban* Evva Lajos fordította népszínházi szövegkönyvében: „Nos tehát elrögzítetted a híres cigánynak, Orfeusznek a feleségét, Euridikét”.¹¹ Verő kedélyes hangvételű leírásából megtudjuk még, hogy Herzenberger nevű cigányzenészsünk segít a népszínházi előadások bizonytalan énekeseinek, akik a leírás alapján nem mindig állhattak a helyzet magaslatán. Arról is értesülünk, hogy az előadásokat követően fröccsöt szokott inni a közeli kocsmában. (Csak remélhetjük, hogy felvonásközi törzsvendégeként szeszmentes italokat fogyasztott ugyanitt). Az adomázó leírás egy ponton aztán meglepően tárgyyszerű hangra vált: részletes leírást kapunk a zenekar létszámáról és összetételéről, a fúvósok esetében még az egyes hangszerek számáról is.

De vajon mennyire tekinthető szavahihetőnek a két idézett visszaemlékezés? Úgy tűnik, hogy mindkettőben keverednek az anekdotisztikus és a tényszerű közlések, s nem mindig lehet eldönteni, mi az, amit komolyan vehetünk. Milyen források alapján kontrollálhatók a beszámoló állításai, és egyáltalán: mit és milyen forrásokból lehet megtudni a Népszínház operett-előadásainak zenekaráról, annak létszámáról és összetételéről? Kifejezetten az operett-előadások zenekarát vizsgálom, miközben persze a Népszínházban a népszínművektől a látványos darabokon át a prózai vígjátékokig, sőt alkalmanként az operáig többféle műfajt játszottak, többek között ugyanannak a zenekarnak a közreműködésével; a műsorról lásd Berczeli Anzelm Károlyné áttekintését.¹²

Az intézmény nem adott ki olyasféle zsebkönyveket, mint a pesti Nemzeti Színház vagy Molnár György rövidéletű budai Népszínháza. Különböző országos színházi évkönyvekben fennmaradtak nyomtatott társulati listák: az 1900 előtti évkönyvekről Hankiss Elemér és Berczeli Anzelm Károlyné katalógusából kaphatunk áttekintést,¹³ de a 20. század első éveiből is fennmaradtak hasonló kiadványok, az Incze Henrik által szerkesztett *Magyar művészeti almanach* 1901 és 1908 között megjelent kötetei. E forráscsoport darabjai rendre közölnek adatokat a zenekar

¹¹ SZT, MM 5724, fol. 47. Bemutató: 1882. május 12.

¹² Berczeli Anzelm Károlyné [Monoki Erzsébet], *A Népszínház műsora. (Adattár)* (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet / Országos Színház-történeti Múzeum, 1958) = *Színház-történeti könyvtár*, 20.

¹³ *A Magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája. XVIII–XIX. század*, szerk. Hankiss Elemér és Berczeli Anzelm Károlyné (Budapest: OSZK, 1961), 435–449.

Igazgató	Évad kezdetéről	Évad végéről	Fizetési listák, büntetéspénzek
Rákosi Jenő (1875–1881)	79/878 (1878. okt. 23.) 13/880 (1880. szept. 21.)	–	–
Éva Lajos (1881–1897)	10/882 (1882. okt. 15.) 52/883 (1883. nov. 7.) 60/884 (1884. okt. 25.) 39/885 (1885. okt. 1.) 14/887 [1886/87. évad kezdetéről] 65/887 (1887. okt. 26.) 75/888 (1888. okt. 21.) 48–49/889 (1889. okt. 1.) 33/892 (1891. okt. 13.) 30/893 (1892. okt. 16.) 123/893 (1893. okt. 13.) 77/894 (1894. okt. 15.) iktatószám nélkül (1895. okt. 13.) 58/896 (1896. okt. 16.)	38/888 (1888. ápr. 24.) 20/889 (1889. ápr. 17.)	–
Porzolt Kálmán (1897–1904)	–	–	49/898 (1897. okt. 15. – 1898. ápr. 16.) 1903/rendezetlen iratok (1903. ápr. 16.) iktatószám nélkül (1903. okt. 15. – 1904. márc. 15.)
Vidor Pál (1904–1906)	92/904 (1904. okt. 10.)	–	–
Bizottmányi igazgatás (1906/1907)	–	–	iktatószám nélkül (1907. márc. 15–31.)
Máder Rezső (1907/1908)	129/907 (keltezetlen; zenekarról adatokat nem tartalmaz)	–	–

I. táblázat. A Népszínház iratai között fennmaradt társulati listák, fizetési listák és büntetéspénz-kimutatások

létszámáról, megadják a karmesterek és a koncertmester nevét, gyakran a zenekar többi tagját is nevesítik. Arról azonban csak egészen kivételes esetben informálnak, hogy az egyes muzikusok milyen hangszeren játszanak.

Fennmaradtak kéziratos társulati listák is (1. táblázat). A Népszínház ugyan magántőkéből működött, de városi kezelésben volt, így a mindenkori bérlő-igazgató köteles volt beszámolni az intézmény ügyeiről az ügyvédekből és politikusokból álló Népszínházi Bizottmánynak. Az így keletkezett számos iratból, amely ma Budapest Főváros Levéltárában található, Kolta Magdolna ugyan már az 1980-as években közölt egy válogatást és regesztát,¹⁴ jórésztük azonban a mai napig feltáratlan. Közülük a mi szempontunkból a legfontosabbak az egy-egy évad kezdetén előterjesztett társulati listák; ezek némelyike ugyan csak az évkönyvek szokott adatait – a karmesterek, a koncertmester és egyéb muzikusok nevét, a zenekar létszámát – adja meg, négy forrás azonban azt is, hogy az egyes muzikusok milyen hangszeren játszanak. Fontos kiegészítései e listáknak a társulat személyi változásairól egy-egy évad vége felé készült beszámolók. Ezek nem a teljes névsort adják, csupán arról informálnak, kit vettek fel, ki távozott el vagy halt meg, esetleg kit zártak elmegyógyintézetbe előző év októbere óta. Sajnos nem minden évadból maradtak fenn a társulat összetételéről tudósító dokumentumok; Evva Lajos igazgató időszaka (1881–1897) lényegesen jobban dokumentált, mint a Népszínház működésének (1875–1908) többi periódusa. Ám még így is jóval több információt nyerhetünk ezekből a társulati listákból, mint a meglehetősen csekély számban fennmaradt fizetési listák és büntetéspénzekekről készült kimutatások alapján. Fontos adatokkal egészíti ki a listákat a korabeli sajtó: a színház társulatának legkorábbi, 1875 októberéből származó névsora is ilyen formában, *A Színpad* című lap közlésében maradt fenn.¹⁵

Kutatásom kiindulópontja az említett forráscsoportok adatainak összevetése volt. Az 1875 és 1908 közötti időszakból összesen 12 népszínházi karmester és 192 zenekari muzikus működéséről találtam adatokat (2. táblázat). A források közti diszkrpanciák ugyanakkor azt sejtetik, hogy a nyomtatott színházi almanachokban téves adatok is akadnak: Fehér Poldi nevű koncertmestere például csaknem biztosan nem volt a Népszínháznak. Erre utal, hogy a név csak az 1894-es és 1895-ös almanachban szerepel, kéziratos társulati listán nem; utóbbiak szerint Rott Jakab volt a koncertmester ekkoriban. Együtt szerepel a táblázatban idősebb és ifjabb Novák Adolf: az 1892-es társulati listából nyilvánvaló, hogy két ilyen nevű tagja is volt a színház zenekarának, de a forrásokból többnyire nem egyértelmű, hogy melyikükről lehet szó.

A források alapján úgy tűnik, hogy Verő egy kicsit alábecsülte a zenekar létszámát: azokban az években, amelyekből van adatunk, a társulati listák harminc–

¹⁴ Kolta Magdolna, *A Népszínház iratai* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1986) = *Színháztörténeti könyvtár*, 16.

¹⁵ *A Színpad* 7/19 (1875. okt. 1.), [77].

Név	Dokumentált működés	Szerepkör (ha ismert)
ADLER Lipót (Ádler)	1894–1896	
ALTENBURGER János	1894–1895	
ALTSCHUL Miksa	1894–1906	
BAKAY Jakab (Bakai)	1897–1907	VI.
BARNA Izsó	1901–1908	karmester
BARNA Ödön	1887–1889	
BARTL Ignác	1875	
BENEVOLL Ferenc (Benevol)	1882–1887	Trb.
BERÁN Ferenc (Berám; János)	1880–1896	Tamb. pic.
BERNREITHER Lipót	1893–1894	
BOGNÁR Dénes	1904–1907	
BOKOR József, ifj.	1893–1902	karmester
BORDÉ István	1875–1881	
BRANDL József	1875	
BRETZLIK József	1875	
BRÓDY Miklós, Dr.	1908	karmester
BUDITS Mátyás (Budics)	1891–1892	
CSEH József	1887–1888	
CSERNY Károly	1884	karmester
DANZIGER Antal (Dancziger)	1895–1896	
DEUTSCH Vilmos	1875–1881	VI.
DIÓSI Henrik	1907	
DLOUHY Vencel	1875	
EINÖDER György (Einéder)	1878–1885	Cl.
EISENBACH Sándor	1901–1902	
ERDŐDI János (Walder)	1882–1889	Cl.
ERKEL Elek	1875–1884, 1885–1893 [1884/85-ös évad: az Operaház korrepetitora]	karmester
FACH Tamás	1887–1903	Cl.
FEHÉR Poldi	1894–1895	koncertmester [téves adat]
FEHÉR Zoltán	1903	
FEKETE József	1904–1907	karmester
FEILESZ Samu	1906	Cb.
FELBER Frigyes	1882	

2. táblázat. A budapesti Népszínház zenekarának tagjai

Név	Dokumentált működés	Szerepkör (ha ismert)
FLEISCHER Samu (Fleischner)	1906–1907	
FRANKHAUSER Lipót (1878-tól FALUDI)	1888–1907	Vlc.
FRIEDENSTEIN Ignác	1892–1906	
FRIEDRICH Henrik (Heinrich)	1906–1907	
GEISELE Emil	1904	
GERSTENENGST Ernő	1906–1907	
GOMBÁR János	1875	
GUSENBACH Rudolf (Gussenbauer Rezső)	1904	
HALES Antal (György; Halés)	1878–1883	VI., VIa.
HAUFE János	1890–1892	
HAVELKA József	1902–1903	Cor.
HEGYI Jenő	1883	
HERZENBERGER István (Herczenberger)	1878–1891	VI., koncertmester
HERMANN Mór (Herrmann; Mihály)	1903–1907	Cor.
HERRNFELD Lipót	1907	
HERSMANN Vencel (Herrsmann)	1904–1907	
HICKISCH Richard (Hikisch)	1904–1907	
HOLLMAN Henrik (Heinrich)	1904–1905	
HOLLÓS Zoltán	1906–1907	
HUBER Miksa	1883	
HUBL Lajos	1901–1903	
HUDECZEK Ágoston (Hudeček, Hudecsek, Hudacsek)	1885–1907	VI.
HUISZ Mátyás (Huiss)	1875–1878	Gr. C./Trg.
HUSZÁR Ernő	1904–1906	
JANDA Károly	1875	
JANICSEK József	1882–1890	Fl.
JANUSKA Antal (Mátyás)	1878–1881	Cl.
JEGESI József	1906–1907	
JRŰSCHEK Ágoston (Jirnschek, Jirusek, Jiruschek)	1887–1891	VI.
JISKRA Ferenc	1904–1907	
JOSEFY Géza	1885	
KAMPF Ferenc (Jeromos)	1878–1881	Vlc.
KARPE György	1885	
KIRCHNER József	1882–1883	

2. táblázat. A budapesti Népszínház zenekarának tagjai (folytatás)

Név	Dokumentált működés	Szerepkör (ha ismert)
KLASZNA József (KLASSNA)	1904–1907	
KLEIN József (Josef)	1902–1903	Timp.
KLEMENT Ede	1890–1892	
KLINER Károly	1892	
KNIE Béla	1903	
KOLLER Ferenc	1895–1896	
KOLLER Mátyás (János; Keller)	1880–1904	Cb.
KORBEL Vince	1875–1881	VI., VIa.
KORDA Ferenc	1878–1881	VI.
KOTRASEK Károly (Kotraschek, Kotracsek)	1880–1882 1887	Ob.
KOVALCSIK Norbert (Kovácsik)	1882–1890	VI.
KONTI József (Cohn, Joshua)	1885–1903	karmester
KÖNIG Heribert	1875–1886	VIa.
KÖNIGSBERG Arnold	1901–1903	
KÖVÉR Dezső	1903	
KÖVESY Ferenc (Kövesi)	1882–1885	
KÖVÉR Dezső	1903	
KRAJCSIK Tamás, id. (Krécik)	1875	
KRAJCSIK Tamás, ifj. (Krécik)	1875	
KRAUSE Károly (Krausz)	1904–1907	
KRUŠINA Vencel (Krusina, Kruzsina, Kruschina)	1875–1889	Tr.
KRUTZER Tivadar	1895	
KRÜGER Károly	1889	VI.
KUBANEK Gottlieb	1901	
KUBÁT Ferenc	1878	Fg.
KUBICSEK János	1885	
KULLER Rezső	1904–1906	
KUNCZ Károly	1878–1885	Trb.
KUSZ Ferenc	1904	
KVINTUSZ József	1887	
KYZIVAT Vencel	1887–1893	VIa.
LÁNG Zsigmond	1893–1894	
LANGFORTH Henrik (Langfort)	1875–1887	VI.
LANGSFELD Jenő	1885–1890	VIc.

2. táblázat. A budapesti Népszínház zenekarának tagjai (folytatás)

Név	Dokumentált működés	Szerepkör (ha ismert)
LÁNYI Géza (Leindörfer)	1885–1906	cimbalmos
LIEDL Ferenc	1882–1883	Vl., koncertmester
LINDNER Lőrinc	1901–1902	
LIPTAI Károly	1889–1891	Tamb. pic.
LÖWI Vilmos	1903	
LUDWIG Ferenc	1887–1889	Tr., Trb.
LUKAVECZ Béla (Lukavész, Lukavesz, Lukovits)	1875–1883	Cb.
LUKÁCS István	1901–1907	Trb.
MACHALA Gyula (Mahala)	1903–1905	
MÁRKUS Dezső	1892–1894	karmester
MÁRKUS Sándor	1888–1889	Tr.
MEHLER József	1891	
MEISEL Gusztáv (Gustav)	1904–1907	Fl.
MELIS Alajos (Mellis)	1887–1894	Cb.
MEYER Vince	1875	
MÖLDNER Károly	1883–1889	Vl.
MÖRTH János	1882–1885	
NEKOLNY Antal	1903	
NÉMEDI László (Némedi)	1902–1906	
NERÁD János	1888–1907	Cor., Trb.
NEUMANOVITS Béla (Neumánovics)	1894–1896	
NICHTENHAUSER Sándor	1902–1903	
NIESNER Cirill (Nieszner, Niszner)	1885–1903	Vla.
NOVÁK Adolf, id. és ifj.	1889–1894	Vl.
NOVÁK Alajos	1894	
NOVÁK József	1889	
NOVÁK Vince	1875–1896	Fl.
OPPELT Ferenc	1902	Cl.
PASCHEK Antal	1901–1904	
PÁSOLD Ágoston (Pesold)	1901–1902	
PERTL Mihály	1882–1888	Tamb. pic.
PIBAL Szaniszló (Pipál)	1878–1881	Vlc.
POPELKA József	1895	
POPPER Félix	1887	
PORGESZ Mór (Porges)	1875–1880	Vl.

2. táblázat. A budapesti Népszínház zenekarának tagjai (folytatás)

Név	Dokumentált működés	Szerepkör (ha ismert)
PÖTZL Kristóf	1892–1893	
PUIKASFELD Adolf	1888–1889	
PUKS Ferenc (Puksch)	1875–1881	karmester
RECHT Gyula	1891	
REVERE Gyula (Revera)	1901–1903	Arpa
RISPLER Ferenc	1907	
ROITZSCH Pál	1888–1894	Ob.
ROSENBERG Gyula, 1890-tól RÓZSA	1885–1889	Vl.
ROTT Jakab (Jenő; Rót, Roth)	1887–1897	Vl., koncertmester
ROUBAL Rezső (Rhoubal, Rubál)	1893–1896	
ROUBAL Vencel (Rhoubal, Rubál)	1891–1898	
ROUBAL Vilmos (Rhoubal, Rubál)	1893–1896	
RUPPERT Ferenc (Rupert)	1888–1896	Cor.
SANEK Ödön (Szaneck)	1891–1896	
SATTRAN Antal (Szatran, Szattran, Sátorán)	1878–1896	Vl.
SCHARSCHMIEDT Ferenc (Scharschmidt, Sarsmidt)	1901–1907	
SCHAUER János	1878	Ob.
SCHMIEDT Pál (Schmiedl)	1904	
SCHNEIDER Ferenc (Franz)	1875–1881	
SCHWARZ Hugó	1901–1903	
SCHWARZER Rezső	1904	
SEBEK Vince	1902–1906	
SEDLACSEK József (Szedlácsek, Szedlaczek)	1878–1881	Vl., zongorahangoló
SERLY Lajos	1884	karmester
SEYB György	1882–1885	Vlc.
SINGER Ede	1904–1905	Vl.
SIÓ Aladár	1904–1907	
SONDNER Ferenc	1887	
SPIELER József (Károly)	1891–1906	
STAHL János	1904–1908	
STANA József	1906	
STANĚK József (Josef Stanek, Sztanek)	1881	Fg.
STARK Nándor	1885	
STEPHANIDESZ Károly (Stefanidesz)	1907	karmester
STERN Zsigmond	1901	

2. táblázat. A budapesti Népszínház zenekarának tagjai (folytatás)

Név	Dokumentált működés	Szerepkör (ha ismert)
SZABÓ X[Avér] Ferenc	1901–1902	
SZEKLI János	1878	Cb.
SZENDE Zsigmond	1902–1907	
SZERÉNYI Ödön	1901–1907	
SZINGLER Gyula	1904	Cor.
SZIRMAI Albert, Dr. (Schönberger)	1908	karmester
SZKLENAŘ Vencel (Szklenár, Szklenázs)	1893–1907	
STRNÁT Vencel (Strnád, Stonát, Szternád)	1875–1881	Fl.
THUMA János (Thúma)	1875–1896	Cor.
TOMSCHI Gusztáv (Tomschy)	1901–1905	Vl.
ULLRICH Péter	1887	
UNTERSTAB János	1885	
VESELÁK Vince	1883–1896	
VIDOSFALVI Gyula	1891–1893	
VLČEK János (Wlček, Vlcsek)	1896–1901	
VOGT Ferenc	1901	Cl.
VOJNOVITS Tamás (Vojnovics)	1887–1902	Tr.
WAGNER Hermann	1907	
WAGNER Mihály	1882–1883	Tr.
WALLERSTEIN József	1896	
WEICKERT József	1896	Ob.
WEIDNER Richárd (Veidner)	1891–1903	Fl.
WEISZ Arthur (Weis)	1892–1893	
WEISZ Ferenc (Frigyes; Veisz)	1875–1889	Vl., koncertmester
WILLMOUTH Bódog	1882–1883	Vlc.
WINKLAREK Ferenc (József; Vinklarek)	1875–1881	Tr.
WITTMAN Károly (Withman, Vittmann)	1885–1904	Fg.
WNOUTSCHEK Alajos (Wnoucsek, Vnoucsek)	1880	Cl.
WUNDERLICH János	1890	
ZARUBA Tivadar	1904–1905	
ZENDLER Antal (Zeutler, Szendler)	1878–1881	Trb.
ZADROVATZ József, 1881-től ZÁRAI (István; Zordovits; Záray)	1875–1887	Cor.
ZÖGERNITZ Károly	1885–1907	

2. táblázat. A budapesti Népszínház zenekarának tagjai (befejezés)

Év	Fő	Év	Fő
1878	30	1892	31
1880	30	1893	32
1881	30	1894	29 (+1) (más forrás szerint: 33)
1882	29	1895	29 (+1) (más forrás szerint: 33)
1883	32	1896	32
1884	32	1897	32 (+1)
1885	36	1901	34
1886	30	1902	35
1887	31 (más forrás szerint: 38)	1903	35
1888	32	1904	33
1889	32	1905	33
1890	31 (+1)	1906	34
1891	31	1908	48

3. táblázat. A népszínházi zenekar létszámának alakulása, 1878–1908.

harmincegynehány főt említenek (3. táblázat); a plusz egy fő egyes számoknál arra utal, hogy az adott forrásból nem derül ki egyértelműen, a név szerint említett koncertmestert is beleértik-e a megadott számba). Ha hihetünk a *Magyar művészeti almanach* 1908-as kötetének, lényeges változás következett be a zenekar méretében az intézmény utolsó évadában, amikor az Operaház éléről érkező Mader Rezső – tulajdonképpen Raoul Mader, korábban a bécsi konzervatórium növendéke, a bécsi Udvari Operaház korrepetitora és a budapesti Operaház vezető karnagya¹⁶ – sikertelenül próbálta Népszínház-Vígoperaként új életre kelteni a válsággal küzdő színházat és állítólag 48 főre emelte a zenekar létszámát.¹⁷ Az almanach állítását egy sajtóhíradás is megerősíteni látszik:

A Népszínház-Vígopera társulata most teszi közzé első hivatalos jelentését, mely a társulat névsorát [...] a következőkben ismerteti: [...]. A zenekar és az énekkar lényegesen megszaporodott. Az előbbi 48, az utóbbi 60 tagot számlál.¹⁸

¹⁶ Schöpflin Aladár, *Magyar színművészeti lexikon* (Budapest: Országos Színészegyesület, 1929–1931), III, 160.; Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, *Zenei lexikon. A zene történet és zene tudomány enciklopédiája* (Budapest: Győző Andor, 1930–1935), 54–55.; *A Zene* 22/2 (1940. nov. 2.), 29. [nekrológ]; *Riemann Musik Lexikon. Personenteil L–Z*, hrsg. von Wilibald Gurlitt (Mainz: Schott's Söhne, 1961), 126.; *Zenei lexikon*, szerk. Bartha Dénes (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), II, 513.; *Magyar életrajzi lexikon*, szerk. Kenyeres Ágnes, II (Budapest: Akadémiai, 1969), 115.; *Új magyar életrajzi lexikon*, szerk. Markó László, IV (Budapest: Magyar Könyvklub, 2002), 383–384.; Alexander Rausch, „Mader, Raoul Maria”, in *Österreichisches Musiklexikon*, Bd. 3 (Wien: ÖAW, 2004), 1326–1327.

¹⁷ Vö. Tallián Tibor, „Néppoperai kezdeményezések a századelő Budapestjén”, *Muzsika* 40/10 (1997. okt.), 13–16.

¹⁸ *Zenelap* 8/27–28 (1907. szept. 15.), 200.

A részletekről sajnos nincsenek pontosabb adataink, mivel a Mádér által az 1907/08-as évad kezdetén benyújtott társulati lista egyáltalán nem közöl adatokat a zenekarról, s az 1908-as almanachból mindössze annyit tudunk meg, hogy az intézmény karmesterei Bródy Miklós, Szirmai Albert és Barna Izsó, a korrepetitort pedig Weiner Leónak hívják. Egyetlen listán sem szerepel azonban Reiner Frigyes (Fritz Reiner) neve. Csupán az intézmény színlapjairól derül ki, hogy a később világhírűvé lett dirigens, Bartók, Stravinsky, Wagner és Richard Strauss műveinek kiváló tolmácsolója a Népszínház-Vígoperánál kezdte pályafutását. Az 1908. április 9-i színlap szerint zongorán kísérte Michel Carré *A tékozló fiú* című háromfelvonásos némajátékának előadását, melynek zenéjét André Wormser írta; ő vezényelte továbbá Claude Terrasse *Páris almája* (*Paris ou Le bon juge*) című operettjének 1908. május 23-i premierjét, a színház utolsó bemutatóján, *Az ember tragédiája* Hevesi Sándor rendezte előadásán (1908. június 16.) pedig ő dirigálta a színpadi kísérőzenét.¹⁹

A zenekar létszámával kapcsolatban mindenestre óvatosságra int az a levél, melyben az Országos Magyar Zenész Szövetség szót emelt Bárczy István főpolgármesternél a színház megszűnése miatt szerződés nélkül maradt zenészek ügyében – ez csupán 36 muzsikust említ:

„A most érvényben levő szerződések értelmében az igazgató folyó év április 1-ig nyilatkozni tartozott, az iránt, hogy a szerződéseket meg fogja-e hosszabbítani. [...] Mádér igazgató [...] ennek a kötelezettségének eleget is tett, s saját kezűleg aláírt levélben értesítette a zenekar 36 tagját, hogy szerződésüket meg kívánja újítani [...]”²⁰

Bárhogy legyen is, mai mércével mérve mind a harmincegynéhány, mind pedig a 48 fős létszám meglehetősen kicsinek számít.

Ami a zenekar összetételét illeti, meglepően egybevágnak viszont a társulati listáknak az egyes hangszerekre vonatkozó adatai Verő beszámolójával (*4. táblázat*). Azok a listák, amelyek név és hangszerek szerint felsorolják a zenekari tagokat, Verőhöz hasonlóan egy-egy oboát és fagottot említenek a szokott kettő helyett. Kettesével szerepel általában a fuvola, a klarinét, illetve a kürt, s különös módon a harsona is, melyet inkább hármassával szoktak alkalmazni, úgy, ahogyan az 1889-es lista említi. NB: Az 1888-as áttekintés egyáltalán nem említi harsonást, feltűnő viszont, hogy trombitásból és kürtösből ugyanott három-három szerepel. Közlebről szemügyre véve az 1888-as és '89-es névsort, a számadatok megbízhatóságát illetően kétséget ébreszt, hogy ugyanazok a nevek más-más hangszerrel szerepelnek: Ludwig Ferenc előbb trombitásként, míg utóbb első trombonjátékosként; Nerád János pedig, aki 1888-ban első kürtösként, egy évvel később már harmadik gyászkürtösként, azaz harsonásként. Valószínűleg nem elírásokról van szó, hanem inkább arról, hogy az illető muzikusok több hangszeren is játszhattak, s talán emiatt szerepelnek más-más minőségben. Nyilván ugyanez lehet a magyarázata,

¹⁹ 1908-as színlapok (SZT; Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, BF 792/692).

²⁰ Budapest Főváros Levéltára, IV. 1403. n., 93/908.

	1878. okt. 23.	1880. szept. 21.	1881.	1888. okt. 21.	1889. okt. 1.
Fl. pic./Fl.	2	2	2	2	3
Ob.	1	1	1	1	1
Cl.	2	2	2	2	2
Fg.	1	1	1	1	1
Tr.	2	2	2	3	1
Cor.	2	2	2	3	2
Trb.	2	2	2	–	3
Tamb. pic.	1	1	2	1	1
Gr. C.	1	1	–	1	1
Cimbalom	–	–	–	1	1
VI. 1	5	5	5	6	6
VI. 2	4	4	4	4	4
Vla.	2	2	2	2	2
Vlc.	2	2	2	2	2
Cb.	3	3	3	3	3

4. táblázat. A népszínházi zenekar összetétele a társulati listák szerint

hogy míg az 1881-es két nyomtatott évkönyv egyáltalán nem említ nagydobost, kisdobosból viszont kettő is van – köztük az a Bordé István, aki a kéziratos listák szerint nagydobon játszik. Mellesleg egyik listán sem szerepel külön timpanista. A Verő által a népszínműelőadások kellékeként említett cimbalomról – a hangszer pedálos változatáról van szó, amelyet a csehországi Dubečben született Josef Wenzel Schunda (1845–1923) alakított ki – az 1888-as lista tudósít először, a hangszer megszólaltatója, Lányi Géza (1849–1908) pedig 1885-ben szerepel első alkalommal a forrásokban. Lányi, a „Megjöttek a szabadságos huszárok” és más magyar nóták szerzője az *Új magyar életrajzi lexikon* szerint Leindörferről magyarosított.²¹ A *Budapesti Hírlap* 1888 októberében azonban egy olyan muzsikust is a Népszínház egykori cimbalmosaként említ, aki a fennmaradt társulati listákon egyáltalán nem szerepel:

„Pintér Pál, a népszínház volt cimbalmosa angol és oroszországi körútjából visszaérkezett a fővárosba. Pintér, ki Londonban és Pétervárott többször játszott az udvar előtt, holnap két hónapig tartó hangversenykörútra indul Magyarország nagyobb városaiba.”²²

A muzsikuskok etnikai hovatartozását illetően a társulati listák egyike sem szolgál érdemi felvilágosítással, sőt kifejezetten félreinformálnak: valamennyiük nevét

²¹ *Új magyar életrajzi lexikon*, IV (2002), 90.

²² *Budapesti Hírlap* 8/283 (1888. okt. 12.), 3.

magyarosított formában közlik, legfeljebb a furcsa, nem magyaros hangzás vagy egy-egy elírás engedi sejteni, hogy más nemzetiségű zenészekről van szó. Mindez persze kevés ahhoz, hogy valakiről kijelenthessük: ehhez vagy ahhoz a nációhoz tartozik (a nemzeti és az etnikai hovatartozás egyébként is két különböző dolog). Ugyanakkor meglehetősen naivnak kell lennünk ahhoz, hogy ne feltételezzük: az 1883. novemberi névsorban szereplő Krušina Vencel, aki trombitás és harsonás is volt, nagy valószínűséggel cseh lehetett; még akkor is, ha az ű-t többnyire zs-nek, vagy s-nek írják vezetéknevében. Általában elmondható, hogy a nevek helyesírása meglehetősen esetleges a forrásokban. A társulati listák tanulmányozása során figyelembe kell venni, hogy a Népszínház működése a magyar történelem egy olyan időszakára esett, amikor a nem magyar etnikumú népesség tömegesen asszimilálódott és vett fel magyar csengésű nevet. A társulati listákat Szentiványi Zoltán 1895-ben megjelent, névváltoztatásokat dokumentáló kiadványával összevetve több esetben valóban ki is tűnt, hogy néhány személy kétféle néven is szerepel.

Láthatjuk tehát, hogy a társulati listák, miközben számos figyelemre méltó adattal szolgálnak a Népszínház zenekarát illetően, nem minden tekintetben maradéktalanul megbízható források. Vannak-e más, további dokumentumaink? Szerencsénkre az „oktalan” muzikusok csak kottából tudtak játszani. Márpedig e kották fennmaradtak, ha nem is hiánytalanul, de zavarbaejtően nagy mennyiségben. A továbbiakban ilyen előadási anyagokból, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Népsz. jelzetsorozatjából szemezgetek. Természetesen ez az anyag igen heterogén; hogy e kották közül melyeket használták valóban a Népszínházban, arról a muzikusok bejegyzésein túl egyrészt a különféle bélyegzők informálnak, melyek Rákosi-korszaktól Rákosi-korszakig dokumentálják a népszínházi források hányatott sorsát. Rákosi Jenő korszakában a színház első igazgatójának bélyegzőjét ütötték rá a kottákra, Rákosi Mátyás idejében pedig a megfelelő címerrel ellátott pecsét került az átmenetileg az Operaház kottatárában őrzött forrásokba. A kották provenienciájának meghatározásához másfelől a Népszínház fennmaradt könyvtári főkönyve és az OSZK Zeneműtára által az Operaháztól átvett anyag 1950-es évek elején készült naplója nyújt felvilágosítást.²³

A fennmaradt előadási anyagok tanúsága szerint a listákon nem említett üstdob természetesen fontos kelléke volt a népszínházi operett-előadásoknak. Többek között ott találjuk az 1880-as év két magyar operettkísérletében: Puks Ferenc *Titilla hadnagyában* (bem. 1880. február 27.)²⁴ és Erkel Elek *Székely Katalinjában* is (bemutató: 1880. január 16.).²⁵ Mindkét szerző a színház karmestere lévén, nehéz elképzelni, hogy ne a rendelkezésükre álló apparátus figyelembe

²³ SZT, Irattár, 149–151.

²⁴ ZT, Népsz. 739/1/III.

²⁵ ZT, Népsz. 689/IV.

vételével komponálták volna művüket. Általában elmondható, hogy a fennmaradt játszópartitúrák két sorban lejegyezve tartalmazzák az ütősszólamokat és többnyire a zenekari szólamanyagokban is két ütős-stimm szerepel, amelyek azonban rendszerint több hangszer anyagát tartalmazzák. Nyilvánvaló tehát, hogy a társulati listákon említett „kisdobos” és „nagydobos” egyszerűen az ütős szinonimája, s a timpani-, triangulum- és egyéb ütősszólamokat is ez a két muzsikuszólaltatta meg.

A fennmaradt partitúrák és zenekari szólamanyagok között több olyan művet találunk, amely Verő és a társulati listák adataival ellentétben két-két oboát és fagottot foglalkoztat, mint például Sztojanovits Turandot-operettje, a *Peking rózsája* (bemutató: 1888. április 7.), melyben ráadásul a darab egzotikus miliőjével összhangban a két ütőjátékosnak olyan számfeletti hangszereket kellett kezelnie, mint a harangjáték és a tamtam.²⁶ A harsona, amelyből Verő és az iratok többsége szerint csupán kettő volt, rendszerint a szokott módon, hármásával szerepel a forrásokban, mint Bátor Szidor és Hegyi Béla egyfelvonásosában, *A milliomosnőben* (1886. december 27.).²⁷ Kettő helyett a Berlioz óta szokásos módon négy kürtöt foglalkoztat Huber Károlynak a színház megnyitó előadására írt egyfelvonásos operettje, *A király csókja* (bemutató: 1875. október 15.).²⁸ A rezek megerősítését ebben az esetben a különleges alkalom mellett részben a darab témája, a vadászok színpadi jelenléte is magyarázza. Feltételezhető, hogy ha a megfelelő hangszerek valóban nem voltak szerződötve a Népszínháznál, akkor talán kiegészítőket hívhattak e művek előadásaihoz. A *Peking rózsája* bemutatójának előkészületeiről beszámolva a *Pester Lloyd* valóban említi is, hogy a zenekart megerősítették.²⁹ Még így is kérdés azonban, hogyan oldották meg például az orgona alkalmazását Konti József Csiky Gergely szövegkönyvére írt, a késő XVI. századi Granadában és Lengyelországban játszódó operettjében, a *Királyfogás* (bemutató: 1886. október 29.) nyitójelenetében, ahol francia történelmi nagyoperák modorában templomi orgonaszónak kellett szólnia.³⁰ Talán portatív hangszer alkalmazásával?

Verő állításának, miszerint a cimbalom csak a népszínmű-előadásokon játszott szerepet, ellentmond, hogy a hangszer használatának nyomaival több magyar operett forrásaiban is találkozunk. Sztojanovits Jenő *A kis molnárné* című darabjában (bemutató: 1892. január 29.) a cimbalom alkalmazása alighanem a darab hangsúlyozottan magyaros jellegével függ össze.³¹ Bár Radó Antal szövegkönyve francia librettó, Scribe és Adam *Girald*a című opéra-comique-jának adaptációja, az átdolgozás igen alapos. A cselekmény a 17. századi Spanyolországból a 16. századi Er-

²⁶ ZT, Népsz. 585/III–IV.

²⁷ ZT, Népsz. 518.

²⁸ ZT, Népsz. 413/III.

²⁹ „Das Orchester wurde verstärkt [...]” *Pester Lloyd* 35/94 (4. April 1888, reggeli kiadás), [5].

³⁰ ZT, Népsz. 414/I, no. 1 Introductio.

³¹ ZT, Népsz. 430/IV.

délybe került át; Báthory Zsigmond udvarában palotást táncolnak; a darab Oláh Péter nevű szereplője pedig az első felvonásban hamisítatlan népies műdalt énekel cimbalom-kísérettel, melynek dallama Lányi Ernő kedvelt magyar nótájának utolsó sorát idézi: „Ne sírj, ne sírj Kossuth Lajos!” Az egyik csellista be is jegyezte a dal szövegét szólamfűzetének megfelelő helyére.³² Figyelemre méltó, hogy a cimbalom Verő saját egzotikus operettjében, *A szultánban* (bemutató: 1892. november 19.) is felbukkan.³³ Egyetlen zeneszám erejéig, a második felvonást bevezető közzenében és szerenádban váratlanul szólóhangszerként jelenik meg: kitartott vonós- és fúvósakkordokhoz arpeggiókat és trillákat játszik.

A szultán partitúrája mellett érdekes a megfelelő zenekari stímus is, melynek címlapján és borítóján a „Cimbalom” szót áthúzták és „I^só Hárfá”-ra javították. A javítást végző kéz azt is odaírta a címlapra: „Revere Gyula / a Népszínház I^só Hárfása”.³⁴ Az 1883-ban, Budapesten született Revere 1901–1903 között szerepel a társulati listákon, időnként „Revera”-ként. Moshammer Román hárfaművész növendéke volt a budapesti Zeneakadémián, ahol az 1917/18-as tanévben tanárként helyettesítette is mesterét.³⁵ Később a Népopera együttesében is játszott, 1939-től azonban származása miatt csak az OMIKE Művészakció koncertjein léphetett fel,³⁶ 1945-ben pedig a nyilasterror áldozata lett. Mindenesetre a szóban forgó dokumentum tanúsága szerint Verő a hárfát illetően a színház egy olyan időszaka alapján általánosíthatott, amikor a hangszer még valóban nem volt állandó szereplője a Népszínház zenekarának. Változás e tekintetben 1897-ban állt be, amikor is a *Zenelap* arról tudósított:

„[a] Népszínház zenekarában is öröndetes reformokat létesít az új igazgató [ti. Porzolt Kálmán]. A zenekar ujjaszervezése fel fog tűnni a *Nebántsvirág* előadásán, midőn először jelenik meg a darab előadásánál a zenekarban a hárfa. Eddig ugyanis Küry Klára hárfás szólóját költségekímélés szempontjából cimbalommal helyettesítették, míg ezentúl minden darabot, operettet s népszínművet egyaránt úgy fognak előadni, ahogy a szerző megírta.”³⁷

Állandó hárfása tehát ekkortól lehetett a színháznak, kiegészítőként azonban már korábban is hallhatott hárfát a közönség. Erre utal, hogy Florimond Hervé operettjéhez, a *Nebántsvirághoz* (*Mam’zelle Nitouche*) hasonlóan alternatív hangszerként szerepel a hárfa és a cimbalom *A szultán* szólamanyaga mellett Erkel Elek *Tempefői* című Csokonai-operettjében is (bemutató: 1883. november 16.). Ennek cimbalom-szólama ugyan nem maradt fenn, van viszont rá utalás a nagybőgő stímusjében: „no. 8 1/2 Melodram (Harfe, oder Cimb[al]om)”³⁸

³² ZT, Népsz. 430/III.

³³ ZT, Népsz. 716/I, 2. kötet.

³⁴ ZT, Népsz. 716/V.

³⁵ *Zenei Szemle* 2/8 (1918. okt.), 293–294.

³⁶ SZT, Irattár 152 (Az „OMIKE” zenekarának és énekkarának névsora).

³⁷ *Zenelap* 11/23 (1897. okt. 25.), 5.

³⁸ ZT, Népsz. 727/II.

A népszínházi kották abban a tekintetben is árnyalják a társulati listák adatait, hogy világosan kiderül belőlük, milyen kiegészítő tevékenységet láttak el a színházi muzikusok a napi zenélésen túl: kottamásolóként is működtek. Íme néhány név a kopisták közül. Heribert König brácsás, aki nyilvánvalóan német ajkú volt, másolta egyebek mellett Charles Lecocq *A kis doktor* című operettjének (*Le Pompon*, bemutató: 1876. november 18.) egyik első hegedű szólamát.³⁹ Kuncz Károly harsonás kézírása a játszópartitúra második felvonást tartalmazó kötete Serly Lajos *Világszép asszony Marciájának* (bemutató: 1887. február 25.) anyagában.⁴⁰ Kuncz valószínűleg inkább Karel lehetett, mint Károly, mert a nagy C-betűket, még a 4/4-es ütemmutatót jelző nagy C-ket is hacsekkel írta. Hacsek c-vel találkozunk Hudeczek Ágoston másodhegedűs vezetéknévének egyik változatában is (bár maga a Hudeczek formát használta); az ő kézírásából litografálták *A kis molnárné* című Sztojanovits-operett játszópartitúráját⁴¹ és ő másolta az első felvonást Konti *A suhanc* című darabjának játszópartitúrájában.⁴² És végül itt van Franz Schneider nagybőgős, vagy inkább scharfes sz-szel *Contra-baßist*, aki egyebek mellett Suppé *Szép Galatheájának* (*Die schöne Galathee*, bemutató: 1876. április 26.) bőgőszólamait másolta,⁴³ s aki *A király csókja* ősbemutatója alkalmával németül jegyezte be szólamába, hogy ő császári és királyi apostoli felsége, I. Ferenc József jelen volt a színház megnyitó előadásán:

„Zum I. Mal aufgeführt in Pesth den 15. Oktober 1875 bei Eröffnung des neuen Volkstheaters bei vollem Hause, in Anwesenheit der k. k. ap. M. Franz Josef etc: etc: etc: Franz Schneider Contraßist.”⁴⁴

Mint ezek a példák is mutatják, van tehát alapja Rákosi Jenő kijelentésének, aki csupa osztrák és cseh muzikusként jellemezte a Népszínház zenekarát, még akkor is, ha azért persze magyar névvel is találkozunk a muzikusok névsorában. Az „oktalan” jelző használatát illetően mindenesetre óvatosságra int, hogy a Budapesti Filharmóniai Társaság félévszázados fennállása alkalmából kiadott jubiláris évkönyvet⁴⁵ tanulmányozva kiderül: hazánk első szimfonikus együttesének, amely köztudottan az Operaház zenekari muzikusaiából állt, csak 1903-ban 11 olyan tagja volt, aki pályája során hosszabb-rövidebb ideig a Népszínház zeneka-

³⁹ ZT, Népsz. 422/II. Aláírása és keltezése a szólamfüzet végén: „Budapest am 13/11. [1]876. König”.

⁴⁰ ZT, Népsz. 802/I. Aláírása és keltezése a kötet végén: „K: Kuncz 1886 B:pest”.

⁴¹ ZT, Népsz. 430/II. Aláírása és keltezése a kötet végén: „Budapest 1892. Február 19. / Hudeczek Ágoston”.

⁴² ZT, Népsz. 667/I. Aláírása és keltezése az első kötet végén: „Budapest Nov. 21. [1]887. / Hudeczek Ágost”.

⁴³ ZT, Népsz. 693/I. Aláírása és keltezése a füzetek végén: „geschrieben am 24./4 1876 / Schneider Ferencz”, illetve: „geschrieben in Pest am 24/4 1876 / Schneider Ferencz”.

⁴⁴ Népsz. 413/II.

⁴⁵ *A Filharmóniai Társaság múltja és jelene, 1853–1903*, szerk. Mészáros Imre és D’Isoz Kálmán (Budapest: Hornyánszky, 1903).

rában is tevékenykedett.⁴⁶ Végezetül említésre méltó, hogy a Népszínház-Víg-opera zenekara túlélte az intézmény 1908-as megszűnését: néhány évig, mint Országos Szimfóniai Zenekar működött tovább,⁴⁷ majd tagjainak többségét 1911-ben az újonnan létrejött Népopera szerződtette.⁴⁸

⁴⁶ Altenburger János (Vl. 2), Danziger Antal (Vl. 1), Kotraschek Károly (Ob.), Krause Károly (Cor.), Möldner Károly (Vl. 1/Vl. 2), Päsold Ágoston (Vl. 1), Popper Félix (Vlc.), Roubal Vilmos (Vla.), Roubal Rezső (ütős), Wagner Mihály (Tr.), Willmouth Bódog (Vlc., titkár).

⁴⁷ Tallián, „Népopera kezdeményezések”, 14.

⁴⁸ „Az országos szimfóniai zenekar zenésanyagának nagyrészt az új népopera elszerződtette és így valósággal újjászervezték a testületet.” *Pesti Napló* 62/270 (1911. nov. 14.), 19.

PÉTER BOZÓ

The Orchestra at the Budapest Folk Theatre

The author examines the orchestra of the former Budapest Folk Theatre (*Budapesti Népszínház*), an institution that served as the capital's main venue for operetta and folk play from 1875 until 1908. Based on contemporary printed theater almanachs and manuscript troupe lists preserved in the Budapest Capital City Archives, it seeks to gauge the size and composition of the orchestra over various periods in the history of the theatre where the prototype of Hungarian operetta took shape. These archival sources are refined significantly by extant musical performance materials in the Music Department of the Széchényi National Library.

DALOS ANNA

18. századi relikviák a magyar zeneszerzésben (1957–1989)

A tanulmányom címében megjelenő relikvia szót az emlék, illetve a maradvány értelemben használom. E két magyar kifejezés között jól érzékelhető a különbség: emlék az, amit megőrzünk emlékezetünkben, maradvány alatt viszont valami olyasmit értünk, ami véletlenszerűen marad ránk, azaz tőlünk nagyrészt függetlenül az utókorra hagyományozódik. 18. századi zenei jellegzetességek után kutatva a magyar zeneszerzés 1957 és 1989 közötti történetében, joggal merül fel a kérdés: mi az ezekben a 18. századi zenei elemekben, ami distanciát feltételező reflexió nélkül, szokásként maradt meg a zeneszerzők műhelyében, azaz a hagyományra hivatkozó, konzervatív gyakorlatként értelmezhető, s mi az, ami a tudatos kompozíciós válasz, a hagyománnyal való kreatív szembenézés – azaz a posztmodern zeneszerzői attitűd – dokumentuma?

Talán érdemes kiindulni a bécsi klasszika paradigmatisz mőfajából, a szimfóniából, mivel ez – a zenetörténetben betöltött jelentős szerepe révén – minden bizonnyal látványosan példázhatja e kettősséget annak ellenére, hogy Kodály Zoltán az ötvenes-hatvanas évek fordulóján többször is hangsúlyozta, hogy e műfaj aktualitását veszítette, előregedett,¹ vagyis nem tekinthető másnak, mint zenetörténeti ősköviiletnek, maradványnak. A hazai komponisták derékhada dokumentálható módon nem osztotta a magyar zeneszerzés nagy öregjének álláspontját: az 1957 és 1987 között eltelt harminc évben ötven szimfóniával gazdagították a repertoárt (1. táblázat). S bár az időszak nemzetközi szimfóniatermése is igen jelentősnek tekinthető, mint arra a *Neues Handbuch der musikalischen Gattungen* Wolfram Steinbeck és Christoph von Blumröder közreadta szimfóniakötete utal,² ez a repertoárgazdagság jelzi, hogy a

* Jelen tanulmány az MTA „Lendület” Programjának támogatása nélkül nem jöhetett volna létre.

¹ Kodály Zoltán, „Emlékek”, in *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* III, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 530–531.

² Wolfram Steinbeck–Christoph von Blumröder (Hrsg.), *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Stationen der Symphonik seit 1900 (=Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 3/2)* (Laaber: Laaber, 2002).

Évszám	Szerző	Mű címe
1957	Dobos Kálmán Kósa György Lajtha László Székely Endre	Szimfónia 7. szimfónia „Mohács” 7. szimfónia Szimfónia
1958	Borgulya András Dávid Gyula	Szimfónia 2. szimfónia
1959	Kadosa Pál Kósa György Lajtha László	4. szimfónia 8. szimfónia 8. szimfónia
1960	Dávid Gyula Kodály Zoltán Ribáry Antal Tardos Béla	3. szimfónia Szimfónia 1. szimfónia Szimfónia
1961	Kadosa Pál Lajtha László	5. szimfónia „Sinfonia breve” 9. szimfónia
1962	Loránd István Mihály András	Szimfónia 3. szimfónia
1964	Gárdonyi Zoltán Ribáry Antal	Szimfónia 2. szimfónia
1965	Patachich Iván Sárközi István	1. szimfónia Klarinetszimfónia
1966	Kadosa Pál Patachich Iván	6. szimfónia 2. szimfónia
1967	Kadosa Pál Vincze Imre	7. szimfónia Szimfónia „III.”
1968	Kadosa Pál Sárai Tibor	8. szimfónia 1. szimfónia
1969	Kósa György	9. szimfónia
1970	Dávid Gyula Hidas Frigyes Ribáry Antal	4. szimfónia Szimfónia 3. szimfónia
1972	Ribáry Antal Sárai Tibor	Sinfonia festiva 2. szimfónia
1974	Láng István	2. szimfónia
1975	Soproni József	1. szimfónia (1. változat)
1977	Ránki György Soproni József	1. szimfónia 2. szimfónia („Az évszakok”)
1979	Ribáry Antal	4. szimfónia „Elégikus”
1980	Soproni József Soproni József Sugár Rezső	1. szimfónia (2. változat) 3. szimfónia „Sinfonia da Requiem” Simfonia a variazione

1. táblázat. Szimfóniák Magyarországon (1956–1987)

Évszám	Szerző	Mű címe
1981	Ránki György	2. szimfónia „Hommage a Kodály Zoltán”
1982	Láng István Ribáry Antal	3. szimfónia „Episodi” 5. szimfónia
1983	Ribáry Antal	6. szimfónia
1984	Ribáry Antal	7. szimfónia
1985	Dubrovay László Sugár Miklós	Szimfónia Sinfonia
1986	Decsényi János Ribáry Antal	1. szimfónia 8. szimfónia
1987	Sárai Tibor	3. szimfónia

1. táblázat. Szimfóniák Magyarországon (1956–1987) (folytatás)

magyar zeneszerzők a vizsgált periódusban fokozott intenzitással fordultak a műfaj felé. Több zeneszerző több szimfóniát is komponált. Ribáry Antal nyolc, Kadosa Pál öt, Dávid Gyula, Kósa György, Lajtha László, Sárai Tibor és Soproni József három, míg Láng István, Patachich Iván és Ránki György két-két szimfóniát írt. Nemzedéki szempontból közelítve a műfajválasztáshoz elmondható, hogy a „Harmincasok” generációja többnyire ebben az időszakban kezdett el a műfajjal foglalkozni, az idősebbek közül azonban többen – Lajtha, Kadosa, Kósa – már ekkor is jelentős szimfóniatermélssel büszkélkedhetnek. Feltűnő ugyanakkor, hogy a „Harmincasokat” követő két generáció horizontján nem tűnik fel a műfaj: csak Dubrovay László és Sugár Miklós műhelyében jelenik meg a szimfónia (mindkét mű 1985-ben készült).

1988 és 1989 fordulóján nem születettek szimfóniák. Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy vannak-e a műfajtól való elfordulásnak politikai okai, esetleg az, hogy a szimfónia nem rendszerváltó műfaj, azaz nem reprezentálja azokat a politikai-kulturális változásokat, amelyek a demokratikus fordulatot jellemzik. Eltekintve attól, hogy a repertoár bővülésében korábban is voltak rövid szünetek (1963, 1971, 1976, 1978), e feltételezésnek az is ellentmond, hogy a szimfónia a 19. század óta a „Weltanschauungsmusik”, azaz a világnézeti zene legjellegzetesebb műfaja.³ Mi több, a magyar zeneszerzők tudatosan reflektáltak a műfaj eme funkciójára, mint azt az 1956-os tragédiát szinte pár hónapon belül feldolgozni szándékozó szimfóniák bizonyítják. 1957-ben négy szimfónia is született – Dobos Kálmán, Kósa György, Lajtha László és Székely Endre alkotásai –, és közülük három közvetlenül utal a forradalomra, illetve annak leverésére.⁴ Szimptomatikusan mutatja ezt Kósa VII.

³ A „Weltanschauungsmusik” kifejezést Hermann Danuser Rudolf Stefanra hivatkozva alkalmazza: „Die Spätzeit der musikalischen Moderne”, in *Die Musik des 20. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7. kötet, szerk. Carl Dahlhaus (Laaber: Laaber-Verlag, 1984), 13–24. Lásd még: Hermann Danuser, „Musical Manifestations of the End in Wagner and in Post-Wagnerian Weltanschauungsmusik”, *19th-Century Music* 18 (1994 Summer): 64–82.

⁴ Dobos Kálmán szimfóniájának kézírata semmiféle utalást nem tesz az 1956-os eseményekre. Úgy tűnik, a kompozíció Dobos diplomamunkájának készült.

szimfóniájának alcíme, „Mohács”. A címadás révén a zeneszerző beszédes párhuzamot von az 1956-os forradalom és a magyar történelem hagyományosan legnagyobb tragédiájának tekintett eseménye, a mohácsi csatavesztés között.⁵

Mindhárom szimfónia formabontó. Lajtha művében a gyászinduló tematika, a dallamnélküliség, a katonazenéket megidéző dobpergés, a foszlányként hangzó siratódallam-használat dominál, s a lassú-lassú-gyors tételrend is szembe helyezkedik a hagyományos formai szerkezettel. Kósa szimfóniája ugyan négytételes, de a lassú-gyors-lassú-lassú felépítés mégiscsak idegen a bécsi klasszikus hagyománytól, ráadásul az egyes tételek egy az egyben festik le a Kósa fogalmazta előljáró beszéd négy részét.⁶ Székely Endre Szimfóniájának négy tétele (lassú-gyors-lassú-gyors) inkább az olasz nyitány formai jellegzetességeit idézi, ráadásul mind a négy tétel előtt magyar költők egy-egy verssora áll mottóként, s ezek azt sugallják, az egyes tételek az 1944-től 1956-ig terjedő időszak eseménytörténetét vetítik elénk.⁷

A szimfónia műfajra jellemző formabontás jelensége természetesen más szempontból is megmutatkozik. A repertoárt áttekintve elsősorban az a kérdés merül fel, mitől szimfónia a szimfónia, másként fogalmazva: milyen zenemű az, amit szimfóniának neveznek a kádári Magyarországon? Minden bizonnyal nem a formai jellegzetességek határozzák ezt meg, hiszen a beethoveni gyors-lassú-scherzo-gyors szerkezet alig-alig jelenik meg a repertoárban, sőt a négytételes szerkezetnél lényegesen gyakoribb a három tételes felépítés, ami inkább a Sinfonietta vagy a Kleine Sinfonie műfajára jellemző.⁸ E kompozíciók esetében azonban tartalmi szempontból súlyos hangvételű művekről beszélhetünk, talán ezért nem nevezték szerzőik sinfoniának őket (Kadosa háromtételes, 1961-ben keletkezett 5. szimfóniája áthidaló megoldásként a Sinfonia breve alcímet viseli). Ráadásul a zeneszerzők a tételrendet is teljesen szabadon alakítják, mi több, a művek gyakorta inkább zenekari darabok füzéréként hatnak, mintha az egymást követő tételeket sem tartalmi, sem dramaturgiai, sem tematikai mozzanatok nem kötnék össze. Mindebből következtethetünk arra, hogy az 1956 utáni szimfónia-termés legfontosabb modellje Dmitrij Sosztakovics szim-

⁵ Mohács szimbólummá válásáról lásd Gyáni Gábor tanulmányát: „Identitás, kultusz, történelem”, in *Az elveszített múlt. A tapasztalat mint emlékezet és történelem* (Budapest: Nyitott könyvműhely, 2010), 128–131.

⁶ A kéziratához csatolt, Kósa fogalmazta „Előljáróbeszéd” egyértelműen 1526–1527 eseményeit sorolja fel. Mi több, Kósa a kéziratban nem is használja a szimfónia elnevezését, „Historiai zenemű”-ként határozza meg kompozícióját. Az „Előljáróbeszéd”-ben megfogalmazott cselekménysort közvetlenül adja vissza a szimfónia négy tétele: a III. tétel Tempo di Marcia szakasza például a mohácsi csata megzenésítése, míg a 4. tétel egyértelműen gyászzene (a felmagasztosulásra utalnak az előadói utasítások is: *Passionato, Religioso, Animando, Magnifico*). Országos Széchenyi Könyvtár Zeneműtár: Ms. mus. 6.415.

⁷ Az 1. tétel mottója: Radnóti Miklós: *Levél a hívveshez* (1944 emléke); a 2. tétel: József Attila: *A külvárosi éj* (a munkásság helyzete); a 3. tétel: Juhász Gyula: *Dózsa feje* (az ötvenes évek áldozatai); a 4. tétel: Petőfi Sándor: *Beszél a fákkal a bús őszi szél* (a szent szabadságért magukat feláldozó emberek).

⁸ Nicholas Temperley, „Sinfonietta”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*. Vol. 23., szerk. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 421.

fónia-életműve lehetett annak ellenére, hogy Sosztakovics műveit a magyar közönség és a szakma is meglehetősen ellenségesen fogadta.⁹

A hagyományos szimfónia-struktúrától való eltérés szempontjából külön figyelmet érdemelnek az egytételes szimfóniák. Ránki György 2. szimfóniája (1981) például leginkább a barokk sinfonia hagyományt idézi, hiszen a Kodály emlékére íródott mű valójában egy ünnepélyes bevezető tételként, nyitányként hat. E barokkos sinfóniában a szerző – a beethoveni–brahmsi szonátaelvből levont következtetéseket kamatoztatva – különféle formaelvek (rondó, variáció, szonátaforma) kombinációjával él, miközben idéz a *Psalmus Hungaricus*ból, és számos kodályos hangszerelési megoldást is alkalmaz. Kodálytól veszi át a különféle formaelvek kombinációjának gondolatát is. Még összetettebb szerkezetű Sugár Rezső *Sinfonia a variazione* (1980) című műve, amelynek már címe is jelzi a különféle formaelvek ötvözésének szándékát: öt, karakterében különböző, de ugyanazon téma variációira támaszkodó formarészből épül fel a kompozíció. A formarészek a következő tételrendnek felelnek meg: lassú bevezető – 1. gyors tétel – lassú tétel – 2. gyors tétel – 1. gyors tétel kóda jellegű visszaidézése.

Egytételes formába illeszkedik, és különféle formaelveket ötvöz Soproni József III. szimfóniája is (1979–1980). A *Sinfonia da Requiem* nagyzenekarra, szoprán és basszbariton szólóra, valamint vegyeskarrá íródott, s mint azt a cím is jelzi, gyászszimfónia, Soproni halálköltészetének egyik meghatározó dokumentuma.¹⁰ A szimfónia emez alműfaja nem egyedülálló a hazai repertoárban, hiszen hasonló, egyébként az előadási utasítások és hangvételek alapján szintén egyértelműen önéletrajznak tekinthető művet komponált Ribáry Antal is felesége emlékére (III. szimfónia, 1969–1971).¹¹ Ebbe az alcsoportban tartozik Tardos Béla a Holokauszt áldozatainak emlékére írt Szimfóniája is (1960). Tardos darabjának záró, 3. tétele a

⁹ Sosztakovics legfontosabb modellje Gustav Mahler szimfóniatermése lehetett, Mahler játszott-sága Magyarországon azonban meglehetősen szerénynek nevezhető: Péteri Lóránt, „Kései találkozás. Szabolcsi, Mahler és Kodály”, *Muzsika* 44 (2001. január): 22–24. A Sosztakovics művészetével – mint szovjet művészettel – kapcsolatos ellenállásnak legbeszédesebb dokumentuma a zeneszerző halálakor megjelent emlékkönyv: Breuer János (szerk.), *In memoriam Dmitrij Sosztakovics* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976). A kötetben csupán négy zeneszerző nyilatkozott Sosztakovicsról: Petrovics Emil, Durkó Zsolt, Szokolay Sándor és Sári Tibor. Négy évvel korábban hasonló emlékkönyv jelent meg Stravinsky halálát követően, ebben Bárdos Lajos, Mihály András és Szöllősy András emlékezései mellett megjelent Kurtág György kompozíciójának, az Antiphona no. 3 in C-nek fakszimilije. Révész Dorrit (szerk.), *In memoriam Igor Stravinsky* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972). A Kurtág-mű a 116–127. oldalon látható.

¹⁰ Az édesanyja halálát követően komponált I. gordonkaverseny (1967) és a 4. vonósnégyes (1971) egyaránt az „In memoriam matris carissimae” alcímet viseli. A szimfóniában ugyan nem jelenik meg ez az alcím, mégis valószínű, hogy a kompozíció ezt a vonulatot követi: Csengery Kristóf, *Soproni József. Magyar Zeneszerzők 11* (Budapest: Mágus, 2000), 15. Britten azonos című műve (1940), amelyet szülei emlékének szentelt, ám a Japán birodalom alapításának 2600. évfordulójára rendelték meg a zeneszerzőtől, a latin nyelvű Requiem szövegére épül. E mű és Soproni kompozíciója között a címadástól eltekintve semmiféle kapcsolatot nem lehet találni.

¹¹ Ribáry IV. „Elégikus” szimfóniája (1980) is számos önéletrajzi hivatkozást tartalmaz, és valószínű, hogy a III.-hoz hasonlóan feleségével közös életének állít emléket benne. Erre utal a „Lugubre” előadói utasítású III. tétel is, amelyet szintén felesége emlékének ajánlott.

1. kottapélda. Soproni, III. szimfónia, händeli zárlat (folytatás)

darab végén erőteljes bachi ellenpont bontakozik ki, amihez a rézfúvósok szignáljai és a díszített barokk zárlat révén händeli zengés társul (1. kottapélda). A barokk zenei hatást elektronikus zene (szalag) segítségével a hangzásba bevont harangok kongása idegeníti el. Maga Soproni e szimfóniát a „szebb zenére irányuló törekvés” korai példájaként határozta meg.¹⁵ A szép zene megvalósításához pedig barokk zenei jellegzetességet választ a bécsi klasszikusok ellenében. A 18. század első fele iránti zeneszerzői érdeklődését dokumentálja egyébként a II. „Évszakok” című szimfóniája is (1977), amely Vivaldi *Négy évszak*ának újragondolásáról árulkodik.¹⁶

¹⁵ Csengery Kristóf (szerk.), *Soproni József. A magyar zeneszerzés mesterei* (Budapest: Holnap kiadó, 2012), 36.

¹⁶ Soproni 1993-as IV. szimfóniája szintén a 18. század zenéjére reflektál. Alcíme: *Találkozások Philipp Emanuel B.-vel*. A műben Soproni a Philipp Emanuel Bach iránti tiszteletének kívánt hangot adni: Csengery, *Soproni József. A magyar zeneszerzés mesterei*, 24.

Az előbb bemutatott jellegzetességek egyértelművé teszik, hogy nem a formai hagyományra történő reflexió tesz egy művet szimfóniává. A szimfónia – a magyar zeneszerzők gondolkodásában – nyilvánvalóan elsősorban a „jelentős mű” szinonimája, és ez az értelmezés nem 18., hanem 19. századi maradvány.¹⁷ Ha nem a szimfónia, akkor talán más műfajok nyitnak utat a 18. század aktív zeneszerzői recepciójának. Valóban, a magyar zeneszerzői termés más jellegzetes 18. századi műfajokat is magában foglal, ráadásul ezekben a művekben erőteljesebben érzékelhető a 18. századi zenét, stílusokat és műfajokat értelmező reflexió, mint a szimfónia esetében. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a művek gyakorta a funkcionális zene határterületén helyezkednek el, azaz régi zenét játszó, esetleg ifjúsági együttesek számára íródtak.¹⁸ A funkcionalitást az elemzésnél-értékelésnél minden esetben figyelembe kell venni, ezért tanulmányomban a feltételezhetően eleve autonóm műként megfogalmazott kompozíciókra összpontosítok.

E műcsoport tételcímei között megtalálható a concerto, a concerto grosso, a sinfonia concertante, a serenata, a divertimento, a cassazione, a partita, a chaconne és a prelúdium és fúga (2. táblázat). A címadások nemcsak egy nyelven szerepelhetnek (ez a szerenád és a chaconne¹⁹ esetében lehet lényeges szempont). Az egyes műfajokhoz nem feltétlenül kapcsolódnak azok a hangszeres apparátusok, amelyek a 18. századi gyakorlatot jellemzik. Ez utóbbira a Partita nyújtja a leginkább figyelemre méltó példát. Sugár Rezső és Székely Endre is írt Partitát nagyzenekarra (Székely kettőt is ebben az időszakban), mégis Székely II. partitája (1957), illetve Sugár kompozíciója (1967) közvetlenül hivatkozik barokk formákra, amit sok esetben maguk a tételcímek is sugallnak (Sugárnál: Introduzione, Aria, Passacaglia, Székelynél: Passacaglia, Serenata, Invenzione, Rondo). Mindkét mű 18. századi stílusokra-műfajokra hajaz. Szintén az apparátus jelent újdonságot Farkas Ferenc Prelúdium és fúgája (1960) esetében. A mű nagyzenekarra íródott, ám mindkét tétel olyan benyomást kelt, mintha egy barokk orgonamű meghangszerelése lenne – hasonlóképpen ahhoz, hogy Anton von Webern meghangszerelte Bach Hatszólamú ricercarját. A fúga egy tizenkét hangú témára épül. Szintén tizenkét fokú témája van Vincze Imre Fantázia és fúga orgonára (1960) című művében a fúgának, amely máskülönben – felépítése és szerkezete alapján – teljesen hagyományos kompozíció.

Ez a fajta formai, szerkesztési és stílári szempontról archaizáló magatartás természetesen nem csupán a magyarországi modernitás hatvanas évekbeli útkeresésének bizonyítéka – amit a tizenkétfokúság plakátszerű alkalmazása látványosan illusztrál –, hanem a húszas-harmincas évek neoklasszicizmusának, a neobarokk

¹⁷ Christoph Blumröder, „Zur Theorie der Gattung im 20. Jahrhundert”, in Wolfram Steinbeck–Christoph von Blumröder (Hrsg.), *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Stationen der Symphonik seit 1900*, 97.

¹⁸ Ilyen például Farkas Ferenc: *Musica serena* (1982), illetve Huszár Lajos: *Serenata concertante* (1981) című kompozíciója, illetve számos, 18. századi táncfeldolgozás. Vö. Madarász Iván: *Esztergomi táncok* (1976), Kocsár Miklós: *Pozsonyi táncok* (1980).

¹⁹ A Serenata és a Ciacconna teljesen egyenrangú címadásként jelenik meg.

Concerto/concertino

Borsody László: Luccellino/Concertino, é.n.

Szokolay Sándor: Concerto, 1982

Szöllősy András: III. concerto, 1968, IV. concerto, 1970, Lehellet/V. concerto, 1975

Concerto grosso

Dávid Gyula: Concerto grosso, 1963

Sárközy István: Concerto grosso, 1969

Székely Endre: Concerto grosso, 1987

Vántus István: Concerto grosso (Nella notte), 1981

Sinfonia concertante

Sárközy István: Sinfonia concertante, 1963

Székely Endre: Sinfonia concertante, 1960

Huszár Lajos: Serenata concertante, 1981

Partita

Sugár Rezső: Partita, 1967

Székely Endre: II. partita, 1957, III. partita, 1965

Chaconne

Lendvay Kamilló: Chaconne, 1988

Mihály András: Ciaconna, 1961

Sárközy István: Ciaconna, 1967

Prelúdium és fuga

Farkas Ferenc: Prelúdium és fuga, 1960 (zkar)

Geszler György: 24 prelúdium és fuga, 1959 (zg.)

Szőnyi Erzsébet: Bevezetés, passacaglia és fuga, 1963 (org.), Prelúdium és fuga, 1969 (zkar)

Vass Lajos: Prelúdium és fuga, 1958 (zg.)

Vincze Imre: Fantázia és fuga, 1960 (org.)

2. táblázat. 18. századi műfajcímek a magyar zeneszerzésben (1956–1988)

egykori divatjának felelevenítése is. Valójában a magyar zeneszerzők ebben az esetben is a 20. század egyik modernitáshullámára reflektálnak, csak éppen egy huszonöt évvel korábbira. Éppen ezért olyan fontos megjegyezni, hogy e darabok esetében nem beszélhetünk posztmodern megközelítésről, még akkor sem, ha a két esztétika – a neoklasszikus és a posztmodern – között köztudomásúlag igen sok a kapcsolódási pont és a hasonlóság.²⁰ Az előbb említett művekben – és a fent említett műfajok jelentős hányadában – a leggyakrabban ilyen megkésett vagy újra felelevenített neoklasszicizmusról van szó.

Farkas Ferenc esetében a neoklasszika természetesen jóval korábbra, az Itáliában folytatott tanulmányokra és az ott szerzett tapasztalatokra vezethető vissza, és egészen az 1983-as *Maschere* című kamarazenei szvitig, illetve az azonos időszakban született, tematikailag is rokon *Egy úr Velencéből* (1979–1980) című operáig nyo-

²⁰ Arnold Whittall éppen ezért azt hangsúlyozza, hogy a posztmodern és a neoklasszikus zenei megoldásokat nem is lehet külön-külön értelmezni. Arnold Whittall, „Neo-classicism”, in *The New Grove of Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 17., szerk. Stanley Sadie, 753.



2. kottapélda. Farkas, *Omaggio a Scarlatti*, első két ütem

mon követhető.²¹ Farkas kései művei közül talán a leginkább jellegzetes neoklasszikus kompozíció ebben az időszakban az *Omaggio a Scarlatti* (1984). E csembaló-darab kezdetén, a bal kéz első hat hangja Scarlatti nevének betűiből képez mottót (2. kottapélda). Ennek ellenére maga a kompozíció kevéssé utal Scarlatti stílusára vagy zenéjére. Toccata-jellegű kezdésével inkább Bach *Olasz koncertjét* idézi meg, és Bachra utal a sok kontrapunktikus megoldás is; a díszítések használta viszont Couperin stílusára hivatkozik.

A megkésett neoklasszika vonásait lehet felismerni például a 24 prelúdiumot és fúgát komponáló Geszler Györgynél (1958–1959), vagy éppen Sárközy István *Ricordanze I* alcímű concerto grossójában, amely egyértelműen Bach *Brandenburgi versenyeinek* stílusából indul ki. A III. fúga tételben egészen Mozart és Haydn vonósnegyes zenéig jut el a zeneszerző a stílárís kalandozások során, miközben a 18. századi stílárís rétegek itt is folyamatosan ütköznek a 12 fokú zenei realitással. Ugyanerre az elvre épül Dávid Gyula brácsaszólós Concerto grossója, amelyet Kroó György a magyar hagyománnyal kiegyezni szándékozó dodekafónia egyik jellegzetes darabjaként jellemezte,²² és hasonló elveket követ Vántus István *Nella notte* alcímű Concerto grossója is, amelyben a zeneszerző jól hallhatóan saját hangrendszerét használja.²³

A „magyar dodekafónia”, a szabad tizenkétfokúság, illetve más, a bécsi klasszikus tonalitástól eltérő hangrendszerek alkalmazása a neobarokk zene és a konstruktív 20. század ötvözésének szándékát mutatják e zeneszerzők műhelyében. A konstruktív megközelítés sokatmondó példája Székely Endre Concerto grossója (1987) is, amelynek három tétele ugyanarra a kromatikus, a B-A-C-H motívumot is magában rejtő tematikus magra épül. Még inkább figyelemre méltó – a klasszikus hagyományt és a modern zenei eszközöket összeegyeztetni szándékozó – kísérletnek tekinthető Székely zongorára, hegedűre és zenekarra komponált öttételes Sinfonia concertantéja (1960). A mozarti sinfonia concertante műfaj mellett a beethoveni Hármaverseny, illetve a

²¹ Tallián Tibor, „Egy úr Budapestről. Farkas Ferenc és a *novecento*”, *Magyar Zene* 53 (2015. november): 427–428.

²² Kroó György, *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 107–108.

²³ Vántus hangrendszeréről részletesen lásd Illés Mária doktori disszertációját: „*A tiszta hangok titka.*” Vántus István művészete zenelméleti rendszerének tükrében. Budapest, Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem, 2012. Online: http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/illes_maria/disszertacio.pdf

brahmsi Kettősverseny modellje is visszaköszön a két szóló hangszer egymáshoz fűződő viszonyában éppúgy, mint a felhasznált tematikus elemekben, vagy éppen a dramatikusan gesztusokban, miközben a túlsúfolt diszsonáns akkordok, az ütőhangszerek, a laza körvonalú formák a 20. század akut jelenlétét dokumentálják.

Fontos azonban megjegyezni, hogy a címbeli utalások nem minden esetben jelentenek egyben műfaji hivatkozást is. Szőllősy András három concertója (3.: 1968, 4.: 1970, 5.: 1975) például nem mutat sem barokk, sem klasszikus vonásokat, azaz a műfaji hagyományhoz fűződő viszonyuk csak nagyon áttételesen ragadható meg – ilyen lehet például a hangszercsoportok közötti párbeszéd felépítés. Durkó Zsolt négy hárfára komponált Serenatája (1973) esetében műfaj specifikus vonásokról nem, csak programatikus címadásról beszélhetünk. Orbán György Serenatái (1.: 1984, 2.: 1985) a brahmsi szerenádkonceptiót elevenítik fel, míg Patachich Iván Serenatája (1960), vagy éppen Vincze Imre fúvós Divertimentója (1963) az ötvenes évek szerenádivertimento ideáljához fordulnak vissza.

A B-A-C-H motívumra, Händel és Bach zenéjére történő utalások ugyanakkor a 18. századi relikviákat őrző magyar zeneművek egy harmadik, igen jelentős csoportja felé nyitnak ablakot. Ellentétben a neoklasszikus vonásokat őrző kompozíciókkal, ezen művek esetében valóban posztmodern alkotói magatartásformákkal találkozunk, amelyekben a 18. századi zenetörténeti múlttal való szembenézés reflektív jellegű. Az olyan nyolcvanas évekbeli kompozíciók, mint Madarász Iván *Benedictusa*, amelynek alcíme *Hommage à Bach* (1983) vagy Sári József *Elidegenített idézetei* (1982) a bachi hangokkal, illetve letéttípusokkal való ironikus-komoly posztmodern játék szellemében születtek.

A bachi hangokkal – legalábbis a B-A-C-H motívummal – való játék mindazonáltal igen korán, már a hatvanas évek legelején utat nyitott a posztmodern zenei megközelítés felé. 1963-ban készült el Durkó Zsolt *Episodi sul tema B-A-C-H* (1962–1963) című műve. A címadás is jelzi, hogy e kompozícióban nem hagyományos formákba illeszkedik a zenei folyamat, hanem epizódokat, azaz töredékes cselekménysorokat mutat be a zeneszerző a B-A-C-H témához kapcsolódóan. Maga a zenekari darab valójában négy különböző tételből épül fel, a négy tétel azonban kettős variációs formát ölt, mintha két témát és egy-egy variációt hallanánk. A B-A-C-H motívum alapvető funkciója az, hogy – akárcsak Székely Endre Concerto grossójában – a tizenkét fokú zenei gondolkodásnak teret nyisson. Mivel a variációsorozat végül befejezetlenül marad – ezt a partitúrában a kettősvonal elhagyása jelzi –, a kompozíció, mint azt a kottakép sejteti engedni, magában rejti a folytatás lehetőségét is. E befejezetlenség a végtelenség érzetét hagyja maga után, pedig egyszerűen abból is fakadhat, hogy a mű a zeneszerző római vizsgadarabja, tehát talán nem is kellett feltétlenül befejeznie, elegendő lehetett a zeneszerzői probléma felvetése és annak egyik lehetséges kidolgozása.²⁴

²⁴ A szintén Rómában, Goffredo Petrassinál tanuló Jeney Zoltán vizsgadarabja, a *Rimembranze* (1968) is befejezetlenül maradt.

A variáció e posztmodern-reflektív kompozícióknak alapvető technikája, mintha a variáció, mint technika és mint forma eleve magában rejtene a reflexió lehetőségét. Ráadásul a variációs gondolkodással szoros kapcsolatban áll az improvizáció is, hiszen éppen a 18. században – ez egyaránt érvényes a barokkra és a klasszikára – a variációs technika és a rögtönzés gyakorlata nem is vált el élesen egymástól.²⁵ Variációs formába illesztett kvázi improvizatív formákról van szó például Mihály András Ciaconnájában (1961), illetve Lendvay Kamilló Chaconne-jában (1988) is – itt eleve a műfaj rejtje magában a technika és a gyakorlat szimbiózisát. E darabok esetében a barokk forma egy kötött, meghatározott, gyakran tizenkét fokú basszusra épített, esetlegesen improvizatív módon kialakított variációsorozatot jelent. Mihály András és Lendvay Kamilló kompozíciói természetesen megkomponált, rögzített művek, amelyek csupán a rögtönzés benyomását akarják kelteni. Ráadásul mindkét mű közvetlenül utal Bach Chaconne-jára is.

Mihálnál inkább a tétel technikai-zenei igényessége, a műbe belekomponált intellektuális teljesítmény, valamint az ellenpont szinte állandó használata jelzi a hivatkozást – mintha a zeneszerző a Brahms-féle Bach Chaconne-átdolgozást kívánná újraírni. A *tour de force* jelleget bizonyítja egyébként a darab végi tizenkét fokú fúga is. Lendvay másképp reflektál: variációsorozata nagyzenekaron csendül fel, s a sok nagyromantikus gesztus ellenére is feltűnő, hogy a zenekar nem tömbökben bontakozik ki, hanem a szólamok közötti ellenpont uralja a zenei textúrát. A IX. improvizációban, a *Senza misura, improvvisando* szakasznál egy szólóhegedű játssza el magát a Bach-művet, amely intarziaként épül be a tizenkét hangú új zenei környezetbe: a tonális chaconne egy kromatikus-tizenkét fokú zenei folyamattal ütközik. A kettő kibékíthetetlenségét reprezentálja a kíméletlen tizenkét hangos, akkordikus befejezés (3. kottapélda).

Szintén az improvizáció gyakorlata és a variáció technikája köti össze Soproni József Bach-, illetve Händel-hommage-ait is. A legkorábbi közülük az *Invenzioni sul B-A-C-H* (1971), amit Kroó György az első „minden tekintetben letisztult” Soproni alkotásként üdvözölt.²⁶ A Durkó-féle „episodi”-hoz hasonlóan Soproni műve esetében az „invenzioni” műfajmeghatározással találkozunk: a kifejezésben benne rejlő invenció (lelemény) szó utal arra az improvizatív magatartásformára, amely a mű kialakításának háttérében rejlik: az egyébként is kiváló rögtönző hírében álló Soproni zongoradarabja megkomponált improvizáció.²⁷ A tételekben aleatorikus szakaszok váltakoznak kötött szakaszokkal. A kottában nincsenek ütem-

²⁵ Michael Collins–Robert E. Seletsky–Greer Garden–Stewart A. Carter, „Improvisation. The Baroque Period”, in *The New Grove of Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 12., 102–112.

²⁶ Kroó György, „Ismét B-A-C-H”, in *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*, szerk. Várkonyi Tamás (Budapest: Klasszikus és Jazz, 2011), 168. (Az eredeti megjelenés dátuma: 1975. január 25.)

²⁷ Soproni gyermekkorától kezdve improvizált, elsősorban orgonán: Csengery Kristóf (szerk.), *Soproni József*, 12.

Senza misura, improvvisando

236 237

1. 2. 3. 4.

Corni in Fa

1. 2. 3.

Trombe in Do

1. 2.

Tromboni

e Tuba 3.

Violino solo sul nastro

Campanelli

Vibraphono

Campane

237

Vivo

c. bach. di legno

f

c. bach. di legno

f Ped.

237

1. 2. 3. 4.

Cor. in Fa

1. 2. 3.

Tr. in Do

1. 2. 3.

Tromboni

Violino solo sul nastro

Campanelli

Vibraphono

Campane

237 238

237 238

(niente)

Lontano

f

f

3. kottapélda. Lendvai, Chaconne, IX. variáció, Bach-idézet

The image shows a musical score for Soproni's 'Invenzioni sul B-A-C-H, Es ist genug'. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The score includes dynamic markings such as *mf*, *poco f*, *mp*, and *f*. Performance instructions include 'con calore (accel.)', 'moderato, lento Corale', and 'rall.'. The lyrics 'Es ist genug...' are written under the vocal staves. A separate bass clef staff at the bottom shows a specific melodic line with dynamics *mf* and *poco f* and the instruction 'calmo'.

4. kottapélda. Soproni, *Invenzioni sul B-A-C-H*, Es ist genug-idézet

The image shows a musical score for Soproni's 'Hommage à Händel'. It consists of two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, *mp*, *f*, and *p*. Performance instructions include 'rall.'. The score is divided into two systems, each with a repeat sign at the end.

5. kottapélda. Soproni, *Hommage à Händel*, zárószakasz

vonalak sem, ami szintén az improvizáció szabadságára utal. Az improvizációnak – a barokknak éppúgy, mint a posztmodernnek – ráadásul része, hogy a rögtönző képes legyen akár kötött formában is rögtönözni (például fúgákat), mint ahogy igen fontos egy-egy tematikusan rokon zenei jellegzetesség felidézése is a rögtönzés során. Így jelenhet meg Soproninak a B-A-C-H motívumra épülő invenciójában az *Es ist genug* korál dallama (4. kottapélda).

Soproni életművében a Bach-tisztelet mellett a Händel iránti vonzalom is megmutatkozik. A *Jegyzetlapok* 4. kötetében (1978) található *Hommage à Händel*ben

-
1. Andante – Molto allegro, risoluto
 2. Moderato assai, andante – Moderato assai – Vivace
 3. Vivace – Allegro – Un poco meno mosso
 4. Vivace – Molto vivace
 5. Con moto
 6. Meno mosso, moderato
 7. Con moto – Animato – Ancora piú mosso, allegro vivace, energico – Sostenuto
 8. [a tempo]
 9. Sostenuto – Subito con moto, vivo
 10. Allegro vivace
 11. Meno mosso, tranquillo – Andante – Con moto, con anima – Allegro vivace – Furioso, vivacissimo
-

3. táblázat. Soproni: *Kommentárok egy Händel-témához*, formai felépítés

három zenei réteg különíthető itt el: egy akkordikus, amely barokk hármashangzatmeneteket idéz meg, legtöbb esetben 18. századi kadenciarendben, egy 20. századi, amely zajokra, pontosabban zörejekre épül, valamint egy nagy ívű és nagy hangköztávolságokat felhasználó dallamokból álló. A felséges händeli akkordikát szinte eltakarja előlünk a többi zenei réteg, vagyis annak csak összefüggés nélküli maradványai-töredékei hallhatók (5. *kottapéllda*).

Ez a kis zongoradarab szolgálhatott kiindulópontjául a későbbi nagy Händel-hommage-nak, a *Kommentárok egy Händel-témához* (1985) című zenekari műnek. A kompozíciót Soproni – saját bevallása szerint – csupán Händel iránti tiszteletadásként írta,²⁸ a darabot hallgatva azonban egyértelműnek tűnik, hogy ennél többről van szó. Az „invenzioni” helyett Soproni most „kommentárok”-nak nevezte a művet, bár valójában formailag nagyon is ugyanaz történik benne, mint a B-A-C-H invenciókban. A komponista improvizatív ötletekből, illetve ezek rögtönzésszerű kidolgozásából építi fel a művet, amely 11 formaszakaszból áll, de az egyes formaszakaszokhoz több előadási utasítás, és ezzel párhuzamosan több karakter is kapcsolódik (3. *táblázat*). A formában csak alkalmi visszatérésekkel találkozunk. Az *Hommage à Händel*hez hasonlóan a modern hangzású zenei folyamatból időnként egy-egy akkordkapcsolat, kadenciárszlet emelkedik ki, ám ebben a darabban, a kompozíció befejezése előtt, végül is megszólal a teljes Händel-idézet (Ária a h-moll concerto grossóból²⁹) modern hangszerelésben, s az idézet itt is, mint a Bach-Chaconne Lendvaynál, intarziaként emelkedik ki a sokfelé ágazó, ám mégis homogén módon modern zenei folyamatból. Az idézet az örök szépség szimbólumaként szolgál, s ezért is olyan meghatározó, hogy a kompozíciót nem ez az apoteózis-jellegű, „con anima” előadói utasítással ellátott idézet zárja le, hanem egy mindent megsemmisítő „furioso” skála. Händel hang-

²⁸ Csengery Kristóf (szerk.), *Soproni József*, 26.

²⁹ Op. 3/10.

jai – mindenféle szép régizene jelképeként – a lélek hangjai, a léleké, amit a lélektelen új zene kíméletlenül eltakar előlünk.

Bach és Händel zenéje tehát a hetvenes-nyolcvanas évek zeneszerzőinek gondolkodásában az utolsó, még őrizhető, de már őrizendő szépség szimbóluma, ami az elidegenedett, rideg modernitásban féltett és óvott relikviaként – emlékként – maradhat meg csupán a számunkra. A repertoár oly jellegzetes kompozícióiban, mint a Lendvay-féle Chaconne-ban, vagy a Soproni-féle Bach- és Händel-hommage-okban a „csúnya” modernitás létjogosultságát megkérdőjelező, a zenei szépet előtérbe helyező hangok szólalnak meg. A 18. század zenéje tehát a hetvenes-nyolcvanas évek magyar zeneszerzése számára elsősorban a modernitástól való eltávolodást, és a régi szépséget visszahívó posztmodern azílum felé fordulást segítette elő.

ANNA DALOS

Eighteenth-century Relics in Hungarian Compositions
of 1957–1989

No musicological research has yet been done in Hungary into relics of the eighteenth century apparent in compositions of the recent period. Yet even the paradigmatic instrumental forms and genres, such as the symphony, concerto, piano sonata, and string quartet were present continually in musical practice, and Hungarian composers often responded to the *œuvres* of eighteenth-century composers. The study focuses on the symphony genre and some other forms and genres of unique importance in that century. These allowed for their use as a means of personal expression, while interpreting the composer's relation to modernity. However, the study sets out to analyze works whose titles refer directly to eighteenth-century models, such as homage to Bach in Zsolt Durkó, Kamilló Lendvay and József Soproni, to Scarlatti in Ferenc Farkas, and to Handel in József Soproni.

KIRÁLY PÉTER

Adalékok az Esterházy Pál udvari együttesét 1678–1701 között vezető Franz Schmidtbauer életrajzához

Franz Schmidtbauer/Smidtpaur (Schmidbauer, Schmiedbauer, Schmidtbauer stb.);¹ 1652–1701) közel negyed évszázadon keresztül irányította Esterházy Pál kismartoni rezidenciáján a zenészegyüttest. Sas Ágnes úgy ítélte, hogy a zeneszerzőként is aktív Schmidtbauerban kell látnunk „a herceg lehetséges – sőt valószínű – segítőtársát”, aki aktívan közreműködött az 1699 táján elkészült, majd végül 1711-ben megjelent *Harmonia caelestis* létrehozásában.²

Ezidáig nem sokat lehetett tudni Franz Schmidtbauerról, mi több, az a kevés is, amit korábbi közlések nyomán tudni véltünk, csak csekély részben helytálló. Az Esterházy-zenetörténet szorgos, de sajnos nem mindig megbízható kutatója, Hárích János több helyen arról írt, hogy Esterházy Pál 1678. július elején fogadta fel Schmidtbaut.³ Egy 1705. január 1-jén keletkezett, Hárích által ugyan ismert és felhasznált, de nem eléggé kiaknázott iratban olvashatók szerint azonban a muzsikusz *legkevesebb* harminc évig szolgálta hűségesen Esterházyt („bis 30 Jahr lang treue dienst geleistet”),⁴ vagyis a zenész 1701. március 22-én bekövetkezett halálából

* A tanulmány az OTKA K 116154 sz. kutatási programjának keretében készült. Köszönöm a forráskutatásban – források megszerzése, adatközlés, illetve tanácsok – nyújtott sokrétű segítséget az alábbi személyeknek: Fazekas István (Budapest), Maria Knapp (Kirchberg), Monok István (Budapest), Josef Pratl (Eisenstadt), Herbert Seifert (Baden bei Wien), Georg Schurm (Hauzenberg), Viskolcz Noémi (Miskolc). A tanulmányhoz felhasznált bécsi, obernzelli, kirchbergi és salzburgi anyakönyvek digitalizálva elérhetők interneten: www.data.matricula-online.eu/de/bestande/ (2018. 01. 11.).

¹ A név ortográfiája az egykorú iratokban a helyi dialektus szerint, de néha lejegyzőtől függően is változó. A tanulmányban a leggyakoribb Schmidtbauer névalakkal szerepel.

² Sas Ágnes (ed., intr.), *Pál Esterházy: Harmonia caelestis, in Musicalia Danubiana* 10 (Budapest: MTA ZTI, 1989; ³2001), 15.

³ Hárích János, „Az Esterházy-zenekar első karmestere”, *Muzsika* 1 (1929/3), 25: „Ezért fogadta szolgálatába 1678. július elején...”; uő., *Esterházy zenetörténet* (gépirat, 1946; Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Quart Hung. 2913) II, 46: „Az egyházi zenélés tökéletesítése és fejlesztése lebegett Esterházy Pál előtt, midőn 1678. július 1-jén Schmidtbauer Ferenc viola da gamba játékost szerződtette és őt bízta meg a kar vezetésével és felügyeletével”, uott., III, 41: „Schmidtbauer Ferenc: 1678–1701”.

⁴ Hárích János, *Esterházy zenetörténet* II, 87–88.

visszaszámolva valamikor 1671 táján szegődhetett el a kismartoni rezidenciára – ha ez valóban így történt! Nem tudhatjuk ugyanis, hogy a bő három évtizedes szolgálataira vonatkozó említés kinek a közlése: az időpontokat illetően és főként az időtartamok vonatkozásában gyakran megbízhatatlan – mondhatni notórius – Esterházyé,⁵ vagy pedig a kismartoni udvartartás valamelyik akkurátusabb hivatalnokától származik-e. Mindenesetre Franz Schmidtbaur 1678-at megelőzően létrejött munkaviszonyát közvetve éppen az 1678. július 1-jén kiállított megbízása igazolja. Noha Hárich nyomán ezt a zenész szolgálatba lépését tanúsító iratnak szokás tekinteni, az azonban valójában a korábban már „cum Violdegamba” szolgáló Schmidtbaurnak együttesvezetővé történt kinevezését közli.⁶ Az itt olvasható *egyzezségre jutottunk a mi...* („conventum est cum [...] nostro”) fordulat világosan mutatja, hogy egy Esterházy által már foglalkoztatott személyről van szó, és nem pedig új alkalmazott felvételéről.⁷

Schmidtbaurnak ugyan nincs nyoma a kismartoni udvartartás 1678 előttről megmaradt kevés iratanyagában, így például neve nem szerepel egy 1673-as jegyzékben,⁸ az adathiánynak azonban nem tulajdoníthatunk különösebb jelentőséget,

⁵ Vö. Berényi László, *Esterházyak. Egy ezeréves család története* II (Fertőd: Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont, 2014), 419: „a számokkal, különösen a dátumokkal, már gyermekkorától kezdve hadilábon állt. Így hát élete néhány olyan fontos eseményének, mint például saját esküvőjének dátumát többször is elhibázta.” Az utókor által sokat emlegetett, a császárné előtti pozsonyi táncát Esterházy 1647-re keltezte, miközben az valójában 1649-ben történt. Vö. Király Péter, „Mikor járt hajdútáncot Esterházy Pál a császárné előtt?” Online: <http://obeliscus.hu/hu/content/mikor-jart-hajdutancot-esterhazy-pal> (2017. 10. 12.). Esterházy Pál és Nádasdy Ferenc németországi útjának Esterházy *Itinerarium in Germaniam* című leírásában olvashatóktól eltérő valós időrendjéről lásd Király Péter, „*Itinerarium in Germaniam* 1653. Nádasdy Ferenc és Esterházy Pál regensburgi útja az újabb ismeretek tükrében”, in *Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás. Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*, szerk. Ács Pál (Budapest: reciti, 2015), 417–434. Esterházy úgy meséli el nővére gyermekkori balesetét, amely egy üdvlövés során történt, hogy az eseménynél jelen volt, miközben az még a születése előtt történt. Lásd Viskolcz Noémi, „Esterházy Anna Júlia (1630–1669)”, *Századok* 149 (2015), 876.

⁶ Szövegközlései: Hárich János, „Az Esterházy-zenekar első karmestere”, 25; uő., *Esterházy zenetörténet* II, 89–90; Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790* (Regensburg: G. Bosse, 1981), 55.

⁷ A következtetést igazolják az alábbiak: 1681-ben Sopronban az országgyűlés idején Esterházy nádorrá választásának tiszteletére a katolikus diákok előadtak egy *Christiana Fortitudo seu S. Pancratius martyr* című iskoladrámát, amelyben Esterházy diszkontistája, Johann (Hans) Georg Prantner énekelte az Álhatalosságit (Constantia) szerepét. Prantnert 1687. október 1-jén Esterházy kinevezte iskolamesternek, s a német nyelvű irat ugyancsak a „mi zenészünk” formulát használja: „Aldieweilen WÜR Unsern Chor Musicandten Hanns Georg Prandtner zum Schlos Schuelmeister verordtnet.” – OSzK, Zeneműtár, Acta musicalia, 379; Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II, 100.

⁸ Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL), P 125. Esterházy Pál iratai, Nr. 10674, „Catalogus Auliororum comitis Pauli Esteras: 1673.” A felsoroltak, egy-egy hegedűs, dudás és cimbalmos, öt trombitás, rézdobos, valamint hat magyar és lengyel sípos, valószínűleg az a néhány zenész volt, akik Esterházyval egy időre Semptére mentek, amikor Esterházy bányavárosi főkapitányként ott tartózkodott. Hasonló – mondhatni „úti” és „szórakoztató” zenészekből álló – összeállítás tartozott 1683-ban a nádor hadi udvarnépéhez: hegedűs, cimbalmos, továbbá hat magyar és négy német trombitás, egy rézdobos, valamint három lengyel sípos, két tárogató sípos. Vö. Thaly Kálmán, *Az 1683-iki táborozás történetéhez. A kétszázados* →

hiszen az 1678-tól egészen 1701-ben bekövetkezett haláláig terjedő időszakból is csak egyetlenegy valószínűleg rá vonatkozó – később még tárgyalandó – dokumentum ismert, amely 1686-ban keletkezett. Folyamatos kismartoni tartózkodására – és ez alapján közvetve az udvari szolgálatára – anyakönyvi bejegyzésekből következtethetünk.⁹

Talán meglepő, de tény, hogy az Esterházy-zenészekre vonatkozó ismereteink a hatalmas forrásmennyiség ellenére is igen hiányosak a részleteket illetően. Schmidt-baur esete nem egyedül. Elég legyen példaként a Lindt családra utalni. Egy 1710 tavaszán kelt utasításból világosan kiderül, hogy akkor (és nem 1711-ben!) Esterházy Pál szolgálatába fogadta Ferdinand Andreas Lindtet és hét gyermekét, akik azután mindnyájan életük végéig a család alkalmazásában maradtak Kismartonban. Ennek ellenére elszámolásokban Antonia Lindt énekesnő kivételével, aki az 1713-as konvencionálisban megtalálható a zenészek között, a többi Lindtnek Esterházy Pál idején nincs nyoma. Mindezen túl a Lindt-gyermekek egy feltehetőleg 1721 őszén írott beadványukban arra hivatkoztak, hogy Esterházy Pált (aki, mint tudjuk, 1713-ban halt meg) hét évig szolgálták – ez a kijelentés vagy tódítás, hogy ily módon még jobban hangsúlyozzák hosszan tartó hűségüket, vagy pedig az 1710 előtti kismartoni, illetve talán bécsi (alkalmi?) működésük a fennmaradt források alapján nem igazolható.¹⁰

Hárich János 1929-ben közzétett írásának címében sugalmazott állítás – „Az Esterházy-zenekar első karmestere”¹¹ – ellenére valójában nem Franz Schmidt-baur volt az első, az utókor által is ismert kismartoni *regens chori*. Őt megelőzően Paul Franz Klebovszky irányította néhány évig a zenészeket.¹² Klebovszky 1674. március 1-jén, illetve Schmidt-baur 1678. július 1-jén kiállított megbízása az Esterházy

évfordulat alkalmából hg. Esterházy Pál nádor kiadatlan kézíratai s levelezései nyomán, in Értekezések a történelmi tudományok köréből XI, IV. sz. (Budapest: MTA, 1883), 34.

⁹ 1688. júl. 11. (keresztapa); 1690. júl. 16 (házasság); 1690. okt. 16. (feleségével közösen kereszt-szülő); 1691. máj. 13. és júl. 11. (Paul Schmidt-baur születése, majd halála); 1693. jan. 10. (keresztapa); 1697. nov. 10. (keresztapa); 1698. márc. 29. (Johann Georg Schmidt-baur születése); 1700. jún. 19. (Franz Anton Schmidt-baur születése). – Az anyakönyvi adatokat Josef Pratl (Eisenstadt) szívésségből ismerem, aki a Schloßpfarre és a Stadtpfarre Schmidt-baurra vonatkozó bejegyzéseit fényképen és átirásban a rendelkezésemre bocsájtotta. Vö. Josef Pratl, *Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im Esterhazy-Archiv auf Burg Forchtenstein, Eisenstädter Haydn-Berichte* 7 (Tutzing: Schneider, 2009), 28–29. Pratl itt ugyan említi 1688-ban és 1695-ben a zenészek között Schmidt-baurt, de ez csak anyakönyvi adatokon alapuló következtetés.

¹⁰ Josef Pratl, *Acta Forchtensteiniana*, 33. Az átirásban „Leiblichen” helyett tévesen „Lieblichen” szerepel és a „mit Musij” valószínűleg „mit Music”-ként értendő. A kérvény szövegét közli: Hárich János, *Esterházy zenetörténet* VI, 54–57. Utal rá Pratl, *Acta Forchtensteiniana*, 33, 63. jegyzet.

¹¹ Hárich János, „Az Esterházy-zenekar első karmestere”, 23–26. Utóbb az *Esterházy zenetörténet* (II, 3) tartalomjegyzékében is „Schmidt-bauer Ferenc, az első regens chori” meghatározás olvasható.

¹² Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II, 81–82; Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik...*, 55.

udvartartás fontos zenei dokumentuma, mert ha nagy vonalakban is, de a konvenciók felvázolják a kismartoni együttes vezetőjének a kötelezettségeit. Klebovszkyé, akárcsak bármely más korabeli udvari alkalmazott szerződése, első helyen megköveteli a hűséges szolgálatot. Ezen kívül sommásan közli, hogy ha előadnak valamit, az minden esetben kiválóan történjék. Ügyeljen a kóruson a taktusra (vagyis Klebovszky valamilyen módon „vezényelve” irányítsa a zenészeket, hogy „együtt legyenek”), továbbá felügyelje a szólamok kiosztását, tehát azt, hogy ki mit játszik vagy milyen szólamot énekel.¹³ A Schmidtbaurnak adott négy évvel későbbi utasítás sokkal részletesebb: nála lesz a kórus kulcsa, vigyáznia kell a kóruson lévő hangszerekre, amiket csak az istentisztelethez és az Esterházy-udvar szükségletére szabad használniuk. Miközben neki is igyekezettel kell a többiekkel együtt muzsikálni, a zenészek tőle függenek, ő felel azért, hogy az istentiszteletet szorgalommal végezzék, és ne történhessen botrány az áhítat alatt. Esterházy engedélye nélkül (illetve az ő távollétében a várplébánosé nélkül) nem hiányozhat. Szorgosan komponáljon, és amennyiben kirendelnek hozzá tanulókat, odaadóan okítsa őket.¹⁴

A megbízólevelek még nem nevezik Klebovszkyt, illetve Schmidtbaurt *regens chorinak*, vagy más hasonló kifejezéssel együttesvezetőnek. Ez a feladatkör mint állandó és kiemelt tisztség a jelek szerint akkoriban még nem definiálódott az Esterházy-udvarban, de úgy tűnik, Schmidtbaur működése alatt vált intézményesítetté, ám még akkor sem kötelező érvénnyel. Ezt sejteti az 1704–1713/14 közötti hiátus, amikor is nincs nyoma formálisan kinevezett együttesvezetőnek.¹⁵

¹³ Hárích János, *Esterházy zenetörténet* II, 82: „Obligatur ipse ad fidelia servitia, quodcumque opus fuerit semper praestanda, habeatque curam in chor[o] ad dandum tactum, et partes distribuendas.”

¹⁴ A ma lappangó forrásban (Hárích szerint „Conventionalis (1675–1682)”, illetve „1678-as évi konvencióskönyv”) lévő dokumentumot kétféle, kismértékben eltérő olvasattal közli Hárích, „Az Esterházy-zenekar első karmestere”, 25, illetve Hárích, *Esterházy zenetörténet* II, 89–90: „Anno 1678 die 1ma Julij conventum est cum Violdegamba nostro Francisco Smitpaur, habebit solutionem annualem in paratis f. 130, mensam ordinariam cum reliquis musicis corralibus; qui ipsemet claves chori cum directione musicae [Hárích mindkétszer: musicos] habebit et reliqui dependentiam ab ipso ut officium Divinum diligentius exhibeatur, maiori cum fervore plerumque [*Esterházy ztört.*: sic: plesbque] animetur ad opus pietatis et scandalum evitetur; obligabitur etiam cum reliquis musicis diligenter administrare musicam[,] et sine licentia nostra nullomodo se absentare, in absentia vero nostra Parochi Arcensis licentia. Conabitur etiam musicam corralem augere et in componendo diligentiam exercere[,] et ad instrumenta chori diligenter attendere ne [*Esterházy ztört.*: de] alio quam ad officia Divina adhibeantur et servitia si opus foret [*Esterházy ztört.*: fuerit] nostra. Scholares vero quos committimus ipsi instruendos [,Az Esterházy-zenekar első karmestere”: instrumendos] diligenter docebit, ut per illos magis possit augeri musica.”

¹⁵ 1704 nyarán Esterházy elbocsátotta a zenészeit, köztük volt „Kapellmeister Franz Rumpelnig”. A jelek szerint ezután nem volt formálisan kinevezett együttesvezető Kismartonban. A három fennmaradt udvartartásjegyzék ilyet nem említ. Lásd MNL OL, P 125, Esterházy Pál iratai, Nr. 10699, „Specificatio” (1710) és uott. Nr. 10706 „Lista Conventionatorum Anni 1711”, „Lista Conventionatorum Anni 1713”. Mivel Zivlhoffer, a következő együttesvezető csak 1714 nyaráról dokumentálható, ezért Harald Dreó és őt követve Ulrich Tank feltételezte, hogy Rumpelnig egészen 1713-ig vagy 1714-ig vezette az együttest. Ezt azonban források nem igazolják, és Rumpelnig neve az említett három jegyzékben nem szerepel. Vö. Harald Dreó, „Die fürstlich →

Az 1678 utáni kismartoni iratokban Schmidtbaur előbb *regens chori* vagy *chori regens*, majd utóbb *Capell maister* megnevezéssel bukkan fel:

1690. június 18-án kötött házasságakor az anyakönyvben: „Ihro Hochfürst[icher] G[naden] Pauli Esterhasy wohl meritierter Regens Chori”¹⁶
1697. november 10. keresztapa Adam Behemb Helena nevű lányánál: „D[omi]n[us] Francis[cus] Schmidtpaur Principis Esterhajij Chori Regens”¹⁷
1701. augusztus 6. a halála után felvett leltárban: „Inventarium über wayl nach ableiben Herrn Franz Schmittpaurn, seel[igen] gewesten fürstl[ichen] Regens Chory Zeitl[iche] verlassenschaft”¹⁸
1707. december 29. az Esterházy Pál által Schmidtbaur özvegye számára elrendelt adómentességről szóló iratban: „Unsers gewesten Capell maisters Franz Schmittpaurn seel[igen] Hinterlassene Wittib.”¹⁹

Franz Schmidtbaurt bécsi zenész család tagjának szokás tartani,²⁰ nyilván azon az alapon, hogy 1700 táján az uralkodói udvarban két Schmidtbau(e)r nevű, viola da gambán játszó muzsikuskus működött: Johann Carl Schmidtbaur és fia, Franz Anton Schmidtbauer.²¹ Mint már Hárich is megállapította, ők a kismartoni *regens chori* rokonai voltak. A röviden már hivatkozott és a továbbiakban még többször szóba kerülő, Esterházy által 1705. január 1-jén Franz Schmidtbaur árvájának taníttatása miatt Johann Carl Schmidtbaurral megkötött szerződés azt közli, hogy a bécsi Hofkapelle muzsikusa a kismartoni zenész testvére volt.²² A bécsi St. Stephan

Esterházyische Musikkapelle von ihren Anfängen bis zum Jahre 1766”, in *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte* I/2 (Eisenstadt: Institut für österreichische Kulturgeschichte, 1971), 91; Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik...*, 57.

¹⁶ Stadt-Pfarrmatriken Eisenstadt. A forrást Josef Pratl szívességéből ismerem.

¹⁷ Stadt-Pfarrmatriken Eisenstadt. A forrást Josef Pratl szívességéből ismerem. Röviden említi: Harald Dreo, „Die fürstlich Esterházyische Musikkapelle...”, 88.

¹⁸ Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II, 93.

¹⁹ Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II, 98. Schmidtbaur özvegye akkor már a Kismarton közelében lévő, Esterházy tulajdonába került korábbi Nádasdy-birtokon, Lorettóban élt. Az iratban „Susanna Clara Lesslin” névvel szerepel.

²⁰ Johann Harich [Hárich János], „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt”, in *The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch* IX, ed. Stefan Harpner, Robbins Landon (Eisenstadt: Internationale Joseph Haydn Stiftung, 1975), 10: „Schmidtbauer, der aus einer in Wien bekannten Musikerfamilie stammte”; Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik...*, 55: „entstammte aus einer Wiener Musikerfamilie”; Sas Ágnes, *Pál Esterházy: Harmonia caelestis*, 14: „kiterjedt bécsi zenészcsaládból származó”; Bárdos Kornél, „Főúri zeneélet”, in *Magyarország zenetörténete* II, 1541–1686, szerk. Bárdos Kornél (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 122: „bécsi zenész családból származó”.

²¹ A bécsi hivatalos iratokban a név többnyire Schmidtbauer alakban szerepel, és így nevezik őt a későbbi zenetörténeti közlések is, de 1713 februárjában felesége és lánya aláírásban a *Schmidtbaurin* alakot használta. Fia, Franz Anton viszont ugyanitt *Schmidtbauer* névvel írt alá. Wien, Österreichische Staatsarchiv, Haus- Hof und Staatsarchiv, Hofarchiv, Akten des Obersthofmarschallamts, 661, Abhandlungen 1510 bis 1589 (1713–1714) Verlassenschaftsabhandlung Karl Schmidtbauer, kaiserlicher Musiker (1714. 04. 16).

²² Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II, 88: „dass gemelter Knab seines lieben Bruders Sohn ist.” Lásd még uott., II, 46.

plébánia házassági anyakönyve szerint azonban Johann Carl Schmidtbaur nem tartozott a tősgyökeres bécsiek sorába, hanem az uralkodói székhelytől északnyugatra található kis helységről, Kirchbergből (Kirchberg am Wagram) származott.²³ Itt meg is található az anyakönyvben: 1662. február 8-án született, David Schmidtbaur ottani orgonista-iskolamester (Schulmeister, ludimagister, ludirector) és felesége, Éva gyermekeként.²⁴

Esterházy Pál udvarából még egy Schmidtbaur nevű zenésztől rendelkezünk forrással. A kismartoni halotti anyakönyvben olvasható, hogy 1686. április 24-én meghalt 27 évesen Ferdinand Schmidtbaur „fürst[licher] Chor Musicus”.²⁵ Tekintve, hogy David Schmidtbaur 1658. január 16-án született második fiát Ferdinand névre keresztelték, így aligha kétséges, hogy a Kismartonban fiatalon elhunyt zenész – noha ő 1686 áprilisában már betöltötte a 28. életévét – Franz Schmidtbaur és Johann Carl Schmidtbaur testvére volt.²⁶

Két fivérértől eltérően a harmadik fiú, Franz Schmidtbaur nem található meg a kirchbergi anyakönyvben. A szakirodalom ugyan Hárích egy alább még említendő félreértése nyomán salzburgi születésűnek tartja,²⁷ de a salzburgi Dompfarre anyakönyveiben a számításba vehető időszakban nemcsak Franz Schmidtbaurnak nincs nyoma, hanem maga a Schmidtbaur/Schmidtbauer stb. családnév sem bukkan fel. Érdekes módon az Esterházy-udvar zeneéletével kapcsolatos munkákban fel sem vetődött, vajon mi magyarázná az ellentmondást, hogy miközben Schmidtbaur bécsi zenész család tagja lenne, Salzburgban született volna. Valójában nincs mit magyarázni: sem a bécsi zenész dinasztiahoz tartozásnak, sem a salzburgi születésnek nincs alapja. A kismartoni zenész valós származására David Schmidtbaur kisebbik leányának 1676. július 14-én megkötött házasságát megörökítő kirchbergi anyakönyvi bejegyzés vezet rá. Barbara (anyakönyvezett nevén: Rosina Barbara) a Passauhoz közeli, Duna melletti Oberzellt (másként: Hafnerzell) adta meg születési helyeként.²⁸ Ez az utalás segít Franz Schmidtbaur születési helyének a tisztázásában: 1650. május 2-án Oberzellben házasságot kötött David Schmidtbaur

²³ Wien, St. Stephan, Pfarre, Trauungsmatriken, 29. kötet, 881. 1688. május 24., házasságot köt Johan Carl Schmidtbaur „Kay[serlicher] Musicus” és Maria Katharina Bauer, néhai Johann Christoph Bauer (egykori Verordneter beim Kärntner) és feleségének Anna Maria nevű leánya.

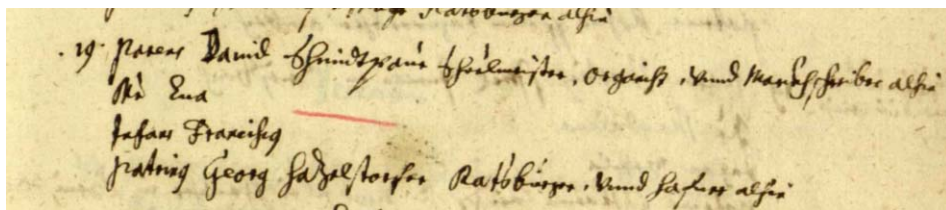
²⁴ Kirchberg, Pfarre, Taufen 1649–1670, 209.

²⁵ André Csatkai [Csatkai Endre], „Beiträge zur Geschichte der Musikkultur in Eisenstadt”, in *Mitteilungen des Burgenländischen Heimat- und Naturschutzvereins*, Jg. 5, Nr. 2 (Eisenstadt: 1931), 22; Hárích János, *Esterházy zenetörténet* III, 43 szerint 1678-tól volt Esterházy szolgálatában.

²⁶ Kirchberg, Pfarre, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1653–1675. fol. 24^r. Hárích (*Esterházy zenetörténet* II, 46) forráshivatkozás nélkül, nem tudni milyen alapon, Franz Schmidtbaur öccsének nevezi. A Schmidtbaur házaspárnak még egy fia született Kirchbergben 1660. február 27-én, Sebastianus, aki azonban már 1663. február 14-én meghalt. Kirchberg, Pfarre, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1653–1675, fol. 39^v (születés), 53 (elhalalozás).

²⁷ Hárích János, *Esterházy zenetörténet* II, 54.

²⁸ Kirchberg, Pfarre, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch, 5: „Vonn ObernZell gebührig, anitzo alhier zu Kirchberg.”



- „19 Pater David Schmidtpaur Schuelmeister, Organist, vnnnd Marckh schreiber alhie
 M[ate]r Eva
 Infans Francisc[us]
 Patrin[us] Georg Hazelstorffer Ratsbuerger, vnnnd Hafner alhie”²⁹

1. kép. Anyakönyvi bejegyzés Franz Schmidbaur születéséről (1652. szeptember 19.)

„Organisten, schulmeister, vnd Marckht schreiber” és a közeli Hauzenbergből származó Eva Fri(e)dl.³⁰ Ugyanitt, Oberzellben született meg a házaspár második gyermekeként 1652. szeptember 19-én Franz (1. kép).

A kismartoni anyakönyv Schmidbaur 1701-ben bekövetkezett halálát regisztráló bejegyzése 52 éves életkort ad meg, ez alapján az irodalomban az rögzült, hogy 1649-ben született volna. Valójában, mint látható, az évszám téves. Három évvel később látta meg a napvilágot. Miközben édesanyjának hauzenbergi származása tisztázott, orgonista-iskolamester és jegyző apjának a születési helye jelenleg ismeretlen. A házasságáról szóló oberzellli anyakönyvi bejegyzés nem nevezte David Schmidtbaurt helyi polgárnak, vagyis máshonnan kerülhetett oda, feltehetően nem sokkal 1650 előtt.³¹

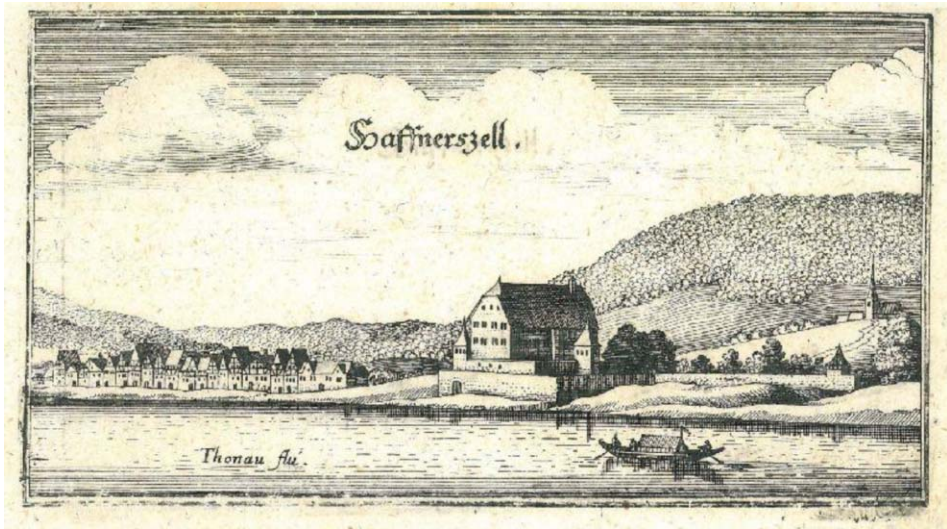
David Schmidtbaur néhány év elmúltával családotól elhagyta a Duna menti Oberzell/Hafnerzellt (2. kép). Valószínűleg már 1654-től fogva a Bécstől északnyugatra fekvő aprócska mezőváros, jószerivel falu, Kirchberg alkalmazta őt orgonista-iskolamesterként (3. kép).³² Itt is halt meg, ebben az ugyancsak a passau püspökség birtokában lévő településen, 1663. április 27-én. Az anyakönyv szerint 32 évesen érte a halál. Életkorát illetően azonban kételkednünk kell. Ugyanis az 1650-ben megkötött házasságából következik, hogy akkor 18–19 évesnél már idősebbnek kellett lennie, vagyis a születése az 1630 előtti évekre tehető. Özvegye

²⁹ Archiv des Bistums Passau, Oberzell, Taufen 1649–1670, 209. Az első gyerek, Anna Maria, 1651. június 28-án született. Uott., 197. Meghalt 1673. április 28-án Kirchbergben. Kirchberg, Pfarre, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1653–1675, 118.

³⁰ Archiv des Bistums Passau, Oberzell, Trauungen 1649–1670, 437.

³¹ Az oberzellli anyakönyvben nincs adat ilyen névvel születésre, noha a régióban eleve nem ritka Schmidtbauer családnév előfordul. Archiv des Bistums Passau, Oberzell, Taufen 1629–1635.

³² Wilhelm Simlinger, *Aus der Vergangenheit von Kirchberg, Altenwörth, Bierbaum a. Kl., Königsbrunn u. allen dazugehörigen Gemeinden. Ein Heimatbuch* (Kirchberg: Selbstverlag, 1958) szerint David Schmidtbaur 1654-től volt iskolamester. Schmidtbaur alkalmazásának kezdete nem állapítható meg biztosan, mivel a kirchbergi tanácsi jegyzőkönyvek csak 1672-től maradtak fenn. – Maria Knapp (Kirchberg) közlése. Legkorábbi anyakönyvi említése Kirchbergben: 1656. január 11., David Schmidtbaur orgonista és iskolamester házassági tanú. Kirchberg, Pfarre, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1653–1675, 26.



2. kép. Matthaeus Merian, *Topographia Bavariae...*, 1644. Haffnerszell (Oberzell)

1665-ben házasságot kötött férje utódjával, Han(n)s Philipp Wachterrel – akit a kirchbergi iratok *musicus Cantornak*, illetve *ludimoderator-* és *organistának* neveznek –, majd amikor Wachter 1670-ben szintén fiatalon, az anyakönyv szerint 28 évesen elhunyt, a következő iskolamester-orgonista, Friedrich Stegmann felesége lett.³³ Mivel már említett Barbara nevű lánya 1676-ban Stegmann öccséhez, Johann Christoph Stegmann kirchbergi kántorhoz ment feleségül, így anya és lánya egyben sógornők is voltak! Ezek a házasságok jól mutatják a lényegében kisleányi mezővárosokban élő zenész-értelmiség szoros kapcsolatrendszerét, egyben tanúsítják a szakmán belüli házasságok hosszán tartó tradícióját.

A Schmidtbaur családra vonatkozó, most felvázolt adatok tükrében tehát az a több helyen is olvasható állítás, miszerint Franz Schmidtbaur egy – tulajdonképpen nem is létezett – bécsi zenész dinasztiából származott volna, természetesen alaptalan. Csakis annyi igaz, hogy Franz Schmidtbaur közel tíz évvel fiatalabb öccse, Johann Carl Schmidtbaur, majd annak ugyancsak gambán játszó, az apja által csodagyereknek mondott fia, Franz Anton – akit 1707-től egészen a haláláig (1737. december 1.) szintén a Hofkapelle foglalkoztatott³⁴ – már valóban bécsi

³³ Han(n)s Philipp Wachter 1670. szeptember 12-én elhunyt, özvegye 1671. január 11-én már újra férjhez ment Friedrich Stegmannhoz. Kirchberg, Pfarre, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1653–1675, 105 (Wachter halála), 216 (házasság Stegmannal).

³⁴ Az anyakönyv szerint 1689. július 19-én született. Wien, St. Stephan, Pfarre, Taufbuch 1688–1689, 702; Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisteramtes III*, Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse, Bd. 264/1, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, 10 (Wien: Verlag Österreichische Akademie für →



3. kép. Balra: Kirchberg (részlet Georg Matthäus Vischer, *Archiducatus Austriae inferioris* ... 2. kiadás 1697); jobbra: Kirchberg az 1763–1787 közötti első katonai felmérésén (forrás: mapire.eu)

zenészek voltak. Az anyakönyvi adatok tanúbizonysága szerint azonban a Schmidt-baur család bajor–délnémet, illetve felső-ausztriai eredű, a kismartoni rezidencián, illetve a bécsi udvarban állást talált három zenész fiú, Franz, Ferdinand és Johann Carl Schmidtbauer egy vidéki orgonista-iskolamester-jegyző gyermeke volt.

Franz Schmidtbauer és öccsei zene- és hangszertanulásáról semmit sem tudunk. Kérdés, hogy képzésük teljes egészében családi környezetben történt-e, vagy pedig idővel elszegődtek valakihez tanulónak, zenész-inasnak. Mindenesetre feltűnő, hogy mind Franz, mind pedig Johann Carl fő hangszerként ugyanazon a vonóshangszeren, a viola da gambán játszott. Johann Carl Schmidtbauer 1682 elejétől 1711. október 1-jén történt nyugdíjazásáig a Hofkapelle megbecsült tagja volt, olyan nyilvánvalóan jó képességű és tudású zenész, aki az uralkodói együttesben különféle zenei funkciókat látott el: *Gambist, Violinist, Instrumentist, Organist*, ezen felül a viola da gambát tanulók („Scholar... der viol di gamba”) oktatásával is megbízták.³⁵ Fiát, Franz Antont is ő tanította, ennek költségét az

Wissenschaften, 1969), 77: 1699. április 10-én Johann Carl Schmidtbauer kéri, hogy fiát, Franz Antont vegyék fel az udvarba viola da gamba tanulónak, mert „in seinen Jungen Jahren ein prodigio in der viola di gamba sey”. Ludwig Ritter von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867 nach urkundlichen Forschungen* (Wien: Beck, 1869; repr. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1976), 70, Nr. 744.

³⁵ Ludwig Ritter von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien...*, 69, Nr. 718; Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisterramtes, II*, Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse, Bd. 259/3, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, 8 (Wien: Verlag Österreichische Akademie für Wissenschaften, 1968), 98; uő., *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisterramtes III*, 53, 74, 77, 101, 126, 142.; Johann Carl Schmidtbauer 1714. március 29-én halt meg, 53. életévébe lépve. Wien, St. Stephan, Pfarre, Barleibuch 1714, fol. 41^r: „alt 53 Jahr”; Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien...*, 69, Nr. 718. tévesen 54 éves kort ad meg.

udvar fedezte.³⁶ Johann Carl Schmidtbaur elismertségét jól mutatja, hogy amikor 1700 táján már ágyban fekvő betegként *állapota közismert* volt, az udvar az oktatás elégtelenségére panaszkodó tanítványok bejelentéseit – nyilván Schmidtbaur érdemeire való tekintettel – jótékonyan kezelte és nem lépett fel szankcionálólal.³⁷

Franz Schmidtbaur húsz év körüli fiatalemberként szegődhetett Esterházy Pálhoz, valamikor az 1670-es évek elején.³⁸ Hogyan jutott Kismartonba, csak találgathatjuk; ez olyan kérdés, amely több más Esterházy-zenész esetében is felmerül. Jelenleg talány, miként került az Esterházy-rezidenciára az ott dokumentált, távoli osztrák és délnémet vidékekről származó nagyszámú muzsikusz.³⁹

Franz Schmidtbaur 1690-ig nőtlen maradt. Az év július 18-án házasságot kötött Kismartonban Susanna (Susanna Clara) Leebbel. A pár társadalmi beágyazottságát jól tükrözi, hogy a férj részéről két zenész társa, Johann Georg Hörger orgonista és Paul Faber *musicus* tanúskodott, míg a feleség részéről Andreas Hörger, az orgonista apja, a kismartoni belső tanács tagja („deß Innern Rathß Senior”), aki 1689-ben és 1694-ben királybíró is volt, valamint Adam Lehner szücs.⁴⁰

A zenetörténeti munkákban olvasni Schmidtbaurnak egy állítólagos másik házasságáról is. A soproni régió jeles kutatója, Csatkai Endre ugyanis azt közölte, hogy 1697-ben a salzburgi születésű Franz Schmidhammer Kismartonban házasságra lépett Johann Pichler müncheni zenész lányával. Ezt az adatot Hárich – feltételezve, hogy Csatkai a nevet elírta – Schmidtbaurra vonatkoztatta, és ennek következtében lett belőle egyrészt salzburgi születésű, másrészt egy fantom házassággal gazdagabb.⁴¹ Hárich feltevése azonban hibás: a kismartoni *regens chorin*ak

³⁶ Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisteramtes* III, 77.

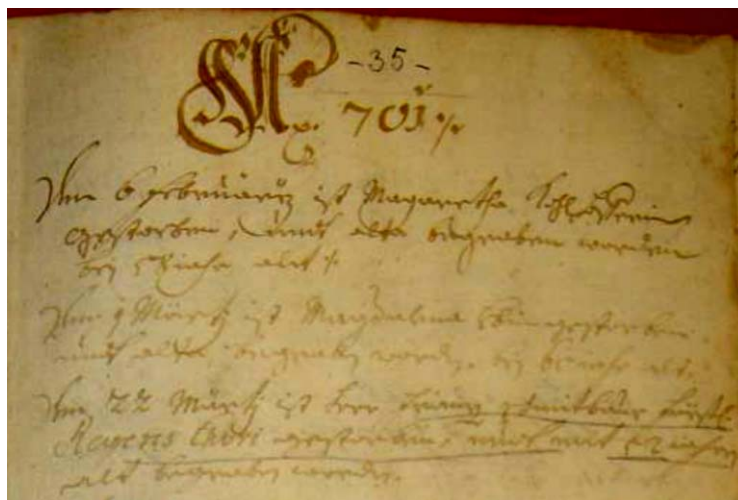
³⁷ Lásd Leopold von Ham tanuló és Caspar Wenger tanuló panaszát (1701, 1703): Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisteramtes* III, 101, 126.

³⁸ Hárich (*Esterházy zenetörténet* II, 54) még úgy vélte, hogy Schmidtbaur 29 évesen állt Esterházy szolgálatába.

³⁹ Jelenleg több mint 140 zenész ismert név szerint Esterházy Pál bő 60 évig tartó családfőiségének idejéből, köztük sokan életrajzi adatokkal. Lásd Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II–III *passim*, valamint zenésznévsor uott. III, 38–45; Egy korábbi trombitásnévsort közöl Hárich János, *Az Esterházyak udvari és tábori trombitásai, Muzsika* 1 (1929/6–7): 59; Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik...*, 38–77, valamint zenészjegyzékek: 96–126; Josef Pratl–Heribert Scheck, *Regesten der Esterházyischen Acta Musicalia und Acta Theatralia in Budapest* (Tutzing, 2004), 17–20. Josef Pratl, *Acta forchtensteiniana, die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein* (Tutzing, 2009), 26–35.

⁴⁰ „18. Contraxit Matrimonium der Edle gelehrte vnd Kunstreiche H[err] Franz Schmidtpaur noch lediges Standtß Ihro Hochfürstl[icher] G[naden] Pauli Esterhasy wohl meritierter Regens Chori mit der Tugentsam[en] Jungfrau Susanna Leebin, weyl[and] H[err] Hanß Leeb Seel[igen] vnd seiner Hinterlassenen Wittib Magdalena beed[er] Eheleiblich erzeugte Tochter. Testes ex site Sponsi H[err] Johann Geörg Hörger vnd H[err] Paul[us] Fabri beede Fürstliche Musicí, ex site Sponsae der Edl feste vnd gelehrte H[err] Andreaß Hörger deß Innern Rathß Senior vnd H[err] Adam Lehner Kirschner allhier.” – A forrást Josef Pratl révén ismerem.

⁴¹ André [Endre] Csatkai, „Die Beziehungen Gregor Josef Werners, Joseph Haydns und der fürstlichen Musiker zur Eisenstädter Pfarrkirche”, in *Burgenländische Heimatblätter* 1 (1932): 14; Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II, 54.



4. kép. Anyakönyvi bejegyzés Franz Schmidbaur haláláról (Fotó: Josef Pratl)

nemcsak a származása volt más, hanem 1697-ben nem is nősült újra. Felesége mindvégig Susanna Clara Leeb maradt, aki túlélte őt.

A Schmidtbaur házaspár első gyermekét, Pault, aki nevét a szokásoknak megfelelően a keresztaija, az esküvőn is tanúskodó Paul Faber udvari zenész után kapta, 1691. május 13-án keresztelték meg.⁴² A csecsemő azonban már július 11-én elhunyt. Egy további gyermek, Johann Georg 1698. márcus 29-én született, majd ezt követően 1700. június 19-én megérkezett a harmadik fiú, Franz Anton. E két fiút név szerint említi a Schmidtbaur halálakor 1701 nyarán felvett hagyatékjegyzék, mint örökösöket.⁴³ Franz Anton azonban az első gyermekhez hasonlóan ugyancsak hamar meghalt, a következő évben, 1702. november 16-án már eltemették.⁴⁴ Egyedül Johann Georg élte túl évekkal az apját.

Franz Schmidtbaurnak 1701. március 22-én bekövetkezett halálát regisztráló kismartoni anyakönyvi bejegyzés szerint a *fürstl[icher] regenschori*-t 52 éves korában érte a halál: „Den 22. Märtj ist Herr Franz schmidtbour fürstl[icher] Regens Chori gestorben, undt mit 52 iahren alt begraben worden”.⁴⁵ A megadott életkor azonban – mint látható – ezúttal is hibás. Elhunytakor Schmidtbaur valójában még nem töltötte be az 50. életévét (4. kép).

⁴² Harald Dreo, „Die fürstlich Esterházyische Musikkapelle...”, 87.

⁴³ Hárích János, *Esterházy zenei történet* II, 93–98.

⁴⁴ A forrást Josef Pratl révén ismerem. – Franz Anton tehát nem azonos és nem tévesztendő össze a vele azonos nevű, de vagy tíz évvel idősebb bécsi unokatestvérével, a már említett Franz Anton Schmidtbauerrel.

⁴⁵ Harald Dreo, „Die fürstlich Esterházyische Musikkapelle...”, 88; Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik...*, 56. – A forrást Josef Pratl révén ismerem.

1701. augusztus 6-án összeírt hagyatéka ugyan nem mutatja szegénynek, de nagy jómódban sem élt.⁴⁶ Volt egy 100 forintra értékelt kis háza a kastélyhoz közeli Meierhofban („aine Behausung im Schlos Mayrhoff liegent”) – az épületet egy 1707-ben keletkezett, később még hivatkozandó irat *házacskának* („Heysl”) nevezi –, valamint a városon kívül rendelkezett egy szőlővel is („Weingarten in Sandtgruben”). Az inventárium felsorol ezüstműket összesen 41 fl. 36 értékben (32 lat súlyú ezüstmegkék – 19 fl. 12 kr; ezüst öv – 5 fl. 24 kr; ezüst evőeszközök – 3 fl.; olvasó ezüstbe foglalt kövekkel és reliquiával, valamint egy befoglalt farkasfoggal – 14 fl.), továbbá összeírtak az ingóságok között 16 forintra értékelt négy drágaköves aranygyűrűt („Item vüer gultene Ringl, ainer mit 4 Robindl, der 2te mit ain Waisl, der 3te Soria, der 4te mit ain diemant zusamben pr. 16 [fl.]”). Jegyzékbe vettek még némi réztárgyat és ón edényeket, valamint nem részletezett háztartási eszközöket. A textíliák között figyelmet érdemel két ezüstsínóros sujtásos kabát – későbbi kifejezéssel, afféle „szalonkabát” – és két hasonló mellény („2 Röckh und 2 Cämissoll mit Silbern Schlingl”). Azonkívül leltároztak kilenc lenvászonra festett képet is („9 auf Leinbath gemahlter Bilter pr 6 [fl.]”). Az inventárium hangszereket vagy kottákat nem említ, miként könyveket sem. Az egész hagyatékot 310 fl. 36 kr. 20 d. értékre taksálták, ami szerény vagyonnak tartható.⁴⁷ Az összeg nagyjából az együttesvezető két és fél éves készpénz fizetésének felelt meg: Schmidtbaurnak 1678-ban 130 fl. járt – továbbá étkezés az egyházi zenészek asztalánál („mensam ordinariam cum reliquis musicis corralibus”) –, s az összeg az évek folyamán valószínűleg csak csekély mértékben növekedett, hiszen utódja, Franz Rumpelnig 1702-ben 150 fl. fizetéssel kezdett.⁴⁸

Esterházy Pál herceg Schmidtbaur révén nyilván tudomást szerzett arról, hogy zenészenek testvére a bécsi Hofkapellében gambajátékot is oktat. Bizonyára a családi kötelek miatt is fordult hozzá – valószínűleg 1704 vége táján –, hogy gondoskodjék a Kismartonban hosszan szolgáló bátyja félárván maradt fiának, Hans Georgnak viola da gamba játékra történő tanításáról. Az 1705. január 1-jén Kismartonban kelt szerződés szövege egyben előírta, hogy a nagybátyja a fiút, aki akkor kevéssel múlt hét éves, írás-olvasásra is taníttassa.⁴⁹ Kérdés azonban, hogy mennyit tanulhatott Hans

⁴⁶ Hárích János, *Esterházy zenetörténet* II, 93–98.

⁴⁷ Schmidtbaur hagyatékát értékben lényegesen meghaladta például az 1692-ben meghalt Stefan Jagschitz aranyműves hagyatéka, amely 1408 fl. 39 kr. összegű volt a tartozások levonása után. Lásd Harald Prickler, „Das Goldschmiedehandwerk im burgenländischen Raum bis ins 19. Jahrhundert”, in *Forscher – Gestalter – Vermittler. Festschrift Gerald Schlag*, Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, WAB, Band 105 (Eisenstadt: Amt d. Bgl. Landesreg., 2001), 293.

⁴⁸ Harald Prickler, „Kleiner Beitrag zur Eistenstädter Musikgeschichte unter Paul Esterházy”, in *Burgenländische Heimatblätter* 30 (1968): 140.

⁴⁹ Hárích János, *Esterházy zenetörténet* II, 87–88: „welichen ehr nicht allein auf dem Viola di Campa instruieren sondern auch lesen undt schreiben lehrnen lassen [...] solle”; Ugyanez a kitétel szerepel az Esterházy által Johann Joseph Fux-szal 1707. június 1-jén Bécsben kötött szerződésben is, hogy „in literis” taníttassa az Esterházytól hozzá küldendő két kasztráltat. OSzK, Acta musicalia, Nr. 4035; Teljes szövegét közli: Hárích János, *Esterházy zenetörténet* III, 57–58; Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik...*, 59, 64–65.

Georg a nagybátyjánál. Johann Carl Schmidtbaur legkésőbb 1701-ben már nagyon beteg volt; később egy 1713 februárjában tanúk előtt tett rendelkezésben ő maga közölte, hogy évek óta ágyban fekvő szerencsétlen („müehe seliger bethlagerung”, „in disen seinen Gefährlich undt armselig[en] zue standt”), és ebben az állapotában a felesége ápolására szorul.⁵⁰ Mire jutott Hans Georg Schmidtbaur a gambajátékkal, nem tudni. 1705 utáni élete jelenleg ismeretlen.

Miközben Franz Schmidtbaur származása és családi viszonyai most már tisztázottak, valamint életútja is körvonalazódik, három évtizedes kismartoni tevékenységéről alig tudunk valamit. Erre vonatkozó udvari források nincsenek.⁵¹ Mindenesetre úgy tűnik, Esterházy elégedett lehetett vele. Hosszan tartó hűséges szolgálatára röviden utalt az 1705-ben Johann Carl Schmidtbaurral megkötött szerződésben („bis 30 Jahr lang treue dienst geleistet”), valamint ugyanerre hivatkozva engedte el 1707. december 29-én Franz Schmidtbaur időközben újra férhez ment özvegyének („in ansehung ihres Manns seiner Uns treu gelaisteten Diensten”) a kismartoni Meierhofban lévő kis ház („Heysl in Schloss Mayrhoff”) eladása után esedékes illetéket.⁵²

1678-as kinevezése szerint Schmidtbaurnak, ha Esterházy úgy kívánta, tanítania is kellett.⁵³ Tanítványairól azonban nem tudunk. Talán egyetlen ma ismert esemény lehetett tanítványokkal kapcsolatos. 1686. október 8-án az éppen Bécsben tartózkodó Esterházy levélben közbelépésre utasította a kismartoni várplébánost, aki távollét esetén az udvartartással kapcsolatos ügyekben – mint az Schmidtbaur 1678-as megbízásában is olvasható – Esterházyt képviselte. A beavatkozás azért vált szükségessé, mert – mint a nádor levelében olvasható – a „Gambista”, halállal fenyegette meg Ferdinand Nigrini hegedűst. Már Hárích Franz Schmidtbaurral azonosította a kakaskodó viola da gamba játékost, és a levél alapján arra következtetett, hogy a diszkantisták tanításán veszhetek össze, akiknek oktatásával – mi-ként ezt a levélben megerősítette – Esterházy kizárólag Nigrinit bízta meg.⁵⁴

Ahogy a tanulmány bevezetésében már szó esett róla, Sas Ágnes szerint Franz Schmidtbaurban kell látnunk „a herceg lehetséges – sőt valószínű – segítőtársát”, aki közreműködött a *Harmonia caelestis* kialakításában.⁵⁵ Sas megállapítása valóban jogosnak látszik, még akkor is, ha a *Harmonia caelestis* zenei diverzitása miatt több közreműködő feltételezhető. Az együttesvezetővé való kinevezéskor Esterházy előírta, hogy Schmidtbaur szorgalmasan komponáljon. Ennek ellenére a *regens*

⁵⁰ A forrást lásd a 21. lábjegyzetben. Lásd még a 37. lábjegyzetet.

⁵¹ Harald Dreó, „Die fürstlich Esterházyische Musikkapelle...”, 88 szerint Schmidtbaur orgonistaként is működött: „Schmidtbauer wurde nicht als Kapellmeister, sondern als Organist und Chorleiter geführt.” Dreó az állítást forrással nem igazolta. A ma ismert források sehol sem nevezik Schmidtbaurt orgonistának.

⁵² Hárích János, *Esterházy zenetörténet* II, 98.

⁵³ Hárích János, *Esterházy zenetörténet* II, 90: „Scholares vero quos committimus ipsi instruendos diligenter docebit, ut per illos magis possit augere musica...”

⁵⁴ Hárích János, *Esterházy zenetörténet* II, 86–87, 51.

⁵⁵ Sas Ágnes, *Esterházy Pál: Harmonia caelestis*, 15.

chori zeneszerzői aktivitásáról ma sajnos csak kottaleltárak részben bizonytalan szórványadatai nyomán próbálhatunk valamiféle képet alkotni. Fennmaradt művei ezidáig nem ismertek.

Az Esterházyak legkorábbi kottajegyzéke a Mihály hercegnek, illetve utódjának, József Antalnak a halálát követően 1721 tavaszán és nyarán felvett leltár, amely a kismartoni kastélykápolna kórusán lévő egyházi műveket veszi számba. Ez négy alkotást említ Schmidtbaur névvel, amelyekből három megtalálható a kápolna kottatárának 1737-ben Gregor Josef Werner által készített jegyzékében is:

1721, *Ordentliche Beschreibung und Inventierung Fürst Esterhazyschen Gschloß Eysenstatt, und deren darinnen sich befindenten Mobilien und Farnussen, wie solche den 24. Martij und 7. Junij 1721 als nach den zeitl[ichen] hindritto, Erstl[ich] Wayl[and] Fürst Michaele, und lestl[ich] Fürst Joseph bey der hochseligsten gedächtnus befunden worden.*
Modetae... „No. 5. Modet [Motette] de ressurec[tione] Dni. à 7 A[utore] Schmidpauer”
Alma Redemptoris... „No. 12. à 6 Authoris Schmitbaur”
Regina coeli... „Nr. 12. à 6 A[utore] Schmidpauer”
Regina coeli... „Nr. 18. à 8 A[utore] Schmidpauer”⁵⁶

1737, *Catalogus rerum musicalium in choro Kismartoniensi existentium per Dominum Gregorium Werner Suae Celsitudinis Capellae Magistrum confectus. Anno 1737*
 „Alma [redemptoris] à 4 voc: Schmitpaur (†)”
 „Regina [coeli laetare] à 4. Auth[ore] Schmitpaur (†)”
 „Regina à 4. de Eodem (†)”⁵⁷

A két leltárban megadott szólamszámok közötti eltérés nyilvánvalóan abból adódik, hogy 1721-ben a jegyzék készítője az összes ének- és hangszerzólamot számba vette, míg 1737-ban Werner csak az énekszólamokat adta meg. Noha úgy az 1721-es, mint az 1737-es leltárban egyik Schmidtbaur tételnél sem szerepel keresztnev, és a kottatárat Mihály herceg idején – valószínűleg 1715-ben – vásárlás révén nagymértékben bővítették,⁵⁸ ennek ellenére az adott kottatári környezet miatt

⁵⁶ Johann Harich [Hárich János], „Über das Schloß Esterhazy zu Eisenstadt und die Burg Forchtenstein. Unbekannte Archivadokumente (Schluss)”, in *Burgenländische Heimatblätter* 34 (1972): 163, 165; Hárich János, „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle...”, 15, 18; Harald Dreó, „Die fürstlich Esterházyische Musikkapelle...”, 88 szerint az *Alma Redemptoris* és az első *Regina coeli* hétszólamú. Dreó azonban, úgy tűnik, a Hárich által használttól talán eltérő forrásra hivatkozik. Harald Dreó, uott., 111, 31. jegyzet: *Protocollum Inventationis tempore incepti Tutoratus*, Esterházy Archiv, Eisenstadt, Prot-Nr. 6022.

⁵⁷ OSzK, Acta musicalia 4251; Hárich János, „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle...”, 26; Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II, 49: „mindhárom kompozíció négszólamú vegyeskarra, zenekari kísérettel.”

⁵⁸ Teljes terjedelmében közli: Hárich János, „Über das Schloß Esterhazy zu Eisenstadt...”, 162–166 és Hárich János, „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle...”, 13–20. – A többségében 17. század közepére datálható, főként Bécsben aktív mesterek jelentős apparátust megkívánó, nyolc-, tízszólamú egyházi műveit felsoroló kottaanyagot úgy szokás értékelni, mint ami javarészt még Esterházy Pál idején állt össze, és az ő korszakának zenéjét reprezentálná. Valójában azonban az összeírt kották egy része (nagy része?) fia, Esterházy Mihály, vásárlásaként került Kismartonba. →

logikus a következtetés, hogy a kismartoni hercegi kórus zeneművei között a korábbi *regens chorin*ak, Franz Schmidtbaurnak a kompozícióit őrizték.

A Magyarországon sokfelé megfordult jezsuita szerzetes, Ignatius Müllner (1678–1750. augusztus 25., Sopron) hatalmas kottajegyzékében kismartoni zenészekről is szerepelnek művek. A felsorolásban megtalálhatók Pál herceg idejéből Schmidtbaur, Ignaz Prustman, Franz Rumpelnig valamint a későbbiekben az Esterházy-udvarban működő Wenceslaus (Wenzel) Zivihoffer, Gregor Joseph Werner és Johann Novotny kompozíciói. Müllner mindössze egy Schmidtbaur-művel rendelkezett: *Ave Regina* „A 4. Vo. 2. VV 3 Tromb 4 Rip. Org. Viol. Schmidtbaur”.⁵⁹ Ez az *Ave Regina* – akárcsak Prustman és Rumpelnig kompozíciói – Müllner kottáinak 1711 körül összeírt törzsanyagába tartozott.⁶⁰ Mivel a jezsuita atya 1703-ban egy évet a soproni rendházban töltött,⁶¹ feltehető, hogy

Mihály herceg 1716. február 5-én adott utasítást, hogy Wenceslaus (Wenzel) Zivihoffer *Cappel Majster*nek fizessenek ki komoly összeget, 100 forintot, különféle – „egyedül Isten dicsőségére” szolgáló – kották megvásárlásáért. Az irat alján található megjegyzés szerint a kottákat a kastélykápolna könyvébe vezessék be. Ezt az anyagot – nyilván a korábbiakkal együtt – leltározták 1721-ben. Vö. OSzK, Acta musicalia, Nr. 3953. Az 1716-os utasítás főszövegét, Zivihoffer nyugtája nélkül közli némileg hibás olvasattal: Hárích János, *Esterházy zenetörténet* VI, 52–53.

⁵⁹ Budapest, ELTE Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, F. 31, (ceruzás számozás szerinti) 34, nr. 16. A forrást tárgyalja Rennerné Várhidi Klára, „Buda zenei élete a XVIII. században jezsuita források tükrében I”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1988*, szerk. Felföldi László, Lázár Katalin (Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 1988), 115–119. és Szacsvai Kim Katalin, „Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts”, in *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext. Alexander Sumski zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Ulrich Siegele (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2004), 43–66.

⁶⁰ A leltár első oldalán Müllnernek a gyűjteménye sorsára vonatkozó rendelkezése olvasható, alatta az 1711-es dátum szerepel. Müllner valószínűleg akkortájt rövid idő alatt leltározta a gyűjteményét. Ezt bizonyítja a jegyzék nagyobbik részét jellemző egységes íráskép és a megegyező szürkés tintaszín. Müllner a katalógust élete végéig gondozta: kiegészítette az újabb szerzeményekkel, kihúzott olyanokat, amelyek elkerültek tőle, javította a téves címeket vagy szerzőneveket. Az első lap rektóján lévő, az összeírás első fázisában készült névjegyzékben („Nomina Authorum hoc libro contentorum”) jól különválnak az 1711-ben meglévő törzsanyagba tartozók neve (köztük Schmidtbaur, Prustman és Rumpelnig) azokétól, akiktől később jutottak művek Müllnerhez. Ezt mutatja az előbbieket esetében az írás és a tinta már említett egységessége, de az is, hogy a nevek az adott betűknél az abc-rendnek megfelelően besorolva szerepelnek a névjegyzékben. A későbbieknek (például Hasse, Vivaldi, Biecheler, illetve a későbbi Esterházy-zenészek közül Zivihoffer, Werner és Novotni és még néhány továbbiak) a neve utólag, némileg más színű tintával írva, idővel már megváltozott kézírással bejegyezve került a névjegyzékbe. Ha nem volt hely, akkor a sorok közé beszúrva vagy a margóra vezetve. Müllner jegyzéke említ még egy bizonyos Hörger nevű zeneszerzőt is. Ennek a kismartoni Johann Georg Hörgerrel való azonosíthatóságát kizárja a név előtt olvasható, Hörgeret egyházi személyként meghatározó R. D. (*reverendus dominus*) rövidítés. A Schmidtbaur esküvőjén is tanúskodó kismartoni orgonista, Johann Georg Hörger ugyanis nős és családos volt.

⁶¹ Müllner 1711 előtti tartózkodási helyei: 1701 – Leoben, Graztól északnyugatra; 1702 – Wiener Neustadt; 1703 – Sopron; 1704–1707: Bécs; 1708 – Judenburg, Graztól északnyugatra, Leoben közelében; 1710–1711 – Leoben; lásd Rennerné Várhidi Klára, „Buda zenei élete...”, 116, 50. jegyzet; Szacsvai Kim Katalin, „A jezsuita központok zenei élete a 18. századi Magyarországon”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2006–2007*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2007), 51.

ott, vagy pedig a Sopronhoz közeli Kismartonban juthatott Schmidtbaur, Prustman és Rumpelnig darabjaihoz. Müllner a leltárban többnyire nem említett keresztneveket, és emiatt ezúttal is csak feltétezhető – elsősorban is a gyűjteményben Schmidtbaurral együtt felbukkanó más Esterházy-zenészek miatt –, hogy az *Ave regina* Franz Schmidtbaur szerzeménye lehetett.

Végezetül röviden még megemlítendő néhány téves attribúció. A Salzburghoz közeli Michaelbeuern benedekrendi kolostor priorjának, Edmund Senmillnernek 1714-ben bekövetkezett halála után felvett kottainventáriumban felbukkan Schmidtbaur szerzőnévvel két kompozíció: A misék között „Missa S. Joan: Baptistae. Seg^{te} J. Schmidt-pauer” és a vesperások között „Beatus vir a 9 Sig^{te} Schmidt-pauer”.⁶² Mivel az első esetében *J* betű rövidíti a zeneszerző keresztnevét, és ez a mise Keresztelő Szent Jánoshoz szól, így a szerzemény valószínűleg a komponista névadó szentjének tiszteletére készült, vagyis a zeneszerző keresztneve Johannes lehetett. A fenti „Missa S. Joan: Baptistae” tehát nem a kismartoni Franz Schmidtbaurnak, hanem egy Johannes Schmidtpaur/Schmidtbauer nevűnek az alkotása, esetleg talán Franz testvérének, Johann Carl Schmidtbaurnak tulajdonítható.⁶³ Feltehetőleg a másik Schmidtpaur-kompozíció is ugyanannak a zenésznek a munkája lehetett.

Korábban felmerült, hogy néhány további Schmidtbaur névvel jelölt zenemű, amelyek Göttweigben,⁶⁴ illetve Wilheringben található, Franz Schmidtbaurnak szerzeményei lennének. Sas Ágnes kategorikus véleménye szerint azonban a „csak vezetőknévvel ellátott, 1740–1745 és 1759–1820 között másolt, illetve előadott [...] művek túl későiek ahhoz, hogy az 1701-ben elhunyt kismartoni Schmidtbauer kompozíciójának tarthatnánk őket.”⁶⁵

Hárich kezdetben úgy vélte, hogy Schmidtbaur „szerzeményei közül csak két kis mise (G- és D-dúr) maradt fenn a hercegi kótatárban”, idővel azonban revideálta kijelentését, és a miséket már Joseph Aloys Schmidtbauernek (1718–1809) tulajdonította.⁶⁶ Harald Dreó a kottatár 1858-ban készült jegyzékére hivatkozva ugyan Franz Schmidtbauer névvel említette a két misét (Inv. Nr. 1390 és 1391), de ő is későbbi szerző alkotásának tartotta.⁶⁷

⁶² Hellmut Federhofer, „Zur Musikpflege im Benediktinerstift Michaelbeuren (Salzburg)”, in *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Heinrich Hüschen (Regensburg: Bosse Verlag, 1962), 109, 116. Röviden hivatkozik, mint Franz Schmidtbaur szerzeményeire Szacsvai Kim, „Das Noteninventar...”, 64.

⁶³ A szakirodalom nem tud az ő esetében zeneszerzői tevékenységről.

⁶⁴ Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II, 49: „6 antifonát, 6 Ave Reginát, 1 offertoriumot, 7 Regina Coelit és egy misét (Missa Neonati Coeli Pricipis) őriz tőle.”

⁶⁵ Sas Ágnes, *Esterházy Pál: Harmonia caelestis*, 15.

⁶⁶ Hárich János, „Az Esterházy-zenekar első karmestere”, 26. Hárich János, *Esterházy zenetörténet* II, 50.

⁶⁷ Harald Dreó, „Die fürstlich Esterházyische Musikkapelle...”, 111, 32. jegyzet.

PETER KIRÁLY

Angaben zu Leben und Wirkung von Franz Schmidtbauer,
Leiter des Hofmusikensembles von Paul Esterházy

Die Studie skizziert anhand der heute erreichbaren veröffentlichten und unveröffentlichten Quellen Leben und Wirkung von Franz Schmidtbauer, der in den Jahren 1678–1701 das Hofmusikensemble des Grafen (ab 1687 Fürsten) Paul Esterházy in Kismarton/Eisenstadt leitete. Mit Hilfe von vorher nicht bekannten Kirchenmatrikeleinträgen gelang es, die bisher unklare Herkunft, Geburtsdatum und Geburtsort Schmidtbauers zu klären. Die frühere Mitteilung von Johann Hárich, wonach Franz Schmidtbauer „aus einer in Wien bekannten Musiker Familie stammte“ und in Salzburg geboren sein sollte, entbehrt jede Grundlage. Schmidtbauer ist am 19. Sept. 1652 in Oberzell an der Donau bei Passau geboren. Sein Vater war Organist, Schulmeister des Städtchen und übte später dieselbe Funktionen in Kirchberg am Wagram aus. Die Studie klärt nebenbei noch Geburtsdaten und Geburtsort der beiden Musiker-Brüder von Schmidtbauer auf: Ferdinand Schmidtbauer, der 1686 als Hofmusiker 28-jährig in Eisenstadt starb, wurde am 16. Jan. 1658 in Kirchberg geboren; und Johann Carl Schmidtbauer, der zwischen 1682 und 1711 als *Gambist, Violinist, Instrumentist* und *Organist* in der Wiener Hofkapelle wirkte, wurde am 8. Febr. 1662 ebenfalls in Kirchberg geboren. Des Weiteren lässt sich auch das Geburtsdatum von Franz Anton Schmidtbauer, Sohn des Letzteren und Gambist der Wiener Hofkapelle zwischen 1707 und 1737, präzisieren: Er kam am 19. Juli 1689 in Wien zur Welt.

KUSZ VERONIKA

Floridából Budapestre: az amerikai Dohnányi hagyaték hazatérése

A *Zenetudományi Dolgozatok* 2011-es kötete rövid áttekintést közölt a Zenetudományi Intézetben letétbe helyezett amerikai Dohnányi-dokumentumokról, melyek néhány évvel korábban, 2006-ban érkeztek Magyarországra.¹ Amint a tanulmányból kiderül, a zeneszerző floridai örököse, Dr. Seàn Ernst McGlynn által adományozott anyag budapesti elhelyezésének elsősorban azért volt kiemelkedő jelentősége, mert a 2002-es alapítású Dohnányi Archívum szerzeményezései között korábban csak elvétve fordult elő eredeti forrás. E sorok írásakor, tíz évvel az első dokumentumegység hazatérése után immár teljesen megváltozott helyzetről adhatunk számot: 2014-ben és 2015-ben újabb hagyatékrészek érkeztek Floridából, aminek következtében a Zenetudományi Intézet Magyar Zenei Archívuma – a Dohnányi Archívum utódja – a világ egyik legjelentősebb Dohnányi-gyűjteményének gazdája lett.² Az alábbi összefoglalásban a teljes amerikai Dohnányi-hagyaték jelentőségéről és történetéről, valamint felépítéséről, dokumentumtípusairól, továbbá a hagyatékrészek összefonódásairól és a kutatásban való lehetséges hasznosításukról esik szó.

Dohnányi amerikai emigrációjának motívumai

Dohnányi Ernő 1949. október 17-én érkezett Tallahassee-be, Florida álmos fővárosába, ahol utolsó évtizedét leélte mint a Florida State University (Floridai Állami Egyetem, a továbbiakban: FSU) zongora- és zeneszerzés-professzora.³

¹ Kusz Veronika, „A Dohnányi Archívum McGlynn-letéti anyaga”, in Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2011* (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012), 299–321.

² A pénzügyi támogatás elsorvadása miatt a 2002-ben a kulturális minisztérium (akkori nevén: NKÖM) és a Magyar Tudományos Akadémia által alapított Dohnányi Archívum 2007-től egyre csökkenő intenzitással működött. A gyűjtemény 2012-ben beolvadt a frissen alakult, Dalos Anna által vezetett 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumba, s ettől fogva újabb lendületet kapott a kutatás.

³ Dohnányi amerikai éveit doktori disszertációmban dolgoztam fel (2010), könyv alakban lásd *Dohnányi amerikai évei* (Budapest: Rózsavölgyi, 2015).

Szinte minden szempontból szokatlan körülményekkel szembesült itt, ami az utókor számára elsősorban azért izgalmas, mert a drámai változás zeneszerzői tevékenységére is hatással volt. Elég egymás mellé állítani az életmű legelső és legutolsó opuszát, hogy megtapasztaljuk, milyen sokat változott az évtizedek során ez az alapvetően persze mindvégig egységes, retrospektív zenei nyelv. Az első, nyomtatásban megjelent Dohnányi-mű a szerző életében, és azóta is rendíthetetlen népszerűségnek örvendő c-moll zongoraötös volt, melyről – mint az köztudomású – Brahms állítólag úgy vélekedett: ő maga sem tudta volna jobban megírni.⁴ Ettől a gazdag, brahmsi tónustól igen távol esik a komponista halála előtt fél évvel lezárt *Fuvola-passacaglia* (op. 48/2) különös, szomorkás tisztasága – kivált, hogy a passacaglia-téma részben tizenkét hangú. A Passacaglia persze nem feltétlenül emblematikus műve Dohnányi kései stílusának, hozhatnánk más példát is az amerikai évek zeneszerzői terméséből: esetleg a megelőző opuszt, az *Amerikai rapszodiát* (op. 47), amely még az ő életművén belül is kifejezetten konzervatívnak-nosztalgikusnak számít. De talán éppen ez a legnagyobb tanulsága az utolsó alkotói periódusnak: mintha egyszerre volna jelen a művekben valamiféle elzárkózás, múltba fordulás és a fiatalos kíváncsiság – kísérletezés a formával, hangszínekkel, kompozíciós technikákkal.

S hogy milyen események, körülmények inspirálták e kétarcú kompozíciókat, vagyis milyen élete volt Dohnányinak Amerikában? Ha csupán néhány motívumot kellene kiemelni, elsőként minden bizonnyal az elszigeteltséget említhetnénk. Tallahassee kisváros volt a szó mindenféle értelmében – a statisztikák szerint 40.000-en lakták Dohnányi idejében. Kulturális életét kizárólag az egyetem határozta meg, ettől független koncertélete nem létezett, de még színháza sem volt (csak az 1990-es években nyílt meg az alig 300 főt befogadó városi színház, pedig ekkorra a város lakossága már 150–200 ezerre duzzadt). Dohnányi ugyan sokat utazott és Amerika-szerte roppant sikeres hangversenyeket adott, koncertjeinek helyszínei zömmel Tallahassee-hez hasonló, csekély kulturális jelentőségű egyetemi városok voltak. Az amerikai zenei élet elitjébe, az északatlanti városokba és a nyugati part nagyvárosaiba gyakorlatilag nem sikerült beférkőznie, pedig – ne felejtjük! – évtizedekkel korábban óriási sikerrel koncertezett arrafelé is.⁵

⁴ Hozzá kell tenni, hogy az újabb kutatások megkérdőjelezik e széles körben ismert legenda valóságtartalmát, sőt élete vége felé maga Dohnányi is előszeretettel hangsúlyozta, hogy az idős német zeneszerző nem közvetlenül neki mondta a dicsérő szavakat, lásd például Doris Reno, „Pianist Dohnányi: A Serene Artist”, *Miami Herald* (1959. február 6.) [Dohnányi újságkivágatgyűjteményéből] (az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum Dohnányi-gyűjteménye [a továbbiakban ZTI MZA Dohnányi]: „Egyéb dokumentumok”, jelzet nélkül; korábban: FSU Dohnányi: Scrapbooks, Box 4/Book 1).

⁵ Dohnányi első, rendkívül sikeres amerikai turnéira még 1900–1901-ben került sor, 1921–1927 között pedig minden évben hosszabb hangversenykörutat tett az országban. Az 1949-es letelepedése előtt közvetlenül egy évvel is koncertezett ott, s részben e turné sikerének köszönhető az állásajánlatokat.

Ennek a kudarcnak részben politikai okai voltak, s a politikai természetű nehézségeket tekinthetjük az amerikai évek következő meghatározó motívumának. Mint Breuer János a „Dohnányi meghurcoltatása” című cikkében összegezte, a Dohnányi elleni, Magyarország határain túlra is elterjedő politikai rágalomhadjárat alapjául egyrészt a debreceni ideiglenes kormány 1945. február 9-i ülésén összeállított, háborús bűnösöket, köztük Dohnányi nevét tartalmazó listája, másfelől a Jemnitz Sándor vezette, 1945. április közepén ülésező zenei igazoló bizottság elmarasztalása szolgált.⁶ A vádat utóbb visszavonták: ennek részletei egyelőre ismeretlenek, mindenesetre Frankovszky Rudolf kérésére 1945. december 14-én a Minisztérium már arról állított ki igazolást, hogy „Dohnányi Ernőt [...] az e célból megtartott pártközi értekezlet [...] az előzőleg illetéktelenül nyilvánosságra jutott névjegyzékből törölte.”⁷ A felmentő dokumentum azonban nem tett pontot az ügy végére, sőt valamivel később Ausztriában, illetve 1948–1949-ben az Egyesült Államokban is felütötte a fejét a szóbeszéd, s több zenei intézmény is hitelt adott neki – jócskán megnehezítve az emigráns művész érvényesülését a hangversenyéletben.⁸ A sajtórepció alaposabb vizsgálata után persze az is gyanítható, hogy a politikai előítéleteken túl a zeneszerző konzervatív zenei stílusa is oka lehetett az egyetemektől független amerikai koncertélet elutasító magatartásának. Ezzel együtt is mondhatjuk, hogy a politika alapvetően meghatározta Dohnányi utolsó évtizedét: mind az emigráns sors adminisztrációs problémái, mind az otthon maradtakkal való korlátozott kapcsolattartás, mind pedig Dohnányi Magyarországhoz fűződő ambivalens viszonya tekintetében.

A zeneszerzőnek ugyanis egyáltalán nem állt szándékában hazatérni, amiben családjának is nagy szerepe volt – s ezzel rátérünk az amerikai éveket meghatározó, harmadik legfontosabb motívumra. Az idős komponistán féltő imádattal csüggő feleségről, Zachár Ilonáról bőven lesz szó az alábbiakban, de összességében elmondhatjuk: Dohnányit minden nehézség ellenére talán soha nem vette körül olyan bensőséges családi légkör, mint Tallahassee-ben – soha, kivéve talán gyermekévei idején, Pozsonyban. Ő maga is nagyon ragaszkodott a családjához, a két nevelt gyerek közül talán inkább a nagylányhoz, az amerikai emigráció idején huszoneves Helenhez, akit „Muci”-nak becéztek szerettei, és aki valósággal rajongott mostohaapjáért.

⁶ Breuer János, „Dohnányi meghurcoltatása”, in Kiszely-Papp Deborah (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2002*, (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 67–76.

⁷ Magyar Királyi Igazságügyminiszter, Bánfalvi Péter s. hiv. igazgató, Dr. Benkő s. k. levele Frankovszky Rudolfnak, 1945. december 14.: „Kérelmére igazolom, hogy dr. Dohnányi Ernőt a háborús bűnösök névjegyzékének tervezetében az e célból megtartott pártközi értekezlet nem vette fel, illetőleg az előzőleg illetéktelenül nyilvánosságra jutott névjegyzékből törölte. Budapest, 1945. évi december hó 14. napján. A miniszter rendeletéből: dr. Benkő s. k.” (eredeti dokumentum: FSU Kilényi–Dohnányi-gyűjtemény: „Political Documents”, 4; másolata: ZTI MZA Dohnányi: „Egyéb dokumentumok”, jelzet nélkül).

⁸ Lásd például Göndör Ferenc, „Megcáfolhatatlan adatok Dohnányi Ernő bűnlajstromáról”, „New Yorkba várjuk Dohnányit...”, „Herr von Dohnanyi, heraus!”, *Az Ember* (1948. október 23., november 20.) [Dohnányi újságkivágat-gyűjteményéből] (ZTI MZA Dohnányi: „Egyéb dokumentumok”, jelzet nélkül).



1. kép. Dohnányi tallahassee-i háza

Az amerikai hagyaték története és részei

A Tallahassee kertvárosias központjában található Dohnányi-házat Muci elsőszülött fia, a biológus Dr. Seán Ernst McGlynn (sz. 1956) örökölte, aki jelenleg is ott él családjával (1–2. kép). Dr. McGlynn volt az, aki hosszas mérlegelés után a Magyar Tudományos Akadémiának adományozta (2006, 2014), illetve eladta (2015) a még tulajdonában álló Dohnányi-dokumentumokat. Az első két hagyatékrész kifejezetten a házból származó forrásokat jelentett, s ily módon – különösen a 2014-es anyag – inkább másodlagos jelentőségű anyagokat tartalmazott, hiszen a legértékesebb tételek értelemszerűen már korábban elkerültek onnan. Dohnányi óhajának megfelelően ugyanis az özvegy a legfontosabb írásos dokumentumokat és zenei kéziratokat (korai és kései művek forrásait) a British Library-nek ajándékozta, amely ezáltal jelenleg az Országos Széchényi Könyvtár mellett a világ legértékesebb Dohnányi-gyűjteményét tudhatja magáénak.⁹ A források többi, a kutatás szempontjából izgalmasabb része többé-kevésbé folyamatosan szivárgott Dohnányi egykori munkaadója, a Florida State University zenei könyvtárába. Az 1990-es években az FSU doktorandusza, James A. Grymes foglalkozott az egyetemi anyaggal, s a Dohnányi-házban végzett kutatómunkájának eredményeképp új dokumen-

⁹ Rövid leírást róla lásd Pamela J. Willets, „Recent British Museum Acquisitions”, *The Musical Times* vol. 102, no. 1419 (May 1961), 287, illetve uő., „The Dohnányi Collection”, *The British Museum Quarterly* 25/1–2 (1962), 3–11.



2. kép. Dohnányi a kisbaba McGlynn-nel

tumokkal gazdagította a gyűjteményt.¹⁰ 2002-ben Kiszely-Papp Deborah, a Zenetudományi Intézet újonnan alapított Dohnányi Archívumának vezető kutatója is értékes forráscsoportot helyeztetett el az egyetemen: a Dohnányi egykori tanítványa és tallahassee-i tanár-kollégája, Kilényi Edward által kiválogatott és magához vett anyagokat, melyek korábban egyáltalán nem voltak hozzáférhetőek.¹¹

Tulajdonképpen a Kilényi–Dohnányi gyűjteményből érkezett az amerikai hagyaték első része Magyarországra: Kiszely Deborah hozta magával 2002-ben. Szám szerint nem sok eredeti dokumentumról van szó, viszont zenei kézirat is van közte, nevezetesen a Hárfa-concertino (op. 45), illetve Mozart-zongoraversenyekhez készült cadenzák Lichtpausra írott tisztázata. Kiszely maga is dolgozott a Dohnányi-házban, s ő volt az, aki felfigyelt fontos magyar nyelvű levelekre (köztük Dohnányi húga, Mária több száz, fontos küldeményére). 2005-ben jómagam azért mentem Floridába, hogy ezeket katalogizáljam. A munka eredményeképp 2006-ban egyaránt bővült a floridai egyetemi letét és a budapesti Dohnányi Archívum gyűjteménye (utóbbi 50 különleges Dohnányi-levéllal, zsebnaptárakkal és egyéb dokumentumokkal) – ez volt tehát a hagyaték második részlete Budapesten, melyről az említett *Zenetudományi dolgozatok*beli tanulmány is beszámolt. Seán E. McGlynn a 2006-os ajándékot valamiféle szimbolikus gesztusnak szánta Magyarországra, a Zenetudományi Intézet és az

¹⁰ James A. Grymes, „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University”, *Music Library Association Notes* 55/2 (December 1998), 327–340.

¹¹ A Kilényi-anyag történetéről lásd: Kiszely-Papp Deborah, „A Dohnányi Ernő Archívum első éve”, in Kiszely-Papp Deborah (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2002* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 5–23. A Kilényi–Dohnányi gyűjtemény jelenleg is az FSU-n található.

akkor még működő Dohnányi Archívum irányába: részben köszönetképp, részben a jövőbeli együttműködés zálogaként. Itt kell megjegyezni, hogy a magyarországi kutatásokba vetett bizalom jeleként került ugyanebben az időszakban a Dohnányi-monográfus Vázsonyi Bálint gyűjteménye is az Archívumba, amely szintén kimondottan sok kései anyagot, köztük eredeti dokumentumokat is tartalmaz. Ily módon tehát ez is a jelenlegi, úgymond amerikai hagyatékhoz kapcsolódik néhány olyan további, kisebb amerikai adománnyal együtt, mint Raymond Liebau, Dániel Ernő, s legújabbban Catherine Smith dokumentumai.

Már 2006-ban szóba került, hogy a floridai egyetemem letétbe helyezett, illetve a Dohnányi-házban maradt további anyagoknak Magyarországon keresne végleges helyet az örökös, ahol ezek felhasználásával a jövőben akár egy Dohnányi-émlékszobát is fel lehetne állítani. A régóta érlelődő, de kissé körvonalazatlan szándék gyors megvalósulását az tette lehetővé, hogy 2013-ban a magyar kormányzat is felkarolta az ügyet. Ennek eredményeképp 2014-ben az NKA támogatásával Magyarországra érkezhetett a floridai Dohnányi-házból származó hagyatékrész: 26 kisebb-nagyobb doboznyi dokumentum, mely részben a kutatás számára is hasznosítható, de nagyjából látványos, kiállításra alkalmas anyagot jelent. Néhány kivételt leszámítva ez az egység nem tartalmaz a szerző keze által jegyzett forrást (a kivételek a következők: néhány, bejegyzéseket tartalmazó könyv; Dohnányi jegyzetei az amerikai állampolgárság megszerzéséhez kapcsolódó vizsgához; néhány innen-onnan kallódó kézirásos lap; illetve csekkfüzetek laponként egy-egy Dohnányi-aláírással), ugyanakkor a személyes tárgyak, ruhadarabok, fotók, könyvek révén szinte megelevenedik belőlük a zeneszerző utolsó éveinek hangulata – ezt a Zene-tudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában megrendezett ideiglenes kiállítás be is mutatta az érdeklődők számára (megnyitása: 2014. október 1.).

A Dohnányi-hagyaték hazatérése jelentős figyelmet kapott a tudományos életben és a sajtóban egyaránt,¹² s talán részben ennek is köszönhető, hogy 2015-ben a Magyar Állam egy újabb jelentős összeget különített el arra, hogy ajánlatot tegyen az örökösnek az FSU-n korábban letétbe helyezett gyűjtemény megvásárlására. Az adásvétel sikerrel le is zajlott, így az NKA Ithaka programja keretében 2015 őszén megérkezett Magyarországra Dohnányi Ernő amerikai periódusának – a zenei kéziratokat nem számítva – valóban legfontosabb forráscsoportja is: alapvető levelezési anyag, a szerző felesége által gondosan rendezett sajtókivágat-gyűjtemény, a zeneszerző kottatára, koncertprogramok és hangfelvételek. A vásárlással egyidejűleg az örökös a 2006-ban letétbe küldött anyagok státuszát véglegesre változtatta. Az amerikai hagyaték feldolgozása – mely különösen a meglehetősen kaotikus állapotban hazatért 2014-es egység esetében időrabló feladat –, illetve a

¹² Lásd például Kiss Eszter Veronika, „Hazakerült a Dohnányi-hagyaték”, *Magyar Nemzet* (2014. július 18.); vagy az MTA saját hírei közt: „Dohnányi hagyaték érkezett az MTA kutatóközpontjába Floridából” (2014. július 18.), http://old.mta.hu/mta_hirei/dohnanyi-hagyatek-erkezett-az-mta-kutato kozpontjaba-floridabol-134753/ (utolsó elérés: 2017. január 5.).

-
- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Zenei kéziratok <ol style="list-style-type: none"> 1.1. Szerzői kéziratok 1.2. További kéziratok 2. Nyomtatott kották <ol style="list-style-type: none"> 2.2. Dohnányi-művek 2.2. Más szerzők művei 3. Könyvek <ol style="list-style-type: none"> 3.1. Zenei tárgyú könyvek 3.2. Nem-zenei tárgyú könyvek 4. Újságcikkek <ol style="list-style-type: none"> 4.1. <i>Scrapbookok</i> 4.2. Önálló újságcikkek 5. Egyéb nyomtatványok <ol style="list-style-type: none"> 5.1. Évkönyvek, egyetemi kézikönyvek 5.2. Folyóiratok, egyéb különnyomatok 5.3. Egyéb kisnyomtatványok 5.4. Prospektusok 6. Koncertprogramok 7. Levelek <ol style="list-style-type: none"> 7.1. Dohnányi Ernő levelei 7.2. Zachár Ilona levelei <ol style="list-style-type: none"> 7.2.1. Zachár levelei Dohnányinak 7.2.2. Zachár további levelei 7.3. További levelek | <ol style="list-style-type: none"> 8. Egyéb dokumentumok <ol style="list-style-type: none"> 8.1. Okmányok 8.2. Konglomerátumok 8.3. Egyéb 8.4. Kis terjedelmű dokumentumok 8.5. Hagyaték, utóélet 9. Zachár Ilona hagyatéka <ol style="list-style-type: none"> 9.1. Dohnányiról szóló írások forrásai <ol style="list-style-type: none"> 9.1.1. <i>A Song of Life</i> 9.1.2. <i>Búcsú és üzenet</i> 9.1.3. Egyéb 9.2. Egyéb írások 9.3. Naplók 10. Audiovizuális források <ol style="list-style-type: none"> 10.1. Képfelvételek 10.2. CD-felvételek 10.3. LP és egyéb adathordozók 10.4. Egyéb digitális források 11. Fotók, képek <ol style="list-style-type: none"> 11.1. Fotóalbumok 11.2. Önálló képek 11.3. Keretes képek 12. Tárgyak |
|--|---|
-

1. táblázat. Dohnányi amerikai hagyatéka a Zenetudományi Intézetben

különböző években hazatért részek összefésülése jelenleg is folyamatban van (ez az oka annak is, hogy a hivatkozott dokumentumok egy részének még nincs jelzete). Az amerikai hagyatéék végleges felépítését az *1. táblázat* összegzi, az alábbiakban pedig néhány példát keresztül kísérletet teszek az egyes forrástípusok jellemzésére.

Zenei források

A Dr. McGlynn-től származó hagyatékrészek (2006, 2014, 2015) közül csak az utolsó egység tartalmaz eredeti zeneszerzői kéziratokat, melyek a következők: folyamatfoglalmazvány a fiatalkori B-dúr szextetthez (op. nélk.), az amerikai években újraírt 2. szimfóniához (op. 40) és a Mozart-zongoraversenyek Dohnányi-féle cadenzáihoz; a *Cantus vitae* (op. 38), illetve a Három zenekari dal (op. 22) partitúrájának tisztázata; valamint kéziratok betoldások az *Essential Finger Exercises of*

Obtaining a Sure Piano Technique című kiadványban. Persze nemcsak a kéziratok képviselhetnek értéket a zenei források közül: a kutatás számára legalább ilyen jelentősége van annak, hogy a 2014-ben és 2015-ben hazatért hagyatékrészekből rekonstruálható lett a zeneszerző amerikai kottatára, mely – mint az a levelezésből kiderül – részint Magyarországról kiküldetett, részint Amerikában beszerzett tételekből áll. Néhány példány Dohnányi bejegyzéseit is tartalmazza; az op. 22-es Schumann-szonátájának kottájában például frazeálást és ujjrendet találunk.¹³ A 2015-ös szerzeményezés mindemellett Dohnányi nyomtatásban megjelent műveinek bőséges gyűjteményét is magában foglalja, sok esetben egyazon mű többféle különböző kiadását is értve ezalatt.

A zenei források közé sorolhatjuk Dohnányi zenei tárgyú könyveit is, melyek némelyikében szintén tanulmányos kommentárokat találunk. A tallahassee-i Dohnányi-könyvtár egyébként a 2014-es szerzeményezés részeként, azaz közvetlenül a ház polcairól érkezett Magyarországra, ily módon számos korábban teljes mértékben ismeretlen forrással járult hozzá ismereteinkhez. A több száz nem-zenei tárgyú, azaz szépirodalmi és tudományos jellegű, olykor szintén bejegyzéseket tartalmazó kötet árnyalt képet ad Dohnányiéik ízléséről és érdeklődéséről, még ha a gyűjtemény utólag kissé szedett-vedettnek is tűnik. Minthogy azonban a korábbi otthonok könyvtára vagy könyvlistája sajnálatos módon nem maradt fenn,¹⁴ az amerikai évtizedben összegyűjtött anyag bizonyos esetlegessége ellenére is egyedülálló értéket képvisel. Ami a bejegyzéseket tartalmazó zenei könyveket illeti: ezek egy része azért létezhet egyáltalán, mert Dohnányi az FSU zeneszerzés-professoraként a diákok – megítélése szerint elképesztő – felkészületlenségét tapasztalta. Az alacsonyabb szinthez alkalmazkodva a zeneszerzés-tanítás során kénytelen volt tehát alapszintű összhangzattant és ellenpontot tanítani. Ennek megfelelően amerikai könyvtárában tucatnál is több ellenponttal, harmóniával és hangszereléstanal foglalkozó, nagyrészt friss kiadású mű található, melyek legtöbbször Dohnányi gazdagon kommentálta is.¹⁵ Lelkiismeretességét bizonyítják a hagyatékban szintén fennmaradt, ellen-

¹³ Dohnányi kottatárából: Robert Schumann, *Sonata No. 2. Op. 22* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, é. n.) (ZTI MZA Dohnányi: „Nyomtatott kották”, jelzet nélkül).

¹⁴ Dohnányi Mária készített ugyan néhány listát Dohnányi budapesti otthonának, a Szeher úti villának gyűjteményéből (FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 16.), de minthogy erre a háború után került sor, teljesen semmiképp nem tekintendő.

¹⁵ Például: Paul Hindemith, *The Craft of Musical Composition I–II.*, Arthur Mendel (transl.) (New York: Associated Music Publishers, 1941/1945) (MZA-DE-Ta-Script 30.090/1–2); Knud Jeppesen, *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1939) (MZA-DE-Ta-Script 3.103); Kent Wheeler Kennan, *The Technique of Orchestration* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1952) (MZA-DE-Ta-Script 3.111); Charles H. Kitson, *Invertible Counterpoint and Canon* (London: Oxford University Press, 1950) (MZA-DE-Ta-Script 3.114); Walter Piston, *Counterpoint* (New York: W. W. Norton & Co., 1947) (MZA-DE-Ta-Script 3.148); Walter Piston, *Harmony* (New York: W. W. Norton & Co., 1948) (MZA-DE-Ta-Script 3.149); Ebenezer Prout, Ebenezer: *Fugue* (London: Augener, 1891) (MZA-DE-Ta-Script 3.153); George Oldroyd, *A Technique and Spirit of Fugue. A Historical Study* (London: Oxford University Press, 1949) (MZA-DE-Ta-Script 3.137).

pont-órákhoz készített segédanyagok, valamint azok a jegyzetfüzetek, melyekben összehasonlító jegyzeteket készített különféle kontrapunkttal foglalkozó írásokból.¹⁶ Ehhez a forrástípushoz csatlakoznak a zongorázással egybekötött, különféle zeneelméleti előadások (úgynevezett *lecture-recital*) izgalmas vázlatai is, nem beszélve arról, hogy az egyik ilyen alkalomról hangfelvétel is készült.¹⁷

Hangfelvételek tekintetében különösen gazdag gyűjteményre tett szert a Zenetudományi Intézet: az FSU ugyanis nemcsak Dohnányi-művek más előadók által rögzített lemezeit őrizte, hanem eredeti koncertfelvételeket is. A teljes hagyaték egyik legértékesebb egységét jelentik azok a hangzó dokumentumok (DAT formátumból digitalizált CD-lemezek), melyek az amerikai évek (1949–1960) mintegy 40 hangversenyét örökítik meg, s melyeknek köszönhetően végre közvetlenül is fogalmat alkothatunk a zseniális zongoraművész játékaról. Az utókor nagy bánatára ugyanis Dohnányi nem szeretett lemezre játszani, s ráadásul azok szerint, akiknek élőben is volt szerencséjük hallani őt, ez a kevés felvétel sem adja vissza játékának utánozhatatlan spontaneitását. Ugyan a koncertfelvételek sem tökéletesek, kivált, hogy lényegében amatőr technikával rögzítették őket, mégis páratlan, s nemhogy a nagyközönség, de a szűkebb szakma előtt is ismeretlen kincseket rejtenek: meghallgathatjuk például Dohnányi több amerikai művének előadását a szerző saját vezényletével, Dohnányi és Zathureczky privát körben adott hangversenyeit, vagy az emblematicus op. 1-es kvintett többféle interpretációját a szerző közreműködésével.¹⁸

Életrajzi források

A nem-zenei típusú források közül elsősorban Dohnányi levelezése emelkedik ki, mely mind mennyiségében, mind jelentőségében az egyik legfontosabb dokumentumcsoportnak számít. A három hagyatékreszből összesen több mint 2800 levél került elő, melyeknek 2010 előtt is ismert, nagyobbik hányada volt az egyik pillére Dohnányi amerikai éveit feldolgozó disszertációmnak. A hatalmas levélanyag tanulmányainak újabb áttekintésére talán nincs szükség itt, ezért csupán felsorolásszerűen említek néhány példát. A legfontosabb dokumentumcsoportok között említjük Dohnányi és Karl Kuersteiner, a floridai egyetemi dékán levelezését, mivel

¹⁶ ZTI MZA Dohnányi: „Egyéb dokumentumok”, jelzet nélkül (korábban: FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 732.).

¹⁷ ZTI MZA Dohnányi: „Egyéb dokumentumok”, jelzet nélkül (korábban: FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 725., 728.). A Beethoven-előadásról szóló hangfelvétel: „Romanticism in Beethoven’s Sonatas”, University of Wisconsin, 1955. november 16. (ZTI MZA Dohnányi: „Hangfelvételek”, jelzet nélkül; korábban: FSU Dohnányi: „DAT Collection”, 17.).

¹⁸ Ez idáig hivatalosan egy válogatás jelent meg belőlük Vázsonyi Bálint szerkesztésében évtizedekkel ezelőtt a Hungarotonnál („Dohnányi at the Piano”, Hungaroton LPX 12085/6, 1979). A gyűjtemény új tulajdonosa, a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum egyik első feladatának tekintette egy új, kétlemezes válogatás közreadását, mely 2017 őszén jelenik meg a Rózsavölgyi Kiadónál.

az nemcsak a napi hivatalos ügyeket érinti, hanem – különösen az első szerződés-kötést előkészítő időszakban – betekintést enged Dohnányi pedagógiai nézeteibe. Innen tudjuk például, hogy szeretett kevés növendéket, de segédtanár nélkül, intenzíven tanítani mert „végeredményben minden oktatás célja, hogy függetlenségre nevelje a növendéket.”¹⁹ Ugyanebből a levélből ismerjük meg Dohnányi azon meggyőződését is, miszerint „manapság az egész világon nagyon-nagyon kevés zeneszerző van, akinek szabad volna komponálnia. [...] Nos, engem nem zavar a »modernizmus«, ha a komponista érti a dolgát, de általában nem tud semmit: többnyire egy egyszerű dallamot sem tud megharmonizálni, nem beszélve arról, hogy aligha képes a legkönnyebb ellenpontfeladat megoldására.”²⁰ Igen beszédes a Doráti Antallal folytatott levelezés is, melyben a karmester a 2. szimfónia minneapolis-i bemutatója kapcsán vitatja meg Dohnányival a lehetséges változtatásokat. Az Amerikában tartózkodó magyar, illetve magyar kötődésű muzsikuskollégák tollából származó írások egyébként is jelentős részét teszik ki az anyagnak: a feladók és címzettek közt megtaláljuk például Böszörményi-Nagy Bélát, Dániel Ernőt, Christoph von Dohnányit (aki nemcsak tanítványa, de unokája is volt Dohnányi Ernőnek), Kilényi Edwardot, Reiner Frigyes, Zathureczky Edét, sőt még Kodály Zoltánt is. Utóbbiról nem mondható, hogy gyakran írt volna, de olyankor jelentős információt közölt: „Most sikerült írásban [sic] kapni az ig. ügy min.tól, hogy D. E. ügyében a nyomozást beszüntette” – fűzte hozzá például a várva-várt értesítést Emma asszony 1949. nyári leveléhez.²¹ Dohnányi persze amerikai kollégákkal és ismerősökkel is sokat levelezett: Albert Spalding, a neves amerikai hegedűs például előszeretettel érintett zenei kérdéseket leveleiben; s hasonlóképpen izgalmas az életmű utolsó opusza, a két fuvoladarab ihletőjével, Elizabeth Bakerrel folytatott írásbeli dialógus a már említett Passacaglia technikai megoldásairól. Máskor Dohnányi ismeretlenekhez írott leveleiben bukkan fel lényeges adalék: ilyen például a Ferguson nevű zenetörténésznek szóló küldemény, melyben a zeneszerző a 2. szimfónia (op. 40) inspirációs forrásairól ír, s ennek kapcsán olyan megfontolásra érdemes, általánosabb érvényű kijelentéseket tesz, mint hogy szimfóniája nem programzene, „vagy legalábbis nem jobban, mint – például – Beethoven *Őtödikje* vagy kései szonátaí vagy bármely más zene, amely több mint egyszerű

¹⁹ Az eredetiben: “In general I prefer to teach a few and occupy myself with them intensely, so that no assistant teacher should then be needed, even in the case of a longer absence. After all, the aim of any education should be to make the pupil independent.” Dohnányi levele Kuersteinerhez, 1949. augusztus 3. (MZA-DE-Ta-Script 82.186).

²⁰ Az eredetiben: “There are nowadays very-very few composers in the whole world who should be allowed to compose. [...] Now I don’t mind »modernity« if the composer knows his »business«, but generally he knows nothing, generally he hardly can harmonize decently a simple melody not to speak of his inability to solve the easiest task of counterpoint. Here most probably I shall want an assistant teacher; at least my demand will be, that the student is well acquainted with the rules of harmony and the elements of counterpoint.” Dohnányi levele Kuersteinerhez, 1949. augusztus 3. (MZA-DE-Ta-Script 82.186).

²¹ Kodály Zoltánné és Kodály Zoltán levele Dohnányiékhoz, 1949. augusztus 10. (MZA-DE-Ta-Script 80.238).

játék a formákkal”.²² Egy korábbi leveléből egyébként az is kiderül, miért ódzkodik saját műveiről leírást adni: „nem hiszem, hogy illő, ha valaki saját darabjait méltatja” – írja.²³ Hozzáteszi: „tökéletesen egyetértek Goethe szavaival: »Bilde Künstler, rede nicht!«, és én jobban szeretnék csendben maradni.”

A Dohnányinak szóló levelek közül húga, Mária leveleit érdemes kiemelni, melyek az 1950-es évek Magyarországnak keserű mindennapjaiból érkeztek Floridába, s melyek az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteményében őrzött Dohnányi-levelek párjai (utóbbiakat persze inkább Dohnányiné írta, a zeneszerző csak szignálta). A küldemények azonban nemcsak az amerikai évek eseménytörténetéhez szolgálnak adalékokkal, hanem részletesen dokumentálják azt az állhatatos munkát is, amellyel az idős hölgy a különböző budapesti helyszíneken megmaradt Dohnányi-hagyatékok anyagát feldolgozta, illetve a feldolgozást koordinálta, s a Dohnányiék által kért anyagok Tallahassee-be juttatását megszervezte.

Dohnányi Mária küldeményeihez hasonlóan 2006-ban került haza az a félszáz különleges levél, melyet a zeneszerző leendő harmadik feleségéhez, Zachár Ilonához írt még megismerkedésük idején, 1939-ben. Természetüknél fogva kifejezetten személyes hangvételű írások, zenéről kevés szó esik bennük. Az anyag egésze mégis páratlanul sokat árul el Dohnányi legbelsőbb világáról. A Kelemen Éva gondozásában gyűjteményes kötetben is megjelent családi levelekhez képest ugyanis a szerelembe esett, időződő zeneszerző valószínűtlenül más arcát mutatja ezekben az írásokban:²⁴ itt nyoma sincs a másutt oly jellemző kellemesen ironikus, szófukar stílusának. Hátborzongató viszont, ahogy a háború és az egyre nyomasztóbb intézményvezetői feladatok terhe átszüremlik a személyes idillbe – annak ellenére, hogy a levelek alig-alig tartalmazznak politikai jellegű megjegyzéseket.

Szintén ehhez a hagyatékrészhez tartoznak Dohnányi zsebnaptárjai. A rengeteg bejegyzést tartalmazó kis füzetek nemcsak a zeneszerző amerikai kapcsolatainak beazonosítását segítik címregisztereik révén, de napra pontosan kiolvasható belőlük a szerző időbeosztása az 1939 és 1959 közötti időszakban. Családi események és évfordulók emlékeztetői, tanítási beosztás és pénzügyi feljegyzések éppúgy megtalálhatók bennük, mint Dohnányi hangversenyeinek dátumai. Ami utóbbiakat illeti: a különféle hagyatékrészekből tökéletesen rekonstruálható a szerző amerikai koncertnaplója – a legfontosabb programokat és füzeteket Dohnányi felesége külön albumokba is rendezte.

²² Az eredetiben: “But I am a little worried that the work – especially because of the 4th movement, Variations on Bach’s Choral »Komm’ susser Tod« – might be interpreted as »Program-music«, which it is *not*, at least not more than – for instance – Beethoven’s Fifth or his last sonatas or any music which goes beyond a mere play with forms.” Dohnányi levele Donald Fergusonhoz, 1957. február 17. (MZA-DE-Ta-Script 82.317).

²³ Az eredetiben: “[...] I fully agree with Goethe’s words: »Bilde Künstler, rede nicht!« and I would rather remain silent.” Dohnányi levele Donald Fergusonhoz, 1957. február 17. (MZA-DE-Ta-Script 82.303).

²⁴ Kelemen Éva (szerk.), *Dohnányi családi levelei* (Gondolat Kiadó – Országos Széchényi Könyvtár – MTA Zenetudományi Intézet, 2011).

Zachár Ilona azzal is rendkívül hasznos szolgálatot tett az utókornak, hogy módszeresen összegyűjtötte a férje fellépéseiről írt kritikákat a 2. világháború után meglevenedő koncertélet első hangversenyeitől kezdve egészen 1960-ban bekövetkezett haláláig. A több száz tételből álló anyagot – a műsorok egy részéhez hasonlóan – úgynevezett *scrapbook*okban, azaz (mű)bőr kötésű, vastag lapokból álló, díszes albumokban őrizte meg. A dokumentumokat felhasználta Dohnányi-életrajzában, majd az FSU gyűjteményének ajándékozta, így kerülhetett az anyag végül Magyarországra. Ilona munkájának eredményeképpen az amerikai évek gyakorlatilag teljes sajtóreceptiója egyben hozzáférhető lett, ráadásul igen változatos képet mutat: a kérdéses periódusból származó írások közel harmada például tallahassee-i lapokból származik, ezek elsősorban nem kritikák, hanem különböző hírek, Dohnányi születésnapjaihoz és a család egyéb nevezetes eseményeihez kötődő interjúk, melyek számtalan adalékkal szolgálnak az utókornak a zeneszerző amerikai életéről.

Egy további *scrapbook* az amerikai évek politikai küzdelmeit dokumentálja: a témába vágó leveleket, cikkeket gyűjti össze, köztük olyan tételeket is, melyek korábban csak gyenge másolatban voltak hozzáférhetőek Magyarországon. A forráscsoport külön érdekessége, hogy az újságkivágatok némelyike mellett Dohnányi kézirásos kommentárjai is láthatók – ezek hazatérésük, azaz 2014 előtt viszont egyáltalán nem voltak ismertek. Hogy a sok küzdelem ellenére néhanap milyen derűs is lehetett az élet Floridában, arról egy szerényebb album tanúskodik ugyanebből a hagyatékrészből. Ebben Dohnányiék mulatságos dokumentumokat őriztek meg: a Dohnányi-név különösen rosszul sikerült betűzéseit, vagy a barát és kolléga, Warren D. Allen zenetudós memorandumát az amerikai diákok botrányos zenetörténeti műveltségéről; esetleg olyan tragikomikus kordokumentumokat, mint egy 1951-es húsvéti üdvözlőlap, melyen ártatlan kisnyulak és báránysok figyelik indokoltan tűnő szorongással az „Éljen az 5 éves terv” feliratú transzparenst lobogtató, lelkes embertömeget – a lapot Dohnányi húga küldte nekik sógorője honvágyát enyhíteni igyekeztén.

A Dohnányi–Zachár dokumentumok

Zachár Ilona nemcsak Dohnányi Máriának volt levelezőtársa, hanem tulajdonképpen ő intézte férje egész hivatalos és családi levelezését, így a dokumentumok sok esetben elsődlegesen hozzá kötődnek. A 2014-ben hazakerült hagyatékrészre különösen jellemző, hogy a különféle források középpontjában nem is annyira Dohnányi maga, mint inkább Ilona áll (3. kép). Minthogy ezek azok a tételek, melyek közvetlenül a házból kerültek a Zenetudományi Intézet gyűjteményébe, vagyis korábban nem voltak, nem lehettek ismertek, érdemes valamivel részletesebben tárgyalni őket.

A boldogtalan házasságban élő, 28 éves Ilona 1938 elején találkozott először távoli rokonával, Dohnányival, akinek második házassága a színész-táncosnő Ga-



3. kép. Dohnányi és harmadik felesége, Zachár Ilona

lafrés Elsával ekkor már szintén a végét járta.²⁵ Hamarosan szenvedélyes viszonyba bonyolódtak, s a háború évei alatt mindketten eltávolodtak házastársaiktól, bár a válás mindkettejüknél akadályokba ütközött. Ettől függetlenül gyakorlatilag házastársaként éltek együtt, nevelték a nő gyermekeit, s együtt hagyták el Magyarországot 1944 novemberében. Kapcsolatuk a következő, nélkülözéssel és bizonytalanságokkal teli években, majd pedig az amerikai periódusban is meglepően stabil, s mindvégig nagyon gyengéd és bensőséges maradt. Meglepően – hiszen Dohnányi korábban nem bizonyult igazán odaadónak kapcsolataiban, azaz a nehézségek során hajlamos volt lelkileg és fizikailag eltávolodni társától, sőt kilépni a szituációból. Pedig a három feleség közül Ilonának jutottak a legkeservesebb évek. Nem csoda tehát, hogy a hatalmas mennyiségű írott anyag, amelyet maga után hagyott, sokszor aggodalmakról, kétségbeesésről, szomorúságról és sok-sok betegeskedésről szól.

Zachár Ilona író ember volt, aki inkább kevesebb mint több sikerrel igyekezett regényeit publikálni. Magyarországon, még az 1940-es években, jobban haladt: ekkor többek közt Donizettiről, Rossiniról és Belliniről is megjelent egy-egy életregénye – mindegyiknek nagy kéziratanyaga került most Magyarországra.²⁶

²⁵ Megismerkedésük történetét lásd Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, James A. Grymes (ed.) (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002), 111–114.

²⁶ *Rossini, a melódia királya* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942), *Bellini* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942), *Donizetti, egy nagy zeneköltő élete* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944). A szerző mindegyik esetben S. [Salaczné] Zachár Ilona.

Ambícióit jelzi, hogy Argentínában is sikerült publikálnia egy történelmi regényt.²⁷ Amerikában azonban e regény angol változatával, illetve számos más terével már nem sikerült kiadót szereznie. Ezekben az években persze a legnagyobb erőbedobással egy újabb zeneszerzői életrajzon dolgozott, mégpedig a hozzá legközelebb álló komponistáén. A kötet, *A Song of Life* nem jelent meg sem Ernő, sem Ilona életében, s végül James Grymes adta közre 2002-ben.²⁸ Bár az 1937 utáni időszakról szóló fejezetei vállaltan visszaemlékezés-szerűek, a könyv fontos forrása Dohnányi kutatóinak. *A Song of Life* különféle, javításokat is tartalmazó változatainak egy teljes doboznyi – Grymes számára ismeretlen – kézírata érkezett haza 2014-ben, melyek a stílári változtatások mellett tartalmi újdonsággal is szolgálnak. Úgy tűnik ugyanis, hogy Ilona az emigráció éveit, különösen a még Európában eltöltött időszokról (1944–1948) szóló fejezetet eredetileg valamivel terjedelmesebbre, ezzel együtt regényesebbre tervezte, s ezeknek az utóbb elvetett szakaszoknak több fogalmazványja is megtalálható az anyagban.

A sors keserű iróniája, hogy végül Dohnányi halála hozott Ilona számára publikációs lehetőséget Amerikában: néhány hónappal özvegyen maradása után jelent meg első köteteckéje, a *Message to Posterity* [Üzenet az utókornak].²⁹ A címlapon ugyan Dohnányi neve szerepel szerzőként, de rögtön utána következik Ilonáé, aki fordította a szöveget, sőt a bevezetőben lejegyzőként nevezi meg magát. 1962-ben az eredeti, magyar nyelvű változat is megjelent *Búcsú és üzenet* címmel.³⁰ A mintegy két nyomdai ív terjedelmű visszaemlékezés, melyben szó esik többek közt Dohnányi gyerekkoráról, emigrációjáról, életfelfogásáról, tanári tapasztalatairól, kivételes jelentőséggel bír a kutatásban, hiszen a zeneszerzőnek alig maradt fenn bármiféle írása. Eddig is gyanították azonban a kutatók, hogy nem lehet teljes egészében hiteles Dohnányi-forrásnak tekinteni, s hogy Zachár nemcsak lejegyzőként vett részt a szöveg létrehozásában.³¹ Egy nemrégiben publikált közreadásban kísérletet is tettem a szerzői rétegek elkülönítésére, de források híján – Dohnányi és Zachár stílusának bizonyos ismeretén túl – a legtöbb esetben csupán megérzésekre hagyatkozhatam.³² A 2014-es tallahassee-i kutatás során felbukkant azonban néhány olyan forrás, mely jobban megvilágítja a *Búcsú és üzenet* keletkezését – igaz, kissé bizarr módon. Ilona ugyanis a férje halála felett érzett teljes kétségbeesésében elvesztette a

²⁷ Elena Zachár, *También Dios lo quiere* (Buenos Aires: Editorial Jackson de Ediciones Selectas, é. n.).

²⁸ Adatait lásd a 25. jegyzetben.

²⁹ Ernst von Dohnányi, *Message to Posterity*, Ilona von Dohnányi (transl.), Mary F. Parmenter (ed.) (Jacksonville, Florida: Drew, 1960).

³⁰ Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962).

³¹ James A. Grymes például – különösebb kommentár nélkül – két szerző feltüntetésével adta közre az angol szöveget: Dohnányi, Ernst & Ilona von, „Message to Posterity”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, James A. Grymes (ed.) (Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005), 193–215.

³² Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet*, közr. Kusz Veronika, publikáció az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatóközpont Dohnányi-honlapján (2014. július), http://zti.hu/mza-dohnanyi/docs/Bucusu_es_uzenet.pdf (utolsó elérés: 2017. január 1.).

talajt lába alól. A vallás felé fordult, s a gyász örületében meggyőződésévé vált: Isten rajta keresztül szól az emberiséghez. Az üzeneteket le is jegyezte; erről szól két további kis kötete, illetve számos publicisztikája főleg magyar nyelvű amerikai lapokban.³³ A transzcendens világgal való kapcsolata azonban nem merült ki ebben: éveken keresztül ugyanis szeánszokat rendezett, hogy Dohnányi szellemével találkozhasson. A szeánszok jegyzőkönyve, illetve Dohnányi szeánszokon kívül való diktálásai – stílusosan szólva – kísértetiesen emlékeztetnek a *Búcsú és üzenet* szövegére. A szöveg hangvétele, a mondatok ritmusa, az Ilona-féle fogalmazásmódból néha hátborzongatóan elő-előbukkanó, jellegzetesen dohnányis szófordulatok, vagy mindjárt az egyes diktálások élén álló frázis: „ez az én üzenetem” – mintha csak a *Búcsú és üzenet* egy-egy újabb fejezetei volnának. A feldolgozás során, a hagyaték hazaérkezését követően egy évvel aztán a vegyes dokumentumok közül előbukkant egy kézirat, mely ténylegesen a *Búcsú és üzenet* szövegrészleteit tartalmazza – mégpedig valóban Zachár Ilona tollából. Ez a felfedezés szinte teljes bizonyossággal igazolja a korábbi gyanút a szerzőséggel kapcsolatban: azaz a *Búcsú és üzenet* még az eddig feltételezethez képest is kevésbé Dohnányi-szöveg; neki valószínűleg soha nem is állt szándékában efféle memoárt kiadni, sőt a szövegben említett diktálások idején – elég bizarr módon – már nem is élt. Ezzel együtt a benne foglalt információk döntő része persze helytálló: Ilona nyilván jól ismerte férje életét, gondolatait, s nyilvánvalóan utánozni is tudta a stílusát, ráadásul a *Song of Life* miatt kifejezetten gyűjtött is életrajzi anyagokat tőle. Dohnányi írásainak készülő közreadásában azonban mindezzel együtt a *Búcsú és üzenet* így csak a függelékben kaphat helyet.

A 2014-ben hazatért hagyatékrész tartalmazza végül Ilona írásainak egy szintén nem nyilvános, szintén érzékeny, ugyanakkor roppant informatív típusát: személyes naplóit. Túl ugyanis a regényeken, cikkeken és a nagy mennyiségű hivatalos és családi–baráti levelezésen, Dohnányi feleségének még arra is futotta türelméből, hogy minden egyes napjukról (vagy mondjuk inkább: napjáról) összefoglalót írjon. A most előkerült naplók kisebb hiányokkal az 1946-tól 1959-ig tartó időszakot ölelik fel, s valóban nagy felfedezést jelentenek. Felhasználásuk persze nem könnyű: olvasásuk nemcsak fizikailag nehéz, de azért is, mert sok lényegtelen információ között bújjik meg egy-egy érdekes momentum. A kutatás számára a naplók nem annyira önmagukban, hanem Ilona levelei mellett értelmezhetők – azokhoz a Dohnányi hűgához és saját szüleihez írott, terjedelmes és alapos beszámolókhöz, melyek részletes krónikái az amerikai éveknek, s melyeket az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye őriz. A levelek voltaképpen a naplók fegyelmesebb, összeszedettebb parallelei. Ám nem elhanyagolható jelentőségű a naplók nézőpontja sem: a kellemetlenségek, nehézségek, Ilona viharos érzelmei szűrőjén értesülünk az eseményekről. Sőt olyan is előfordul, hogy kiegészítő információkat találunk bennük – vagy azért, mert a vonatkozó levelek elvesztek, vagy

³³ Ilona von Dohányi, *From Death to Life* (Tallahassee: Rose Printing Company, é. n.); Ilona von Dohnányi, *When God Speaks* (Tallahassee: Rose Printing Company, é. n.).

azért, mert Ilona még Miciék előtt is leplezni igyekezett valamelyest a helyzetet. Erre példa a *Hárfa-Concertino* esete, amelynek keletkezési körülményeiről nagyon keveset tudunk: talán mert Dohnányi számára roppant fájdalmas volt, hogy a versenymű megrendelője, Edna Phillips, hivatalos indoklás nélkül, de vélhetően stiláris okok miatt elállt a mű bemutatásától. Ilona naplójából nemcsak erről a csalódásról olvashatunk, hanem arról is, milyen kétségbeejtően nehezen haladt a kompozíciós munka: „vérezik a szívem, ha látom, mennyit fárad, pedig a kompozíciója nem halad, [...] mindig újrírja, amit leírt”³⁴ – olvassuk például egy helyütt. Ez a megjegyzés ráadásul arra is példa, hogy a másodlagosnak tűnő források lényegbevágó adalékokkal szolgálhatnak. A *Concertinó*nak ugyanis tudomásunk szerint a tisztázaton kívül semmilyen más forrása nem maradt fenn – semmi, ami dokumentálná az Ilona által többször is említett, keserves alkotói folyamatot. Ez arra utalhat, hogy a zeneszerző szándékosan nem őrizte meg a kompozíciós munkához kapcsolódó kéziratait, amit alátámaszt az életmű utolsó opusza, a *Fuvola-passacaglia* esete is: talán azért is maradt fenn ennek a műnek a szokásosnál jóval nagyobb forrásanyaga, mert a szerzőnek nem volt módja megsemmisíteni, esetleg a publikálás előtt nem akarta felszámolni a munka dokumentációját.



Az amerikai hagyaték Magyarországra küldése – s ezen belül is főképp a Florida State University letéti anyagának visszavonása (2015) – nyilvánvalóan rendkívül hátrányosan érintette a tallahassee-i egyetemet. Sok szempont figyelembe vétele mellett azonban az örökös határozottan úgy vélte, Magyarországon jobb helye lesz a dokumentumoknak, elsősorban azért, mert több kutatónak lesz módja betekintést nyerni az anyagba. Várakozását igazolni látszik a gyűjteményt használó magyar és más európai zenetörténészek, muzsikások egyre növekvő száma. A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum emellett kiemelt feladatának tartja a Dohnányi-kutatások életben tartását, s az amerikai hagyaték minél tágabb körben való megismertetését. Nemcsak a 2014-es kiállítás, a közeljövőben tervezett Dohnányi-émlékszóba, de az évfordulós 2017-es évben publikálandó Dohnányi-émlékalbum, illetve tanulmánykötet, valamint a 2020-ra várható Dohnányi-íráskötet is mind-mind az amerikai hagyaték dokumentumain alapul. Hogy Dohnányi maga kívánta-e volna, hogy öröksége végül Magyarországra kerüljön, nem állíthatjuk biztosan. Derűvel leplezett fájdalma a saját hazája ellene való támadásai és életművének abszurd elhallgatása miatt valószínűleg mérhetetlen volt. A hagyaték feldolgozása, s még inkább a hagyatékon alapuló és attól független tudományos munka előrehaladása ennek ellenére vagy éppen ezért a magyar zenei kultúra hatalmas adóssága.

³⁴ Zachár Ilona naplóbejegyzése, 1952. július 29. (ZTI MZA Dohnányi: „Zachár Ilona dokumentumai”, jelzet nélkül).

VERONIKA KUSZ

From Florida to Budapest:
the Homecoming of Dohnányi's American Bequest

In 2014, Dohnányi's grandson and heir, Dr. Sean Ernst McGlynn (Tallahassee, Florida, USA) decided to donate a part of the composer's American estate to the Hungarian Academy of Sciences to be kept in the Dohnányi-collection of the Institute for Musicology, Research Center for the Humanities. His donation covered those documents which were still to be found in his own home (formerly the composer's Tallahassee house). A year later, he also offered for sale another part of the estate which was placed on loan at Dohnányi's former employer, The Florida State University. Gaining all these documents not only meant an absolutely outstanding event in Hungarian Dohnányi-scholarship but a symbolic gesture by the American heir to Hungary and Hungarian scholars. The estate, which belongs now to the collection of the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music, contains different types of documents such as musical autographs (sketches, drafts, and clean copies as well), letters to and from Dohnányi, other written documents (contracts, financial material, travelling documents), newspaper clippings, books, scores, photos, recordings, and even some personal memorabilia. My study gives a summary of the history of the American estate and a description of the most important units of the documents with an aim of giving a nice sample for the prospective use of the material for scholars and performers.

RICHTER PÁL

Hatás és egyéni út – Beethoven és Haydn kapcsolata műveik tükrében

Bartók Béla 1935-ben írt *Miért és Hogyan gyűjtsünk népzenet?* című tanulmányában a népzene kutatást három szakaszra osztja: a jelenségek, népzenei adatok leírására, a megismert, különböző helyről származó adatok összehasonlítására, majd ez utóbbi eredményeinek értelmezésére, amit a népdalkutatás legizgatóbb fejezeteként „oknyomozó zenefolklor”-nak nevez.¹ Dobszay László és Szendrei Janka népzenei rendje, a népdaltípusok stílusok szerinti osztályozása is a Bartók által felvázolt oknyomozó népdalelemzés körébe tartozik: a rendszerben a stílus fogalma történeti, zenei és a kultúrák érintkezési formái közötti összefüggéseken alapszik.² A hármas elemzési elv és eljárás (*leírás, összehasonlítás, értelmezés*) általános érvényű kutatási módszertant jelöl, amely nemcsak népzenei jelenségekre, hanem műzeneikre is jól alkalmazható – sőt, valószínűleg innen adaptálták a színhagyományos zenekultúrák kutatására –, mivel az összehasonlítást követően a hatás és inspiráció lehetőségének vizsgálatára is lehetőséget kínál.

Charles Rosen az alkotók és műveik egymásra gyakorolt hatásairól, ezek hatásmechanizmusáról szóló tanulmányában indulásként Platón és La Fontaine példáját említi.³ Tudjuk, hogy La Fontaine szerette Platón írásait, egyes feljegyzések szerint

¹ „[...] össze kell hasonlítani az egyes területek anyagát egymással, és megállapítani, mi az, ami bennük közös, mi az, ami eltérő. Vagyis a leíró zenefolklor nyomába az összehasonlító zenefolklor-nak kell lépnie.” (Bartók Béla, „Miért és Hogyan gyűjtsünk népzenet?”, in *Bartók Béla Írásai* 3, szerk. Tallián Tibor (Editio Musica Budapest, 1999, 275–290, itt: 276–278.

² „[...] a stílus mindig sok komponens organikus egységeiből jön létre. [...] A sokféle tényezőre és azok egymáshoz való viszonyára figyelő csoportosítás – különösen ha hozzá vetjük még az eredetre, funkcionális és szövegi összetevőkre, az összehasonlító dallamanyagra kiterjedő analízist – szükségképpen *kutatás*, tehát nem egyetlen lendületes akció. Így nézve, a rendezés a kutatónak és az egész szakterületnek folyamatos, évtizedekre kiterjedő előrehaladása az anyag megértésében, illetve az előrehaladásnak tükröződése a gyűjtemény állapotában.” Lásd Dobszay László, „Bevezetés”, in *A magyar népdaltípusok katalógusa-stílusok szerint rendezve* I (MTA Zenetudományi Intézet, Budapest 1988), 37.

³ Charles Rosen, „Influence: Plagiarism and Inspiration”, *19th-Century Music* (1980, 4/2): 87–100, itt: 87.

másolatokat is készített róluk. A másolatok ugyanakkor nem maradtak fenn, sőt, a kutatások egyáltalán nem találtak Platón-i allúziót, idézetet La Fontaine műveiben. Rosen meglátása szerint ugyanis Platón olvasása eredeti gondolatokra ösztönözte La Fontaine-t, és nem szó szerinti átvételek használatára, vagyis gondolkodására gyakorolt hatást.

Hasonló esetről tanúskodik a tanulmányt felvezető levélidézet, melyben Mozart az édesapjának írja, hogy gyakorlatképpen megzenésített egy olasz áriát, amelyet korábban Johann Christian Bach is megkomponált (*Non so d'onde viene*), ráadásul oly gyönyörűen, hogy dallama, hangjai még mindig a fülében csengenek. Mozart egyszerűen kíváncsi volt rá, hogy tud-e olyan zenét írni az ária szövegére, ami egyáltalán nem hasonlít Bachéra. Saját bevallása alapján sikerrel oldotta meg a feladatot (ebből lett a K 294-es koncertária).⁴

A hatásvizsgálatok ugyan alkalmasak korábban rejtett, dokumentálatlan összefüggések feltárására, de azért elgondolkodtató – mind a La Fontaine-i, mind a Mozart-i példa is pont azt mutatja –, hogy háttérinformáció, leíró dokumentum nélkül az összehasonlító elemzés önmagában nem igazolta volna egyértelműen az inspiráció tényét. Műzenei „oknyomozásoknál” azonban, ellentétben a zenefolklórral, az esetek többségében rendelkezünk olyan háttér adatokkal, amelyek segítik, megkönnyítik, vagy éppen ellenkezőleg, előítéletté kövülten akadályozzák az összehasonlító vizsgálatok eredményeinek értelmezését.

A klasszikában, Haydn és Beethoven kapcsolatának megítélését mind a mai napig erősen befolyásolják a köztudatban elterjedt negatív vélemények, amelyek kettejük művészetében a hatás és inspiráció kérdésének megítélését is befolyásolták. A Beethoven-életrajzokban általánosan elterjedt nézet, mely szerint Haydn nem tanított elég alaposan és eredményesen, valamint diákjához, Beethovenhez fűződő viszonyát az egymás iránti bizalmatlanság egyre jobban mérgezte, Martin Gustav Nottebohmnak, a modern értelemben vett Beethoven-kutatás megalapozójának és elindítójának kutatásaira vezethető vissza.⁵ Ehhez társult Johann Baptist Schenk időskori visszaemlékezése 1830-ból, mely szerint Schenk titokban segített Beethovennek ellenpont tanulmányaiban, miután a Haydntól vett órákon hat hónap elteltével még mindig csak az első gyakorlatoknál tartottak.⁶ Ferdi-

⁴ 1778. február 28-án kelt levél, lásd előző jegyzet, 87.

⁵ Gustav Nottebohm, *Beethoveniana* (Leipzig und Winterthur: Verlag von J. Rieter-Biedermann, 1872), 154–203; Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven – Grove monográfiák*, szerk. Stanley Sadie, ford. Révész Dorrit, (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 19–21; Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*. Reihe IV: *Schriften zur Beethoven-Forschung*, Band 20, hrsg. Bernhard R. Appel (Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2011), 45–46.

⁶ „Auf seinem Schreibpulte fand ich einige Sätze von der ersten Übungen des Contrapunktes vor mir liegen. Nach kürzer Übersicht gewährte ich bei jeder Tonart (so kurzen Inhaltes sie auch war) etwelche Fehler. [...] Da ich nun gewiss war, dass mein Lehrling [Beethoven] mit den vorläufigen Regeln des Contrapunktes unbekannt war. [...] Bevor ich aber meine Lehre angefangen, machte ich ihm bemerkbar, dass unser beiderseitiges Zusammenwirken stets geheim gehalten werde. In Beziehung dessen empfahl ich ihm, jeden Satz, den ich durch meine Hand →

nand Ries az op. 1-es triók privát bemutatóján arról tudósított, hogy Haydn véleményét a c-moll műről Beethoven irigységnek, féltékenységnek értelmezte, és hogy azért nem járult hozzá a „Schüler von Haydn” felirat megjelentetéséhez a partitúra kiadásában, mert állítólag semmit sem tanult tőle.⁷ Utólag nehezen értelmezhető Ferdinand von Waldstein gróf Beethoven emlékkönyvébe 1792. október 29-én búcsúzóul írt elhíresült bejegyzése: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart’s Geist aus Haydens Händen.”⁸ De miért is kellett volna Mozart szellemét Haydn zsenijén keresztül átvennie Beethovennek? A gyönyörűen költői, de tartalmában a valóságot torzító, inkább szerencsétlen megfogalmazás arra mindenképpen alkalmas volt, hogy szélső pontokként Mozartot és Beethovent kiemelje, alkotóművészetük között fontosabb kapcsolatot, közvetlenebb hatást sugalljon, és Haydn személyének, művészetének ebben az összefüggésben az alárendeltebb, közvetítő szerepet ossza ki. Közvetlen összefüggés ugyan nem fedezhető fel, bár csábító lenne a kísértés, hogy Waldstein mondatát is az okok közé soroljuk, de tény, hogy a Beethoven-irodalomban a zenei hatások vizsgálatakor jóval nagyobb súllyal szerepel Mozart, mint Haydn.

Beethovennek Haydnnál folytatott tanulmányai közül közismertek az ellentétpontfeladatok, és az ezeket ért kritikák. Összesen 53 oldalnyi kottaanyagról van szó, amely összesen 247 gyakorlatot tartalmaz.⁹ Ezek többségén nincs a tanár, Haydn részéről javításra utaló bejegyzés; mindössze 44 esetben írta felül tanítványa, Beethoven munkáját. Ráadásul a javított gyakorlatokban sem korrigált minden hibát. Ezért tartotta Nottebohm Haydn tanítását felületesnek és hiányosnak. Haydn valóban nem volt híve a tankönyvszerű, szigorú szabályoknak, sokkal fontosabbnak tartotta a művészet szabadságát, előbbre valónak a tapasztalt, képzett hallás alapján történő választást és döntést a különböző lehetőségek közül, s úgy tűnik, hogy Beethoven oktatásában is ez a hozzáállás vezérelte. Haydn 1793. november 23-án számolt be Maximilian Franz kölni választófejedelemnek, Beethoven kenyéradó gazdájának a stúdiumokról, melyek eredményességét néhány művel kívánta alátámasztani, amelyek kottáját el is küldte a választófejedelemnek.¹⁰ A

verbessert, wieder abzuschreiben, damit bei jeder Vorzeigung Haydn keine fremde Hand gewahren könne.” Johann Baptist Schenk, „Autobiographische Skizze”, in *Studien zur Musikwissenschaft* 11 (1924), 75–85, itt: 81–82.

⁷ „Haydn hatte gewünscht, daß Beethoven auf den Titel seiner ersten Werke setzen möchte: »Schüler von Haydn«. Beethoven wollte dieses nicht, weil er zwar, wie er sagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe.” Dr. Franz Gerhard Wegeler–Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenz: R. Bädeker, 1838), 86.

⁸ [„Szorgos munkával Ön átveszi majd Haydn kezéből Mozart szellemét.”] „Bonn den 29. ten Oct. 792. Ihr warer Freund Waldstein” [„Bonn, (1)792. október 29-én. Igaz barátja, Waldstein”] Bejegyzés Beethoven emlékkönyvében, idézi: Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 32; Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, 141.

⁹ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 40, 45.

¹⁰ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 37, 51. Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven*, 20–21.

darabok között volt a későbbi op. 103 Esz-dúr oktett (nyolcszólamú *Parthie* néven), az F-dúr oboakonzert (Hess 12), az Esz-dúr fúvóskvintett (Hess 19), egy pontosan nem azonosítható variációsorozat fortepianóra (lehet, hogy Dittersdorf Singspieljéből, a *Das rote Käppchen*ből egy arietta) és egy teljesen ismeretlen fuga.¹¹ A választófejedelem 1793. december 23-án kelt kissé ingerült és bosszús hangvételű válaszevél-fogalmazványában Haydn szemére veti, hogy az elküldött művek közül az egy fúgát leszámítva Beethoven még mindegyiket Bonnban komponálta, és hogy évente mennyibe kerül neki a fiatal zeneszerző bécsi taníttatása, akinek fizetését így nem áll módjában megemelni. Első olvasatra a teljes eredménytelenséggel szembesülünk, és a kérdéssel, hogy mit is tanított Haydn a bő egy év alatt. Arról sincs adatunk, hogy Beethoven milyen gyakran járt Haydnhoz órára. Még ha Johann Baptist Schenk beszámolóját nem is fogadjuk el valóságos történetnek arról, hogy titokban javította volna Beethovennek Haydnhoz írt ellenpontgyakorlatait, a kontrapunktleckékben a csekély számú javítás, a szabad kompozícióknál pedig a kölni választófejedelem levele valóban erőteljes kétségeket ébreszt Haydn tanításának rendszeressége és hatékonysága tekintetében. Pedig a tanítás sikerében nyilván Haydn is érdekelt volt: mint Beethoven alkalmazójának be- és elszámolási kötelezettséggel tartozott a választófejedelemnek, akivel korábban személyesen találkozott Bonnban. Felelősségének teljes tudatában kezdhett hozzá a tanításhoz 1792 decemberében, hírnevét és tekintélyét biztosan nem kívánta emiatt egy fiaszkóval kockáztatni. Erre utal, hogy Beethoven 1793. június 19-én Bécsből Kismartonba utazott Haydnhoz, aki május végétől augusztus elejéig ott tartózkodott. Beethoven is egészen július végéig, augusztus elejéig maradt: Haydn nem akarhatta, hogy 2–3 hónap kimaradjon az oktatásból, ezért rendelte magához tanítványát.¹²

Személyes felelősségének súlyát átérezve elképzelhetetlennek tűnik, hogy Haydn szándékosan félrevezette volna a választófejedelemet, és Beethovennek még Bonnban keletkezett műveit változtatások nélkül, mint a bécsi zenei tanulmányokban való előrehaladás bizonyítékait küldte volna el Bonnba. Sokkal valószínűbb, amit egyébként a papírkutatások is alátámasztanak, hogy Beethoven Haydn tanácsait figyelembe véve az órákon átdolgozta a még Bonnban írt műveit, vagyis a szabad kompozíció területén folyhatott az intenzív munka, és nem az ellenpontgyakorlatoknál. A fejedelemnek megküldött, Bonnban fennmaradt kéziratok olyan bécsi papírra készültek, amelyet Beethoven főként 1793-ban használt, de semmiképpen sem előtte.¹³ A választófejedelem nyilvánvalóan nem mélyedhetett el annyira az elküldött művek tanulmányozásában, hogy kiderítse, ezek a művek a korábbiakhoz képest átdolgozott változatok, melyeken keresztül Haydn éppen arra akart rámutatni, hogy tanítványa mennyit fejlődött a Bonnból hozott tudásához képest. Való-

¹¹ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 51–52.

¹² Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven*, 24. Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 38.

¹³ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 52–53.

szerűleg a B-dúr zongoraverseny második változatán szintén 1793-ban dolgozott Beethoven, melynek a később lecserélt záró B-dúr rondója (WoO 6) ugyancsak bécsi papírra készült, így feltehető, hogy hasonlóan a választófejedelemnek megküldött művekhez, az órákon Haydn láthatta és hozzá is szólhatott. Egyes feltételezések szerint a tanórákon nem csak Beethoven saját műveit tanulmányozták, hanem más szerzőkét is.¹⁴

Beethoven először mint előadó, zongoravirtuóz kívánta és tudta megalapozni hírnevét Bécsben, és csak ezt követően szándékozott saját kompozíciókkal hódítani. Nem csoda, hogy tanulmányaitól függetlenül az 1793-as év csak szerény zeneszerzői eredménnyel bírt. 1794 azután meghozta az alkotásokban is gazdag időszakot, a váltás éppen egybeesett Haydn második londoni utazásával, a Haydntól vett órák befejeztével.

Beethovennek Haydnhoz való viszonyáról jóval többet elárulnak a tények, mint a kortársak elbeszélései, sok esetben eltúlzott, kiszínesített történetei, anekdotái. Haydn miután visszatért második londoni útjáról, 1795-ben koncertet adott, amelyre közreműködőnek meghívta Beethovent, aki egyik saját zongoraversenyét adta elő.¹⁵ További két koncertet ismerünk 1796-ból és 1801-ből, amelyen mindketten szerepeltek.¹⁶ Beethoven Haydnnak ajánlotta az 1796-ban megjelent első zongoraszonáta opuszát, mely két darabjának (f-moll, C-dúr) vázlatai még 1793-ra nyúlnak vissza. Mindkét szonátában van korai zongoragyesekből átvett anyag is. Nem kizárt, hogy az órákon foglalkoztak ezekkel a művekkel, műrészletekkel is, és többek között ezért ajánlotta Beethoven a tanárának a művet. Beethoven első saját szerzői akadémiáján, 1800. április 2-án egy áriát és egy duettet is előadtak Haydn *Teremtéséből*.¹⁷ Beethoven feljegyzéseiben rendszeresen találkozni olyan Haydn-művek címeivel, amelyeket be akart szerezni. Hagyatékában Haydn-művek leírt másolatait (No. 99 Esz-dúr szimfónia Finaljának kidolgozásából a fugatós részt vonósnégyes partitúrában, a

¹⁴ Theodore Albrecht, „Beethoven’s Tribute to Antonio Salieri int he Rondo of His Fortepiano Concerto, Opus 15” *The Beethoven Journal* 22/1 (2007): 6–16, itt: 7.

¹⁵ „Am künftigen Freitage als den 18. dieses wird der Herr Kapellmeister Haydn eine große musikalische Akademie in dem kelinen Redoutensaale geben, worin [...] Herr van Beethoven ein Concert von seiner Composition auf dem Forte-Piano spielen wird [...]” Előzetes hír a *Wiener Zeitungban*: „Wenn Beethoven ein Tagebuch geführt hätte...” (Auswahl der Dokumente, Zusammenstellung und verbindender Text von Franz Brodsky, Budapest: Corvina, 1963), 78–79. Beethoven valószínűleg a C-dúr zongoraversenyt játszotta, de szólnak érvek a B-dúr elhangzása mellett is, többek között, hogy Beethoven Haydnnál végzett tanulmányai alatt dolgozta át a művet. Joseph Kerman–Alan Tyson: *Beethoven*, 26; Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 56.

¹⁶ Maria Bolla és Christine Frank énekesnők koncertjei 1796. január 8-án, valamint 1801. január 30-án. Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 56. „...la Signora Maria Bolla... darà un’Academia. La Musica sarà di nuove composizione del Sgr. Haydn [...] Il Sgr. Bethofen suonerà un Concerto sul Pianoforte...” lásd előző jegyzet, „Wenn Beethoven ein Tagebuch geführt hätte...” , 79.

¹⁷ Beethoven életének első, saját hasznárá adott hangversenye a Burgtheaterben. A műsoron a két *Teremtés*-részlet mellett egy Mozart szimfónia, valamint Beethoven szepettette (op. 20) és I. szimfóniája is elhangzott. Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven*, 31.

teljes Esz-dúr vonósnégyes op. 20 partitúráját, az op. 86-os C-dúr mise vázlatkönyvébe a *Schöpfungsmesse* Gloria tételéből az énekszólamok kezdőütemeit, és az *In gloria Dei Patris* fuga elejét), nyomtatott partitúrákat (*Schöpfung, Jahreszeiten, Heiligmesse, Nelsonmesse*, 4 szimfónia és 30 vonósnégyes 14 kötetben), valamint a 98-as szimfónia autográf partitúráját találták.¹⁸ Szobájában – Beethoven saját naplójéjegyzése szerint – öt zeneszerző portréja volt a falon: Händel, Bach, Gluck, Mozart és Haydn, ami szintén Haydn iránti csodálattól tanúskodik.¹⁹

Haydn stílusa, zeneszerzői műhelye a fentiek ismeretében nyilván hatott Beethovenre, még akkor is, ha kettejük jelleme, személyisége ellentétes volt. Figyelembe kell azonban venni, hogy Beethoven már fiatal korától igazi „nagy mogul”, egyéni hangvétele, merész újításai kezdettől fogva jól felismerhetővé és megkülönböztethetővé tették zenéjét a nagy elődök, példaképek alkotásaitól. A hatások, inspirációk, modellek vizsgálatánál tehát egyes haydni ötletek, megoldások autonóm felhasználását, továbbgondolását kell Beethovennél nyomon követni, és nem egyszerű átvételeket, szó szerinti idézeteket keresni. Az eddigi szakirodalom többnyire tételsorrendet, hangnemválasztásokat, formátípusokat, a zenei szövet jellegzetességeit, harmóniameneteket vetett össze, valamint dallami hasonlóságokat keresett. Általánosságban Haydn hatásának tartják a variációnak mint formának és eljárásnak a központi szerepét,²⁰ a témaalkotást, különösen a himnikus lassú tételekben: például a 75. szimfónia Adagio és az op. 2-es A-dúr szonáta Largo appassionato tétele, vagy a 88. G-dúr szimfónia Largo tételének témája (*1.a kottapélda*) visszaköszön Beethoven op. 10-es c-moll szonáta I. tételében (*1.b kottapélda*) és az op. 18 A-dúr kvartett Triójában (*1.c kottapélda*). A variáció elvével összhangban hangsúlyosan jelenik meg a tematikus és motivikus munka, melyet Beethovennél szintén Haydn-i inspirációnak tartanak, hasonlóképpen az így létrejövő fejlesztést (Entwicklungot). Haydn kedvelte a témának egész hanggal feljebb, vagy lejjebb való megismétlését, ami Beethovennél is többször előfordul. Haydn op. 74 F-dúr kvartettjének nyitótételében a téma g-moll-

¹⁸ Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 57.

¹⁹ *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, hrsg. Maynard Solomon (Bonn: Beethoven-Haus, 2005), 46.

²⁰ „It was Haydn’s innovations – placing the variation set in every movement of the multi-movement cycle, broadening its array of theme types and transforming its larger shape – that created a recognizable »Classical variation« [...] Strophic variations appear in Haydn’s works from the beginning to the end of his career, a 50-year span, in every instrumental genre but the concerto. [...] Virtually no-one but Haydn was drawn to the idea of alternating variations on a major and minor theme ($ABA^1B^1A^2$ or $ABA^1B^1A^2B^2$), and he made that form his own in 21 movements and one independent set [...] Of Haydn’s younger contemporaries other than Beethoven, Anton Teyber included an alternating-variation movement.” (Elaine Sisman, „Variation”, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, vol. 26, ed. Stanley Sadie, executive ed. John Tyrrell (London: Macmillan Publishing Limited, 2001), 301, 303. „[...] The slow movements of the fifth and seventh symphonies draw on the alternating-variation model, each offering a different reading of it and resembling »Eroica« more than any movement of Haydn’s.” Elaine Sisman, „Variation”, 307.

Largo

Flauto
Solo

Oboe I
Solo

Oboe II

Fagotti
p

2 Corni in D
fz

2 Clarini in D
p

Timpano in D-A

Violino I
Solo*)

Violino II
Solo*)

Viola
Solo*)

Violoncello obbligato
pizz.

Basso
p

9

The musical score shows two systems of staves. The first system (measures 9-14) includes parts for woodwinds and strings. The second system (measures 15-18) continues the woodwind and string parts. Dynamics are marked as *p*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *pizz.* and *coll'arco*.

*) Zur Bedeutung des Solo-Vermerks s. Vortwort, Aufführungspraktische Hinweise.

I.a kottapélda. Haydn: 88. G-dúr szimfónia, Largo rétel

26
1 2 5 1 3 2 2
ff ff ff 1 1
fp
5 5 4
36
4 3 4 4 2 3 4 4 3 4
2 2 1 1 5

1. b kottapélda. Beethoven: op. 10. no. 1. c-moll szonáta I. tétel

TRIO
p sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf
p sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf
p sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf
90
p p p p p p p p p p p p

1. c kottapélda. Beethoven: op. 18. A-dúr vonósnegyes, III. tétel – Trio

ban megismétlődik, Beethovennél az op. 18-as G-dúr kvartett melléktémája másodszer e-mollban hangzik fel. Az op. 33 C-dúr vonósnegyesében a téma először C-ben, azután d-mollban ismétlődik, majd ezt követően a leszállított VII.

A:
B:
C:

attacca subito
Allegretto.

2. kottapélda. Beethoven: op. 18. B-dúr vonósnégyes, IV. tétel – lassú bevezetés

Modulációs menet – A: e-(h^V)-h-(f^{#V})-f#-(c^{#V})-c#- asz - esz- b - f - c

– B: közjáték- C: (g^V)-g-(d^V)-d-(a^V)-a

fok hangnemében, B-dúrban. Beethovennél az ereszkedő irányú transzpozíció a gyakoribb. Ennek legismertebb példája a *Waldstein* szonáta I. tételének fő témája, de hasonlóképpen egy egész hanggal lejjebb hangzik fel a *Kreutzer* szonáta záró tételének második témája rögtön az első felhangzását követően. Haydn szerette a nyitott, bizonytalan kezdeteket, a nem lezárt indító témákat. Ennek fordítottja, ellenpéldája Beethovennél a tételnek a fő téma megidézésével való lezárása az op. 18 no. 2 G-dúr vonósnégyes I. tételében.

Szintén Beethovennél találtak visszhangra Haydn ritmikai, metrikai játécai, hemiolái, a gyenge ütemrésze helyezett sforzatói, a metrikai érzet bizonytalan-

The image displays a musical score for the Scherzo in B-flat major, Op. 18, No. 3 by Ludwig van Beethoven. The score is presented in three systems, each with three staves (Violin I, Violin II, and Bass). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Adagio' and 'Allto' (Allegretto). The score shows measures 170 through 174. Measure 170 is the start of a triplet of eighth notes. Dynamics include *sf* (sforzando), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *pp* (pianissimo). The score is numbered '170' at the beginning of the second system.

3. kottapélda. Beethoven: op. 18. B-dúr vonósnégyes, IV. tétel – visszatérés

ná tétéle. A hármas lüktetés párossá tételére példa Haydn op. 64, B-dúr (no. 3) vonósnégyesének menüettjében a páros ritmusok hangsúlyozása, Beethovennél az *Eroica* szimfónia I. tételének kidolgozási részében a hosszú hemiolás szakasz, a kusza metrikai érzetre pedig Haydn 80. szimfónia *Finaléjának* kezdete és Beethoven op. 18. B-dúr vonósnégyesének *Scherzo* tétéle kínál analógiát.

Beethoven a haydni menüett-fejlesztés vonalát viszi tovább, ő teljesíti be Haydn kísérletezéseit. (Haydnnál először az op. 33-ban jelenik meg a *Scherzo* tételcím, majd Haydn visszatért a menüetthez, de lényegesen gyorsabb tempójelzésekkel,

Finale
Rondo, in the Gipsies' style
Presto

6

4.a kottapélda. Haydn: G-dúr zongoratrió, III. tétel

egészen a prestóig.) Ugyanígy a fúgaszerkesztés használatában, a tételek hangnemválasztásában is fontos előképet jelentett Haydn, gondoljunk itt elsősorban a terckon kapcsolatokra. Somfai László egy 1970-es tanulmányában hívta fel a figyelmet Haydnnak a kvintkörön ereszkedő, enharmonikus ártértelemzést eredményező modulációs stratégiájára, amelyekre az op. 71, 76, 77, 103-as vonósnégyesekből

Allegro

4. b kottapélda. Beethoven: op. 18. c-moll vonósnégyes, IV. tétel

mutatott öt esetet.²¹ Beethoven az op. 18-as B-dúr kvartett záró tételének lassú bevezetésében hasonló modulációs sort vezet végig, csak éppen nem ereszkedve, hanem emelkedve a kvintkörön (2. kottapélda).

A rekapitulációk kapcsán említésre méltók Haydnnál a többszöri visszatérések, Beethovennél az idegen hangnemben indítás, és azt követően a visszakanyarodás az alaphangnemhez (lásd Haydn no. 55 *Der Schulmeister* szimfónia I. tétel, op 64, no. 6 D-dúr *Pacsirta* kvartett I. tétel, illetve Beethoven op. 10 F-dúr szonáta I. tétel (D-dúr majd F-dúr), op. 18 no. 6 B-dúr IV. tétel (G-dúr majd B-dúr, 3. kottapélda).

Egyes Haydnnál használatos hangvételek és karakterek is mintául szolgáltak Beethovennek. A *Pastoral* szimfónia az *Évszakok* nélkül nehezen lenne elképzelhető népies, táncos 6/8-os metrumával, a nyári viharral és a természeti „hangképekkel”. A magyaros tematikában ugyancsak Haydn volt a példa. Az op. 18-as c-moll kvartett záró tétele Haydn G-dúr zongoratriójának finálját idézi (4. a–b kottapélda), de több példa van egyedi pillanatok átvételére is: a Genzinger szonáta indító motí-

²¹ László Somfai, „A Bold Enharmonic Modulatory Model in Joseph Haydn’s String Quartets”, in *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*, ed. H. C. Robbins Landon (New York: Oxford University Press, 1970), 370–381.

Allegro 1. Juni 1790 Hoboken XVI:49

5.a kottapélda. Haydn: Genzinger szonáta, I. tétel

Allegro con brio Op. 22 1799/1800

5.b kottapélda. Beethoven: op. 22 B-dúr szonáta, I. tétel

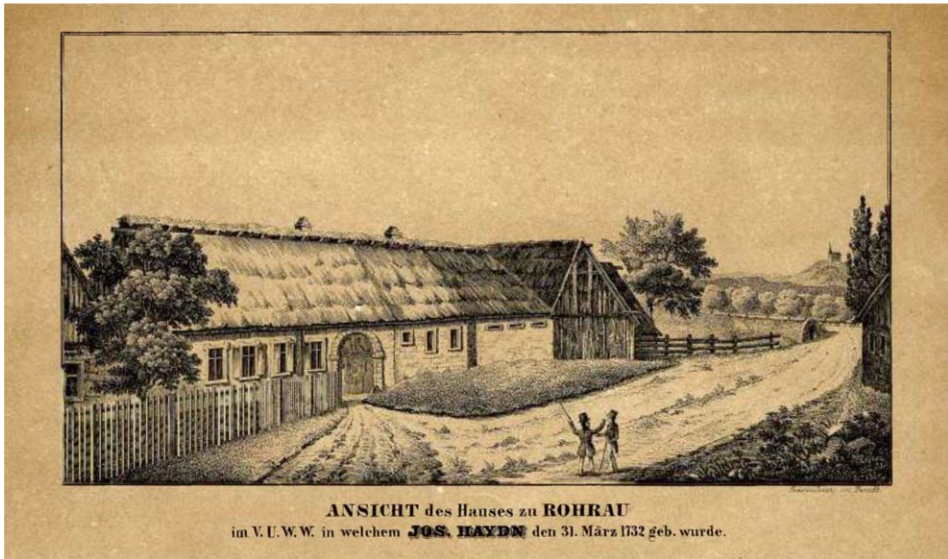
vuma köszön vissza Beethoven op. 22-es B-dúr szonátájában (5.a–b kottapélda). Érdekes az egyik Beethoven szimbólum előképének kétszeri megjelenése Haydn-

6.a kottapélda. Haydn: Genzinger szonáta, II. tétel

6.b kottapélda. Beethoven: op. 2. no. 3. C-dúr szonáta, II. tétel

nál. Az V. szimfónia „sors”-motívumának ritmusa már Haydn h-moll szonátájának III. tételében és még hangsúlyosabban a Genzinger szonátában is fontos szerephez jut. A szonáta lassúja az op. 2, no. 3-as C-dúr szonáta lassújának maggiore-minore viszonyait idézi a fényesebb és borúsabb színekhez kapcsolódó textúrákkal együtt (6.a–b kottapélda). Haydn op. 20 Esz-dúr kvartett – amelyet Beethoven teljes egészében lemásolt – Fináléjának kezdete Beethoven op. 3-as, szintén Esz-dúr vonóstriójában jelenik meg.

Hogy mit is jelenthetett valójában Haydn a zenész Beethoven számára, ezt saját maga fogalmazta meg legjobban néhány nappal a halála előtt, amikor egy litográfiát mutattak neki Haydn szülőházáról: „[...] so großer Mann [in einer] schlech- te[n] Bauernhütte gebohren wurde.”²²



²² Beethoven levelezéséből idézi: Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit...*, 57.

PÁL RICHTER

Influence and Individual Way – The Relationship between
Beethoven and Haydn in the Light of Their Works

The triple analytic principle and method – consisting of the description, comparison, and interpretation – offers the possibility to examine the influence and the inspiration. The study of influences is capable of revealing previously hidden, undocumented connections; however, without the support of background information and relevant documents, the comparative analysis in itself cannot clearly confirm the fact of an inspiration. In the case of “investigations” concerning art music, more often than not we have background data that help and facilitate – or on the contrary, prevent via prejudices – the interpretation of the results obtained through comparative study. In Viennese Classicism, the relationship between Haydn and Beethoven is still strongly influenced by negative opinions that became common knowledge; opinions that also had an effect on the perception of the influence and the inspiration in their art. It is enough to think of Nottebohm’s critique of the teacher-student relationship between them, and in terms of musical influences on the entry written by Count Waldstein in Beethoven’s album (*Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart’s Geist aus Haydens Händen*). As a result of this statement Mozart’s music has been examined with greater emphasis – concerning influences in Beethoven’s art – than Haydn’s. Reviewing the literature on the subject, the study will look for Haydn’s influence in Beethoven’s works, thus casting a different light on the relationship between them.

BARTÓK-KUTATÁS

MÓRICZ KLÁRA

Az üres lapok talánya Bartók *Concertójának* autográfjában

Mielőtt Bartók *Concertójának* e tanulmányt inspiráló, a washington Kongresszusi Könyvtárban őrzött autográfjának rejtélyes üres oldalával foglalkoznék, néhány, a *Concerto* vázlataira és autográfjára vonatkozó fontos tényt kell tisztáznom.

A komponálás különleges körülményeiből fakadóan a *Concerto* vázlatanyaga szokatlanul gazdag. Betegségéből való felépülést remélve ugyanis Bartók 1943 nyarát New York állam Saranac Lake nevű üdülővárosában töltötte. Az Adirondack hegységben lévő kisváros tüdőszanatóriumáról volt híres, amit egy volt tuberkulózis beteg, Dr. Edward Livingston Trudeau alapított. Félig-meddig jótékonsági alapon működő, kísérleti terápiás programját Trudeau két munkásosztálybeli lánytestvérrel kezdte, akiket a szanatórium első épületében, a „kis piros ház”-ban helyeztet el. A vonatkozlekedés 1887-ben indult Saranac Lake-be, ez megkönnyítette, hogy a nyári forróság elől New York lakossága az üdülővárosban találjon menedéket. Bartók is vonattal utazott ide 1943 júliusában.

Bár a röntgenfelvételek gyanús foltokat mutattak a tüdőn, Bartóknak nem volt tuberkulózisa.¹ Nem Trudeau tuberkulózis szanatóriumába küldték tehát, hanem egy magán szanatóriumba, amelyet egy nyugalomba vonult ápolónő, Mrs. Margaret Sageman vezetett. A vállalkozó szellemű Mrs. Sageman a Cottage soron épült holland koloniális stílusú házat 1923-ban vásárolta meg.² Sageman három gyógyteraszos szanatóriuma tizenöt betegnek adott helyet. Bartók Péter szerint 1943-ban apja ebben az épületben lakott, és itt komponálta a *Concertót*.

Mint általában, mikor beteg volt, Bartók munkával töltötte a lábadozás heteit. Sageman szanatóriumában nem népzenei gyűjteményeken dolgozott, mint new york-i kórházi kezelése alatt, hanem a Serge Koussevitzky által májusban megren-

¹ Az orvosok nem zárták ki a tuberkulózis lehetőségét: „Az orvos végszükségben visszatért a tbc elméletéhez »bár annak nagyon szokatlan formája.«” Bartók levele Bartók Péternek, 1943. augusztus 23., közli Bartók Péter, *Apám*, ford. Péteri Judit (Budapest: Editio Musica, 2004), 270.

² Mai címe: 32 Park Avenue.

-
- Török gyűjtőfüzet, 95 oldal 10-soros kottapapírral (témavázlatok és folyamatfoglalmazvány a finálé 195. üteméig)

 - 24-soros kottapapír 8-soros kivágatának mindkét oldala (finálé folyamatfoglalmazványának folytatása)

 - 24-soros kottapapír mindkét oldala (finálé folyamatfoglalmazványának folytatása)

 - 24-soros kottapapír mindkét oldala (részvázlat a 3. tételhez és témavázlat a fináléhoz)

 - 24-soros kottapapír egyik oldala (részvázlat az 1. tételhez és a fináléhoz)

 - 24-soros kottapapír mindkét oldala (elvetett oldalak a tisztázat eredeti példányából)

 - 25 bifólió (24-soros kottapapír) (tisztázat)?

 - 16-soros kottapapír mindkét oldala (finálé foglalmazványának folytatása)

 - 12-soros kottapapír mindkét oldala (finálé foglalmazványának folytatása)?

 - 12-soros kottapapír mindkét oldala (részvázlat a fináléhoz)

1. táblázat. A *Concerto* foglalmazványához és tisztázatához használt kottapapírok
(A tisztázathoz használt papír tartalma dőlt betűvel.)

delt zenekari darabon.³ Bartók lázas lelkesedéssel dolgozott, félvén, hogy New Yorkba és ezzel az egzisztenciális krízisébe való visszatérése kikölkentheti az inspirációból. Eltökélte, hogy a művet Saranac Lake-ben kell befejeznie. Ez magyarázza azt a nagy sietséget, amivel Bartók a tisztázat írásához kezdett, még mielőtt a *Concerto* fináljénának foglalmazványát befejezte volna.⁴

Saranac Lake ideális helynek bizonyult a komponáláshoz. Bartók itt megtalálta, amire alkotói munkájához leginkább szüksége volt: csendet és nyugalmat. De néhány praktikus feltétel hiányzott: nem volt zongorája és partitúraírásra szolgáló kottapapírja. Zongora nélkül Bartóknak a mű több részletét kellett papíron kidolgoznia, ami azt eredményezte, hogy a *Concerto* esetében a komponálás folyamatát pontosabban lehet követni, mint azoknál a műveknél, amelyeket zongoránál komponált. Négy hónapos Saranac Lake-i tartózkodása alatt Bartók kétszer fordult kiadójához kottapapírrért: először húsz, majd további öt 24-soros bifóliót kért (*1. táblázat*).

Az első vázlatok és a folyamatfoglalmazvány írásához egy török népzenei anyaggal félig kitöltött gyűjtőfüzetet, és néhány ív kottapapírt (egy 12-soros bifóliót és egy 16-soros ívet) használt. A kiadójától rendelt 24-soros kottapapírt Bartók a *Concerto* tisztázatára szánta (ha a javításokhoz felhasznált kottapapírt is számoljuk, a *Concerto* tisztázata pontosan 25 bifóliót igényelt). A *Concerto* folyamatfoglalmaz-

³ „...nagy munkában vagyok. Jóformán egész nap ezzel foglalkozom.” Bartók levele Bartók Péternek, 1944. szeptember 26., Bartók Péter közl., *Apám*, 271.

⁴ Bartók így írt fiának Saranac Lake-ről: „itt rendre haldosnak az ápoltak. Egyik 2 héttel ezelőtt halt meg, másik most van halálán. És minden részletről pontos értesülést kapunk Mrs. S.-tól, itteni szokás szerint. Ez nem a legüdítőbb. De még mindig nem annyira nyomasztó, mint ha közös kórházi teremben hol jobbra, hol balra hal meg valaki.” Bartók levele Bartók Péternek, 1943. szeptember 26., lásd előző jegyzet.

ványának nagyrészt Bartók a török gyűjtőfüzet üresen maradt lapjaira írta, a füzetben először előre haladva, majd mikor kifogyott az üres lapokból, hátrafelé lapozva, török népzenei lejegyzések között üresen maradt helyeket használva. Bartók szinte mániákusan takarékos kottapapír használatát látva meglepőnek tűnik, hogy mind a fogalmazványban, mind a tisztázatban néhány oldal üresen maradt.



Üres kottalapok ritkán okoznak fejtörést zenetudósoknak, akiket elsősorban a zene érdekel, az, amit a zeneszerző a papírra jegyzett, nem pedig az, amit a papíron üresen hagyott. A *Concerto* fogalmazványának és tisztázatának üres lapjai alapján mégis megkérdőjelezem azt a feltevést, hogy a lap fizikai üressége mindig információhiányt jelez. E rövid tanulmány inkább azt sugallja, hogy a fizikai üresség gyakran csak látszat, és időnként az üres lapok is fontos – a zeneszerzőre és a zeneműre vonatkozó – információt tartalmazhatnak.

Mit jelent egy üres lap a zeneszerzőnek? Vajon az üres lap mindig az elme ürességének és az inspiráció hiányának a jele? Nem feltétlenül. Az üresen hagyott kottapapír lehet a győzelem jele is, mint például a kompozíció lezárását követő üres lap, ami a befejezést ünnepli. A *Concerto* autográfjának utolsó üres oldala mindenél világosabban bizonyította, hogy súlyos betegsége és egzisztenciális gondjai ellenére Bartók képes volt a Koussevitzky megrendelésnek néhány hónap leforgása alatt eleget tenni. És nemcsak eleget tenni. Bartók többször is büszkén kiemelte a *Concerto* terjedelmét: öt tétel, több mint harminc percben. „Nem éppen az a fajta, amit Hawkes úr várt tőlem” – írta meglegedetten Hawkes levelére utalva, amelyben kiadója 10–15 perces, népzenei anyagra épülő és könnyen előadható darab komponálását javasolta a zeneszerzőnek.⁵

A kottalapokkal olyan mániákusan spóroló zeneszerző számára, mint Bartók, az utolsó lapot leszámítva minden üres kottalap létezése magyarázatot követel. Mit árul el egy üres lap a komponálási folyamatról? Érdekes módon az üres lap egyaránt jelezhet magabiztosságot és hezitálást; a folytatásba vetett hitet, és a bizonytalanságot, hogy hogyan folytatódjon a mű. A török gyűjtőfüzet 85. oldalán található üres lap például egy megvalósulatlan folyamatfogalmazványt követ – Bartók valószínűleg lassú tételnek szánta és azt remélte, hogy majd később folytatja. Bartók meggyőződése, hogy a tételfogalmazványt valóban folytatni fogja, abból is kitűnik, hogy bár a török gyűjtőfüzet minden üresen maradt sorát teleírta a fogalmazványval, ehhez az üres laphoz soha nem tért vissza.

A komponálási folyamat közepén üresen hagyott oldal azt is jelezheti, hogy Bartók pontosan tudta, hogy a zene hogyan folytatódik. Ilyen oldalak létezését persze nehéz bizonyítani, hiszen előbb-utóbb Bartók kitöltötte őket – ürességük

⁵ Ralphe Hawkes levele Bartóknak, 1942. április 17., in Dille, Denijs (hg.), *Documenta Bartókiana* 3 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968), 256–257.

Oldalszám	Tétel		Ütemszám
75	I.	Allegro	76–121
76			121–144, 149–161 154–173 122–135 134–141, 122–132
77	megvalósulatlan téma		201–203 162–203
78			198–249
79	megvalósulatlan témák I.	Lassú bevezetés	1–20
80	megvalósulatlan téma I.	Lassú bevezetés	21–50
81–83	II.		9–164
84	eredetileg ÜRES		később: 165–188
85	megvalósulatlan fogalmazvány		
86	ÜRES		
87–88	I.	Allegro	250–324
89	I.	Lassú bevezetés Allegro	51–75 511–514
90–94	I.	Allegro	325–521 (befejezés)

2. táblázat. Az első tétel fogalmazványa a gyűjtőfüzetben a második tétel első felével

csak ideiglenes állapot volt. Meggyőződésem, hogy Bartók eredetileg a török gyűjtőfüzet 84. oldalát üresen hagyta. Az előző oldal a *Concerto* második tételének korálját és a korált követő, a tétel A részéhez való visszavezetést tartalmazta. Feltételezem, hogy Bartók nem akarta az ihlet ritka pillanatait arra vesztegetni, hogy olyan rész fogalmazványát írja le, amely egy már kidolgozott szakasz variációja volt. A folytatáshoz üresen hagyta a következő, 84. oldalt és az első tétel 75. lapon lévő, már előzőleg felvázolt fogalmazványának folytatásához fogott.

Mint azt a következő táblázat illusztrálja, Bartók az első tétel folyamatfogalmazványát először a gyűjtőfüzet üres lapjain előre haladva jegyezte fel, kihagyván azokat a lapokat, amelyeket már betöltött a második tétel fogalmazványával vagy egyéb tematikus vázlatokkal (2. táblázat).

A fogalmazvány füzetben való elhelyezkedése azt sugallja, hogy miután a második tételt befejezetlenül hagyta, Bartók először az első tétel *Allegro* részét vázolta fel, majd a tételhez tartozó lassú bevezetést. A fogalmazvány elrendezése azt is mutatja, hogy Bartók csak az első tétel befejezése után tért vissza a második tétel folytatásához. Mivel a füzet üres oldalait betöltötte az első tétel fogalmazványával, a második tétel fogalmazványának folytatásához csak az az üres lapja maradt, amit eredetileg kihagyott (84. o.). Ennek kitöltése után a tétel folytatáshoz a füzetben visszafelé lapozva keresett üres helyet a török népzenei notáció között (3. táblázat).

A második tétel A és B részei

81–82. l.: 9–48. ü.

82. l.: 49–95. ü.

83. l.: 96–164. ü.

Az A rész variánsa

84. l.: 165–188. ü.

44. l.: 248–260 (vége)

45. l.: 237–245. ü.

46. l.: 216–236. ü.

50. l.: 122–148. ü.

56. l.: 207–215. ü.

58. l.: 199–206. ü.

62. l.: 189–198. ü.

3. táblázat. A második tétel folyamatfoglalmazványa a török gyűjtőfüzetben, előre-, majd visszafelé lapozva

Üres lapokat hagyni a kompozíció fogalmazványában, mikor a mű még meglehetősen kialakulatlan állapotban van, nem meglepő. Üres lapot hagyni a tisztázaton sokkal különösebb. Meghökkenítő módon a *Concerto* autográf partitúrájában van egy ilyen üres lap: a cikk hátralévő részében ennek az üres lapnak a létezésére próbálok magyarázatot adni.

Lapszámok és lapszámok javításai sokat elárulnak a zeneszerzés kronológiájáról. A 66. oldalig a lapszámok nincsenek javítva az autográfban, amely azt jelzi, hogy Bartók eddig az oldalig megszakítás nélkül dolgozott a tisztázaton. A tisztázat 66. oldala megegyezik a fogalmazvány azon oldalával – a finálé utolsó szakaszával –, amit Bartók utoljára jegyzett le a török gyűjtőfüzetben.

Az autográf következő oldalszáma már javított: az eredeti 69-es számot Bartók 67-re korrigálta. Lehetséges, hogy Bartók az eredeti 67–68. oldalakat kiemelte a kéziratból? Mi történt ezzel a lappal? Bartók takarékoságát figyelembe véve elképzelhetetlen, hogy kidobott volna egy üres autográfhoz használt kottalapot.

A török gyűjtőfüzet utolsó bejegyzésének és a tisztázat írás megszakításának egybeesése azt sugallja, hogy a fogalmazvány utolsó lapjának letisztázásával Bartók kifutott az előzőleg felvázolt zenei anyagból. A tisztázat megszakítása azt is mutatja, hogy Bartók elkezdte tisztázni a még befejezetlen fogalmazványt, amely ritka, bár nem teljesen példa nélküli Bartók komponálási gyakorlatában. Véleményem szerint Bartók közvetlenül a török gyűjtőfüzet 42. oldala után kezdett hozzá a tisztázathoz. A fogalmazványt, még a befejezett részeket is, sietősen jegyezte le. Például a *perpetuum mobile* rész a gyűjtőfüzet 36. oldalán jelentősen rövidebb, mint a végleges verzióban (1. kottapélda).

A tisztázaton dolgozva Bartók részvázlatot készített ehhez a szakaszhoz, amiben a fogalmazványt 12 ütemmel bővítette. A részvázlatot tartalmazó oldalon az első tétel lassú bevezetésének javítását is felvázolta (2. kottapélda). Ezt a javítást minden bizonnyal akkor írta, mikor a tisztázat már befejezett részeit újra átnézte: a javítás



1. kottapéllda. A török gyűjtőfüzet 36. oldalának részlete diplomatikus átírásban
(Complete Edition DT 36)



2. kottapéllda. 1. tétel részvázlata diplomatikus átírásban (Complete Edition Ds[13])

tisztázatat 24-soros, az autográf írásához is használt kottapapírra másolta és a tisztázatba ragasztotta. A tisztázat első három lapja több más áragasztást is tartalmaz – a ragasztáshoz használt kottapapír majdnem két teljes fóliót ad ki (autográf 1. oldal: I. tétel, 40–44 ü., 8-soros javítás; 2. oldal: 45–50 ü., 9-soros javítás és 51–55 ü., 11-soros javítás; 3. oldal: 66–75 ü., 12-soros javítás).

A lassú bevezetés javítása után Bartók visszatért az ötödik tétel félbeszakított fogalmazványához. A folytatást egy 24-soros, valószínűleg a ragasztott javításokhoz használt, fólióból kivágott kottapapírra írta. A finálé fogalmazványának megmaradt részét Bartók különböző, 24-, 12- és 16-soros kottapapírokra jegyezte le (4. táblázat).

Amint a fenti ábra mutatja, Bartók a fogalmazványt egy 12-soros lapon fejezte be. A következő táblázat a finálé kompozíciójának bonyolult kronológiáját ábrázolja (5. táblázat).

A komponálásnak ezek a fázisai, bár sokat elárulnak a komponálás folyamatáról, mégis egy viszonylag rutin folyamat részei, melyek nem igényelnek különösebb

– T96–97, V, 196–285 (24-soros tisztázathoz használt kottapapír)

– K5 fogalmazvány, V, 286–98 (24-soros tisztázathoz használt kottapapír)

– K6 fogalmazvány, V, 299–348 (24-soros tisztázathoz használt kottapapír)

– K12 fogalmazvány, V, 349–473 (16-soros kottapapír)

– K11 fogalmazvány, V, 474–555 (16-soros kottapapír)

– K3–4 fogalmazvány, V, 556–606 (12-soros kottapapír)

4. táblázat. A finálé fogalmazványai különálló kottapapírokon
(Vastag betű jelzi a tintás kézírást. T = török gyűjtőfüzet, K = különálló kottapapír.
Az oldalszámok a lapok archivumi számozását követik.)

Hol van akkor a kiemelt eredeti 85. lap? Lehetséges, hogy az új 89. oldal hátlapja, amit Bartók az üres laphoz ragasztott, az lehetett az eredeti 85. lap? A következő, 89. lap eredeti oldalszámát 86-nak lehet olvasni. Az eredeti oldalszámok – 86., 87., 88. és 89. – még láthatók az autográf utolsó négy lapján. Ha az új 89. oldal hátlapja valóban az eredeti 85. oldal, akkor érthető, miért kellett Bartóknak a következő oldalhoz ragasztania, ahelyett, hogy a másik két lappal együtt kiemelte volna a partitúrából.



Mielőtt 1995-ben publikáltam volna ezeket az észrevételeket a *Concerto* fináléjáról, felhívtam a washingtoni Kongresszusi Könyvtár zenei részlegét és megkértem őket, hogy ellenőrizzék, van-e kottázás a ragasztott oldal alatt. Azt válaszolták, hogy igen, és én boldogan vettem tudomásul, hogy hipotézisem valós volt: a hiányzó eredeti oldal a 89. oldalhoz van ragasztva. De 2015-ös washingtoni látogatásom megintgatta ezt a hitemet. Szabad szemmel egyáltalán nem lehet látni, hogy van-e írás a ragasztás alatt és a könyvtár nem tartja lehetségesnek, hogy a ragasztott oldalakat a kézirat megrongálása nélkül szét lehetne választani. Egyik munkatárs megpróbált meggyőzni, hogy ultra lámpával a lapon átvilágítva ő nem látott írást a ragasztás alatt. Logikusan kikövetkeztetett hipotézisemet tehát nem tudtam fizikai bizonyítékkal alátámasztani.

És mégsem hiszem, hogy tévedtem. Nem hiszem, hogy Bartók két üres lapot egymáshoz ragasztott s ezzel három üres kottalapot elpazarolt volna. Az üres lapot könnyedén eltávolíthatta volna; az autográfban úgy is maradt volna egy üres lap, a 89. oldal hátlapja. Lehetséges, hogy Bartók a 89. oldal hátlapját üresen hagyta, mint ezt a fogalmazványban tette, és a kóda írásába fogott volna, vagyis a *sul ponticello* rész befejezéséhez csak a teljes mű befejezése után szándékozott visszatérni és csak akkor vette észre, hogy a szakasz, ahogyan az először írta, nem volt kielégítő és revíziót igényelt? Nem zárhatom ki ezt a lehetőséget, bár e teória nem oldaná meg a két üres oldal összeragasztásának rejtélyét.

Az utolsó négy oldallal kapcsolatban további problémák is felvetődnek. A 90. és 91. oldalak korábbi lapszámozást is tartalmaznak: az áthúzott lapszám a 90. oldalon 67-nek is olvasható, és a 91. oldal korábbi lapszáma 68-nak tűnik. Lehetséges, hogy ezek voltak az eredeti 67–68. oldalak, amelyeket Bartók a partitúrából valamilyen oknál fogva kiemelt, és amelyek miatt az összes oldalt át kellett számozni? Ha ez a helyzet, akkor a *Concerto* autográfjának utolsó négy oldala nem volt eredetileg egy bifólió, s ez megmagyarázná, hogy az utolsó lapon miért látszik még egy korábbi lapszám maradványa. Bartók a 89-es számot 92-re javította (ami az előző oldalak alapján logikus javítás), de a 89. szám előtt egy 7-es is látszik, ami azt jelzi, hogy az eredeti oldalszám 70 valahány lehetett.

Nincs magyarázatom a 70-es oldalszámról, így most boldogan feladom Sherlock Holmes szerepét és magamra öltöm a zenekari *Concerto* összkiadásának kiadói

talárját. A kiadáshoz tartozó magyarázó szövegben felsorolhatom a tényeket és alkalmat adhatok más szakembereknek, hogy az általam bemutatott tények alapján levonják a maguk konklúzióját. De naivak lennének, ha azt hinnék, hogy a tudományos munkában könnyen elválaszthatjuk a tényeket a spekulációtól. A fizikai tények ellenére, amelyeket felsoroltam, a *Concerto* mikro-kronológiájára vonatkozó konklúzióim legnagyobb része spekulációra épül. Legjobb szándékunk ellenére a kiadói munka nem objektív, mint ahogy tartalmatlanságuk dacára az üres oldalak is hordozhatnak jelentést. Az üresség nemcsak a kreativitást stimulálja, hanem jel is, mely a kompozíciós folyamat egyedi vonásait tárhatja fel. Ezek az egyedi vonások segítenek a zenemű mind alkotásával összefüggő, mind pedig esztétikai aspektusainak megértésében, amely végül is indokolja még az amolyan látszólag unalmas filológia tanulmányt is, mint a fenti esszé.

KLÁRA MÓRICZ

The Mystery of Blank Pages in the Autograph
of Béla Bartók's *Concerto*

Blank pages are usually not the musicologist's major concern. Musicologists are interested in the music, in what the composer puts on the page, and not what is left empty. Using the draft and the fair copy of Béla Bartók's *Concerto for Orchestra*, the author argues that the physical blankness of a page is not always a sign of informational blackout and in certain cases it can help understand important aspects of the compositional process. I discuss the possible reasons why a few blank pages exist in Bartók's draft and then set out to solve the riddle of why Bartók left a blank page in the fair copy of the Concerto. By recovering a later discarded early version of the movement's ending, invisible now because of glued pages, I show Bartók's struggle with the conclusion of the Finale.

LAMPERT VERA

A Gyermeknek helye Bartók népdalfeldolgozásainak sorában

Kodály Zoltán naplószerű feljegyzéseinek közreadója, Vargyas Lajos külön fejezetbe gyűjtötte a népdalfeldolgozásokkal foglalkozó, mintegy három tucatnyi szöveget.¹ Az eredetileg legkülönbébb rendeltetésű, általában datálatlan papírdarabokra vázlatosan, sietve odavetett gondolatok túlnyomórészt a Magyarországon keletkezett nagytömegű népdalfeldolgozás kritikái. Bennük ugyanakkor a műfaj céljáról, a maradandó értékű megoldások feltételeiről és nehézségeiről is többször szó esik, ezért arra gyanakodhatunk, hogy ezek talán egy nagyobb lélegzetű, a népdalfeldolgozás műfajának problémáival foglalkozó elméleti jellegű, de megvalósulatlan írás dokumentumai. Hasonló gondolatok természetesen Bartók és Kodály megjelent tanulmányaiban is felmerülnek. Itt azonban Kodály tömörebben, olykor élesebben, nyersebben fogalmaz:

„Legyünk tisztában: ezek [a népdalok] kész remekművek úgy, ahogy vannak! Nem kell semmi! Hogy magam is vagy százat [feldolgoztam] a 3000-ból [azért volt, mert] a zeneileg műveltekhez [akartam] közelebb hozni, akik számára az egyszólamú zene nem zene... Sajnos, csak a harmonia lámpása mellett látják, a meztelen melódia szépségére vakok lettünk...”²

Egy másik feljegyzés erőteljesebben érvel a műfaj szükségessége mellett a magyar zene fejlődésében:

„A probléma lényege: a magyar zene többszólamúsítása, [de nem úgy, hogy] a magyar dallamot kibékíteni a nyugateurópai harmóniával, hanem a magyar dallamból kikívánckozó saját harmonia megtalálásával... A világ zenéje a többszólamúság felé halad. Ebből mi sem maradhatunk ki.”³

¹ Kodály Zoltán, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*, válogatta, szerkesztette, sajtó alá rendezte Vargyas Lajos (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1993), 61–72.

² Uott., 67.

³ Uott., 71.

Kodály egyik 1920-as évekből származó feljegyzésében találjuk először a népdalfeldolgozás jellemzésére a drágakő és foglalatának viszonyát, amely Bartók írásaiban is többször előfordul. Itt Kodály a szókép forrását is megjelöli:

„zong[ora]kí[séret] = ötvösművészet: foglalat. Benvenuto Cellini önéletr[ajza szerint] legtöbb, ha méltó a kőhöz.”⁴

Bartók először 1931-es előadássorozatában hasonlította a legegyszerűbb kísérettel ellátott népdalok feldolgozását a foglalatba illesztett drágakőhöz, Cellini nevének említése nélkül.

„[M]iként nyilvánulhat meg a parasztzene hatása a magasabb műzenében? [...]

Először is úgy, hogy a parasztdallamot minden változtatás nélkül vagy csak alig variálva, kísérettel látjuk el, esetleg még elő- és utójáték közé foglaljuk [...]

Az ilyen népdalfeldolgozásoknak kétféle, egymásba határvonal nélkül átmenő típusát figyelhetjük meg.

Az *egyiknél* a kíséret és az elő-, utó- vagy közjáték másodrangú dolog; nem más, mint *keret*, amibe a fődologot: a parasztdallamot beillesztjük, mint a drágakövet a foglalatába.

A *másiknál* éppen fordítva: a parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza és fődolog az, ami köréje és alája helyeződik. A kétféle típust számtalan átmeneti fok köti össze; néha nem is lehet eldönteni, melyik elem uralkodó a feldolgozásban.”⁵

Tíz évvel később a Columbia Egyetemen a mai magyar műzene és népzene viszonyáról tartott előadásában Bartók a népdalfeldolgozások három kategóriáját különböztette meg:

„Az első kategóriát azok a feldolgozások képviselik, amelyekben a felhasznált népi dallam a mű fontosabbik része. A hozzáadott kíséret, az esetleges elő- és utójáték csupán a drágakő foglalatának tekinthető.

A második kategória olyan feldolgozásokat képvisel, ahol a felhasznált dallamok és a járulékos részek fontossága majdnem egyenlő.

A harmadik kategóriában a hozzáadott feldolgozás az eredeti mű fontosságával bír, és a felhasznált parasztdallam csupán mottónak tekinthető.”⁶



A zeneszerző életében kiadatlan kompozíciókat is ideszámítva a Bartók-művek közel egyharmada tartozik valamely módon a népdalfeldolgozás műfajába. Többségük kizárólag népdalfeldolgozás; néhányuk vegyesen tartalmaz eredeti és népi

⁴ Uott., 61.

⁵ „A népi zene hatása a mai magyar műzenére”, in *Bartók Béla Írásai, 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új Magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, közreadja Tallián Tibor (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 141–142. A továbbiakban: *BBÍ/1*.

⁶ „A mai magyar műzene és a népzene viszonya”, *BBÍ/1*, 159. Eredetileg angolul; Tallián Tibor fordítása.

témára épülő darabokat, némelyikük pedig korábbi feldolgozások más együttesre alkalmazott átírata. Több mint háromszáz népi dallam szerepel ezekben a művekben; néhány dallamot Bartók több alkalommal, különböző feldolgozásban is felhasználott. A feldolgozott népi dallamok számát tekintve kitűnik közülük a *Gyermekeknek* című zongoradarab-sorozat: az eredeti formájában négykötetes gyűjtemény 83 darabot tartalmaz; ez a Bartók műveiben szereplő népi dallamok több mint egynegyede, a zongorára írt Bartók-népdalfeldolgozásoknak csaknem fele.

Bartók 1908 és 1911 között dolgozott a *Gyermekeknek* darabjain.⁷ Akkorra már többszáz népdalt gyűjtött. 1906 óta, amikor énekhangra és zongorára készült tíz népdalfeldolgozása a Kodállal közösen kiadott füzetben elhagyta a nyomdát, további huszonegy népdalt dolgozott fel énekhangra és zongorára. Ezek ugyan kiadatlanul maradtak, de a zongorára írt műveket, a *Három csikmegyei népdalt*, valamint a két-két népdalfeldolgozást is tartalmazó *14 zongoradarabot* és *Tíz könnyű zongoradarabot* azonnal elfogadta közlésre a túlnyomórészt pedagógiai jellegű műveket kiadó Rozsnyai cég.

Kodály visszaemlékezése szerint a hangszeret tanuló ifjúságnak szánt kötetnyi könnyű zongoradarab megírásának terve nem Bartóktól, hanem a Rozsnyai cégtől származik.⁸ A visszamlékezés azonban nem részletezi, vajon azt is közelebbről meghatározta-e a kiadó, hogy a darabok népi dallamok felhasználásával készüljenek. Könnyű darabok megírását feltételezhetően az 1908-ban megjelent *Tíz könnyű zongoradarab* sugalmazta a kiadónak: az a sorozat, amely a *Gyermekeknek*hez hasonlóan nem tartalmaz oktávfogást, és amelyről Bartók később úgy nyilatkozott, hogy „pedagógiai céllal készültek, vagyis hogy a zongoratanulók könnyű kortárs darabokhoz jussanak.”⁹ Ez a mű tartalmaz néhány népdalfeldolgozást és népdal-imitációt is; talán ezért javasolta a kiadó, vagy fogadta el (ha Bartók kezdeményezése volt) egy kizárólag magyar népdalok felhasználásával készülő sorozat megírását.

A felhasznált dallamok forrásainak tekintetében példa nélkül állnak Bartók népdalfeldolgozásai között a *Gyermekeknek* darabjai. Bartók és Kodály nem győzte ismételtelen hangsúlyozni a sikeres népdalfeldolgozás alapfeltételét: szerzőjének személyes tapasztalat útján, népdalgyűjtéssel, hangfelvételek lejegyzésével szerzett meghitt kapcsolatban kell állnia a népdallal. Más népek dallamait felhasználó műveinek témáját Bartók kizárólag saját szlovák, román, rutén, szerb és arab gyűjteményéből válogatta. Saját gyűjteményének darabjai uralkodnak magyar népdalfeldolgozásaiban is, de olyan dallamok is előfordulnak közöttük, amelyeket nem ő,

⁷ Lásd bővebben: „Bevezetés” in *Bartók Béla Zeneműveinek kritikai összkiaadása*, 37. *Gyermekeknek zongorára. Korai és átdolgozott változat*, közreadja Vikárius László (Budapest: Editio Musica, G. Henle Verlag, 2016), 54*–63*. A továbbiakban *BBCCE/37*.

⁸ Kodály Zoltán, „Bartók és a magyar ifjúság”, in Kodály, *Visszatekintés: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, sajtó alá rendezte Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007), 2. kötet, 448. A továbbiakban: *Visszatekintés*.

⁹ *BBÍ*1, 94.

hanem kollégái gyűjtöttek, és amelyeket beolvasztott saját, ma Bartók-rendként számontartott népdagyűjteményébe. Nyomatott gyűjteményből Bartók a későbbiekben csupán egyetlen dallamot dolgozott fel: ezt a *44 duó* 26. számában felhasznált dallamot szintén beosztotta a Bartók-rendbe.

Ezzel szemben a *Gyermekeknek* sorozat számos témája – a magyar kötetek 42 darabjának 15 dallama – nyomatott forrásból származik. A mű kéziratos forrásaiból nyilvánvaló, hogy Bartók a munkát saját gyűjtéséből vett népdalok feldolgozásával, a végső elrendezésben az első kötet második felében helyet kapott darabokkal kezdte. A kötet indításának az addigiaknál könnyebb letétjeihez azonban egészen egyszerű dallamokra volt szüksége, amelyeket Kiss Áron *Magyar gyermekjátékgyűjteményében*¹⁰ talált meg. Éppen ellenkező megközelítésről árulkodnak a források a második magyar kötet összeállításakor. Bartók itt a négy különböző nyomatott forrásból vett öt dallamot dolgozta fel a komponálás korábbi szakaszában, a belőlük vett mintával mintegy betekintést nyújtva a rendelkezésre álló nyomatott magyar népdalgyűjteményekbe is.¹¹

A *Gyermekeknek* szlovák köteteinek komponálását megelőző években Bartók több népdalgyűjtő utat bonyolított le a régi Magyarország szlovák falvaiban. A saját, illetve gyűjteményekből felhasznált dallamok aránya itt mégis fordított, mint a magyar füzetekben: 19 dallamot választott saját gyűjtéséből, 24 dallamot vett át nyomatott forrásokból, elsősorban a *Slovenské spevy*¹² köteteiből. A források tanúsága szerint azonban a szlovák kötetek összeállítását is – hasonlóan a sorozat első kötetéhez – a saját gyűjtéséből származó dallamokkal kezdte, mielőtt nyomatványokban további megfelelő anyagot keresett.¹³



Bartók népzene tudósként a *Gyermekeknek* keletkezésének idején elsősorban a gyűjtésre helyezte a hangsúlyt. A feldolgozó, elemző munka évei ugyan csak később érkeztek el, a népdaltípusok gazdagsága azonban mind a magyar, mind a szlovák anyagban már kezdettől fogva feltűnt Bartóknak. A stílusok, népszokásokhoz kapcsolódó dallamok, a különféle hangulatok és szituációk változatos sorának felvonultatásával a *Gyermekeknek* darabjai átfogó képet nyújtanak az addig feltárt népdalanyagról a szisztematikus bemutatás mindenféle szándéka nélkül. Utat

¹⁰ *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*, szerk. Kiss Áron (Budapest: Hornyánszky, 1891); *BBCCEI* 37, 56*.

¹¹ Bartalus István, *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény*. IV. és VII. kötet (Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1895, 1896); Kodály Zoltán, „A magyar népdal strófa-szerkezete”, in *Visszatekintés* 2, 14–46; *Regös-énekek*, gyűjtötte Dr. Sebestyén Gyula, in *Magyar népköltési gyűjtemény* IV (Budapest: Athenaeum, 1902); Színi Károly, *A magyar nép dalai és dallamai* (Pest: Heckenast Gusztáv, 1865, 2/1872).

¹² *Slovenské Spevy*. Vydávajú Priatelja Slovenských spevov (Turč. Sv. Martin: Tlačou Kníhtlačiarkeho účastinárskeho spolku. [Diel I–II], 1880, 1890).

¹³ *BBCCEI* 37, 61*.

találtak a műbe a kutató élményszámba menő felfedezései is. Bartók már 1906-ban, népzenekutató tevékenységének kezdetén felfigyelt az egymás szomszédságában élő népek dallamanyagának kölcsönös egymásra hatására, az egyes típusok kereszteződésére: a IV. füzet 37. számában feldolgozott szlovák dallam magyar változatához már 1904-ben zongorakiséretet írt.¹⁴ A felfedezés élményének emlékét őrzi a *Gyermekeknek* első füzetét záró két, tréfás szövegű dallam, amelyet Bartók ugyanattól az énekestől, ugyanarra a fonográfhengerre rögzített. A magyar sorozat utolsó számában egy Tolna megyei furulyás repertorájának dallamát dolgozta fel, amelyben egy néhány hónappal korábban lejegyzett és a sorozatban szintén feldolgozott énekelt dallam (I. füzet, 39. szám) kicifrázott hangszeres változatát ismerte fel. Meglepő viszont, hogy csupán egyetlen dallamot választott ki az 1907-ben lebonyolított, döntő jelentőségű, a magyar népzene pentaton stílusrétegének fontosságára rámutató erdélyi gyűjtéséből. Igaz, ezekkel a dallamokkal már korábban más terve volt: a *Gyermekeknek* munkálatait megelőzően zongorakiséretet írt öt dallamhoz, de közlésüket akkor még nem szorgalmazta. A *Gyermekeknek*ben feldolgozott erdélyi dallam nem a pentaton réteg képviselője – feltehetően inkább azért került a sorozatba, mert egy 14 éves gyermektől gyűjtötte Bartók –, ugyanakkor kitüntetett helyre: a sorozat élére került. A mű kéziratos forrásai azt is elárulják, hogy ez volt az első kötet utoljára feldolgozott darabja.¹⁵

A hangszeres dallamok jelenléte, így a fent említett magyar furulyadallam és a harmadik kötet fujarán előadott szlovák dallama szintén arról tanúskodnak, hogy Bartók a *Gyermekeknek* darabjaival minél teljesebb áttekintést kívánt nyújtani a népzenei anyagról. Néhány más művében is használt vokális és hangszeres dallamokat egyesesen – így a *15 magyar parasztdalban*, a *8 magyar népdalban* és a *44 duóban* –, a népdalfeldolgozások többségében azonban vagy vokális, vagy hangszeres forrásokból válogatott. A *Gyermekeknek* folytatásának szánt, annak könnyű zongoraletétjét folytatott 32 román népdalfeldolgozás külön füzetekben tartalmazza az énekelt dallamokat (tíz-tíz dallam a *Román kolinda-dallamok* két füzetében), két önálló mű – a *Román népi táncok* és a *Szonatina* – pedig a hangszeres darabokat.

Első, teljes egészében népi témákat, és túlnyomórészt vokális dallamokat felhasználó művében, a *Gyermekeknek*ben Bartók a füzetek függelékében a dallamok szövegét is közölte, a szlovák dallamokat énekelhető magyar és német fordítással együtt. A szlovák kötetek darabjai ezen felül hangulatukra, tartalmukra, vagy műfajukra utaló címeket is kaptak. A szöveg ismerete nemcsak a darab karakterét hozza közelebb a tanulóhoz, segíti a népi előadásnak megfelelő természetes frazeálást, különösen azokban a lassú, *parlando* vagy *rubato* utasítással

¹⁴ BB 34, *Székely népdal* („*Piros alma*”) énekhangra és zongorára. A BB számokhoz lásd Somfai László műjegyzékét, uő., „A művek és elsődleges források jegyzéke”, in *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000), 301–323.

¹⁵ *BBCCE/37*, 57*.

ellátott tételekben, amelyeknek megvalósítása beszédszerű deklamációt igényel. Hasonló zsánerű, 1918 és 1922 között megjelent zongoradarabjaiban, a *Román kolinda-dallamokban*, a *15 magyar parasztdalban* és az *Improvizációkban* Bartók még fontosabbnak ítélte a témák ismeretét, és a kiadványok elején a dallamokat is közölte. Később már csak a felhasznált anyag eredetére utalt, folytatta azonban a leíró címek adását, olyannyira, hogy a *Gyermekeknek* revidéalt kiadásában a magyar dallamok többségét is címekekkel látta el.



Zongoradarabokkal illusztrált amerikai felolvasó-hangversenyein Bartók a *Gyermekeknek*ből is bemutatott tizenhat darabot. Bevezetőjében a következőképpen nyilatkozott róluk:

„Ezeket azért írtam, hogy megismertessem a zongorázni tanuló gyermekeket a népzene egyszerű és nem-romantikus szépségeivel. Eltekintve ettől a céltól, e mű nem követ semmiféle különleges tervet.”¹⁶

A műsorban Bartók a *Mikrokosmos*ból is mutatott részleteket, szembeállítva e késői didaktikus célú művet a *Gyermekeknek* koncepciójával. Itt „[a]z volt a szándékom, hogy olyan zongoradarabokat írjak, amelyek a kezdet legkezdetétől az első évek legfontosabb technikai és zenei problémáin át magasabb fokra vezetik a tanulókat.”¹⁷ Igaz ugyan, hogy a *Gyermekeknek* néhány első darabja a feldolgozott dallamok ambitusának, ritmusának okán, vagy a feldolgozás terjedelme, az egyszerű letét miatt lényegesen kevesebb igényt támaszt a tanulóval szemben, mint a folytatás, a sorozat mégsem zongoraiskola, mint ahogy az 1932-ben keletkezett *44 duó*, Bartók másik, népi dallamokra készült pedagógiai műve sem készült iskolának. Nem játszanak szerepet a *Gyermekeknek* egészének struktúrájában a népdaltípusok sem, nem úgy, mint a később keletkezett *15 magyar parasztdal* vagy a *Húsz magyar népdal* elrendezésében, ahol egy-egy tétel vagy füzet tartalmát hasonló stílusú vagy hangulatú dalok alkotják, vagy a nem sokkal a *Gyermekeknek* után készült *Négy régi magyar népdalban* (1912) és a *Román kolinda-dallamokban* (1915), amelyekben a teljes mű egy-egy meghatározott népdaltípust képviselő dallamokat dolgoz fel.

A későbbi művekben a tételek egymásutánja olykor a barokk szvitre vagy ciklikus formákra emlékeztet, a népdalfeldolgozások nagy részében azonban, hasonlóan a *Gyermekeknek*hez, általában nincsen, vagy ritka a tételeket összetartó kapocs. Rövidebb-hosszabb darabok sorozatából álló, de különösebb formatervet nem követő művekben, amelyeket szerzőjük nem szánt a maguk teljességében koncert-szerű előadásra, mégis megfigyelhető egyfajta változatosságra törekvés. Mint Beet-

¹⁶ BBÍ/1, 91.

¹⁷ Uott.

hoven népdalfeldolgozásainak kiadójához írt levelében kifejtette, az ízléstelen egyhangúság, „monotonie degoutante” elkerülésére kell törekedni a különféle tempók, metrumok, hangnemek vagy karakterek váltogatásával.¹⁸

Az egyhangúság elkerülhető úgy is, hogy a népdalok feldolgozásából természetesen adódó strófikus szerkezet helyett a zeneszerző egyes darabokat visszatéréses formába rendez. Így például Bartók két későbbi művében, a *Román kolinda-dallamokban* és a *15 magyar parasztdalban* két népdal összekapcsolásával létrehozott háromrészes formák törlik meg a strófikus feldolgozású darabok sorát. Már a *Gyermekneknek* is él hasonló megoldásokkal. Az első füzet 5. darabjában („Cickom, cickom...”) ugyan nem két dallam alkot háromszrésztes formát, hanem a feldolgozott dallam első részét idézi vissza Bartók a dallam teljes lefutása után. Rokon megoldás a negyedik füzet 40–41. (*Rapszódia*) számában¹⁹ a népi forrásban is együtt szereplő két dallam feldolgozása: a deklamáló, mérsékelt tempójú (*Parlando, molto rubato*) dallamot gyorsabb, kötött ritmusú (*Allegro moderato*) dallam követi. Ez a dallampár különböző hangnemi síkon kétszer ismétlődik, a darab címét adó rapszódiaforma mintájára. A két vagy több darab szvitszerű összekapcsolásának lehetőségét a kiadó vetette fel.²⁰ Bartók úgy állította össze a darabok sorrendjét, hogy 23 attacca jelzéssel összekapcsolt dallam két- vagy háromtagú egységet alkothasson. Bartók maga nem követte szigorúan ezeket az előírásokat, de az így összefűzhető dallamok kilenc csoportjából hatot többször is megszólaltatott koncertjein. Ezek mellett különféle, eredeti sorrendjükből kiragadott tételekből összeállított kis szviteket is programra tűzött, a magyar és a szlovák darabokat azonban sohasem keverte. Hasonló *attacca* lehetőségeket kínál az *Improvizációk* (1–2., 3–4–5. és 7–8. tétel), valamint a *44 duó* bevezetője, amelyben Bartók több kis szvitet állított össze koncertszerű előadás céljára.



Általában úgy gondolunk a *Gyermekneknek* darabjaira, mint a népdalfeldolgozások legegyszerűbb típusának képviselőire, amelyek Bartók hasonlata szerint nem kívánunk többet nyújtani, mint foglalatot a drágakőhöz. Kétségtelen, hogy itt található Bartók legkönnyebb, kevés eszközzel megformált népdalfeldolgozásai. Ugyanakkor köztük szép számmal akadnak olyan darabok is, amelyekben a kíséret mind technikai kivitelezés, mind zenei tartalom és kifejezés szempontjából rendkívül igényes, és jónéhány darabban legalább olyan fontos szerepet tölt be, mint a témául választott dallam. Kodály szavaival élve ezekben a feldolgozás a dallamot „teljesebb életre hozza, mint aminőt egy szólamban valaha is elérhet. Mint az egyszerű vonalas rajz új életre kel, ha színeket, távlatot, hátteret kap.”²¹

¹⁸ Angolul idézi Barry Cooper, *Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style* (Oxford Clarendon Press, 1995), 111.

¹⁹ Az egyes darabokra az első (Rozsnyai) kiadás sorszámaival hivatkozom.

²⁰ *BCCCE/37*, 89*.

²¹ Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 71.

Mindazonáltal a darabok formai felépítése a fent említett két esettől eltekintve a műfaj természetének következtében egyszerű: a népdal egyetlen, vagy leggyakrabban két versszakának feldolgozása. Előbbi ritkább, csak 15 darabban fordul elő, ebből 12 a magyar füzetekben, és – egy szlovák dallam kivételével (a III. füzet 4. számában) – a dallam második felének a népi gyakorlatban is szokásos megismétlésével. A többségben lévő kétszakaszos feldolgozásokban (összesen 39 darabban) a második szakasz rendszerint új anyagot hoz, vagy az első szakasz kíséretének variánsa, elvéve azonban – egy magyar (I. füzet, 1. szám) és egy szlovák (III. füzet, 13. szám) dallam feldolgozásában – a második szakasz pontosan megismétli az elsőt. Valamivel kevesebb (28) a többszakaszos feldolgozások száma. Ezekben a három versszakos megoldás uralkodik, de néhány darabban négy versszak is elhangzik. Egy-egy esetben öt- és hatversszakos feldolgozás is előfordul, sőt, az I. füzet 41. darabjában a dallam hét különböző formában szólal meg. Ebben a szöveg négy sorába sűrített, tragikusan induló, de diadalmasan végződő drámáját vetítik ki a feldolgozás strófái. Az egyszólamú téma exponálja a helyzetet: a főhős párja távozni készül. Az ezt követő három strófa, egyre lassuló tempóban, az utolsóban sóhajmotívumokkal meg-megszakítva az elválás szorongató érzésének kifejezője. Az ötödik strófában hirtelen visszatér az eredeti tempó (*Allegro moderato*), mert a kétségbeesett főhős elhatározza: ő is útra kel párjával együtt. Innen kezdve a tempó fokozatosan *Presto*-ig gyorsul, a kíséret minden újabb szakasszal magasabb regiszterbe emelkedik, hangerőben is növekedve, egészen a virtuóz végkicsengésig. Ezen csak a *15 magyar parasztdal* 6. „Ballada” tétele tesz túl, amelyben a dallam bemutatását követően nyolc változatban szólal meg.

Egyedülálló Bartók népdalfeldolgozásai között a *Gyermekeknek* egyik többszakaszos feldolgozásának címadása. A szlovák füzetek 5. számát Bartók feltehetően azért nevezte „Variációk”-nak, mert benne a népi dallam két különböző, az eredeti forrásból származó páros és páratlan ütemű változatát is felhasználta. Később, a *15 magyar parasztdal* említett variációs „Ballada” tételében már Bartók változtatta meg az aszimmetrikus metrumú, 7/8-ban lejegyzett népi témát az egyik variációban 3/2-re, azt követően pedig 6/8-ra. Ennek a tételnek a *Gyermekeknek* egy másik szlovák feldolgozásában is van előzménye: a IV. füzet szintén „Ballada” címet viselő 39. (a revideált kiadás 35.) számában a téma bemutatása több részletében is rokonságot mutat az előbbivel: így az *unisono*, *forte*, *pesante* előadásmódra utaló, minden hang nyomatékos megszólaltatását előíró *tenuto* jelek jelenléte, a téma végének dinamikai és tempóbeli kiszélesítése és hangsúlyos lezárása (*1.a és b kottapélda*).

További formai megoldások, mint a dallam transzpozíciója (II. füzet, 32. szám: C-dúr, A-dúr), transzformációja (III. füzet, 21. szám: dúr dallam moll változattal) vagy a dallamfrázisok megbontása közbeiktalt szakaszokkal (II. füzet, 31. szám) már az *Improvizációkig* mutatnak előre, amelyben Bartók saját értékelése szerint elérte „a végső határt egyszerű népdalok és igen merész kíséret összekapcsolásában.”²²

²² BBÍ/1, 175.



1.a kottapélda. 15 magyar parasztdal, 6. szám, „Ballada”: a téma bemutatása

1.b kottapélda. Gyermeknek, III. füzet, 39. szám, „Ballada”: a téma bemutatása

A kiadó nyomtatékosan kérte, hogy a feldolgozások szigorúan a klasszikus összhangzattan régi szabályait kövessék, „modernizálás nélkül”.²³ Ennek a kívánságnak azonban Bartók természetesen nem tudott és nem is szándékozott megfelelni. A *Gyermeknek* harmóniai nyelvezete ugyan nem olyan merész, mint némely későbbi népdalfeldolgozása, de minden tekintetben az újabb, a témául választott anyag természetéből fakadó nyelvet beszél. Írásaiban, előadásában Bartók kimutatta saját stílusának egyes jellegzetes vonásairól a kelet-európai népzene hatását. Az alábbi, 1931-ben tartott, a népzene és a kortárs magyar zene kapcsolatáról szóló előadásából való idézetben éppen a *Gyermeknek* első füzetének 13. számában feldolgozott dallamra hivatkozott (2. kottapélda):

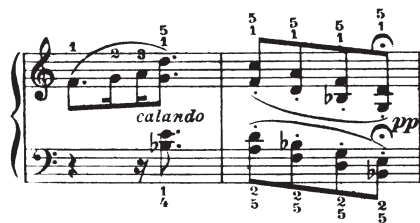
„[...] a szeptimának konszonánssá való előléptetése nálunk egyenesen arra vezethető vissza, hogy pentaton melodikájú népi dallamainkban a szeptima mint a terccel és kvinttel egyenrangú hangköz jelentkezik. (Például a „Megöltek egy legényt hatvan forintjáért” szöveggel jól ismert dallamban az „a Dunába” szavakra jutó négy hang legmagasabbja ilyen szeptima.)

Mi sem természetesebb annál, hogy amit annyiszor hallottunk egyenrangúnak az egymásutánban, azt az egyidejűségben is megpróbáltuk egyenrangúnak éreztetni. Vagyis ezt a négy hangot összefoglaltuk és egyidejűleg szólaltattuk meg olyan beállításban, hogy egyikőjüknél se érezzük a feloldás szükségességét, más szóval: ezt a négy hangot konszonáns akkorddá foglaltuk egybe.”²⁴

A Bartók által megjelölt hely a dallam harmadik sorának vége: három lefelé irányuló terclépés, azaz szeptimakkord felbontás. Bartók a négy hang mindegyikét szep-

²³ Rozsnyai Károly levele Bartókhhoz, 1909. december 6. Bartók Archívum Budapest, BAN 3477/203.

²⁴ *BBÍ*/1, 143.



2. kottapélda. *Gyermeknek*, I. füzet, 13. szám: 14–15. ütem

timhangzattal harmonizálta, demonstrálva a népdalfeldolgozás alapvető követelményét, miszerint

„... mindenkor nagyon fontos, hogy az a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallam karakteréből, a dallamban nyíltan, vagy burkoltan mutatkozó zenei sajátságokból legyen levezethető, illetve, hogy a dallam és minden hozzáadás *elválaszthatatlan egység benyomását keltse.*”²⁵

Kodály egy fokkal továbbvitte ezt a gondolatot:

„Minden dallamnak van egy titkos törvénye, azt felismerni, a kíséretet abból kifejleszteni, hogy organikus egység jöjjön létre, ez a kíséret nehézsége... akkor jó, ha nem érzik annak. Ha olyan, mintha mindig úgy lett volna... másképp nem is lehetne. Dallamból folyik, jobb, mint a dallam egyedül, hiányzik, ha már hallottuk, szervesen egy vele.”²⁶

Nagyjából három különféle karakterű textúrát figyelhetünk meg a *Gyermeknek* darabjaiban: akkordikus kíséretet, akkordfelbontásokat és az imitációs, önálló dallamrajzú ellenszólamokból kialakított feldolgozásmódot. Mindhárom káprázatos változatosságban jelenik meg a füzetek lapjain, és valamely módon minden esetben rokonítható a témául szolgáló dallam jellegével. Leggyakoribb az első típus, amely Bartók későbbi népdalfeldolgozásaiban, különösen a gyorsabb tempójú,

²⁵ *BBÍ*1, 142.

²⁶ Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 61, 63, 65. Ez természetesen nem zárja ki, hogy valamely dallamnak több adekvát feldolgozása is lehessen, mint ahogy azt néhány dallam különböző feldolgozásai példázzák Bartók életművében, így a „Hess, páva...” dallam feldolgozásai a *Gyermeknek* II. füzetének 26. és 44. duó 19. számában. Ugyanakkor Varró Margit valószínűleg azért fogadta kritikával a *Gyermeknek* néhány később átdolgozott darabját, mert számára elválaszthatatlanul összekapcsolódtak az eredeti kísérettel: „ezeknek a zongoradaraboknak egy nemrégiben megjelent új kiadása számára a zeneszerző itt-ott módosított a harmóniakon – olykor a darabok hátrányára”. Vö. Varró Margit, „Adalékok Bartók Béla életrajzához”, in *Két világrész tanára, Varró Margit*, közreadja Ábrahám Mariann (Budapest: magánkiadás, 1991), 280. Eredetileg angolul: „Contributions to Béla Bartók’s Biography”, uott., 431. Vikárius László fordítása.

feszes ritmusú táncdallamok kíséretében is a feldolgozás legkedveltebb eszköze. Az akkordfelbontásos, folyamatos mozgású textúra ugyancsak gyakori és változatosan kiaknázott feldolgozásmód a *Gyermekeknek* füzetekben. Később azonban szinte teljesen eltűnik a kísérőfigurák tárházából: néhány elszigetelt részlettől eltekintve csupán az 1913-ban kiadott *Zongoraiskola* és a *Mikrokosmos* néhány darabjában, azaz a pedagógiai célú sorozatokban találjuk nyomát. Rendkívüli találékonyság jellemzi az imitációs, ellenszólamként kezelt kíséretetek megoldásait is; a *Gyermekeknek* darabjaiban, különösen a későbbi művekben betöltött kiemelt szerepéhez mérten mégis ritkábban fordul elő. Figyelemreméltó a III. kötet 31. darabjának mindkét versszakát meghatározó oktávkanon: ehhez a megoldáshoz Bartók később is visszatért a *Román kolinda-dallamok* második sorozatának utolsó tételében. Kánon az *Improvizációk* záró darabjának egyik epizódja is, ott azonban az imitáló szólam nem oktáv, hanem tritonusz távolságban követi az elsőt. Mindezeknek az eszközöknek az ötletes alkalmazásával Bartók a *Gyermekeknek* egyszerű strófikus feldolgozásaiból is változatos, színes életképeket varázsol elő.



A *Gyermekeknek* komponálása idején a népdalfeldolgozás műfaja még meglehetősen új és szokatlan feladat volt a zeneszerző számára. Húsz évvel később Bartók kritikus szemmel tekintett vissza korai próbálkozásaira: utólag úgy vélte, hogy a Kodállal együtt 1906-ban publikált tíz feldolgozásában „szinte hihetetlen technikai gyámoltalanság mutatkozik”, és „abszolút művészi szempontból” egyenesen tökéletlennek ítélte őket.²⁷ A két-három évvel ezután keletkezett *Gyermekeknek* darabjait azonban később is vállalta és szívesen tűzte koncertjeinek műsorára pályája végéig: egyik legutolsó fellépésén, a New Jersey Kossuth Rádióban, 1945 januárjában egész sorozatot játszott belőlük. Hozzájárult a sorozat néhány darabjának átdolgozásához hegedűre és zongorára,²⁸ ő maga pedig meghangszerelte a második füzet záró darabját, amelyet a *Magyar képek* zárótételeként használt fel. Amikor kiadója felvetette a sorozat revideált kiadásának lehetőségét, Bartók kapott a javaslaton, és számos formai változtatást hajtott végre a füzetekben. Így például az eredeti kottázást, amely a módosított hangokat egyenként jelölte, megváltoztatta az egész darabra érvényes, hagyományos előjegyzésekre. Másik általános érvényű módosítása a ritmusértékekre vonatkozott: az első kiadásban Bartók a népdalgyűjtés kezdeti stádiumára jellemző ritmuslejegyzést követte, az átdolgozás során ezeket a később általánosan használatos nagyobb értékekre írta át. Néhány darabban

²⁷ *BBÍ/3*, 249 és *BBÍ/1*, 353. Amikor 1928 decemberében a His Master's Voice hangfelvételeket készített Bartók és Kodály népdalfeldolgozásaiból, a sorozat öt darabját rögzítették lemezre Medgyaszay Vilma és Bartók előadásában, radikálisan átalakított kísérettel. Vö. *Bartók zongorázik, 1920–1945*, szerk. Somfai László és Kocsis Zoltán ([Budapest]: Hungaroton Classic LTD, c1994), HCD 12328.

²⁸ Bartók–Szigeti, *Magyar népdalok*, 1927; Bartók–Ország, *Magyar népdalok*, 1934, BB 109.

lényegesebb, harmóniát és ritmust érintő változtatásokat is végzett, ezek száma azonban nem számottevő. Vélhetően nem a feldolgozás színvonala, hanem oktatási célokra való alkalmassága vált kérdésessé Bartók számára, vagy a felhasznált dallam eredete volt az oka annak, hogy néhány darabot kihagyott az új kiadásból.²⁹

A *Gyermekeknek* új fejezetet nyitott a zongoratanítás történetében. Varró Margit, a zongorapedagógia nemzetközi hírű szaktekintélye, aki töviről hegyire ismerte a *Gyermekeknek* darabjait – és aki egyike lehetett azoknak, akik közreműködtek a darabok nehézségi fokának meghatározásában, amikor Bartók 1939-ben a Rózsa-völgyi kiadónál megjelenő *Kezdők zongoramuzsikája* két kötetét a *Gyermekeknek* és a *Tíz könnyű zongoradarab* tételeiből összeállította –, így foglalta össze a *Gyermekeknek* jelentőségét:

„[Bartók] valamennyi darabhoz olyan kíséretet készített, mely teljesen újszerűnek számított akkoriban [...] Egészében véve forradalmi volt ez a kiadvány, és új, magas követelményt állított fel a kortárs pedagógiai zene számára.”³⁰

A *Gyermekeknek* pedagógiai szerepe azóta sem csökkent: ma is világszerte sokak mindennapi kenyere a zongoratanulás éveiben. Pedagógiai jelentőségén túlmutatva, a *Gyermekeknek* az életműben is döntő fontosságú szerepet tölt be, mert kiindulópontul szolgált Bartók későbbi, hasonló zsánerű, a benne először felvetett megoldásokra építő, azokat továbbfejlesztő alkotásaihoz.

²⁹ A II. füzet 33. és 34. darabja Kodály Emma szerzeménye. Vö. Bónis Ferenc, „A »Gyermekeknek« című sorozat kihagyott darabjai”, *Magyar Zene* 6/4 (1965), 347–356. Bővített változata: Bónis, *Mozarttól Bartókig: Írások a magyar zenéről* (Budapest: Püski, 2000), 324–336.

³⁰ Varró Margit, „Adalékok Bartók Béla életrajzához”, 280.

VERA LAMPERT

For Children and its Place among Bartók's Folk Song Settings

For Children stands out from Bartók's folk song settings by its sheer number of melodies: almost a fourth of all the folk songs that feature in Bartók's compositions. By the time Bartók was working on *For Children* (1908–1911), his folk-song collecting activity had yielded several hundred melodies, yet *For Children* differs from the rest of his settings in that almost half the themes are not from the collected material, but from printed sources. In other ways, *For Children* shows many features developed further in later representatives of the genre, such as interspersions of three-part forms, variations, or little suites of two or three pieces marked with *attacca*. The harmonic language of *For Children*, however, is mild compared to his later folk-song settings. It speaks a new idiom, in which as Bartók put it, “the musical qualities of the setting should be derived from the musical qualities of the melody...” As for the texture of the arrangements, a dominant role in *For Children* is given to chord patterns, from the three major types that also feature broken or figured chord patterns and the linear-imitative treatment. This dominance remains in Bartók's subsequent folk-song settings, especially in the dance tunes. The broken or figured chord pattern, however, later almost disappears from the arsenal of accompanying devices. The linear-imitative possibilities are only sparingly applied in *For Children*, especially in comparison with their importance later on.

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

„Felnőtteknek”: Bartók *Gyermekeknek* című sorozatának kritikai közreadásáról

*In memoriam Gábor Kiss, hominis cogitantis,
sentientis, appetentis, agentisque*

Nyomós oka van a zenefilológiának, hogy megkülönböztesse egymástól, s lehetőleg külön (illetve külön is) vizsgálja a művet és annak szövegét.¹ A szöveg alatt ez esetben a zenemű írásban rögzített formáját kell értenünk. Abból az elképzelésből indulunk ki ugyanis, hogy a zenemű tulajdonképpeni létmódja, akusztikus formája befogadói sokféleségben létezik (a „befogadó” fogalmába az előadót is beleértve), mely kisebb vagy nagyobb mértékben elválik ideális elképzelés szerint írásban egyszeri módon rögzített alakjától. A szövegnek ezzel a felfogásával függ össze a 19. század végén a (német) zenei közreadásban meghonosodott *Urtext* kifejezés.² Az „összöveg” normatív fogalma eredendően a szerzőre visszavezethető, közvetlen forrás vagy források hiánya esetén – így elsősorban régebbi korok kompozícióinál – jelenti a különböző tökéletlen és változó hitelességű *közvetítő források* alapján rekonstruálható *eredeti szöveget*. A gondolat maga pedig a sugalmazott szöveg helyreállításának igényét közvetlenül a bibliakritikából örökölte, illetve vette át. E szemlélet ugyanakkor zenetörténeti megjelenésekor természetesen a zene szuverénnek tekintett megalkotóját, a *zeneszerzőt* nyilvánítja legfőbb instanciának a zenemű létezésében meghatározó jelentőségű további szereplőkkel, az esetleges megrendelővel, másolóval, előadóval, hallgatóval szemben. Az *Urtext* pedig, mint a megválasztott szó is mutatja, közvetlenül nem a hangzó művet, hanem annak írott formáját kívánja

¹ A zenemű és zenei szöveg megkülönböztetéséhez lásd Georg Feder, *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987), 13–18, valamint James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996, Transferred to digital printing 2004), 20–24. (Ez utóbbi alapvető munkára Kim Katalin hívta föl figyelmem, amit ezúttal is szeretnék neki megköszönni.)

² Vö. s.v. „Urtext”, in *Riemann Musiklexikon: Sachteil*, szerk. Wilibald Gurlitt és Hans Heinrich Eggebrecht (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967), 1011. A lexikon későbbi német átdolgozásából, valamint a hazai olvasó számára is jól ismert, ezen alapuló magyar változatból, a *Brockhaus-Riemann lexikon*ból kimaradt ez a szócikk. Megtalálható viszont a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* legutolsó kiadásában, lásd Stanley Boorman, „Urtext”, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e7041>.

megragadni és rögzíteni. Éppen ebben tér el jellegzetesen az úgynevezett *instruktív* kiadásoktól, melyek inkább a használat, mint a keletkezés korának gyakorlata és konvenciói alapján igyekeznek a hangzó formát mintegy *előírni*.

Bartók kéziratainak kutatója számára az *Urtext* problémája többnyire másként vetődik fel. Sokszor inkább egy ideális lejegyzésű műalakot igyekszünk megtalálni, mintegy kiszűrni a szerzőre visszavezethető, ám általában ellentmondásoktól nem mentes források bőségéből, még akkor is, ha sokszor megnehezíti a meglévő források értékelését egy-egy, olykor akár döntő jelentőségű láncszem hiánya. A következőkben a Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása sorozat elsőként megjelent *Gyermekeknek* kötetéből vett példák szolgálnak majd a forráslánc sajátos problémáinak, a *mű és szövegváltozatok* viszonyának vizsgálatához.³

Források

A *Gyermekeknek* Bartók első terjedelmes népdalfeldolgozás-sorozata. Ugyancsak ez az első egyértelműen zenepedagógiai céllal írt műve. Egyetlen előzménye, mely alighanem az elsősorban pedagógiai művekre szakosodott zeneműkiadó tulajdonosa, Rozsnyai Károly eredeti fölkerését ihlethette, az 1908 első felében komponált, számos, egy időben keletkezett zongoradarab közül kiválogatott *Tíz könnyű zongoradarab*.⁴ A füzetet nyitó számozatlan – enigmatikus – „Ajánlás” után következő tíz rövid kompozíció Bartók egykorú, részben csak lassan csoportokba rendeződő sorozataihoz hasonlóan különböző műfaji lehetőségek egyikeként folyamodik a népdalfeldolgozáshoz, mely mellett népi dallamstílust utánzó eredeti mű és közvetlen népi ihletést nem is mutató avantgárd zongoradarab egyaránt helyet kap. A *Gyermekeknek* sorozat, ez az első mindvégig következetesen gyűjtött népi dallamokra (népdalokra és gyermekdalokra) épülő ciklus szerzője életében két, részben eltérő változatban készült el. Ebből a szempontból helyzete és forrásanyaga is kivételes. Így már a sorozat, illetve az egyes darabok zenei „szövege” is – kisebb-nagyobb mértékben, de a legtöbb darab esetében – egy „korai” és egy „revidéalt” változatban rögzült.

A forráshelyzet azonban nemcsak a két változat miatt összetett. A műfaj maga is sajátos helyzetet teremt, hiszen, miután a *Gyermekeknek* sorozatba került összesen 85 apró zongoramű mindegyike népi dallamon alapul, a kompozíció szempontjára

³ Lásd Bartók Béla, *For Children for Piano: Early Version and Revised Version / Gyermekeknek zongorára: Korai és átdolgozott változat / Für Kinder für Klavier: Frühfassung und revidierte Fassung*, Béla Bartók Complete Critical Edition, Vol. 37, ed. / közr. / hg. László Vikárius, Vera Lampert (München: G. Henle Verlag, Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). A kiválasztott példákat tanítás során, részben hallgatóim ösztönzésére csiszolgathattam. Emellett 2013 és 2016 között több hazai és külföldi tudományos előadásban foglalkoztam a *Gyermekeknek* készülő közreadásának problémáival.

⁴ Kodály Zoltán visszaemlékezése szerint a *Gyermekeknek* sorozatot Rozsnyai Károly rendelte meg. A visszaemlékezést több dokumentum is igazolja közvetett módon, lásd ehhez az összkiadáskötet 55*. oldalát.

ból fontos szerep jut korai – a komponálás szándékát rendszerint megelőző – dallamlejegyzéseknek, melyek sok esetben – épp e sorozatnál Bartóknál kivételes mértékben – mások gyűjtéseire, méghozzá kiadott gyűjteményekre is támaszkodnak. A sorozat későbbi két szlovák füzete esetén természetesnek tűnhet, hogy Bartók jelentős mértékben támaszkodott a *Slovenské spevy* már megjelent kiadványaira, melyről nagy elismeréssel nyilatkozott.⁵ Ebben az esetben is befolyásolta azonban, hogy egyrészt saját, máris jelentős szlovák gyűjtését szívesen közölte volna épp e tudományos igényű szlovák népzenei kiadássorozat keretein belül, s talán ezért sem kívánt túlságosan nagy számú saját gyűjtésű dallamot a zongorakompozíciókban felhasználni, ám ugyanakkor mintha éppen a kiadó igényeinek megfelelő legegyszerűbb kompozíciókhoz könnyebben talált volna alkalmas népdalokat a kiadványokban közölt dallamok közt. Akárcsak az első magyar füzet esetében, melynél láthatólag a füzet lezárása előtt döntött úgy, hogy Kiss Áron, általa ugyancsak tudományosan megbízhatónak tartott gyűjteményéből egy sor dallamot kiválaszt.⁶ De természetes „prekompozíciós” lejegyzéseknek tekinthetők saját gyűjtései is. Olykor a saját gyűjtésű dallamok és dallamvariánsok más gyűjtők kiadványaiban megjelent dallamváltozatokkal együtt értelmezhetők.⁷ A nyomtatott és kézírásos népzenei források mellett igen jelentős szerep jut Bartók saját gyűjtései esetében hangzó forrásoknak is, a fonográfhengeren megörökített népi előadásnak.⁸

A források körének pontos tisztázása természetesen döntő a közreadó számára. Minthogy szerzője a *Gyermekeknek* sorozatot nem egyszerre, egészében koncipiálta, s így a mű, mint sorozat, nagyon is fokozatosan alakult ki, forrásai sem egységesek. E sajátosan vegyes forrásanyag alapján az első változat keletkezését – s annak nyomán véglegesnek tekinthető szövegét – lényegében füzetről füzetre haladva lehet csak föltárni. A források összefüggéseit összegző stemmát is csak füzetenként – nem pedig áttekinthetően a teljes sorozatra vonatkozóan – lehet felállítani, s az összkiadáskötetben így is jártunk el, még ha olykor föl is merül, hogy az egyes darabok létrejötté is annyira különböző és egyedi lehet, hogy talán inkább forráslánc típusokat lenne érdemes meghatározni.

⁵ Bartók 1911. február 25-i levele a Matica Slovenská kulturális szervezetnek, *Bartók Béla Levelei*, szerk. Demény János (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976), 173.

⁶ Az I. füzet legkorábbi, kilenc darabból álló sorozati tervének valamennyi darabja saját gyűjtésen, illetve saját gyűjtésben is szereplő dallamon alapult, lásd az összkiadás 57*. oldalát, valamint magának a sorozatnak a közreadását a kötet II. függelékében, 211–214. A sorozat ezt követő bővítésekor használta Bartók a Kiss Áron-féle gyűjteményt.

⁷ A korábban is ismert példák, elsősorban Bartalus István gyűjteményéből vett dallamok mellett Kún László kiadványa bizonyult fontosnak Bartók akkori dallamismerete és értéke szempontjából, lásd *A magyar dal: Ezer magyar népdal*, összegyűjtötte, kiválogatta zongorára és énekhangra harmonizálta Kún László, I. köt. (Budapest: Könyves Kálmán Magyar Műkiadó Rt., [1906]), mely nem kizárólagos, de fontos forrása volt a „Ha bemegyek” kezdetű dalnak (I. füzet 19. sz.), valamint talán fő forrása a „Debrecenbe kéne menni” kezdetű dalnak (korai változat, II. füzet 22. sz.).

⁸ E dallamok a legtöbb esetben máig érvényes módon Lampert Vera jegyzékében férhetők hozzá módszeresen összegyűjtve, lásd *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke* (Budapest: Helikon, 2005), CD melléklettel.

A fennmaradt források nagyobb része Bartók Péter jelenleg Bázelen őrzött gyűjteményében található. A korai változat I–II. füzetének teljes kézirata, a III–IV. füzet szerzői kéziratainak ugyancsak egy része, valamint a revidált kiadás teljes előkészítő anyaga az amerikai hagyatékba tartozik. Kisebb, ám igen értékes és érdekes kéziratos anyag maradt fenn itthoni gyűjteményekben. Míg az I. és II. füzet esetében – az I. füzet néhány darabjának vázlatos följegyzésétől eltekintve – egyaránt csupán egyetlen kéziratot ismerünk, mely láthatólag egyszerre dokumentálja mind a komponálást, mind a darabok kiadásra történő előkészítését, addig a III. és IV. füzet tartalma – a zeneszerző eleinte alighanem egyetlen, valamivel nehezebb darabokat tartalmazó füzet komponálására gondolt – részben együtt készült, s az újabb kétfüzetes elrendezés gondolatának felmerülésekor vált csak külön. Éppen e miatt a III. füzetből Bartók felesége, Ziegler Márta férje instrukciói alapján gondos másolatot készített. A fiatal (ekkor mindössze 17 éves) Ziegler Márta még gyakorlatlan volt a másolás területén, s épp ez lehetett egyik első nagyobb másolási feladata. (Úgy tűnik, hogy 1910. augusztus 22-én született gyermekük, Béla gondozása mellett az év későnyarán-koraőszén végezhetette e feladatot.) E nyomdai kézirat később Pásztory Ditta ajándékként került a budapesti Bartók Archívumba. A IV. füzet autográf leírásokból és – néhány darab esetén – Ziegler Márta által készített másolatokból álló vegyes nyomdai kézirata (benne a III. füzethez tartozó három darabbal) Kodály Emma gyűjteményéhez tartozott. A kézirat-együttest a zeneszerzőtől kapta ajándékba, s halála után, 1962-ben Kodály Zoltán és második felesége, Péczely Sarolta szintén a Bartók Archívumnak adományozta. A *Gyermekeknek* korai kiadásának szerzői bejegyzéses példánya, valamint egy javításokat tartalmazó korrektúralevonat a sorozatból válogatást közlő *Zongorázó ifjúság* albumhoz az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményében található.

De vajon mennyire tekinthető teljesnek a rendelkezésünkre álló, bőségesnek tűnő forrásanyag? Nem hiányoznak-e például vázlatos korai följegyzések? Ennek megítélése szempontjából döntő a sorozat műfaja: népdalfeldolgozás. Miután valamennyi darabnak létezik a komponálást megelőző zenei forrása, indokolatlan lenne emlékeztető jellegű följegyzésre számítani. Maga a népdal kiválasztása – akár lejegyzés, akár emlékezet alapján – általában természetesen helyettesíti itt a más jellegű kompozícióknál megszokott, ötleteket – leginkább témaötleteket – rögzítő „vázlati” stádiumot. Így a komponálás a darab végleges lejegyzésével indulhatott, s általában egyáltalán nem volt szükség külön fogalmazvány írására. Éppen az a néhány darab, amelyből külön fogalmazvány is fennmaradt, mutatja, hogy nem szükségszerű lappangó, illetve elveszett korai leírással számolnunk azon darabok esetében, melyekből csupán egyetlen leírást ismerünk.

A legkorábbi fennmaradt, összesen kilenc darabból álló tervezett sorozat leírása a darabok korai, talán legkorábbi kompozíciós stádiumát képviselheti. E sorozat a darabok végleges sorszámát használva az I. füzet 15., 16., 14., 17., 13., 18., 19., 20. és 21. darabját tartalmazta. A zárt sorozat jellegét az I–IX. (római) számozás mellett az utolsó daraboknak az I. füzet végével való pontos egyezése bizonyítja.

Bartók jól megformált sorozatban gondolkodott már ekkor is, s itt alakította ki a füzet lezárásának igazi finálé hatású befejezését különösen az utolsó két darab összekapcsolása révén.

E sorozat első hat darabja (I–VI számozással) egyetlen különálló kottalap két oldalán látható, melyet Bartók a komponálás későbbi szakaszában féltetett. Hogy a fogalmazvány azonban nemcsak ebből az egy lapból állt, hanem folytatódott, bizonyítja a második oldal utolsó darabjánál olvasható „(*attacca ad libitum:*)” utasítás. A folytatás valóban megtalálható, alighanem az eredeti kottaív második felét alkotó, utóbb (bizonyára még a zeneszerző által) elkülönített kottalapon, melyet Bartók beépített az I. füzet végleges kéziratába. A kottalapon látható darabok ugyanis eredetileg ugyancsak római számozást viseltek (VII–IX), majd utóbb, láthatóan a sorozat két egymás utáni bővítése során két további számozást kaptak: előbb a 12–14., majd pedig már a végső 19–21. számot. Figyelemreméltó tehát, hogy e darabok sorozatbeli sorrendje kezdetől változatlan. A daraboknak azonban nemcsak számozása változott: Bartók a már leírt kottaszöveget további előadói utasításokkal, ujjrenddel, ívekkel is ellátta, melyek a tintás alapírástól későbbi ceruzás bejegyzések formájában nagyrészt jól elkülönülnek. A lejegyzés alaprétege nagyjából a különálló „vázlatlap” írásával azonos jellegű és kidolgozású.⁹

Ám éppen e sorozat vizsgálatakor – elvileg – mégsem zárhatjuk ki, hogy egyes darabok esetében létezhetett a fogalmazványt megelőző, azóta elveszett, korai leírás. Miután a sorozat legkorábbi ismert kézírata az akkor véglegesnek szánt sorrendben tartalmazza a darabokat, a lap akár különállóan, akár más sorrendben már másutt lejegyzett darabok összeírására is szolgálhatott; tehát még az sem kizárt, hogy akár az egyetlen ismert „vázlatlap”-ot is korábbi leírások előzhették meg. A sorozat, illetve az egyes füzetek szempontjából ugyanis két oka lehetett egy már leírt darab újbóli leírásának: vagy a véglegesítéshez volt szükség a fogalmazvány túl nagyfokú átalakítására (például transzponálásra, jelentősebb kibővítésre), vagy pedig a külön-külön, elszórva vagy csak más sorrendben följegyzett darabok sorba rendezéséhez vált szükségessé újbóli leírásuk. A III. füzet Ziegler Márta által Bartók instrukciói alapján elkészített nyomdai kéziratát kivéve azonban minden füzet kézírata esetleges sorrendben – egyéb forrás híján alighanem a komponálás időrendjével összefüggő sorrendben – tartalmazza a darabokat. Az egyetlen forrás a szerző kézíratai között, mely rendezett egymásutánban mutatja a darabokat, éppen a „vázlatlap” és a végleges kéziratba bekerült folytatása.

A legkorábbi sorozatban szereplő darabok egyike esetében ténylegesen ismerünk is korábbi lejegyzést, vagy helyesebb így mondani: kompozíciós előzményt. Ez azonban kivételesnek tekinthető. Az 1906-ban komponált *Magyar népdalok* sorozat folytatásának szánt, 1907 elejére elkészült újabb tíz dalból álló sorozat záró

⁹ Az összkiadáskötetben ezt a három darabot a „vázlatlap”-ról átirásban közölt I–VI. darab mellett rekonstruált formában, csak a leírás alaprétegét figyelembe véve adtuk közre, lásd a kötet 211–214. oldalát.

darabjaként szerepelt a „Kis kece lányom” feldolgozása énekhangra és zongorára.¹⁰ Bartók e dalfeldolgozásra építette a sorozat ekkor még IV. számot viselő darabját (ez lett a végleges sorozat I. füzetbeli 17. száma). A dal és a zongoradarab összefüggését nyilvánvalóvá teszi, hogy a „vázlatlap”-on a zongoradarab – eltérően a *Gyermekeknek*beli végleges változattól – még a dallal azonos hangnemben (f-moll) és egyetlen strófával szerepel, míg a végleges változat a gyermekek számára fél hanggal lejjebb transzponálva jelent meg a kétségtől egyszerűbb e-moll hangnemben, s kétstrófássá bővült formában. A „vázlatlap”-on látható darabokat éppen a sorrendi és gyakran jelentősebb lejegyzésbeli, formai és zenei változtatások miatt kellett a zeneszerzőnek újból leírnia.

E „vázlatlap” mellett rendelkezünk egyetlen további első fogalmazványnak minősíthető, s a végleges kéziratától függetlenül fennmaradt leírással.¹¹ Egy ronított másolaton ugyanis megtalálható az I. füzet 6. darabjának kivételes, ceruzás leírása. Ritka, rögtönzésszerű feljegyzésnek tűnik, melyen érezni a gondolat – írásrövidítések alkalmazásában is megmutatkozó – lendületét és frissességét. A darab mindazonáltal (a lejegyzés olyan játékos notációs furcsaságainak, mint a záró hatszoros *p* elhagyása után) lényegében változatlanul került be a sorozatba, ami megint igazolni látszik, hogy egy első lejegyzés nyugodtan válhatott végleges lejegyzéssé is. Ezúttal a ceruza alkalmi használata, a kéziratától elkülönített följegyzés tehetette egyáltalán szükségessé a darab újbóli leírását.

Közvetetten további három darab lejegyzése tanúskodik arról, hogy az ismert kéziratokon túl nem szükséges korábbi lejegyzések egykori létezését feltételeznünk. A II. füzetnek az I. füzetétől egyértelműen elkülöníthetően készült kéziratában ugyanis szerepel három kihagyott népdalfeldolgozás, melyeknek lejegyzése fogalmazványszerű első leírás formájában maradt fenn. A teljes sorozatból mindössze e három darabot ismerjük, melyeket szerzőjük végül is elvetett. Mivel e darabok lejegyzése is – a II. füzet – véglegessé vált kéziratában maradtak fenn, ám végleges kidolgozás nélkül, ezek a leírások is azt látszanak bizonyítani, hogy a legtöbb darab esetében nem kellett készülnie, s bizonyára nem is készült korábbi, vázlatosabb leírás.¹²

¹⁰ Az akkor kiadatlanul maradt sorozat történetéhez lásd Kodály 1907. március 22–23-i levelét Bartókhhoz, ahol Bartók – Gruber Emma által Kodályhoz elküldött – öt új feldolgozását véleményezi, s egyúttal azt javasolja, hogy várjanak az újabb füzet megjelentetésével. Lásd Eöszte László, „Bartók és Kodály levelezése”, in uő., *Örökségünk Kodály* (Budapest: Osiris, 2000), 227. A sorozatot Bartók Péter adta közre Béla Bartók, *Ten Hungarian Songs for voice and piano* (1906) címmel (Bartók Records, 2002, BR 705).

¹¹ A kéziratoldal (Bartók Archivum, BA-N: 487) hasonmását közöltük az összkiadáskötet 224. oldalán.

¹² E három kihagyott darab is bekerült a kiadásba, helyüket a kritikai jegyzetekben található forrásleírások között találták meg. Lásd az összkiadáskötet 227. oldalát. A „Megdöglött a bíró lova” mixolid dallam 3. számmal közölt F-dúr feldolgozásának (Draft 3) különlegessége, hogy a II. füzet itt részletesebben tárgyalt 34. f-moll feldolgozás párdarabjának készülhetett, amit a kíséretnek a „Fehér fuszujkavirág” feldolgozásához hasonlóan eltolt hangsúlyai, valamint a 3. strófánál az F-mixolid dallamot bevezető VI. fok, a d-moll, majd Disz-dúr harmóniai szín megjelenése is nyilvánvalóvá tesz.

A kompozíciók teljesebb megértése szempontjából döntő végül, hogy 16 darabot Bartók saját zongorázásával hangfelvétel is megőrzött, s ezek a hangzó források – akárcsak a népzenei hangfelvételek – kibővítik és kitágítják forrásbázisunkat.

Változatok

A sorozatból fennmaradt szerzői hangfelvételek legnagyobb többsége 1945-ben készült. Mindössze két darabból maradt fenn a komponálás időszakából való felvétel Bartók zongorajátékában. E legkorábbi hangfelvételek magántermészetűek; a zeneszerző–folklorista sajátos tudományos eszközt használva, fonográffal készültek alighanem Bartókék otthonában. Az első felvétel minden bizonnyal Kodály Zoltán és Schlesinger Emma 1910. augusztus 3-án megtartott esküvőjére készült.¹³ A házasságkötésen Bartók nem lehetett jelen személyesen. Mindössze 19 nappal első gyermeke, ifj. Bartók Béla születése, augusztus 22. előtt éppen várandós feleségével kirándult ugyanis az osztrák Alpokban.¹⁴ Ezen az első hangfelvételen Bartók alkalmi gyors–lassú tételpárt adott elő, a *Molto allegro* „Duhajkodó”-t (III. füzet 22. sz.) és a *Vázlatokból* az 1912 februárjában megjelent kiadásban is Kodályéknak szóló ajánlással ellátott, *Lento* tempójú 3. darabot. Bartók második fennmaradt hangfelvétele a *Gyermekeknek* – szerencsés módon 1945-ben ugyancsak fölvelt – I. füzet 10. számából (a későbbi angol cím szerint „Children’s Dance”, vagyis „Gyermektánc”) készült. A fonográfhengerre Bartók ezúttal is két darabot játszott föl, az első az *Allegretto molto capriccioso* tempójú – Bartók meghatározása szerint diszmoll hangnemű – 7. bagatell,¹⁵ a második pedig a dór dallamot feldolgozó, a-moll hangnemű, *Allegro molto* tempójú *Gyermekeknek*-darab. Különösnek tűnhet a két darab itt is természetesen csak alkalmi párosítása, ám fontos – az alaphangok közötti feltűnő tritonus távolságon túl –, hogy míg a *bagatell* a tempók valóban szeszélyes és állandó változására épül, a „Gyermektánc” ezzel ellentétes jellegű, állandó rohanó tempójú miniatűr. Éppen itt találjuk a két korai felvételen megőrzött *Gyermekeknek*-darab figyelemreméltó rokonságát: mindkettő karakterében meghatározó a Bartók által olyan kitüntetett figyelemmel vizsgált kanásztáncritmus (a szlovák darabban éppúgy, mint a magyarban), ami az alkalmi felvételre történt kiválasztásban nagyon is szerepet játszhatott. E két korai, más-más zenei összefüggésbe helyezett alkalmi hangfelvétel tehát a komponáláshoz közeli időszakban

¹³ Először Bartók hangfelvételeinek CD-kiadásában jelent meg. A hangfelvétel Kodály Zoltánné jóvoltából került elő a Kodály Archivum gyűjteményéből. Lásd Somfai László tanulmányát a *Bartók Recordings from Private Collections* (Hungaroton Classic, HCD 12334-35) CD-kiadvány kísérfüzetében, 2. füzet, 19.

¹⁴ Ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája* (Budapest: Helikon, 2006), 115.

¹⁵ Lásd Bartók hangnem-meghatározásaihoz Somfai László, „Bagatell-problémák”, *Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 67–81.

készült. A szlovák darab felvétele idején a sorozat megfelelő füzeté még meg sem jelent, sőt, úgy tűnik, még teljes egészében el sem készült, hiszen a zeneszerző 1910. szeptember elején még biztosan foglalkozott a sorozat harmadik füzetével, talán még darabokat is komponált, s talán ekkor döntött a füzet pontos rendjéről-tartalmáról.¹⁶

E korai házi–alkalmi hangrögzítésekhez képest a több mint három évtizeddel később keletkezett, rádióközvetítést megőrző hangfelvétel-sorozatot egészen más jellegű és hangminőségű. Ekkor a zeneszerző immár egyértelműen a *Gyermekeknek* magyar füzetéből összeállított válogatást kívánt előadni. E hangdokumentum jelentőségét az is megnöveli, hogy az akkor már két éve nyilvánosan nem zongorázó zeneszerző utolsó – kivételes – hangfelvétele ez az 1945-ből való rádióadás, amely utóbb – a zeneszerző halála után – hanglemezen vált ismertté.¹⁷ E háromszor öt darabot tartalmazó kései koncertszerű válogatásba is belekerült tehát az I. füzet 10. száma, s így alkalmat ad a harminchárom év különbséggel, s tökéletesen más körülmények között készült felvételek összehasonlítására, valamint a különbségek óvatos értékelésére.

A feltehetőleg 1912-ben készült fonográf-felvétel és az 1945-ös rádiófelvétel összevetése különösen tanulságos, bár talán nem minden szempontból jellemző. A koraihoz képest a kései eljátszás kétségkívül tempóban mutatja a legjelentősebb, egyenesen meghökkenítő különbséget: Míg az átdolgozott kiadás szerint pontosan rögzített ♩ = 160-as tempó helyett az 1945-ös felvétel alaptempója valamivel gyorsabb, ♩ = 175, addig a korai felvétel eléri a ♩ = ca. 235-ös tempót is. A szinte szárguldó (ám ettől még nem kevésbé tagolt) korai előadást ugyanakkor éppen a vele részben rokonítható, azt megelőző hangfelvétel hitelesíti. A tempóválasztás ugyanis mind a „Duhajkodó” 1910-es felvételén, mind pedig az I. füzet 10-es számának korai előadásánál feltűnően hasonló, az említett kanásztáncritmustól sem független alapkaraktert mutat. Sőt, mindkét darab hangfelvételén hasonló mértékű – közel másfélszeres – a revideált kiadásban előírt metronómszámtól való eltérés: A „Duhajkodó” (természetesen később, 1943-ban meghatározott mentronómjelzése szerinti) ♩ = 152-es értékéhez képest ugyanis a hangfelvétel alaptempója ♩ = ca. 220! Bár a teljes sorozat két változatának összehasonlítása során több elgondolkod-

¹⁶ Lásd Bartók 1910. szeptember 7-i levelét édesanyjának, *Bartók Béla Családi levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1981), 200.

¹⁷ Sajnos tisztázatlan a hangfelvétel időpontja és annak forrásai. A Bartók-hangfelvételek közreadásában 1945. január 2. (?) szerepel, s ezt adtam meg az összkiadásban is. Csak újabban figyeltem föl rá, hogy Tallián Tibor amerikai sajtókutatásai nyomán ettől eltérő dátumot közöl: 1945. május 7. Igaz, könyve, *Bartók fogadtatása Amerikában: 1940–1945* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988), 19, még nem adott műsort; az csak a frissen megjelent angol változatban szerepel: *Béla Bartók's Reception in the United States: 1940–1945* (Budapest: Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences, 2017), 25. Egyértelmű mindenesetre, hogy a New Jerseyből sugárzott Kossuth adón hangzott el a rádiókoncert. Ezúttal is köszönöm Lampert Vera áldozatos fáradozásait, aki megpróbált e rádiókoncerthez – mindkét eddig közölt dátum alapján – adatokat keresni.

tató módosítást figyelhetünk meg a tempóelőírások megválasztása terén is,¹⁸ épp e két darab tempójelzése nem változott a javított kiadásban, sőt lényegében mindkettő esetében azonos: az I. füzet 10-es száma *Allegro molto*, míg a III. füzet (átdolgozás szerinti II. füzet) 22-es száma *Molto allegro*. Ha mármost nemcsak a hangminőségtől, hanem a tempóbeli különbségtől is eltekintünk az azonos darabból készült két felvétel esetén, akkor is érzékelhető a zeneszerzői hozzáállás eltérő volta a két egymástól olyan távoli időszakban készült felvételen. De ne feledjük, hogy *A kékszakállú herceg vára* operát éppen megíró 31 éves Bartók otthoni hangfelvétele áll szemben a II. világháború alatt hazájától évek óta távol élő 63 éves zeneszerző halála évében készült nyilvános rádiókoncertjével.

A két hangfelvétel időpontja ugyanakkor kijelöli a *Gyermekneknek* keletkezésével, illetve első megjelentetésével, valamint a sorozat teljes átdolgozásával kapcsolatos két legfontosabb időszakot. A sorozat első kötete 1908-ban készült el, s a teljes sorozat – a keletkezéstörténet részletesebb áttekintése alapján csupán rövid időszakként, alkalmilag – 1911-ig foglalkoztatta a zeneszerzőt.¹⁹ Habár válogatott darabokból egyszer már készített átdolgozott kiadást – a teljes sorozatból összesen 18 darab (9 magyar és 9 szlovák népdalfeldolgozás) került bele a *Zongorázó ifjúság* album 1937-ben összeállított, s a következő évben megjelent két füzetébe – 1943. november–decemberében Bartók a teljes sorozat, mint sorozat revízióját hajtotta végre. Így jött létre az összesen 79 darabot tartalmazó kétfüzetes kiadás.²⁰ A korrektúrák ellenőrzése pedig még az 1945-ös rádiókoncertet megelőzően is folyt, s bár a zeneszerző 1944 karácsonyán már jelezte tanítványának, Wilhelmine Creelnek, hogy néhány hét múlva várható a *Gyermekneknek* megjelenése „javított, átdolgozott kiadásban”,²¹ a sorozat új megjelenésére már csak a zeneszerző halála után, 1946-ban kerülhetett sor.²²

¹⁸ A tempóelőírásban 19 darabnál tapasztalható jelentősebb változást az összkiadás 80*. oldala közli.

¹⁹ A *Gyermekneknek* darabjainak, illetve füzeteinek komponálása olyan művek keletkezésének idejére esett, mint nagyobb zongoraművek, az 1. vonósnégyes, vagy a zenekari *Két kép*.

²⁰ A revízió során a sorozatból különböző okokból kihagyott darabokhoz lásd Bónis Ferenc, „A »Gyermekneknek« című sorozat kihagyott darabjai”, uő, *Mozarttól Bartókig: Írások a magyar zenéről* (Budapest: Püski, 2000), 324–336, illetve az összkiadáskötet 66*. oldal.

²¹ Lásd Bartók 1944. december 25-i levelét Wilhelmine Creelhez, *Bartók Béla levelei*, 713.

²² Először Bartók János közölte rövid figyelemfelkeltő írást, „Bartók Béla utolsó gramofonfelvételei” címmel, lásd *Zenei Szemle* II (1949. augusztus), 80–81, melyben – még az új kottakiadás ismerete nélkül – az 1945-ös hangfelvételek alapján (melyekről nem tudhatta, hogy eltérnek a revideált kiadástól) néhány kottapéldával jellemezte a teljes sorozat vélhető átdolgozását. A legrészletesebb összehasonlítást Szelényi István végezte el önállóan megjelent füzetes kiadványában, *Bartók „Gyermekneknek” című műve eredeti és átdolgozott kiadásáról: Szövegkritikai tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960). Mivel akkor Magyarországon még a Rózsnyai kiadás alapján a Zeneműkiadónál újranyomott régi változat volt egyedül forgalomban, összehasonlító kottapéldái kizárólag az akkor nehezen hozzáférhető Boosey & Hawkes-kiadást idézik, ami miatt utóbb, amikor 1967-től a magyarországi használatban is lecserélték a korai változatot az átdolgozott kiadás kottaszövegére már kevésbé volt jól használható ez az igen alapos munka. Átdolgozás kérdésére természetesen kitér a sorozat darabjait alapvetően a kései változat alapján elemző →

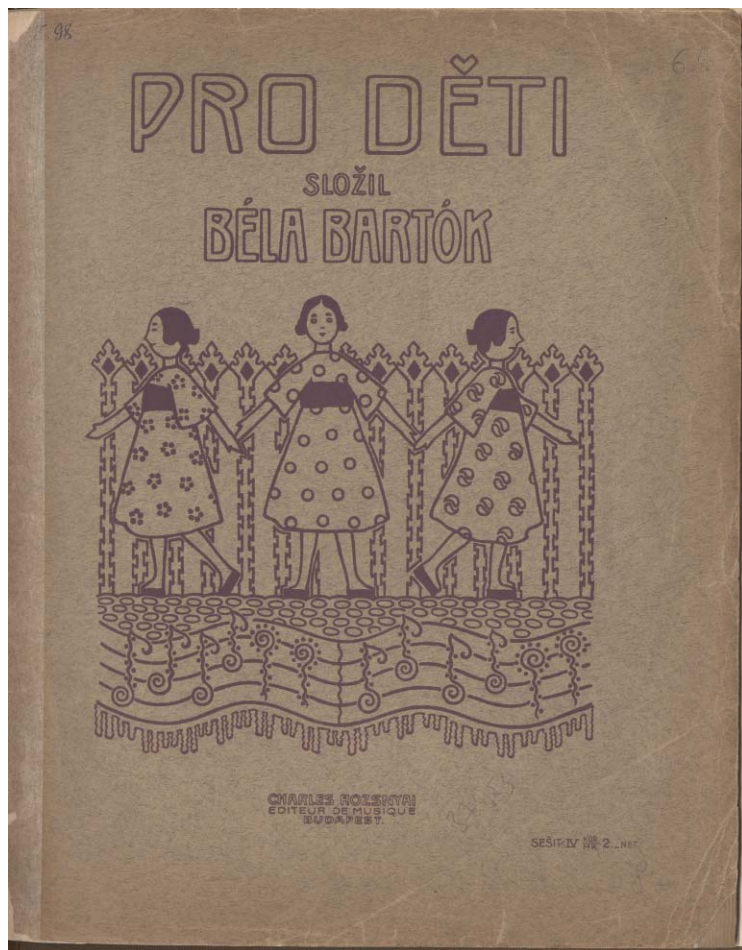
A kritikai közreadás előkészítésekor abból a megállapításból indultunk ki, hogy a *Gyermekeknek* két kiadása egyenrangú, egymástól független változatot képvisel.²³ Habár Bartók nyilván joggal beszélt „javított” kiadásról, a korai változat számos lényegi sajátossága hiányzik, vagy elmosódottan van csak jelen az átdolgozott változat kiadásában. A legnyilvánvalóbb különbségek közé tartozik a népdalszövegeknek a korai kiadásban szereplő közlése minden füzet végén jegyzetek formájában. A szlovák népdalok mellé – Balázs Béla, illetve Kodály Emma munkájaként – énekelhető magyar és német fordítás is került, s az utóbbi kapcsán még a magyar dalszövegek német fordításának szükségessége is fölmerült, ha ez végül nem is valósult meg.²⁴ E népdalfeldolgozások a magyar és szlovák zenei anyanyelv megismertetését is szolgáltni kívánták, amint a sorozat Voit Ervin által tervezett, szecessziós díszítésű borítólapjának magyar és – nyilván a kiadó intenciói alapján – csehül megfogalmazott címe „A gyermekeknek” és „Pro děti” is érzékelteti (*I. faksimile*). A népdalszövegek közlése, aminek elsősorban korhoz és helyhez kötött kulturális–társadalmi jelentősége a legnyilvánvalóbb, valójában zenei–pedagógiai szempontból is rendkívül fontos, integráns része a korai kottakiadásnak.

Az amerikai kiadásnál Bartók nyilvánvalóan éppen a döntően eltérő körülményekre való tekintettel, s egyúttal alighanem praktikus okokból mondott le a dalszövegek eredetiben és fordításban való közléséről. Az I. (magyar) füzet számos darabja ekkor, mintegy a szövegek és egyáltalán a népi háttér jelzésének hiányát pótlandó kapott a darab jellegét meghatározó címet. (Az első kiadás két szlovák füzetének számos darabja már eleve címmel jelent meg – alighanem a hazai közönségnek a dallamvilágban kevésbé otthonos részére tekintettel.) Mindenesetre nyilvánvaló, hogy a népdalszövegek közlése és a címek a magyar rész esetében mintegy „alternatív” megoldásként jelentek meg a kiadástörténetben. A kettő jó szándékú, sőt hasznos kombinálása, ami a „javított” változat szövegének a Zeneműkiadóban 1967-től forgalmazott kiadásában öltött teste, a szerző által kialakított két eltérő változat keveredését – ötvözetét, kontaminációját – jelenti.

munkáiban Frank Oszkár is, lásd *Bartók és a gyermekek: A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat magyar népdalfeldolgozásainak elemzése* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1981); *Bartók és a gyermekek II: A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat szlovák népdalfeldolgozásainak elemzése* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1986); *Bartók és a gyermekek: A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat elemzése* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994).

²³ A sorozathoz tartozó egyes darabokból alkalmilag készült változatok, mint amilyenek elsősorban a *Zongorázó ifjúságban* megjelent műalakok, szintén önálló formának tekinthetők, noha a különbségek kevés kivétellel kisebb jelentőségűek. Az 1938-as kötet változatai az összkiadás II. függelékében kaptak helyet. A *Zongorázó ifjúságba* került darabok és a kései revízió között mutatózó, általában kisebb tempó- és ezzel összefüggő időtartambeli különbségek mellett csupán néhány darabban találunk figyelemreméltó szövegbeli eltérést, így például önálló változat a korai II. füzet 26. számából készült átdolgozás (*Zongorázó ifjúság*, I. füzet VII. sz.), s jelentősebben változott a korai III. füzet 6. és 14. száma (*Zongorázó ifjúság*, I. füzet X. és VIII. sz.).

²⁴ Bartók datálatlan (valószínűleg 1910. november 3. körül írt) levele Kodály Emmának, Kodály Zoltán Archivum, Ms. mus. epist. – BB58.



1. faksimile. *Gyermekeknek*, IV. füzet, a Rozsnyai első kiadás címlapja

A sorozat egész felépítése szempontjából ugyancsak döntő különbséget jelent a korai változat – keletkezéstörténettel is összefüggő – négyfüzetes beosztása és az amerikai változat kétfüzetes kiadása közötti eltérés. A sorozati jelleg vizsgálata nyilvánvalóvá teszi a kétszer kétfüzetes beosztás jelentőségét, hiszen nemcsak hogy mind a négy füzet külön-külön gondosan kidolgozott lekerékítéssel zárul,²⁵ ha-

²⁵ Lásd a Bartók által füzetenként gondosan kidolgozott „finálé”-hatás kérdéséhez két korábbi tanulmányomat, „Bartók »Halotti ének«-e és a »szlovák« *Gyermekeknek* születése”, *Zenetudományi Dolgozatok*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012), 233–269, valamint „»Kanásznóta« és »Kanásztánc«. Bartók: *Gyermekeknek*, II. füzet, XXXIX és XLII”, in *Tükröződések: Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zenetörténész tiszteletére*, szerk. Szalay Olga (Budapest: L’Harmattan, 2012), 725–749.

nem emellett még mind az eredeti II., mind az eredeti IV. füzet – az I. és a III. füzethez hasonlóan – mintegy újra indult, amit teljesen megzavar a két-két füzet egyesítése, illetve a két „belső” füzethatár kiiktatása. A két változat párhuzamos közreadása ezt a fontos eltérést is világosan megmutatja.

A két változat a zenei lejegyzésmódban is számos feltűnő különbséget mutat. E különbségek bizonyos esetekben mondhatni látszólagosak, vagy külsődlegesek. Ilyen mindenekelőtt a korai változatban az előjegyzés nélküli, mindig helyi módosítójeleket alkalmazó írásmóddal szemben a kései változatnál a dallam hangsora szerint megválasztott előjegyzés alkalmazása. Ám még e látszólag csak külsődleges, formai különbség is a zenei szöveg jelentősen és jellemzően különböző felfogását mutatja, hiszen a később bevezetett előjegyzés egyértelmű hangnemet sugall, míg az előjegyzés nélküli írásmód – Bartók 1910 körüli szemléletének megfelelően – a tonális lehetőségek nyitottságát érzékelteti.

De kérdéses lehet a tempómegadás különbségének értékelése is. A későbbi változat metronómszámmal és időtartam adattal következetesen meghatározott tempójelzéseit tekinthetjük a korai változat szükségszerű pontosításának, de fölvethető, hogy a tempójelzés számszerűsítésének hiánya a korai változatnál megint csak lehetett akár szándékos. Időtartam adatot ekkoriban Bartók még nem adott meg, de metronómjelzéseket a legtöbb kompozíciójában – így nemcsak a *Tizenégy bagatell*-ben, hanem még a *Tíz könnyű zongoradarabban* is (s ezek népdalfeldolgozásainál is) – találunk. Ha e gyermekdarabokban láthatólag szándékosan elkerülte ezek megadását, annak egyrészt talán a „természetes módon” előadandó népdal mindvégig középponti szerepe lehetett az oka, másrészt talán a tempó még kevésbé merev megkötésének pedagógiai szándéka. További szembeszökő, ám részben csak megjelenésbeli különbség egyes darabok ritmikai augmentálása (a tizenhatod hangértékek helyett a nyolcad-hangok alapértékként való megválasztása a dallamok kottaképeiben). Ez volt az a legfőbb változás, ami miatt Bartók Amerikában több darabból új nyomdai kéziratot készített. Néhány esetben azonban épp az újra leírt darabokban találunk aránylag kevés lényeges zenei változást.²⁶ Más esetekben egy-egy újra leírt darab nemcsak ritmusértékben, vagyis alapvető kottaképeiben, olykor ütembeosztásában, de kompozíciós szempontból is jelentős változásokat mutat. Szinte drámáinak hat a különbség a korai változat II. füzet 34. száma és átdolgozott változata (I. füzet 32. darabja) között már az első ütemekben (2–3. *faksimile*).

²⁶ Mindössze egyetlen darabban, a revideált kiadás szerinti I. füzet 22. darabjában („Debrecenbe kéne menni”) tartotta meg Bartók a 16-od alapértéket (mint vokális formában szótaghordozó ritmusértéket), minden más darabban, ahol korábban ezt a 19. századra jellemző írásmódot alkalmazta, az értékeket augmentálta (s így a nyolcad hang vált szótaghordozóvá). Az 1943-ban újra leírt darabok a következők (zárójelben mindig az átdolgozott változat szerinti számolás szerepel): I–II. füzet (átdolgozott I. füzet) 13., 14., 17., 18., 19., 26., 33. (31.), 34. (32.), 36. (34.), 37. (35.), 38. (36.) sz., III–IV. füzet (átdolgozott II. füzet) 11., 16., 36. (32.), 37. (33.) sz.



2. fakszimile. *Gyermekneknek*, II. füzet 34. sz. a Rozsnyai első kiadásból, első strófa

Az átdolgozott változatban feltűnően jelenik meg a metronómszám (és ehhez kapcsolódva a darab végén időtartam is szerepel), ugyancsak újdonságként jelenik meg az előjegyzés (f-moll szerint), s a ritmikai érték augmentálása. Bartók magát a népdalt („Fehér fuszujkavirág”) gyűjtőfüzetébe nyolcad és tizenhatod hangokkal jegyezte le; a feldolgozás még ehhez a 19. századi írásmódhoz igazodott a 2/4-es ütemmutatóval, melyet a szerző később 4/4-re változtatott az augmentált leírásakor. A metrikailag feszes (*giusto*) dallam feldolgozásának alapötlete a kíséretben alkalmazott súlyeltolás: a páros kötések mutatják, hogy mindig a hangsúlytalan helyre eső magasabban fekvő hangpárra kell a hangsúlynak esnie, s így a dallam súlyos indulása ütem-egyen váratlan. (Hasonlóan váratlan lesz a második strófa, majd pedig kóda elejének indulása az ugyancsak eltolt súlyokat használó rövid átvezető szakaszokat követően.) A feldolgozásban a dallam bevezetése, majd a dallam eleje a második sor közepéig tonikai orgonapontra épül, amit – az itt nem közölt – második strófában VI. fokú orgonapont vált fel, s visz végig: előbb a dór VI. fokot (D), majd a mollbelit (Desz) használva. Az átdolgozott változat a metrikai bizonytalanságot, illetve elbillentést harmóniai bizonytalansággal színezi: A kezdő ütemekben az F-dúr/f-moll, később a második strófa előtt d-moll/d-szűkített hármas, a kóda előtt desz-moll/desz-szűkített hármas váltja egymást a mindvégig f-mollban (valójában eolban) maradó népdal belépése előtt. Míg a dallam egyre „sötétülő” kísérete az első változatnak is alapvető kompozíciós megoldása volt, az átdolgozás során Bartók ezt a hatást tovább fokozta, s egyúttal szervesen összekapcsolta a dallam és kíséret közötti metrikai játékkal.

A „Fehér fuszujkavirág” feldolgozásának kétféle változatában tapasztalható különbségek viszonylag ritkának mondhatók, s ezúttal sem a ritmikai értékek megváltozása jelentette a lényegi revíziót. De maga a ritmuskép megváltozása is szemléleti különbséget takar, s a szükségszerű újra leírás máskor is összekapcsolódik magának a kottaszövegnek kisebb-nagyobb eltéréseivel. A közreadás egyik nehéz-

32

3. fakszimile. For Children, I. füzet 32. sz. a Boosey & Hawkes-kiadás utánnyomásából, első strófa

sege éppen abban állt, hogyan lehet e két változatot úgy közölni, hogy miközben világosan különválasztjuk őket egymástól, lehetőleg elkerüljük szándékolatlan hibák vagy tökéletlenségek megőrzését. A legtöbb részletkérdésben azonban meglehetősen egyértelműséggel lehetett a változatokat egymástól megkülönböztetni és az eltérést megtartva (olykor közreadói pótlásokkal) közölni.

Az átdolgozás szempontjából még inkább rendkívüli az eredeti II. (magyar) füzet 26. darabja, melynek dallamát a „Hess páva” népdallal szoktunk azonosítani. A revideált kiadás számára Bartók éppen ezen a darabon hajtotta végre a legradikálisabbnak mondható átalakítását.²⁷ Megváltoztatta ugyanis a dallam ritmikai értelmezését, az első változat folyamatos 3/8 üteme helyébe 3+3+2/8 lépett. A döntő változás, ha nem is teljesen azonos módon, már a *Zongorázó ifjúság*-beli újraközlésnél is megfigyelhető, melyből egy korrektúrapéldány ugyan fönmaradt, ám új kézírata – szemben az amerikai átdolgozás kéziratával – lappang. (Ez tehát egy bizonyosan hiányzó forrás.) A közreadási munka során bukkant fel egy biztosan Bartók kezétől származó még korábbi változat tanítványa, Székely Júlia példányába történt bejegyzések formájában (4. fakszimile): Bartók az ütemmutatónál jelezte a 3/8 és 2/8 váltakozását, a 2/8-os ütemekben a nyolcad–negyed hangpárokat gerendával fogta össze két nyolcaddá, s a pontozott negyedek nyújtópontját törölte. Egyetlen további kompozíciós változtatása a 3–4. kottasor fordulóján (28–29. ü.) a váratlanul F-dúrt ígérő domináns hangzat vezetőhangjának késleltetése, s így kvartakkord használata (*c/f/b*) a balkézben. Ilyen módon az első és az amerikai átdol-

²⁷ Néhány fontos összehasonlító példával és a II. (átdolgozott kiadás szerinti I.) füzet 26. darab mindkét változatának közlésével szemlélteti a két változat különbségét Denes Agay tanulmánya, „Which Edition? Original? ... Revised? Bartók's »For Children«”, *Clavier X*, no. 3 (March 1971), 18–23. (Erre a fontos közleményre Victoria Fischer hívta föl figyelmem.)

XXVI.

Andante.

p

p semplice

poco rit. dim.

a tempo

p

pp subito

pp calando

4. faksimile. *Gyermekeknek*, a Rozsnyai kiadás utánnomása, Székely Júlia tulajdonában volt példány Bartók bejegyzéseivel, II. füzet 26. sz.

gozás szerinti változat között két további variáns is ismert. Kétségtelen, hogy e darab amerikai átdolgozása tekinthető a legvégső írott változatnak.²⁸ A Bartók zongorázását megörökítő 1945-ös hangfelvétel azonban épp e darabból jelentősen eltérő, írásban is rögzíthető új változatot őrzött meg. Az írásban is rögzíthető eltérések közé tartozik mindenekelőtt a kiadott változatok háromütemes bevezetésének megkettőzése, s a második strófa oktávózással megszólaltatott dallama.²⁹

A darab népdalforrása, szemben a sorozat darabjainak legnagyobb többségével, nem egyértelműen beazonosítható. Bartók maga a füzet jegyzetei közt Bartalus István „Kerülj rózsám, kerülj” kezdetű, kíséretes népdalközlésére (5. faksimile)

²⁸ Ennek ellenére mind az 1938-ban megjelent, mind pedig a Székely Júlia-féle kottában fennmaradt, vélhetően még korábbi változatot közöltük a kiadásban; az előbbit a kötet függelékében, a *Zongorázó ifjúság* darabjai között, az utóbbit, mint rekonstruált műalakat a kritikai megjegyzéseknek a források leírását tartalmazó első nagyobb részében. Lásd az összkiadáskötet 199. (*Zongorázó ifjúság*, I. füzet VII. sz.) és 229. oldalát (Székely Júlia példányában található változat átírása).

²⁹ Lásd átírását a kötet II. függelékében, 216. oldal. Az átírás a kiadásokból hiányzó, de a hangfelvételen hallható néhány további tempóárrnyalást és hangsúlyt is föltüntet.

94
1083 h

200 g.
Bartalus IV.

76

90.

7. 67

6
1-8

KERÜLJ RÓZSÁM KERÜLJ.

Lassan.

Énekszó.

1. Kerülj rózsám ke - rülj,

Zongora.

Kertem megett ke - rülj Ott is csak úgy ke -

rülj Hogy bú - ba ne me - - rülj.

77

utal. Bartalus dallama ugyan hangnemileg (g-moll) és dallamvonalában mintát jelenthetett, 2/4-es ritmikája meglepően eltérő, alighanem a népi dallam meg nem értéséből fakadó torzult formának vagy átalakításnak tekinthető.³⁰

Bartalus a dalnak egy variánsát is közölte kiadványa III. kötetének függelékében „Székely kaláka” címmel, kivételesen kíséret nélkül.³¹ Bartók Vikár Béla felvételei alapján ismerhette a dallam valódi – hangzó – alakját, s láthatólag ezt tekintette hitelesnek. Noha a *Gyermekeknek* jegyzeteiben nem hivatkozott rájuk, feldolgozásának ritmusa lényegében az ezek alapján készített akkori feltételezhető lejegyzéseit követi. Eleinte azonban nem figyelt föl az ütemhosszak rendszeres váltakozására, mely a felvételek meghallgatásakor valóban némiképp esetlegesnek hat. A Bartók-rendben található támlapok mind későbbiek, s a változó ütemű értelmezést mutatják. A dallam legkorábbi ismert közlése Vikár Béla két gyűjtése alapján (Szóvátáról és Firtosvájáról) az *Erdélyi magyarság: Népdalok* kötetben is már ezt a változó ütemű lejegyzést adja (6. *faksimile*).³² Mind ez ideig egyetlen korai, talán 1906 tájt keletkezett Bartók-kézirat került elő, melyen Vikár-gyűjtésekről készített lejegyzései között ugyane dal egy harmadik változatát találjuk (Énlakáról), 3/8-os ritmusban, s – a feldolgozás mellett – mintegy közvetlenül dokumentálja, hogyan értette Bartók a komponálás időszakában ezt a népdaltípust.³³

³⁰ Lásd Bartalus István, *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye*, I–VII (Budapest: Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, Rózsavölgyi és Társa, 1873–1896), IV. köt., 90. sz. E *Gyermekeknek* darab népdalforrásai közt kivételesen két dallamot is közlünk a közreadás I. függelékében, elsőként Bartalus dallamát, másodikként Bartók 3/8-os korai „Hess páva”-lejegyzését Vikár Béla énlakai gyűjtéséből.

³¹ Bartalus István, *Magyar népdalok: Egyetemes gyűjtemény*, III. köt., 127. Bartalus itt leírást is közöl a dalhoz, melyet „házasító dallam”-ként, vagyis párosítóként azonosít, amit az itt közölt szöveg-változat egyértelművé is tesz: „Kerülj rózsám kerülj, | Kertem megett kerülj | Ott is csak ugy kerülj, | Hogy búba ne merülj. || Mert ha búba merülsz, | Engem el se kerülsz. | Mert ha búba merülsz, | Engem el se kerülsz. || Üssed, rózsám, üssed | Asszonyod kutyáját, | Hogy el ne ugassa | Szerelem virágát. || Virág szerelmemet, | Szép István nevemet. | Virág szerelmemet, | Szép István nevemet.” A dal másolata azonos címmel, nyilvánvalóan e kötetből kiírva megtalálható Bartók korai népdalgyűjteményében valószínűleg édesanyjának írásával kimásolva (lásd a Bartók-hagyaték jegyzékének számozása szerinti BH I/97-es kézirat-együttest, 174r).

³² Bartók Béla–Kodály Zoltán, *Erdélyi magyarság: Népdalok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, [1923]), 74. és 75. példa, de már a 72–73. példa is azonos ritmikái felépítésű, rokon dallam. A Bartók által felhasznált dallamalakok, s így lejegyzésük között jellegzetes különbségek tapasztalhatók, melyek a feldolgozás változataiban is eltérésként jelentkeznek. Érdemes ebből a szempontból figyelembe vennünk, hogy Bartók – kivételes módon – ugyanezt a dallamot még egy kompozícióban feldolgozta, a *Negyvennégy duó* „Mese” tételében. Lásd e feldolgozások összehasonlítását tanulmányomban: „Bartók’s Late Adventure with *Kontrapunkt*”, *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006), 395–416, itt: 396–400.

³³ Lásd a Bartók-hagyaték jegyzékének számozása szerinti BH I/97-es kézirat-együttest, 171r. E korai lejegyzést közöljük a II. kötet 26. darabjának további lehetséges népdalforrásaként az összkiadás I. függelékében. Az ütemváltó lejegyzéseket csak a kritikai jegyzetek közt adjuk meg (247–248), mivel az I. függelék alapvetően a korai változat forrásait mutatja be. Mindhárom Vikár által gyűjtött „Hess páva” dallam szerepel a Bartók-rend közreadásából megjelent I. kötetben (200a–c számú dallam), lásd Bartók Béla, *Magyar Népdalok: Egyetemes Gyűjtemény*, I. köt., sajtó alá rend. Kovács Sándor és Sebő Ferenc (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991), 600–601.

74. 101

Tempo giusto.

Hess pá - va, hess pá - va,
Csá - szár - né pá - vá - ja!
Ha én pá - va vol - nék,
Jobb rög - gel fel - kel - nék,

2. Jobb réggel felkelnék,
Fojóvizre mennék,
Szárnyam esattogtatnám,
Szép tollam hullatnám.

Szováta, (Maros-Torda vm.) 1904. Jeremiás Józsefné. Muz. F. 502a. –
Vikár, lej. Bartók.

6. faksimile. „Hess páva” Bartók és Kodály, *Erdélyi magyarság: Népdalok*, 74. sz.

Forrásláncok

Bartók-művek forrásláncainak elméleti modelljét Somfai László dolgozta ki.³⁴ Benne a legelső emlékeztető följegyzésektől kezdve a vázlatok, fogalmazványok, szerzői és kopista másolatokon át a megjelent, majd revideált műalakokig, sőt, a

³⁴ Lásd mindenekelőtt Somfai László, „Kézirat és urtext: A Bartók-művek forrásláncai”, in *uő*, *Tízennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 31–71, valamint későbbi tömör összefoglalásban *uő*, *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000), 28–33.

szerzői hangfelvételekig minden lehetséges forrást figyelembe vett. Összesen nyolc, számmal megkülönböztetett típust különböztetett meg:³⁵

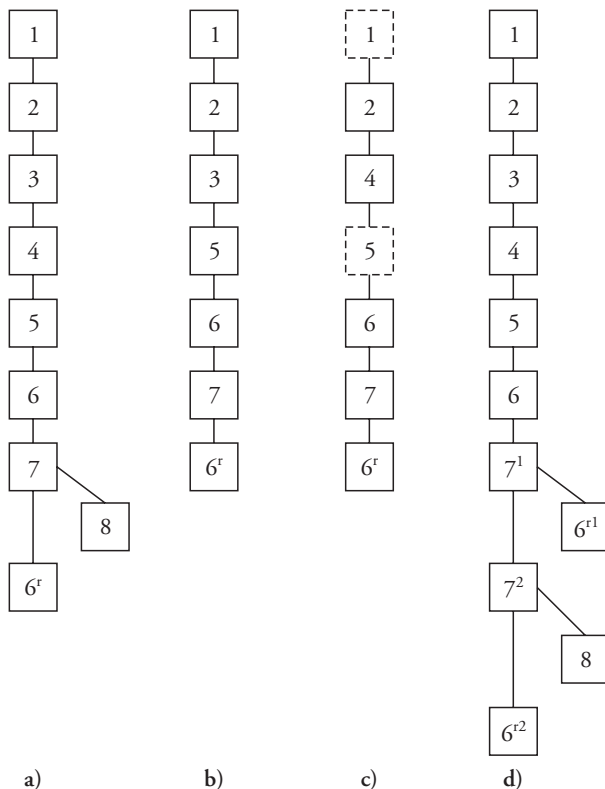
1. témafeljegyzés, előzetes vázlat;
2. fogalmazvány;
3. autográf másolat, illetve tisztázat;
4. máskezű másolat;
5. javított korrektúralevonat;
6. autorizált első kiadás;
7. kiadás szerző által javított példánya;
8. Bartók játszott hangfelvétel.

Az első három forrástípust a „primer alkotás” szakaszaként határozta meg. Részben ezzel átfedésben a 3–4. típust a „rögzítés, kipróbálás” időszakához tartozó dokumentumoknak nevezte. A „kiadás”-t az 5–6. dokumentumtípus képviseli, míg a „javítás”-t, revíziót a 7–8. Újabb kiadást ismét 6-os szám jelez, melyhez megkülönböztető kiegészítő járulhat. A forrástípusokon túl számos, részben a zeneszerző egyes életrészeit jellemző jellegzetes forráslánc-típust is bemutatott. A következőkben az ő elméleti modelljének jelkészletét, s nem pedig a konkrét forrásokra utaló azonosítókat használva szemléltetem a *Gyermekeknek* jellegzetes forráslánc-típusait.³⁶ Már most érdemes azonban megállapítanunk, hogy a sorozat darabjai esetében valamennyi forrástípussal találkozhatunk (1. ábra: a példa), de gyakori, hogy vagy hiányzik kopista másolat (b példa), vagy éppen a fogalmazványban véglegesített szövegből készült a zeneszerző felesége, Ziegler Márta által leírt, nyomdai kéziratnak (metszőpéldánynak) szánt másolat (c példa). Ugyanez a példa jelzi (szaggatott vonalakkal húzott négyszöggel), hogy a leggyakrabban hiányzó forrásfeleség a talán sohase volt tulajdonképpeni vázlat vagy a bizonyítottan létezett, de ritka kivételtől eltekintve lappangó korrektúra. Végül a d példa nemcsak a *Zongorázó ifjúság*-beli első revízió (6¹ forrás) lehetőségére példa, hanem forrásértékű hangfelvétel létezésére is (8-as forrás). (A posztumusz megjelenésű kiadványt szaggatott oldalú hatszög különbözteti meg az itt közölt ábrákon.)

A legtöbb darabból egyetlen kéziratot ismerünk, mely többnyire a szerző utóbbi a kiadáshoz előkészített első leírása, hiszen az ujjrend például sok esetben egyértelműen utólagos kiegészítésként, mintegy a szerző „szerkesztői hozzászólásaként” került a kéziratokba. Az I. füzet 6. darabjának említett első ceruzás leírása sem tekinthető „vázlat”-nak; miután a teljes darabot tartalmazza, s így mindenképp fogalmazványnak minősül (2-es forrástípus). Azonban – ahogy már megállapítottuk – legalább *egy* korábbi forrása természetesen valamennyi darab leírásának be-

³⁵ A meghatározásokat a legtöbb esetben a jelen tanulmány céljainak megfelelően egyszerűsítve, nem szó szerinti idézet formájában közlöm. Vö. Somfai, *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 29.

³⁶ A Bartók-összkiadás funkciót jelző összetett jelrendszert használ a források azonosító jeleként, úgynevezett sziglumként.



1. ábra. Példák a *Gyermekeknek* sorozat forráslánc-típusaira

azonosítható: a népdallejegyzés. Ha a népdal – különösen a Bartók gyűjtötte népdalok – különféle, a komponálás idején biztosan vagy vélhetően rendelkezésre álló lejegyzéseit és a feldolgozást összevetjük, gyakran találunk apróbb eltéréseket a darabban megjelenő népdal dallamában, ritmusában. Nem ritka azonban, hogy a népdal följegyzése azonos hangnemű a zongoradarabban, s ilyenkor a komponálás közvetlen előzményének hat. A gyűjtések dallamföljegyzései ugyan nem evidensen közvetlen kompozíciós vázlatok, de potenciálisan annak tekinthetők, s ha ez fölmerül, a forrásláncból sem hagyhatók ki. Éppen ezért a továbbiakban részletesebben vizsgált két példánál az 1-es számmal mindig következetesen népdallejegyzés megletére utalok, akár Bartók maga jegyezte föl, akár más gyűjteményéből vette.

A népdal gyűjtési följegyzésének forrásként való értékelése azonban szükségessé teszi, hogy még tovább tágítsuk a források körét. A gyűjtött népdal ugyanis nemcsak lejegyzésben maradtatott fenn, hanem hangfelvételen is. Éppen a *Gyermekeknek* darabjai közül több is Vikár Béla korai hangfelvételein, illetve azok Bartók által készített lejegyzésein alapul. A most következő példákban a forrásként szolgáló hangdokumentumot az eddigi forrástípusokat kiegészítve 0-val fogom jelölni.

Ha egymás mellé állítjuk a „Kis kece lányom” (*Gyermeknek* I. füzet, 17. szám) gyűjtőfüzetbeli f-moll hangnemű följegyzését és a zongoradarab ugyancsak f-moll hangnemű első leírását, érzékelhetjük, miként emeli be a szerző a kompozícióba az előtte álló dallam-följegyzést. A dal maga a hangfelvételen, mint Bartók a támlapon tájékoztat, nem f-mollban, hanem fél hanggal följebb, fisz-mollban hangzik el, ám a följegyzés f-moll, akárcsak a zongoradarab első változata. Itt azonban a forráslánc egy másik problémájával is szembekerülünk; a zongoradarabnak ugyanis, mint láttuk, kompozíciós előzménye is van. Akárcsak a szlovák füzetek három zongoradarabja, a „Kis kece lányom” is először dalfeldolgozásként fogalmazódott meg. Az ugyancsak f-moll hangnemű dal, ha eltekintünk bizonyos notációs sajátosságoktól (a régiesebb vokális műzenei írásmódtól, a gerendás nyolcadok helyett zászlós hangok lejegyzésétől a dal esetében), hasonlóképpen közvetlenül követi a népdal-feljegyzést.

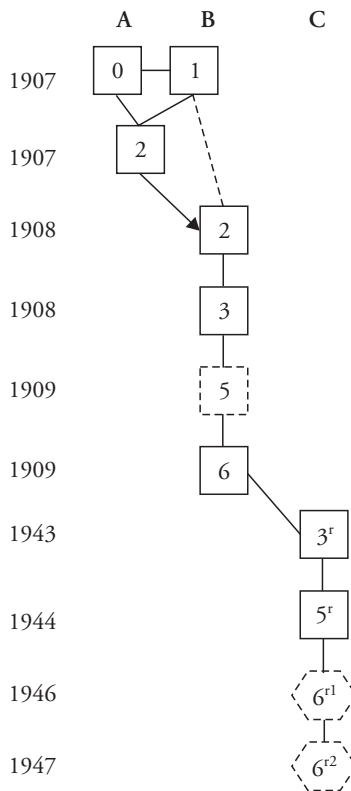
A zongoradarab első följegyzése tehát szorosan kapcsolódik az 1907-es dalhoz, bár stílusában, harmóniavilágában már Bartók 1908-ban kialakuló új, szikárabb, szokatlanabb harmóniakat alkalmazó írásmódját követi. Mindenesetre a *Gyermeknek* sorozatba került darabok legkorábbi tételei közé tartozhat.

A „Kis kece lányom” feldolgozásából a tulajdonképpeni fogalmazványban – szerzői „másolat” helyett – új leírást találunk, e-mollban. A teljes forma megőrzi az első leírás szerinti alakot, ám azt az immár kétstrófás feldolgozás második feleként használja. A darab első fele a megharmonizálás radikális leegyszerűsítésével jön létre, melyet tehát Bartók a dalból kialakított tulajdonképpeni kompozíció *elé* helyez.³⁷

A darab sorsa azonban nem ér véget a Rozsnyainál 1909-ben megjelent változattal. Az amerikai revízió előkészítéskor új leírás készült a darabról (kézirata is fennmaradt), s annak újrametszett kottájával cserélték le a régi formát. Mint számos más darab esetén, mely a régiesebb kis hangértékeket használta, Bartók itt is augmentálta a kottaképet (2/4-ből 4/4 lett), előjegyzést írt ki, metronómszámot és duratát közölt. A darab hangzását nem érintő, egyébként radikális írásmódbeli változtatások mellett azonban lényeges beavatkozást végzett a két strófát összekötő átvezető ütemeken. Mintha e változás nem lenne független a darab keletkezésétől, hogy tudniillik a nem folyamatosan kifejlesztett darab két egymás mellé illesztett strófája között eleve beékelésként jött létre az átvezetés. Ennek átformálásával azután szerves kapcsolatban áll a második strófa nemcsak áttetszőbb, hanem egyúttal kontrapunktikusabb, szigorúbb szólamvezetésű átalakulása.

Összesen tehát két, egymással szorosan összefüggő feldolgozásról, egy zongorakíséretes dalról (az ábrán **A** változat) és egy zongoradarabról (**B** és **C** változat) beszélhetünk. Az egystrófás f-moll dal (**A** változat 2-es forrás) a zongoradarab legkorábbi, még keletkezéstörténeti stádiumhoz sorolható ugyancsak egystrófás f-moll lejegyzésének (**B** változat 2-es forrás) szolgálhatott alapjául. A korai változat véglegesítésekor Bartók e-mollba transzponálta a zongoradarabot, s kétstrófássá

³⁷ A korai változat az összkiadáskötet 212. oldalán tanulmányozható.

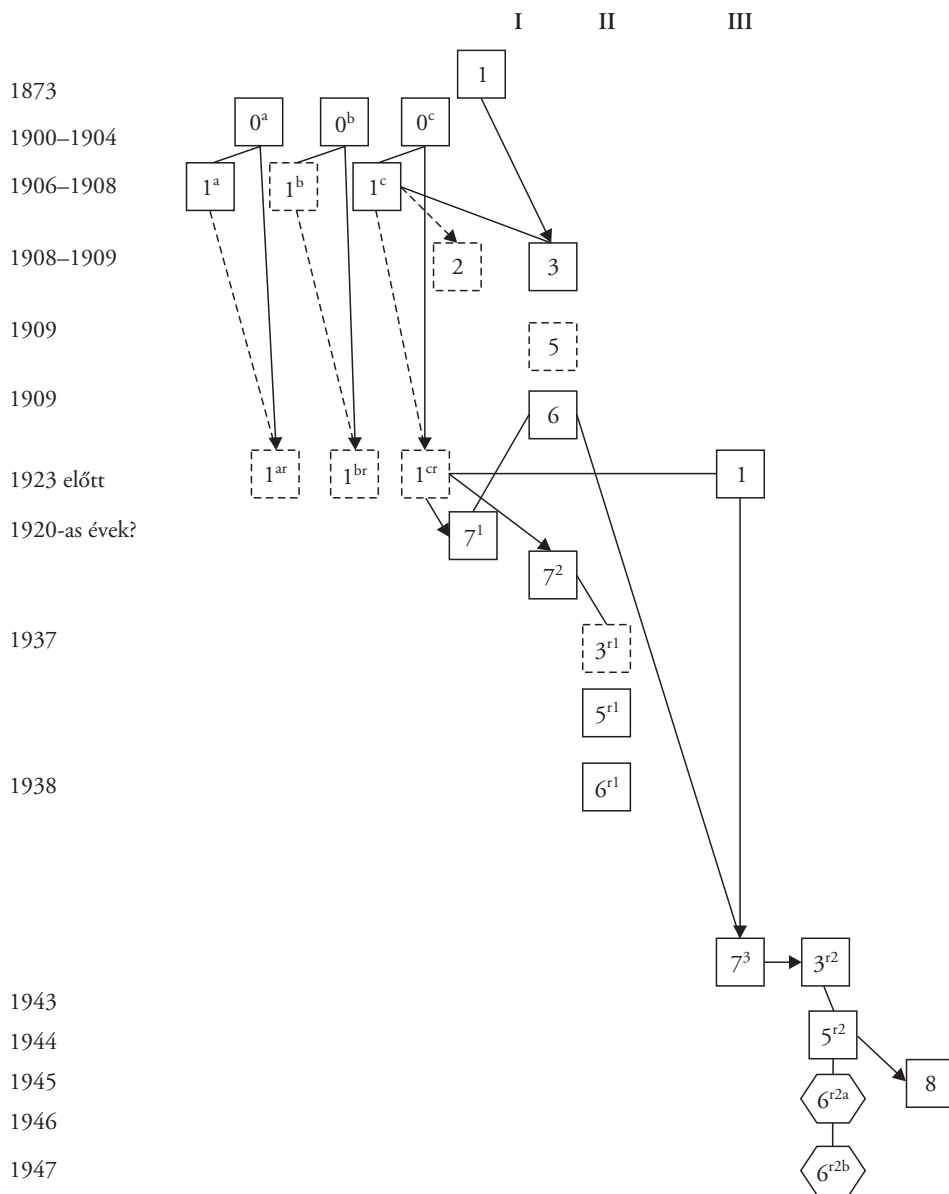


2. ábra. A *Gyermekeknek* I. füzet 17. szám („Kis kece lányom”) feldolgozásának forráslánca:

A = dalváltozat; B = zongoradarab korai változat; C = zongoradarab átdolgozott változat

bővítette (B változat 3-as forrás). Az amerikai revízió idején e változaton végzett néhány jelentős átalakítást, amihez viszont újból le kellett írnia a teljes darabot (C változat 3^f forrás). Ez utóbbinak az első kiadás volt a közvetlen alapja (B változat 6-os forrás), s bár a revideált kiadás már csak posztumusz jelent meg (C változat 6^{r1} és 6^{r2} forrás), korrektúra (C változat 5^f forrás) még Bartók életéből fennmaradt, s ez lett azután tulajdonképpen a Boosey & Hawkes-kiadás metszőpéldánya, s így funkciója megváltozott (2. ábra).

Végül térjünk vissza a változatok összefüggésében már vizsgált II. füzetbeli 26. számhoz, ezúttal a források sorát alkotó láncszemek beazonosítása céljából (3. ábra). Mint láttuk, már népzenei forrása sem egyértelmű, a hivatkozott Bartalus-közölte népdal („Kerülj rózsám, kerülj”) mellett kezdettől szerepet játszott Bartók saját lejegyzése a Vikár Béla által gyűjtött „Hess páva” dallamból, még hozzá alighanem mindjárt több változatban (1^a, 1^b és 1^c forrás), melyek közül fennmaradt lejegyzés formájában csak egyet (1^a) tudunk dokumentálni. Mindhárom változatnak természetesen hangzó forrása is van (0^a, 0^b, 0^c), s ezeknek köszönhetően Bartók utóbb



3. ábra. A II. (átdolgozott I.) füzet 26. számának forrásláncja:

I = *Gyermeknek*; II = *Zongorázó ifjúság*; III = *For Children*

mindhárom változat lejegyzését metrikailag revidálta (1^{ar}, 1^{br}, 1^{cr}). E revidált lejegyzéseket egyrészt a Bartók-rendben találjuk meg, másrészt kettő közülük már a Bartók és Kodály neve alatt, de lényegében Kodály összeállításában megjelent az *Erdélyi magyarság: Népdalok* kötetben – természetesen Bartók lejegyzésében.

A *Gyermekeknek*beli feldolgozás revíziója legkorábban alighanem Székely Júlia példányában ragadható meg, mely az első kiadás javított példánya (7¹). A *Zongorázó ifjúság* album előkészítésekor Bartók az ehhez használt példányban (7²) csak azt jelezte, hogy új leírás készül (3^{r1}), mely ugyan hiányzik, de tartalmára a kivételesen fennmaradt korrektúrából (5^{r1}) következtethetünk, mely további javítást is tartalmaz, s az első revideált kiadás (6^{r1}) alapjául szolgált. Az amerikai revízió előkészítésére használt házi példány (7³), továbbra is csak utalást tartalmaz a darab cseréjére, melyet újra leírt Bartók, s ezúttal fenn is maradt mind új leírása (3^{r2}), mind az ez alapján készült korrektúra (5^{r2}), ám a házi példány ezúttal megőrzött egy utóbb fel nem használt (kimaradt?) címet: „Peacock Song”, mely végre egyértelműen a „Hess páva”-tól származtatja a dallamot, nem pedig a Bartalus által közreadott „Kerülj, rózsám, kerülj”-ből. Végezetül – a posztumusz kiadások (6^{r2b}, 6^{r2c}) mellett – különleges, ha tetszik további revízióként fennmaradt a darab kései, 1945-ből való hangfelvétele (8), mely részben talán pillanatnyi ihlet hatására, részben a revideált változathoz képest is határozottan újabb átdolgozásként tovább alakítja a darabot. E koncertszerű változat számos eleme „szövegszerűen” is megragadható (akár a *Román kolinda-dallamok* függelékében közölt, a zeneszerző által kidolgozott variáns-formáik).



Az összehasonlító kiadás, mint jeleztem, szinoptikus formában közli a teljes sorozat mindkét változatát.³⁸ Hozzá kell azonban tenni, hogy a közreadás nem is a két *kiadást* közli, hanem sokkal inkább a két *változatot*. A kéziratos források figyelembevétele miatt gyakran kellett ugyanis eltérni az egyébként sem egyforma hitelű eredeti kiadásoktól. Habár ilyen módon ez a kiadás is – mint természetesen minden közreadás – a közreadó és munkatársai, továbbá a kottagrafikáról gondoskodó kiadó szemléletét tükrözi, bizonyosan teljesebben tartalmazza a darabokat s teljes történetüket, mint ahogy az eredeti kiadások pusztá összehasonlítása ezt feltárhatóvá tenné. A teljességhez hozzátartoznak a közreadás függelékei is. Az I. függelék minden eddiginél részletesebben tárja fel és mutatja be a népzenei forrásokat (a Bartók által közölt szövegeket, kihagyott szövegrészekkel, valamint a dallamokkal is kiegészítve). Külön II. függelék ad közre további variánsformákat a sorozat darabjaiból: a *Zongorázó ifjúság* album számára készített átdolgozásokat, a legkorábbi sorozati tervben szereplő, gyakran még egyszerűbb, kidolgozatlanabb (például a későbbi kétstrófás helyett egystrófás) műalakokat, valamint Bartók hangfelvételeiből a két legjelentősebb szövegeltéréseket tartalmazó előadás átírását. A kritikai jegyzetekben kaptak helyet a komponálás korai stádiumát képviselő lényeges szövegváltozatok.

³⁸ Megjegyzendő, hogy a praktikus Urtext-kiadás kidolgozásakor viszont az átdolgozott kiadást tekintettük irányadónak, ez került a kotta főszövegébe, ugyanakkor függelékben közöltük az első kiadás valamennyi kihagyott darabját, valamint a jelentősebb eltéréseket mutató változatokat. Lásd Bartók Béla: *Für Kinder*, I–II., hg. László Vikárius, Vera Lampert (München: G. Henle Verlag, 2017).

A kiadás igyekszik eligazítani a változatok sokféleségében, s ez által hozzájárulhat, hogy jobban megértsük a keletkezésükkor olyan merészen új darabok kompozíciós jellegzetességeit, határait és lehetőségeit. Nem csupán kutatónak, előadóművésznek, tanárnak, diáknak szól a pedagógiai sorozat létrejöttének és több évtizedet átfogó történetének lehetőleg teljes dokumentálása. Hiszen e zongorapedagógiai mű nem véletlenül vált a *zeneszerzés*, mindenekelőtt persze a népi dallamok feldolgozására irányuló kompozíciós gyakorlat egyik fontos mintakönyvévé is.³⁹ A sorozat létrejöttének és alakváltásainak története révén pedig remélhetőleg még jobban kirajzolódnak az olykor sokféle *szövegváltozatban* élő darabok mögött álló *műegyeniségek*.

³⁹ Lásd Szelényi István, *A népdalharmonizálás alapelvei Bartók „Gyermekeknek” című műve alapján*. Kézirat (Budapest: Tankönyvkiadó, 1968). Lásd továbbá Jeney Zoltán visszaemlékezését, „Emlékek Farkas Ferencről”, *Magyar Zene* 53/4 (2015. november): 360–361.

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

“For Adults”: On the Critical Edition of Béla Bartók’s
For Children for Piano

Béla Bartók’s *For Children*, originally composed between 1908 and 1911 and published by the Hungarian firm Rozsnyai in four volumes, was prepared for a revised edition during the composer’s final years in the United States. Although only published posthumously in 1946 by Boosey & Hawkes, the new version was ready by late 1943. The extent of the revision is partly slight but systematic (e.g., adding key signatures, metronomic indications and timing), partly occasional but often surprising (especially harmonically and metrically). *For Children* in its two distinctly different versions was published, ed. by the present author with Vera Lampert (München and Budapest: G. Henle Verlag and Editio Musica Budapest, 2016) as the first volume of the Béla Bartók Complete Critical Edition (BBCCE, vol. 37). The edition presents the two versions in their integrity in a synoptic form on facing pages.

The series is an excellent example of music existing in alternative forms. Since all the pieces are based on folk melodies or children’s songs, they have a particularly interesting pre-compositional source material including recordings of folk songs, manuscript or printed transcriptions. On the other hand, Bartók himself recorded two pieces on phonograph cylinder and later, in the year of his death in 1945, he played a selection of all in all fifteen pieces at a radio recital which was later issued on record, and so we also have sound recording sources of the compositions themselves. Some of them actually represent a further revised or, rather, concert version of a piece. (Two of them were even transcribed and edited in their performed version in Appendix II of the BBCCE volume.)

The article addresses issues related to the multiplicity of sources and the integrity of the work, the difficult differentiation between “text” and “work” familiar from discussions in theories of the philology of music. Its three main subchapters, “Sources,” “Versions” and “Filiation,” introduce selected aspects of the problems involved with editing the new BBCCE volume. “Sources” presents the main groups of probably almost completely surviving sources now kept in two collections, Basel (Peter Bartók’s deposit at the Paul Sacher Foundation) and Budapest (the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences). This section also explains the composition history briefly. “Versions” discusses a few characteristic differences starting with the astonishing contrast between two recordings of the same piece, vol. I, no. 10, first recorded probably in 1912 (private phonograph recording) and then in 1945 (radio broadcast). Vol. II, no. 34 and 26 (revised edition vol. I, no. 32 and 26) are discussed for different but equally weighty musical (harmonic and rhythmic) revisions that can be found in the two versions of the pieces (*Facsimiles* 2–3 and 4). No. 26 is especially intriguing as it also shows

Bartók revising some of his transcriptions of folk melodies based on a better understanding of the tradition (*Facsimile 6*), which then exerted a decisive influence on the way Bartók reconsidered the composition. The same piece (*Fig. 3*) as well as vol. I, no. 17 (*Fig. 2*) serve as case studies for establishing a complete stemma in the final section, which should include folk sources as well as recordings of the composer's own piano performance. The article can be considered partly an introduction to and partly a theorization on certain aspects of the edition of the *For Children* series, in some ways supplementary to what could be discussed and illustrated in the critical edition itself.

NÉPZENE, NÉPTÁNC

RISKÓ KATA

Népzene és közzene kapcsolata a Martinovics-nóta 19. századi forrásai alapján

A magyar népzene-tudomány kezdettől kereste a 20. században gyűjtött népi dallamok történeti párhuzamait, s vizsgálta e zenei kapcsolatok irányát és természetét. A népszerű városi dallamok esetében gyakran nyomon követhető a dallam folklorizálódása. Ugyanakkor a parasztságon túlmutató, szélesebb körben használt közzenei dallamok vagy dallamtípusok maguk is erős népi hagyományra támaszkodhattak, a műveltebb körökben való népszerűségük pedig visszahathatott a néphagyományra, és segíthette fennmaradásukat. Népi hagyomány és műveltebb rétegek kapcsolatának bonyolultságát jól illusztrálja a szakirodalomban Martinovics-indulóként vagy Martinovics-nótaként ismert dallam, amely viszonylag nagy számban jelenik meg a 19. századi történeti forrásokban, és amelynek népi adatait is ismerjük a 20. századi gyűjtésekből. Az alábbiakban e dallam életének rekonstruálására teszünk kísérletet.

A Martinovics-dallamot a kutatás a 19. századi források irányából kezdte vizsgálni. Major Ervin 1926-ban hívta fel a figyelmet, hogy az 1909-ben a Rózsavölgyinél Liszt Ferenc neve alatt megjelentetett *Trois Morceaux en style de danse ancien hongrois*, amelynek egyike a Martinovics-dallam, valójában Liszt János hegedűstől, magyar táncszerzőtől származik. 1926-os munkájában Major a Martinovics-nóta több 19. századi hangszeres és vokális változatát is bemutatta;¹ 1953-ban a dallamra vonatkozó, általa korábban megadott adatokat tovább pontosította.² Nem sokkal később Kiss Lajos foglalkozott a dallam népzenei megjelenési formáival, amelyeket történeti példákkal hasonlított össze.³ Tari Lujza további népzenei és történeti adatokkal bőví-

¹ Major Ervin, „Három, tévesen Liszt Ferencnek tulajdonított kompozícióról”, *Zenei Szemle* 11 (1926): 21–28.

² Major Ervin, „Népdal és verbunkos”, in *Zenatudományi Tanulmányok I. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*, szerk. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 221–240.

³ Kiss Lajos, „Népi verbunk-dallamainkról”, in *Táncatudományi Tanulmányok 1959–1960*, szerk. Dienes Gédeon, Morvay Péter (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1960), 279–290.

tette a dallam emlékeinek körét.⁴ Bár Major és Kiss egyaránt felvetették a történeti és népzenei források kapcsolatának kérdését, az összefüggések pontosabb felderítésében segíthet, hogy a dallamnak azóta újabb adatai kerültek elő. A tanulmány első része ezeket az adatokat mutatja be, és a történeti források datálását érintő problémákkal foglalkozik. A második rész a dallam népi és közzenei hagyományának történetét tekinti át. A harmadik szakaszban egyfelől azt vesszük sorba, hogyan kapcsolódott a dallam a kivégzett Martinovics Ignác és a debreceni primás, Martinovics Péter (†1858) alakjához, másrészt a dallam 19. század végi divatját, történeti jellegű népszerűségének jelenségét vizsgáljuk. Mindez a 20. században gyűjtött, de ezúttal nem részletezendő népzenei példák történeti kutatásához is adalékokat jelenthet.

I.

A dallam 19. századi forrásai között vokális és hangszeres példák egyaránt vannak. A Major által bemutatott legkorábbi datált forrás Ruzitska Ignác *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* című, széleskörű felhívás eredményeként létrejött kiadványának 1832-ben kiadott XV. fogása (*1. kottapélda*). A 129. számmal jelölt, „Lassú Magyar” feliratú darab mellett keresztnév nélkül „List” neve szerepel. Így jelent meg Major datálása szerint⁵ valószínűleg 1860-ban Bartay Ede *30 Eredeti Magyar Zenedarab Régi Magyar Zeneszerzőktől* című, a verbunkos korszakra visszatekintő gyűjteményében is, amelynek fontos forrása Ruzitska kiadványa. Bartay a vizsgált darab esetében mindössze az eredeti zongoraletét kísérő harmóniáin változtatott. E kiadvány állhatott annak hátterében, hogy később – szintén a Rózsavölgyinél – Liszt Ferenc neve alatt adták ki a művet. Ruzitska és Bartay idejében azonban ismert volt, hogy a List név ezúttal a mátészalkai Liszt Jánost, Szatmár megye chirurgusát takarja, aki Bécsben és Pesten képzett hegedűs volt, s elsősorban magyar dallamokat játszott és komponált. Liszt János nemcsak hangszerjátékával vett részt Gróf Fáy István „Muzsikai Akadémiá”-nak nevezett zártkörű hangversenyein, amelyeket az Abaúj megyei Fáy községben lévő kastélyában tartottak (Major szerint 1830–35 között évente háromszor), hanem zeneszerzőként is. A magas műzene mellett a szintén közreműködő Zomb József darabjai és az ő kompozíciói képviselték a magyar muzikát ezeken az alkalmakon.

1844 augusztusában Liszt János a pesti Nemzeti Színházban lépett fel, s hegedülte többek között a Rákóczi-induló Szatmár megyében élő motívumait. A

⁴ Tari Lujza, „Kisfaludy Károly korának zenéje verseinek kortárs megzenésítései alapján”, *Arrabona: a Győri Múzeum évkönyve* 43 (2005/2): 47–74. Ide: 52–53; Tari Lujza, *Szlovákiai magyar népzene. Válogatás Tari Lujza népzene gyűjtéséből (1983–2006)* (Dunaszerdahely: Csemadok Dunaszerdahelyi Művelődési Intézete, 2010), 129, 175–176.

⁵ Major 1926-os cikkében 1853-ra datálta a kiadványt, későbbi tanulmányában ezt további forrás alapján 1860-ra javította. Major Ervin, „Három, tévesen Liszt Ferencnek...”, 21; Major Ervin, „Népdal és verbunkos”, 223.

László Magyar.

MODERATO.

No. 129.

litt.

1. kottapélda. Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből, XV. fogás, 129

Veszprémi Társaságot kezdeményező Sebestyén Gábor által összeállított kéziratos jegyzőkönyv szerint 60 kompozíciót küldött be a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* számára, s ezek közül több meg is jelent a sorozatban.⁶ Major ugyanakkor más források alapján felveti, hogy Liszt műve egy élő, valószínűleg vokális hagyományra támaszkodhatott, még ha a vokális változatok hangszeres jellegűek is – ez általában véve az énekelt verbunkos sajátosságai közé tartozik.⁷ 1953-as tanulmányában, bár ezt nem indokolja, úgy vélekedik, hogy Liszt csupán a dallamot jegyezte le: a harmonizálás Ruzitska Ignác munkája.⁸ A dallam korábbi története kapcsán Major a vokális változatot is közlő Káldy Gyulára hivatkozik, aki 1895-ben *A szabadságharc dalai és indulói* című gyűjteményének előszavában ezt írta:

„a Martinovics-nótát már e század elején ismerték. Később a 20-as években Fitos Károly és a többi magyar tánczmester az ének dallamára tanította az akkori fiatalságot a »Magyar lassú«-ra. Ezt az éneket mondja a nép az 1795. május 20-ikán a vérmezőn mártírhalt szenvedett Martinovics Ignác nótájának.”⁹

⁶ Major Ervin, „Három, tévesen Liszt Ferencnek...”, 22–26.

⁷ Az énekelt verbunkosról lásd: Tari Lujza, „Kisfaludy Károly korának zenéje”, 52.

⁸ Major Ervin, „Népdal és verbunkos”, 225.

⁹ Káldy Gyula, *A szabadságharc dalai és indulói* (Budapest: a szerző kiadása, 1895), 5.

Káldy 1896-ban a Magyar Történelmi Társulat ülésén felolvasott, majd a következő évben publikált, „XVI., XVII. és XVIII. századi magyar történeti énekek” című előadásában szintén közölte a dallamot. Itt viszont nemcsak korábbi időszakra tette a dal keletkezését, hanem konkrét 1795-ös évszámmal látta el, s megint egyértelműen állította a vokális változat elsőségét.¹⁰ Major Tóth István kiskunsági kántor 1832–1843 között írt kéziratok gyűjteményéből, valamint hangszeres változatban a Nemzeti Múzeum zenei osztályának kéziratárájában talált, s a 19. század elejére datált debreceni kottás gyűjteményből is publikálja a dalt, de közzéteszi a szöveg 1830-as forrását is. Ezek alapján Ruzitska kiadványának 1832-es adatát aránylag későinek tartja. Így vélekedik Kiss Lajos is, aki a történeti forrásokat Szentirmay Elemér 1867-es feldolgozásával, valamint több népzenei párhuzammal egészíti ki.¹¹

A dallam 19. század eleji használatára vonatkozó adatok azonban bizonytalanok. Az ének eredetének történeti hagyományáról elsősorban a tudományos szempontból nem megbízható Káldytól értesülünk, aki a 19. század elejére vonatkozó, általa közölt adatok hitelességét közvetlenül nem tapasztalhatta, hiszen csak 1838-ban született. Az előszó szerint a Martinovics-nótát és egy „Széchenyi István és Wesselényi Miklósról szóló ének” dallamát Jókai Mór éneklése után kottázta le, aki mindkét dalt pápai diákként tanulta Vály Ferenc tanártól; a Martinovics-nóta szövegét pedig Gárdonyi Antal színész mondta el neki, aki Petőfi és Jókai iskolatársa volt ugyanott.¹² Az adatok némi pontosításra szorulnak. Az 1810-ben született Vály Ferenc 1837-től volt a tizenöt évvel fiatalabb Jókai tanára, de nem Pápán, hanem Komáromban. Jókai az 1841–1842-es tanévben, Vály viszont csak 1849-ben került Pápára, ugyanakkor már korábban, 1839-ben Jókai sógora lett, így kapcsolatuk bizonyára Jókai iskolaváltásával sem szakadt meg. A dallam mellett talán azt az információt is Jókai közvetítette Káldy számára, hogy az 1820-as években a táncmesterek erre tanították a magyar lassút. Ezt sejteti az is, hogy Káldy a Jókaitól hallott másik dallam tánchaszról is hasonlóan ír.¹³ Ahogyan Káldynak sem, úgy az 1825-ben született Jókainak és az egy évvel korábban született Gárdonyi Antalnak sem volt közvetlen tapasztalata a dallam ilyen típusú felhasználásáról. Az viszont elképzelhető, hogy Vály Ferenc ismerte táncdallamként a dalt, s így tanította Jókainak, jöllehet 19. század eleji létezéséről ő is csak közvetetten tudhatott.

A dallamról és annak szövegéről valójában nincsenek elsődleges 19. század eleji adatok. A Major Ervin által ismertetett, ma az Országos Széchényi Könyvtár Zene-

¹⁰ Káldy Gyula, *A régibb és újabb Magyar Tánczokról. 1567–1848* (Budapest: Athenaeum, 1896), 10, 15.

¹¹ Kiss Lajos, „Népi verbunk-dallamainkról”, 284.

¹² Káldy Gyula, *A szabadságharc dalai és indulói*, 4–5. Kiss Lajos félreírta e sorokat, mikor azt állítja, hogy Káldy e dallamot gyerekként hallotta Jókaitól. Az eredeti szöveg szerint Káldy sok dallamot gyerekkorából ismer, több régebbit pedig másoktól hallott, s ezek közé tartozik a Martinovics-nóta.

¹³ Káldy Gyula, *A szabadságharc dalai és indulói*, 4–5.

műtárában található debreceni kézirat¹⁴ valószínűleg jóval későbből származik. Major és Kiss Lajos a datálásban vélhetően a védőborítóra támaszkodott, amelyen ez áll: „Nótásfüzet / a XIX. század elejéről / hegedűre.” E felirat mellé később ceruzával egy kérdőjelet írtak. Szintén a borítón olvasható a szögletes zárójelekkel együtt: „Debreczenből a néhai Mácsay Sándor / kollégiumi zenetanár hagyatékából. / [Kodály Z. közlése]” Mácsay Sándor az 1858-ban született Mácsai Sándor karnaggyal, zeneszerzővel és tanárral azonosítható, aki 1881-től 1924-ig volt a Debreceni Református Kollégium Kántusának vezetője. A régebbi korra visszautaló címet utólag írhatta fel valaki, talán éppen Mácsai. A datálás azonban biztosan téves, a hangszeres darabokat tartalmazó gyűjteményben ugyanis magyar táncok mellett az 1825-ben született ifj. Johann Strauss és az 1821-ben született Bunkó Ferenc művei is szerepelnek. A füzet tehát legkorábban a 19. század közepe táján keletkezhetett.

Annál több forrást találunk viszont a 19. század második harmadából. A Martinovics-nóta legkorábbi datált forrásai a dal szövegének feljegyzései. Kelemen László *Világi Énekes Könyv 1828* című, de a megadott évszámnál jóval később is folytatott kottás gyűjteményének 110. számaként,¹⁵ illetve Polgár János sárospataki diák az 1830-ból való kéziratosszerű gyűjteményében¹⁶ örököltette meg a dallammal rendszeresen együtt járó, „Szememből könnypatak csorog” kezdetű szöveg egy-egy változatát. Dallamukat nem ismerjük, de a szöveg szerkezete, valamint a szöveg és a Martinovics-dallam nem sokkal későbbi forrásból már ismert, jellemző párosítása alapján feltehetően a most vizsgált dallamhoz tartoztak. A már említett pápai adatokkal együtt feltűnik a dal ismertsége a református kollégiumok diákjainak körében, ami történeti-hazafias témájával is összefügghetett. A vokális változat „Martinovics magyarja” néven szerepel továbbá a korábban említett Tóth István fülöpszállási kántor *Áriák és dallok verseikkel* című, 1832 és 1843 között készített kottás kéziratában (63. sz.).¹⁷ A szöveg tehát az 1830-as években hirtelen több forrásban megjelenik, ahogy Vály Ferenc közvetett adatai is ugyanezre a korszakra, legfeljebb néhány évvel korábbra mutatnak. A dal kedvelt lehetett Pápán az 1840-es években, hiszen egyrészt Gárdonyi Antal akkor még Kövesdy Antal néven szintén Pápán tanult, másrészt a Káldy által közölttel szinte teljesen azonos a Tari Lujza tanulmányában bemutatott vokális változat szövege, amely Kiss Dénes pápai joghallgató 1844-es gyűjteményében szerepel (230. sz.).¹⁸

A Papp Géza által készített, a 19. századi magyar táncok kéziratosszerű emlékeit összegyűjtő katalógusban a debreceni kéziraton kívül a dallam öt további változatát találjuk. Három közülük datálatlan, de a megközelítő időbeli elhelyezés alapján

¹⁴ Papp Géza, *A verbunkos kéziratosszerű emlékei. Tematikusszerű jegyzék* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999), 127–133.

¹⁵ Tari Lujza, „Kisfaludy Károly korának zenéje”, 52–53.

¹⁶ Major Ervin, „Három, tévesen Liszt Ferencnek...”, 28.

¹⁷ Uott., 26–27.

¹⁸ Tari Lujza, „Kisfaludy Károly korának zenéje”, 52.



2. kottapélda. Ivanóczi Gyurikovits Ferenc gyűjteménye, 18. sz.

sem ezek, sem a datált források nem lehetnek lényegesen korábbiak az eddig bemutatott forrásoknál, viszont a dallam keletkezésének idejétől függetlenül szintén 1830-as és 1840-es évekbeli kedveltségét mutatják. Az *Öt magyar nóta két hegedűre Svastits Urtól* feliratú gyűjteményben a dallam címe „Lassú Magyar”, mellette „List” neve szerepel, a dallam pedig az előadási jelek hiányát leszámítva pontosan egyezik a Ruzitska kiadásában megjelent darabbal. A rákövetkező, hangnemileg is illeszkedő „Friss” azonban nem az ott a Martinovics-nóta után megjelent „Friss”-sel, hanem a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* előző fogása végén található, szintén Liszt János „Verbung”-ját követő „Friss magyar”-ral azonos. A gyűjtemény egyébként öt lassút és valószínűleg ezekhez tartozó frisseket tartalmaz, s egy kivétellel mindegyik dallama megtalálható a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* különböző fogásaiban, még ha a lassúkhöz olykor – mint a Martinovics-dallam esetében is – ez utóbbi gyűjtemény más frissei kerülnek.¹⁹ Ruzitska kiadványának több késői darabja, például az utolsó, 1832-es fogásban megjelenő és más kiadványból Papp közlése szerint nem ismert „Butsuzó Lassú Magyar”-ja is szerepel az *Öt magyar nótában*. Ez, és az itt vizsgált dallam egyezése arra utal, hogy a gyűjtemény alapvetően a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből*-re támaszkodhatott. Szintén Liszt János változatához áll közel az a „Lassu Verbung”, amely a borítóján „Ant. von Bezeredy” nevét viselő gyűjteményben szerepel. A zongoraműveket tartalmazó gyűjtemény²⁰ számos népszerű darabot tartalmaz, köztük Rossini, Georg Adler, Franz Morelli, Svastits János műveit, valamint 13 magyar táncot.

A többi gyűjteményben viszont a Martinovics-dallamnak egyértelműen más változata jelenik meg. Két egymáshoz közeli variánst találunk Ivanóczi Gyurikovits Ferenc gitárletéteket tartalmazó *Magyar népdalok és vegyes eredetű műdalok hangjegygyűjteményében* és egy zongorára írt gyűjteményben, amelyet az első védőlapján

¹⁹ Papp Géza szerint legalább hét tánc különül el, ugyanakkor a lassú után következő olykor több friss hangnemileg is értelmezhető egy ciklus részeként. Ezekben az esetekben maggiore-minore viszony lenne az egyes tételek között. Papp Géza, *A verbunkos kéziratok emlékei*, 163–165.

²⁰ Uott., 277–280.



3. kottapélda. Pap Antal gyűjteménye, 1. sz., *Martinovics*

található felirat szerint Pap Antal készített 1843-ban Halason, s amelynek külső borítón lévő címkéjén Antal de Rétallya felirat, mellette pedig talán a később kikapart „Pap” szó áll (2–3. kottapélda).²¹ Gyurikovits gyűjteményét Brodsky Ferenc a repertoár egyes darabjai – mint például a Magyarországon 1833 után ismertté vált id. Johann Strauss művei és a Bécsben 1839-ben meghonosított francia négyesek – alapján 1835 és 1845 közé datálta.²² A most vizsgált dallam ebben szerző és cím nélkül szerepel. Pap Antal gyűjteménye táncdarabok, népies dalok mellett több magyar táncot tartalmaz, s ezek élén áll a „Martinovics” feliratú „Lassú”. A lejegyző feltüntette mellette, hogy „eredetije LISZTtől”, ennek ellenére alapvetően különbözik a Liszt által beküldött változattól. Mind Gyurikovits, mind Pap Antal dallama a Tóth István dalgyűjteményében szereplő énekelte verbunkos variánshoz áll közel, de míg Gyurikovitsnál a pontozott ritmusok még inkább a hangszeres verbunkos stílushoz közelítik, Pap Antalnál az egyenletesebb, kevésbé pontozott ritmika a Tóth Istvánnál található formával rokon.

Bár több részletben eltér, inkább ehhez a körhöz tartozik az a szintén alig pontozott ritmusú változat, amelyik a „Sólo Stücke / auf / Guitarra^{mo} / 9.” feliratú gyűjteményben szerepel. A borító szerint a tulajdonos neve Sedony Mari, a kötet tábla belsején „Sedony Maria 1843”, a 28. lapon pedig „Schi túl 1843 evben” felirat áll. Korabeli népszerű darabok mellett több magyar tánc szerepel benne, köztük „Magyar Nota” címmel, friss nélkül a Martinovics-nóta.²³ Más források a különböző variánsok ellenére mindig e-moll hangnemben közlik a dallamot, emellett kivételt jelent Sedony Mária a-moll lejegyzése, ami talán a gitárletéssel is összefügg (4. kottapélda). Mindezeknél az adatoknál valószínűleg még későbbi tehát a debreceni gyűjtemény, amelyben a dallam „Magyar Martinovicstól” címmel szerepel. Hangszeres mivolta ellenére az eddig bemutatott források mindegyik dallamváltoza-

²¹ Uott., 363–364.

²² Uott., 39–42; Brodsky Ferenc (közr.), *Magyar zene gitárra a XIX. század első feléből* (Budapest: Editio Musica, 1960), 46.

²³ Papp Géza, *A verbunkos kéziratok emlékei*, 233–236.



4. kottapélda. Sedony Mária gyűjteménye, f. 19r, *Magyar Nota*



D. C.

5. kottapélda. Debreceni gyűjtemény, f. 19v, *Magyar Martinovicstól*

tánál egyszerűbb, figurálatlan, vokális jellegű változatról van szó, amely ilyen szempontból rokon Kiss Dénes 1844-es kéziratos gyűjteményének szillabikus, a dallam egyes részleteiben viszont némiképp eltérő dalával (5. kottapélda).

Az új források és a már ismertek újravizsgálása alapján Liszt Jánosé tehát az egyik első, ha nem a legelső hangszeres forrás. A vokális és hangszeres dallam műveltebb rétegekben való ismertségét az 1830-as és 1840-es évekből már számos dokumentum tanúsítja. A korai szövegforrások és daladatok egyúttal azt is tükrözik, hogy Liszt János darabja ugyan hamar ismertté válhatott, de aligha lehetett ez a kiindulópont. Egy élő közzenei hagyományra utal az is, hogy a dallam példáit Ruzitska gyűjteményén kívül nyomtatásban nem, viszont számos kéziratos gyűjteményben megtaláljuk, ráadásul mind a cím vagy szerző megnevezése, mind pedig a dallamváltozatok egyes részletei azt mutatják, hogy a dallamnak többféle variánsa élhetett egyszerre.

II.

Népi használatra az eddig bemutatott források egyike sem utal, a dallam több 20. századi népzenei adata, valamint a források jellege miatt felmerül viszont a kérdés, hogy az utóbbiakban tükröződő élő közzenei hagyomány vajon mennyiben kötődhetett a korabeli népzenehez. Népi hagyománnyal való kapcsolatot az eddigieknél jobban sugall egy sajátos, közvetett adat, amely egy kései visszaemlékezésben buk-

kan fel. Az *Egyetértés* című lap 1887. január 30-i számának „Ki tette a csárdást szalonképessé?” címmel megjelent cikkében egy 1839-es bálról olvashatunk.²⁴ Az évtizedekkel későbbi leírásra az 1824-ben született báró Podmaniczky Frigyes is reflektált, aki ebben az időben írta visszaemlékezéseit fiatalkori naplói alapján. Podmaniczky igazolta a történetet és át is vette a cikk szövegét, bár tudomása szerint az esemény nem 1839, hanem 1840 telén játszódott.²⁵ A cikk szerint a részben főúri társaságban Széchenyi István szóvá tette, hogy miért nem járnak a bálókban magyar táncot is. Mikor felvetették a magyar szólótánc nehézségét, Széchenyi azt felelte,

„nem azt a táncot, az úgynevezett magyar szólót értem és óhajtanám ide behozni, hanem azt a gyönyörű kedélyes táncot, melyet a mi népünk odakünn a falukon táncol”.

Kérdésére elmondták, hogy a fiatal báró Orczy István „igen jó magyar táncos s nagyon szépen és népiesen tudja jární a gyöngyösi kapás legények táncát.” Hozzátehetjük, hogy az Orczy-családnak Gyöngyösön kastélya volt, s báró Orczy István nagybátyja, Orczy Lőrinc egyébként Heves vármegye országgyűlési követeként működött. A zenekar Bihari egy kottáját kereste elő, s „le kezdték játszani Biharinak egymagában véve klasszikus palotás magyarját, de melyen csak úgy lehetett volna táncolni, ha azt egy jobbféle, de vidéki cigánybanda játszotta volna”, ezért egy fiatal jogász, „a Szatmár megyei hírneves alispán Kendének a fia, Kende Pista” a „Martinovics”-ot kérte. A német karmester ezt nem ismerte, de a zenekar magyar másodhegedűse tudta kotta nélkül. Megmutatta a német zenészeknek, hogy hogyan kísérik, s „felkérte, hogy ne rángatva, hanem, mint a cigányok, vontatva, húzva, cigányosan kontrázzanak neki.” Csak sejthetjük, hogy ez az instrukció a lassú dúvőkíséretre utal. Miután összegyakorolták, Orczy eljárta, s „tánca hű képe volt a falusi legények táncának, melyet a tánckör szélein körüllejtve és bokázva a legnobilisabb elegáns úri modorban mutatott be.” A szóló végeztével Széchenyi megkérte, hogy a magyar páros táncot is mutassa be egy hölgygel. A zeneválasztás korábbi nehézsége alapján feltételezhetjük, hogy ezt is a Martinovics-nótára járták. Széchenyi végül meghagyta a zenekarnak, hogy tanulja be a Martinovics-nótát, vagy más, tánchoz alkalmas magyar nótát, s ez meg is történt, így a következő bálókban már az Orczy által betanított párok mutatták be az új táncot, amelyet aztán a táncrendbe is felvettek „csárdás” néven.

Ha hitelt adhatunk a történetnek, a Martinovics-nóta táncdallamként is ismert lehetett ebben az időben. Liszt nevét nem említik, a Martinovics elnevezés viszont az első ilyen adatok közé sorolható, figyelembe véve természetesen, hogy ezúttal csak feltételezhetjük a szóban forgó és a most vizsgált dallamok lényegi azonosságát.

²⁴ *Egyetértés*, 1887. jan. 30.: 1–2.

²⁵ Podmaniczky Frigyes, *Naplótöredékek 1824–1886*. I. kötet. 1824–1844 (Budapest: Grill Károly, 1887), 261–289.

The image shows a musical score for a piece titled "Friss". It consists of two staves of music in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note patterns. The second staff begins with a forte (*f*) dynamic and continues with similar rhythmic patterns. Both staves end with double bar lines and repeat signs.

D. C.

6. kottapélda. Debreceni gyűjtemény, f. 19v, *Friss*

gát. Feltűnik, hogy a dallamot kérő köznemesi származású Kende István, akinek említett alispán apja bizonyára Kende Zsigmond volt, éppen úgy Szatmár megyéből való, mint a mátészalkai Liszt János, s a debreceni kézirat is e területhez kötődik. Mindezek egy helyi élő tradíció nyomai lehetnek. Bár a dallamot népi táncdal összefüggésben említik, kifejezetten népi használatára nem utal az elbeszélés, viszont elképzelhető, hogy szélesebb körben ismert dallam volt, amelyet népiesebbnek éreztek. Mindenesetre népi, illetve közzenei használatára utal, hogy a zenész e dallam megfelelő kíséretének a zenekar által játszott magyar művekkel ellentétben egy sajátos kíséretmódot, talán a dúvőt tartotta, amit a képzett, idegen zenészeknek külön meg kellett mutatnia. A cikkben leírt esemény pedig feltehetően nemcsak a „csárdás”, hanem e konkrét dallam további népszerűsödését is elősegítette, s ezt a dallam történeti forrásainak kora is alátámasztja.

Népzenei kapcsolat szempontjából különösen érdekes a debreceni kéziratban a dallamhoz kapcsolódó „Friss” (6. kottapélda). A Martinovics-nóta a forrásokban nem tartozik össze szorosan egy bizonyos frissel. Bezerédy, Gyurikovits, Sedony Mária, Pap Antal gyűjteményében, valamint a dalgyűjteményekben egyáltalán nem követi másik dallam, s ez a dal vokális hagyományával is összefügghet. A többi forrásban különböző frisseket találunk. Bár a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* jegyzőkönyvében a 129–131. számú táncokat összetartozóként tüntették fel, a kiadványban a „Liszt” név csak az első, e-moll „Lassú Magyar” mellett szerepel, s valójában nem tudjuk, hogy az E-dúr „Lassatskán vígan”-t és a szintén E-dúr Allegrót is Liszt János küldte-e el Ruzitskának.²⁶ Nemcsak a dallamok szerzőségét érinti a kérdés, hanem azt is, hogy a hangnemileg összetartozó ciklusokat a „Lassú” szerzője-átírója, vagy a gyűjtemény szerkesztője állította-e össze, akár más, ismert frissekből. Mindenesetre, mint láttuk, még a Ruzitska gyűjteményéhez sok szempontból kapcsolódó *Öt magyar nóta* sem ugyanazt, hanem a gyűjteményben Liszt egy másik „Verbung”-ját követő „Friss magyar”-t közli a Martinovics-dallam után. E kevésbé népies tételekkel szemben a debreceni kézirat Martinovics-nótához

²⁶ 1926-os tanulmányában Major tényként kezeli, hogy a gyűjteményben a szerzővel feltüntetett lassúkat követő névtelen frissek is ugyanahhoz a szerzőhöz tartoznak, 1953-ban azonban már jogosnak érzi Brodszky Ferenc erre vonatkozó kételyét. Brodszky Ferenc, *A Veszprémvármegyei Zenetársaság 1823–1833*, Veszprémvármegyei Füzetek 5 (Veszprém: Veszprémvármegyei Múzeum, 1941), 38.

kapcsolódó „Friss”-e, ahogyan Kiss Lajos a már említett tanulmányában bemutatja, a magyar népzene északi dialektusterületének középső-keleti részén igen elterjedt hangszeres táncdallam volt még a 20. században is.²⁷ „Vasvári” néven önmagában is jellemző volt, de a Martinovics-dallam hangszeres népi variánsaihoz is ez csatlakozott a területen. A 19. századi forrásokból még egy távolabbi változatát ismerjük.²⁸ Tari Lujza a népi dallam további, a verbunkos korszak lassú, gazdagon díszített tételípusába tartozó rokonait fedezte fel Sárközy Kázmér több gyűjteményből ismert „Lassú”-jában, illetve Tóth István dalgyűjteményének egyik énekelt verbunkosában.²⁹ Bár a Martinovics-nóta és e „Friss” összekapcsolódása a történeti forrásokban egyedülálló, ez talán az élő hagyomány 19. század közepén is létező dallampárosításának emlékét őrzi. E feltételezést megerősíti a kézirat területi kapcsolódása a 19. századból már említett, közvetett népi adatokhoz Északkelet-Magyarországról.

A népzenei használat egyértelműbb adatát találjuk Színi Károly 1865-ben kiadott dalgyűjteményének előszavában:

„Mindaz, mit zenészeink a láb alá vagy pedig mint hallgatót huztak, egyszersmind mint dal is élt népünk ajkán; és mindarra, a mit daloltak, egyszersmind táncoltak is nálunk. Indulóink, mint a Rákóczy- és Martinovics-indulók, széltiben daloltattak, s még maig is számos régi indulónak maradt meg a szövege és dallama a nép ajkán.”³⁰

Ezt a múltbeli időszakot Színi nem határozza meg pontosabban, de az előszó összességében az 1848 előtti korszakot sugallja. Az 1829-ben született, de a kötet megjelenése idején már Pesten élő szerző a népdalok kapcsán a Tisza és Bodrog vidékén, falun és kisvárosban töltött gyerekkorának számos emlékére hivatkozik, azt viszont nem tudjuk, hogy az indulókra vonatkozó kijelentésének konkrét forrása volt-e. Mindenesetre feltűnő, hogy akárcsak Liszt János és a bálban említett Kende István, Színi is Északkelet-Magyarországhoz kötődik. Szavai egyértelműen igazolják a későbbi népzeneben elsősorban hangszeresként élő dallam vokális dalként való vidéki közismertségét. Népi vagy korábban a magasabb körökben jelen lévő tánckísérő funkciójáról viszont nem szólnak, sőt, a szerző a Martinovics-nótát a 20. századi népzeneben indulóként játszott Rákóczi-indulóval együtt, szintén indulóként említi. A dallamnak e funkciója az 1848 körüli forradalmi hangulat idején jobban előtérbe kerülhetett. Színi előszava a legkorábbi forrás, amelyben a Martinovics-induló kifejezés szerepel, s a szerző szóhasználata bevett fogalomra utal. A történeti

²⁷ Kiss Lajos, „Népi verbunk-dallamainkról”, 286–287.

²⁸ E dallam változata megtalálható egy „Nemzeti Tántzok 1822” feliratú kézirat gyűjteményben, egy Friss triójaként. Papp Géza, *A verbunkos kéziratok emlékei*, 141.

²⁹ Tari Lujza, *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről – Allerlei ungarischen Melodien vom Beginn des 19. Jahrhunderts* (Budapest: Balassi, 1998), 26.

³⁰ Tari Lujza, *Magyarország nagy vitézség. A szabadságharc emlékezete a nép dalaiban* (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1998), 136; Színi Károly, *A magyar nép dalai és dallamai* (Pest: Heckenast Gusztáv, 1865), 5.

Violin

The image shows a musical score for a violin, consisting of four staves. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff starts with a dynamic marking 'p' (piano). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' in the third and fourth staves.

7. kottapélda. *Egy magyar komédiás*, I. felvonás, No. 8

forrásokhoz hasonlóan egyúttal azt is sugallja, hogy a könyv kiadása idején a dallam a műveltebb rétegek számára vokális dalként már nem volt ismert.

Míg a kéziratos források a dallam egykorú használatának emlékei, a 19. század közepéről származó, a dallam kapcsán korábban nem hivatkozott népszínműadatok nemcsak korabeli népszerűségét tükrözik, de széleskörű ismertségének előmozdítói is lehetnek. A Martinovics-dallamra épül az 1850-ben bemutatott *Egy magyar komédiás* című vígjátékban³¹ az első felvonás No. 8 számú kettősének Andante része. A két vokális szölam a dallam egyszerűbb variánsa a „Szememből könnypatak csorog”-tól teljesen független, szerelmes szöveggel, ezt pedig az első hegedű valamivel aprózottabb, hangszerszerűbb dallamváltozata kíséri. A hegedűszölam leginkább a Gyurikovits gyűjteményében található formához, egyúttal Pap Antal és Tóth István dallamváltozatához áll közel (7. kottapélda).

A dallam későbbi ismertsége szempontjából még fontosabbnak tűnik az 1855-ben bemutatott *Huszárcsíny*, amelynek szövegét Vahot Imre írta, zenéjét pedig Böhm Gusztáv szerezte, s amelyben a Martinovics-dallam hangszeres tételként, „Toborzó” néven szerepel. A mű igen népszerű volt még a 19. század második felében is. Szinnyei József szerint 1866-ig 22-szer játszották,³² egyes dalai önállóan is megjelentek 1855-ben, 1857-ben és 1860-ban.³³ A Népszínház az 1870-es évek végén is műsorára tűzte,³⁴ más fővárosi színpadokon való előadásáról pedig

³¹ Szövegét Szilágyi Sándor, zenéjét Ellenbogen Adolf írta.

³² „Vachott (Vahot) Imre,” in Szinnyei József, *Magyar írók élete és munkái. XIV. kötet. Telgárt-Zsutai* (Budapest: Hornyánszky Viktor, 1914), 701–706.

³³ „Dalok Huszárcsíny ered. népszínműből.” Említi Szinnyei uo., valamint „Vachott Imre,” in *Új Magyar Életrajzi Lexikon VI. Sz–Zs*, szerk. Markó László (Budapest: Helikon, 2007), 983–984.

³⁴ Verő György, *Blaha Lujza és a Népszínház Budapest színi életében*. Rákosi Jenő előszavával (Budapest: Franklin-Társulat, 1926), 142, 174; Barcali Károlyné, *A Népszínház műsora (Adattár)*. Színháztörténeti füzetek 20 (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum, 1957), 16.

1906-ból és 1907-ből is van adatunk.³⁵ Játszották Brassóban 1859-ben,³⁶ Kolozsváron az 1866-os évadban, „dalokkal, huszár toborzó tánczczal” 1869-ben,³⁷ s talán szintén táncra utal egy 1887-es váci műkedvelő előadás kritikusa is, mikor kiemeli, hogy „a »toborzó« is jól be volt gyakorolva.”³⁸ 1880-ban a kolozsvári színészekből alakult társulat nagy sikerű vendégszereplésén játszott Bécsben.³⁹ Mint népszerű művet említi Mikszáth Kálmán 1880-ban a *Szegedi Napló*ban,⁴⁰ majd Paulay Ede 1893-ban a magyar színjátszásról írt összefoglalójában.⁴¹ Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában az eredeti kézirat mellett a népszínmű egy másolatban is megtalálható, a borítóján Krecsányi Ignác színigazgató nevével, aki 1873-tól működött ilyen funkcióban. A borítón 1889–1894 ceruzás évszámot és 1861-es Miskolcra, valamint 1898-as, Kecskemétre vonatkozó ceruzás feliratokat találunk, a belső borítón pedig az 1901-es előadás rendjét olvashatjuk. A 20. század legelején készült, kereskedelmi forgalomba került hanglemezek között is megtalálható a mű egyik kettősének felvétele.⁴²

A *Huszárcsíny* „Toborzó”-jában népi, vagy legalább élő közzenei hagyomány emlékére utal, hogy a hegedűkön játszott, díszített dallamváltozatot dűvővel kíséri a többi vonós. Népi eredetre mutat a szövegíró Vahot Imre emlékirata is. A Gyöngyösön felnőtt Vahot gyerekkorában, az 1820-as években hivatalos hegedűtanulmányai mellett több magyar nótát, köztük toborzót, cifrázót és aprózót tanult el a legjobb cigánybanda primásától, s ezeket a bandával el is játszotta. A gyöngyösi kapás és iparoslegényektől is tanult magyar táncot. Tárgyunk szempontjából fontosabb gyermekkori emlékei közül a tizenkét huszár által cigányzenére, körben táncolt huszártoborzó. Mint írja, ő maga is tudott toborzót járni. A *Huszárcsíny* saját élményeinek hatása alatt íródott,⁴³ s bár a dallamokról nem szól, a műfajmegjelölés alapján a népszínmű „Toborzó”-ja a huszártánchoz vagy az általa játszott és táncolt toborzóhoz köthet (8. *kot-tapélda*).

³⁵ *Magyar Színpad*, 1906. szept. 6.: 8. és 1907. ápr. 7.: 8.

³⁶ Orbán László, „Adatok a brassói magyar színelőadások történetéhez”, *Erdélyi Múzeum* 57 (1995/3–4): 112–126. Itt: 123.

³⁷ *Nemzeti színházi zsebkönyv 1866-ik évre* (Kolozsvár: Szentpétery Babos Károly, 1866), 7, *Új évi nemzeti színházi zsebkönyv* (Kolozsvár: Jakab István, Nagy György, 1870), 7.

³⁸ *Vácsi Hírlap*, 1887. október 9.: 1–2.

³⁹ „Bécsi Magyar Népszínmű-társulat,” in *Magyar Színművészeti Lexikon I. Adgh Endre–Faust*, szerk. Schöpflin Aladár (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1931), 146.

⁴⁰ Mikszáth Kálmán, *Cikkek és karmatolok* 9, 1880. június–december, kiad. Nacsády József (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 232–233.

⁴¹ Paulay Ede, „A magyar színészet”, in *Az Osztrák–Magyar Monarchia trásban és képbén IX. Magyarország III.*, főszerk. Jókai Mór (Budapest: Magyar Királyi Államnyomda, 1893), 339–378. Itt: 364.

⁴² „Huszárcsíny kettős.” Énekli Jászai Mimi, Pintér Imre, zongorán kísér Szinegh Viola. Meteor Record, C. 2407. matr. 6141 U; „Huszár csíny (Kettős).” Énekli Kende Frigyesné, Pintér Imre. Favorite Record, 1-29531, matr. 2304%-f.

⁴³ Vahot Gyula, *Vahot Imre emlékiratai és Petőfi Sándor emlékezete. I. kötet* (Budapest: Vahot Gyula, 1880), 38, 49–50.

Violini

8. kottapélda. „Toborzó” a *Huszárcsíny*ből

A népszínmű hosszú időn át tartó népszerűsége bizonyára szerepet játszott a dal-
lam későbbi történetében, s magára a néphagyományra is visszahathatott. A *Huszárcsíny*
ben szereplő dallam igen közeli változatát játszotta fel Berkes Béla hanglemezek-
re a 20. század legelején. A korszak számos cigányzenei hanglemeze a legnevesebb és
legnépszerűbb bandák közreműködésével készült: legnagyobb részt hallgatónak és
csárdásnak játszott nóták, illetve csárdásnak húzott hangszeres műdallamok, kisebb
részben operettszámok, operarészletek és a korabeli könnyűzene más típusai alkották
a repertoárt. Verbunkos darabok, toborzók szinte teljesen hiányoznak lemezeikről,
jóllehet ezek módot adtak volna a hangszeres tudás, a zenési kvalitások bemutatására
az új közvetítőeszközt jelentő hanglemezen, még akkor is, ha a hétköznapi életben
kevésbé is játszották e dallamokat. Ennek fényében tehát különösen érdekesek Berkes
Béla 1900-as évek elején készült felvételei, amelyeken a Martinovics-nótát játssza. A
kiadványok közül némelyik bizonyára másolat. Azonos matricaszámmal és azonos
címmel jelent meg az Odeon Record és a Jumbola-Record kiadása,⁴⁴ továbbá más,
egymással szintén megegyező címmel és matricaszámmal a Melodia Record és a
„Diadal” Record kiadása.⁴⁵ Előbbieknél egyszerűen Berkes Bélát és cigányzenekarát

⁴⁴ „Toborzó – régi emlék csárdások.” Berkes Béla és zenekara. Odeon Record, A. 110070, matr. Ho.229-W.; „Toborzó – régi emlék csárdások.” Berkes Béla és zenekara. Jumbola-Record, No. 15625, matr. Ho.229-W.

⁴⁵ „Régi magyar toborzó és csárdások.” Ifj. Berkes Béla cigányzenekara. „Diadal” Record, D 556, matr. 53033.; „Régi magyar toborzó és csárdások.” Ifj. Berkes Béla. Melodia Record, 53033, matr. 53033.

nevezték meg előadókként, míg utóbbiaknál ifj. Berkes Bélát. Mivel ekkor id. és ifj. Berkes Béla egyaránt élt még, nem tudjuk biztosan, hogy a Berkes Bélát feltüntető felvételeken melyikükről van szó. A dallamot elsőként tartalmazó lemezek címe *Toborzó – Régi emlék csárdások*, illetve *Régi magyar toborzó és csárdások*, azaz a kiadványok címadása talán egy akkor már történetinek számító műfajra utal. Elképzelhető azonban, hogy az elnevezés a *Huszárcsíny* „Toborzó”-jára vezethető vissza.

Nem tudjuk azt sem, hogy Berkes Béla ismert-e a dallamhoz kapcsolódó népi hagyományt. Idősebb Berkes Béla apja, Berkes Lajos Aszódon szolgált a Podmaniczkyaknál, ilyen módon kétségtelenül kötődik ahhoz a nagytájhoz, ahol a dallam a népzeneben is fennmaradt. Noha a Berkes Béla által játszott változat közel áll több később gyűjtött népzenei változathoz, figyelembe kell venni, hogy felvétele, illetve általában a városi cigányzenei hagyomány valószínűleg befolyással bírt a későbbi népzenei gyakorlatra. Szintén nem tudni, hogy Berkes merített-e valamilyen élő hagyományból abban, hogy felvételein ugyanazzal az azonos tempójú, dúr hangnemű sorpárral folytatta a lassút, amely a *Huszárcsíny*-ben nem szerepel, de amely „Huszárverbunk”, vagy „Huszárcsárdás” néven, sorpárként vagy bővebb formában – négysoros strófaaként – önállóan is ismert a hangszeres népzeneben, s amelynek több népzenei adata a Martinovics-dallamot követően hangzik el.⁴⁶ E dallam más korábbi forrásban nem kapcsolódik a Martinovics-nótához, jöllehet a Ruzitska gyűjteményében szereplő „Lassatskán vígan”, amelynek énekelt verbunkos változata Major közléséből ismert,⁴⁷ igen távolról rokonítható a „Huszárverbunk”-kal. A hasonlóság a dallamok második felének harmóniameneteiben, dallamvonalaiban és egyes motívumaiban jelentkezik. A két dallam első fele – bár hasonló jellegű és szerkezetű – harmóniailag nem azonos, különösen eltérő a kezdőmotívum.

III.

Mit árulnak el a legkorábbi források a gyakori „Martinovics” elnevezésre vonatkozóan? A dalt a szóbeli hagyomány a jakobinus Martinovics Ignáchoz kapcsolja, és a későbbi szakirodalom is egyértelmű tényként kezeli, hogy a név a dallam Martinovics Ignáchoz való kötődéséből ered. Ezzel szemben Fabó Bertalan „Martinovics primás körmagyarjá”-nak nevezi a dallamot, amely leírása szerint az 1840-es és

⁴⁶ Kiss Lajos, „Népi verbunk-dallamainkról”, 288–289.

⁴⁷ A dallam „Magyar szív váltig hív” szövegkezdettel Kovács Károly (a Vasárnapi Ujság szerint nemzeti színházi tag) Dalkoszorú című sorozatának 5. füzetében jelent meg 1855-ben „Magyar szív” (Toborzó) címen. A dallam mellett Kovács megjegyzi, hogy „A’ Kisfaludy T. Gyűjteményéből”, s a szöveget valóban megtaláljuk Erdélyi János *Népdalok és mondák* című gyűjteményének 1846-os I. kötetében, amely szerint ezt a Rábaközben énekelték. A szöveg megjelent továbbá Kecskeméthy Csapó Dániel *Nemzeti dalok és marsok* című, 1847-es gyűjteményében is. Major Ervin, „Népdal és verbunkos”, 223–224.

1850-es években ismert körmagyar volt.⁴⁸ Fabó Martinovits Péter cigányprímásra (?–1858) utal, aki a *Zenei Lexikon* szócikke szerint az 1830-as években Szabolcs megyében működött,⁴⁹ s akinek a *Honderű* nagykarolyi tevékenységéről számol be,⁵⁰ míg Tari Lujza debreceni működését említi.⁵¹ Major Ervin határozottan cáfolja, hogy a dallam kapcsolatban állna a primással, erre azonban egyetlen indoka, hogy a szöveg, amelyre Fabó szerint a nép körében a dallamot énekeltek, valójában nem illik a dallamra.⁵²

A név és a dallam kapcsolata a források alapján még problematikusabbnak tűnik. A vokális dalok szövege szinte mindig a „Szememből könnypatak csorog” kezdetű szövegtípus egymástól alig eltérő változata. Az általánosabban honvagy-témájú vers nem említi Martinovics Ignácot vagy a vele kapcsolatos történelmi eseményt, sőt, ettől a kontextustól még távolabbinak tűnik a Kelemen Lászlónál és Tóth Istvánnál „Bár pogány lántzot fűzzön rám”, Kiss Dénesnél, Káldynál és Jókainál pedig „Bár tatár rabszíjját fűzd rám” változatban megjelenő szövegsor. A forrásokban csupán a vezetőknév szerepel, de az sem mindig: hiányzik például a két korai szövegforrásból, Liszt János darabjából, valamint az *Öt magyar nóta* zeneileg közeli letétjéből is. Tóth István gyűjteményének „Martinovics magyarja” felirata legalább annyira vonatkozhat egy azonos nevű zenész művére, mint a történelmi alakhoz kötődő dalra. Nem egyértelmű a Pap Antal gyűjteményében található „Martinovics” felirat sem, amely mellett ott áll: „eredetije LISZTtől”, ráadásul a kézirat tetején lévő eredeti feliratban úgy tűnik, hogy a Martinovics név a szerzőnek fenntartott jobb szélén helyezkedik el. Az eredeti felirat nagy részét sajnos levágták, így annak tartalma inkább csak sejthető. Major Ervin, majd az ő nyomán Kiss Lajos „Magyar Martinovicsról” címmel közli a debreceni kézirat dallamát – itt a nevet tehát címként használja. A kézirat alaposabb vizsgálata során azonban kiderül, hogy a lejegyző alacsony, az „r”-hez hasonló „t” betűket ír, ugyanakkor a két betűt egyértelműen megkülönbözteti. A gyűjteményben számos hasonló kifejezéssel találkozunk, amelyek zeneszerzőkre vonatkoznak, például „Magyar Rózsavölgyitől”, „Magyar Kirch Jánostól”, „Magyar Biharitól” – s ahogyan Papp Géza is közreadja: a „Magyar Martinovicstól”.⁵³ Inkább címszerűnek hat viszont az 1839-es vagy 1840-es bál leírásában említett

⁴⁸ „Például Martinovics híres primásnak egy igen szép dallamú körmagyarja szélében elterjedt, úgy, hogy a 40-es és 50-es években mindenütt erre tanultak az úri leányok és legények körmagyart táncolni (Bartay, *30 magyar zenedarab*, 21. lap, Liszt átíratában). A nép ezt megszóvegesítette: „Sárga kancsó, veres bor. / Mindjárt rám kerül a sor, / Ürítsd ki a kupádat, / Verd össze a bokádat, / Verd össze a bokádat.” Fabó Bertalan, *A magyar népdal zenei fejlődése* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1908), 280–281.

⁴⁹ „Martinovits Péter”, in *Zenei Lexikon II.*, főszerk. Dr. Bartha Dénes (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965), 533.

⁵⁰ *Honderű*, 1843. 19. sz.: 651.

⁵¹ Tari Lujza, „A tágabb környezet – a cigányzenés Debrecen”, *Magyar Zene* 36 (1995/2): 154–170. Itt: 154–157.

⁵² Major Ervin, „Három, tévesen Liszt Ferencnek...”, 26.

⁵³ Papp Géza, *A verbunkos kéziratok emlékei*, 128.

„Martinovics”. Mindenesetre feltűnő egyrészt, hogy Martinovics Péter működési helye az a terület, ahol a 19. századi források alapján a dallam erős élő hagyományát sejtjük, másrészt lelőhelye alapján szintén e tájhoz kötődik a Martinovicsot szerzőként említő debreceni kézirat is. Mindez nem jelenti feltétlenül Martinovics primás szerzőségét. A zenész és a dallam összekapcsolódása a dallam helyi hagyományának emléke is lehet, amelyre a primás támaszkodhatott. A neves zenész ugyanakkor segíthette is a dallam népszerűségét. Összességében, ha biztosat nem is tudunk a Martinovics elnevezés eredetéről, felmerül a lehetőség, hogy az a dallam életének korai időszakában talán mégsem, vagy nem feltétlenül Martinovics Ignác személyével kapcsolódott össze, így nem zárható ki a dallam Martinovics Péterrel való kapcsolata sem.

A 19. század második felében a Martinovics-nótának további változatai jelentek meg. Szentirmay Elemér *Ne bántsá a magyart. Eredeti magyar nóta (régí stylben)* címmel, saját néven 1867-ben publikált feldolgozásának dallamát Kiss Lajos újraközölte tanulmányában. A dallam részleteiben, díszítéseiben egyéni, de alapvetően közel áll ahhoz a változathoz, amely a *Huszárcsínyben* szerepel, s amely a század közepén talán már a dallam ismert hangszeres variánsa lehetett. Wachtel Aurél az *Apolló* 1875-ös IV-ik kötetében *Martinovics indulója* címmel jelentette meg lényegében a Liszt János-féle változatot, de Liszt neve nélkül. Az augmentált írásmód mellett a különbség elsősorban abban áll, hogy az előadási jelek indulószerűbbé teszik a dallamot. A dallamot újraközölő Major szerint bár Wachtel nem nevezte meg forrását, Bodó Károly kistályai lelkész gyűjteménye, amelynek dallamai az *Apolló* korábbi számaiban is szerepeltek, az összehasonlítás alapján a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* című kiadvány lehetett.⁵⁴ Major felhívja a figyelmet, hogy az induló megnevezés először e kiadványban szerepel a dallam mellett,⁵⁵ ugyanakkor, mint láttuk, Színi tíz évvel korábban, már ismert névként használta ezt a fogalmat. A dallam egyszerűbb és a megszokottól egy-egy ponton erősebben eltérő melódiával, szöveg nélkül szerepel Limbay Elemér *Magyar Dal-Albumában*, és más, „A magyarok szent hónapjának” kezdetű szöveggel a sorozathoz tartozó szöveggyűjteményben 1888-ban.⁵⁶

A 19. század végén, elsősorban Káldy Gyulához kapcsolódva a dallam új, történeti szellemű divatja tűnik fel. Retrospektívnek tekinthető már Bartay Ede 1860-as *30 Eredeti Magyar Zenedarab* című nyomtatott kiadványa is, amelyben Bartay Ruzitska gyűjteményének több darabját, köztük Liszt János dallamát is kiadta a letét kísérszólamait érintő kisebb változtatásokkal. Káldy Gyula már említett, 1895-ben megjelent *A szabadságharc dalai és indulói* című gyűjteménye megjelenéséhez képest egy fél évszázaddal korábbi időszakra utal. Míg a dallam 19. század közepi népszerűsége valóban igazolható, nem tekinthető hitelesnek Káldy későbbi

⁵⁴ Major Ervin, „Három, tévesen Liszt Ferencnek...”, 26.

⁵⁵ Major Ervin, „Népdal és verbunkos”, 223.

⁵⁶ Limbay Elemér, *Magyar Dal-Album és Magyar daltár VI.* (Győr: Hennicke Rezső, 1888), 1011.

tanulmányának adata, amelyben a dallamot egy konkrét, 1795-ös évszámmal látja el. A *Magyarország vármegyéi és városai* című sorozat Borovszky Samu és Sziklay János által szerkesztett, 1898-as *Vas vármegye* kötetében viszont ugyanez a dallam „Vas megyei nóta” néven jelenik meg Káldy Gyula zongoraátiratában. A kísérőszöveg *A szabadságharc dalai és indulói* című gyűjteményben megjelent ismertetőszöveg változata, ezúttal nem az 1795-ös, hanem az 1796-os évszámmal kiegészítve, s feltűnik a „vasmegyei nóta” fogalma:

„A *vasmegyei nóta* dallama a híres *Martinovits nóta* melódiájára megy, mely a magyar vértanú, Martinovics Ignác halála után, 1796-ban keletkezett. Később a 20-as években az e dalból készült *vasmegyei nóta* dallamára tanította Fitos Károly és a többi magyar tánczmester az akkori fiatalokat a »Magyar lassú«-ra.”⁵⁷

Nem tudjuk, hogy létezett-e a „vasmegyei nóta” fogalom. A fenti szöveg szerint annak dallama a Martinovics-nóta melódiája, s ennek fényében sajátos megfogalmazás a kiadók részéről, hogy a „Vas megyei nóta verse”-ként is a Káldynál és általában a dallamhoz tartozó szöveget adják meg. Káldy korábban tárgyalt forrásai sem kötődnek Vas megyéhez, így kérdés, hogy bármilyen szempontból – például a dal Vas megyei ismertségére vonatkozóan – hiteles forrásnak tekinthetjük-e ezeket a sorokat.

Bár Káldy csak a dallamot kötötte Jókaihoz, az író maga is felidézte a szöveget két, 1891-ben, illetve 1896-ban kiadott regényében. Elképzelhető, hogy a dallam és szöveg egyeztetése Jókaiiban is felelevenítette a fiatalkorából ismert éneket, s ez is ösztönözhetette, hogy azt műveibe beemelje. Hacsak Káldy valójában nem a regényből vette át a dalszöveget, a közös felidézés hatását támasztja alá az is, hogy Jókai az 1891-es *Rákóczy fiába* a Káldynál megjelenttel azonos két strófát illesztett be egy apró különbséggel: a Káldynál szereplő „csereg” szó helyett itt „csorog”-ot találunk. Már a dalt idézi fel a 18. század első felében játszódó regény 30. fejezetének címe is: „Szememből könnypatak csorog”. E részben II. Rákóczi Ferenc szüleitől elszakított s most apjához Rodostóba igyekvő György fia felfigyel a hajón evező magyar hadifoglyok énekére, amelynek Jókai két teljes strófáját közli. Rákóczy a kísérőjétől megtudja, hogy ez régi magyar dal, amelyet mindenki ismer. A történelmi hitelesség nyilvánvalóan nem volt célja az írónak, s a szöveg ismertségére vonatkozó adatnak sem tekinthetjük a forrást, hiszen a teljes szöveggel közölt strófa önmagában is magyarázza jelenlétét. Szintén lehet írói eszköz, hogy vokálisan is ismert dallamként tünteti fel a dalt a szerző az 1896-os *De kár megvénülni!* című regényben, amelyben egy fiatal csellista magyar dallamként „elhúzta a Bihari kesergőjét, meg a »Szememből könnypatak csereg« melódiáját”. Jókai, aki itt a Káldynál megjelenő „csereg” szót használja, talán az új kiadványra is épít, amelytől fiatalkora énekének újbóli ismertségét remélhette.

⁵⁷ Sziklay János–Borovszky Samu, *Magyarország vármegyéi és városai. Vas vármegye* (Budapest: Apollo Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1898), 595–596.

Az előzmények fényében kérdés, hogy bármennyire is hitelesnek tekinthető-e a *Vasárnapi Ujság* 1897. április 11-i számának Kölcseyről szóló cikke, amely az 1790-ben született költő gyermekkorát így jellemzi:

„A budai *generális kaszálón* (a mai Vérmező) alig száradt föl még a magyar jakobinusok vére, a falusi nemesi kúriákban itt-ott dugdosták még az »Ember és Polgár« nevezetű kátét, meg a *szabadság-fűt*, melynek eredetijét a Martinovics-féle összeesküvés egyik részese, Szolárcsik Sándor, szénnel rajzolt bőrtönének a falára, és jól bezárt ajtók mögött titkon fölzendült holmi vékony póklábú zongorán a Martinovics-nóta, a mely mellett jelen századunk első tizedében ifjak, lányok a nagyon szomorú Martinovics táncot járták.”

A leírás hitelessége ellen szól a „Martinovics táncz” korábban soha elő nem forduló szófordulata, és a tánc szomorúként való jellemzése, amelyre semmiféle utalás nincs korábbról. A fogalmat nyilván a szöveg jellege és a Martinovics-hoz kötődő tragikus történelmi események ihlették, s bizonyára a Káldynál megjelenő konkrét keletkezési évszám, valamint Káldy kottakiadványának „Mély bánattal és sok kifejezéssel”, továbbá tanulmánya kottapéldájának „Lassan. Mély bánattal, sok kifejezéssel” zenei utasítása erősítették meg. A cikk sokkal inkább a dalnak a korszakban feléledő, új emlékezetét tükrözi.

Feltehetően Káldya és talán e cikke támaszkodik Róka Pál is, aki 1900-ban megjelent *A táncművészet tankönyve* című munkájának „A magyar tánc eredetéről” fejezetében a „Martinovics-táncot” is bemutatja a régi magyar táncok között. Mint írja,

„a haza sorsán búsuló hazafiak azt is megtették, hogy egy-egy tiltott szövegű dalt táncra alakítottak át, s mialatt a táncot járták, szövegét dalolták.”

Ennek példája a Martinovics-tánc is, amelynek általa közölt szövege egy apró résztől eltekintve megegyezik Káldy szövegével még a „csereg” szóban és a megszövegezett ismétlésben is, ugyanakkor hiányzik belőle a szöveg utolsó sora. Róka szerint a tánc lépései „lassú mélabúsak” voltak. Egy másik hasonló dalnál említi, hogy a korabeli táncmesterek, Farkas, Fitos és Szöllősy ezekre tanítottak táncot,⁵⁸ amely ez alapján nagyjából a 19. század második negyedéhez köthető. Összességében nem tudni, milyen forrásra alapozott Róka, de sejthető a már említett egykorú források hatása. Káldy már említett előadási utasításán kívül a tánc mélabús voltát és a „Martinovics-tánc” nevet csupán a *Vasárnapi Ujság*-ban olvashatjuk – tánc közbeni éneklésre és a dallal kapcsolatos tilalomra nincs korábbi adatunk.



⁵⁸ Róka Pál, *A táncművészet tankönyve. Elméleti és gyakorlati szaktankönyv rajzokkal és eredeti choreographiai jegyzetekkel* (Nagykőrös: Ottinger Kálmán, 1900), 166–167. Ugyanezt 1922-ben is megjelentette. Lásd uő., *Táncművészeti szaktankönyv. Elméleti és gyakorlati tankönyv kezdő és működő táncmesterek részére. 2.*, bővített kiadás (Budapest: Róka Pál, 1922), 46–47.

A Martinovics-dallam a 20. század későbbi évtizedeiben is jelen volt a magyar zenei hagyományban. Közzenei jelenlétének emlékét még őrizték a városi cigányzene-
nekarok körülbelül a század közepéig, s a hangszeres népzeneben is fennmaradt. A kéziratos és nyomtatott forrásoknak a 19. századihoz hasonló viszonylagos gazdagsága azonban már nem jellemző.

A dallam történeti vizsgálatának főbb eredményeit összegezve, a Major és Kiss által elfogadott nézettel ellentétben a 19. század legelejéről semmiféle közvetlen adatunk nincsen a dallamra, vagy az ahhoz általában kapcsolódó szövegre vonatkozóan. Nem állíthatjuk, hogy a dal vagy dallam nem létezett a 19. század elején, de úgy tűnik, csak a reformkor hozta igazán divatba azt. A század második harmadából több szöveges, vokális és különösen sok hangszeres adat maradt ránk. Aligha eldönthető, hogy a dallam ekkori közzenei népszerűsége mennyiben támaszkodott a szorosabban véve népzenei tradícióra, és mennyiben hatott arra maga is, az azonban a kevés adat alapján is világossá válik, hogy népi és közzenei hagyomány e dallam szempontjából hamar és erősen összefonódott. A 19. század közepi kottás adatok elsősorban különböző kéziratos forrásokban, különböző változatokban maradtak fenn, ami a dallam ekkor már élő hagyományára utal. Ezt támasztják alá azok a szöveges adatok is, amelyek a Martinovics-dallam népi használatáról, vidéki közismertségéről, és a műveltebb rétegeknek a dallam iránt való érdeklődéséről informálnak. Később a népszínművek, elsősorban a *Huszárcsiny* egyszerre támaszkodhatott a néphagyományra és segíthette elő a dallam további népszerűségét. A 19. század második feléből származó források azt sejtetik, hogy a dallam egyre inkább történeti emlékké vált, amelyet a század végének retrospektív kiadványai újra ismertté tettek. A dallamnak a közzeneben folyamatosan jelenlévő és a 20. századi városi cigányzenei gyakorlatban is továbbélő – népzenevel szintén alig kibogozható kapcsolatban álló – hagyományának lehetséges hatásai nem hagyhatók figyelmen kívül akkor sem, ha a dallam 20. századi gyűjtésekből ismert népzenei emlékeit vizsgáljuk.

KATA RISKÓ**Interrelations between Folk and Popular Music:
Historical Sources of the Martinovics Song**

The complex relationship between folk tradition and upper-class social structure can be exemplified by the Hungarian tune known as Martinovics Song. Several written sources of the tune from the nineteenth century have been revealed by Ervin Major, Lajos Kiss and Lujza Tari. As a folk-dance tune, it remained in the instrumental folk repertoire of the northern Hungarian-language area, and it was also played by urban Gypsy bands in the twentieth century. This study takes the Martinovics Song as a basis for studying interaction between distinct strata of music culture. The research identified some further sources that help to clarify the melody's history. Notational and other written data show the fashion for it in the mid-nineteenth century, but the character of the sources suggests that the tune had been living in the oral tradition for a long time. Nevertheless, its popularity in the nineteenth century – for example its occurrence in folk plays and later in song collections – may have facilitated its later survival in folk music and in Gypsy band music.

BRAUER-BENKE JÓZSEF

Tilinkó vagy tilinka

A felhangfurulya-típusok történeti és tipológiai áttekintése

A hangszer típusok organológiai szempontú tanulmányozása során kiemelt fontossággal bír a vizsgált hangszer különböző népcsoportok által használt elnevezéseinek és morfológiai sajátosságainak összehasonlító elemzése. Etimológiai és tárgymorfológiai vizsgálatok nélkül nem lehet a hangszerek térbeli és időbeli elterjedését, illetve megfelelő tipológiai besorolását meghatározni. Jelen tanulmány éppen ezért a regionális elterjedés és a szomszédos népek közötti kölcsönzések, valamint néprajzi analógiák figyelembevételével tesz kísérletet az ujjnyílás nélküli felhangfurulyák történeti-tipológiai analizésére.¹ Az elemzés egyben arra is rámutat, hogy a népi elnevezések legritkább esetben alkalmazhatók szakterminusként.



A hangszer történeti kutatásokban visszatérő probléma, hogy a táncmuzika zenész laikus kutatók az egymástól távol eső területek hasonló hangszereit kizárólag történeti kapcsolatok útján igyekeznek magyarázni, illetve a több évszázaddal korábbi történeti kapcsolatok igazolására felhasználni. Az egymástól távol fekvő területeken észlelt hasonlóságok, analógiák létrejöttének első szisztematikus magyarázata Adolf Bastiantól származik, aki az *Elementargedanke* és a *Völkergedanke* fogalmakkal rámutat arra, hogy a jelenségazonosságok a történeti fejlődéstől függetlenül, a *homo sapiens*

* A tanulmány előadás-változata az MTA BTK Zenetudományi Intézet 2016. január 21-i „Tudományos Fórumán” hangzott el.

¹ Az ujjnyílás nélküli felhangfurulya felépítését tekintve egy cső, amelyen nincsenek hangképző nyílások. Ennek következtében a felhangfurulya hangsora természetes felhangokból áll. A hangszer típus ábrázolása már az ókortól ismert. Az egyiptomi Óbirodalom V. dinasztiájának (Kr. e. 2563–2423) időszakára datálható szakkarai nekropolisz egyik domborművén jól láthatóan felhangfurulyát használnak (*1. kép*, lásd Hans Hickmann, „Ägypten”, in *Musikgeschichte in Bildern* II: *Musik des Altertums/Lieferung* 1, Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1961, 25). Ez felismerhető a jellemző játéktechnikájáról, amelynek során a hangszer alsó nyílását a mutatóujjal elzárva és nyitva páros és páratlan felhangokat képez a zenész.

pszichikai tulajdonságaiból adódnak.² Az európai, ujnyírlás nélküli peremfűvös felhangfurulyákkal morfológiailag rokonítható felhangfurulyák a dél-afrikai tswana népcsoport körében is fennmaradtak. Bizonyítva ezzel, hogy felépítésükben és játékmódjukban teljesen azonos hangszerek egymástól nagyon távol élő népcsoportoknál is kialakulhatnak, anélkül, hogy bármiféle történeti kapcsolat lenne közöttük.

Jó néhány esetben viszont egyértelműen kimutatható, hogy a szomszédos népcsoportok hangszerei mind elnevezéseikben, mind morfológiai sajátosságaikban rokoníthatók egymással, ami a népcsoportok közötti átvételt bizonyítja. Hangszertörténeti kutatásokban is alkalmazható Friedrich Rätzel kulturális diffúzionizmus elmélete, amely a kulturális sajátosságok térbeli szétterjedését vizsgálja.³ Ezek alapján adott hangszertípusnál az interetnikus kapcsolatok útján jól nyomon követhető egy-egy hangszer tér- és időbeli terjedése. A csángó *tilinka*, a román *tilincă*, a moldován *tilinka* és a hucul *telénka* felhangfurulya-elnevezések interetnikus átvételt feltételeznek.

Az ujnyírlás nélküli felhangfurulya legkorábbi említése és a „*Tielinka*”, elnevezés Franz Joseph Sulzer osztrák történész és nyelvész 1781-es munkájában szerepel.⁴ Első hazai leírása (*tilinka*) 1784-ből, Baróti Szabó Dávid Kisded Szó-tarából „furulya, furuglya, síp. Fűz-fa tilinka” jelentéssel ismert.⁵ A *tilinkó* alak Ravazdy András bihari nemes 1791-es méhészeti művében, a Méh-tolmács Toldalékában szereplő versben jelenik meg „tillinkóddal” formában.⁶ Az etimológiai vizsgálatok alapján a *tilinka* kifejezés a *tilinkó* egyik változata, bizonytalan eredetű, a magyar nyelvterület középső és keleti részén élő nyelvjárási, valószínűleg hangutánzó szó, ami a magyar és román nyelvben is nagyjából azonos időben, a 18. század végén bukkan fel.⁷

A 19. században a román néprajzkutató Teodor T. Burada még a régebbi nyelvjárási alaknak tartott *telincă* néven említi, de a 20. század közepén Tiberiu Alexandru organológus már a *tilincă* formát használja (2. kép).⁸ A hangszertípus elterjedése az 1950-es években Bukovinából, Észak-Moldvából és Észak-Erdélyből, illetve a csángók és a huculok köréből adatolható.⁹ A moldvai magyarok népnyelvi elnevezéseiben a *tilinka* és annak névváltozatai – *tilink*, *tilinka*, *csilinka*, *pilinka*, *pipilinka* – ismertek,¹⁰ De az is tapasztalható, hogy a budapesti tánc-

² Adolf Bastian, *Allgemeine Grundzüge der Ethnologie* (Berlin: Reimer, 1884), 11.

³ Lásd Friedrich Rätzel, *Anthropo-Geographie. Grundzüge der Anwendung der Erdkunde auf die Geschichte* (Stuttgart: Engelhorn, 1882).

⁴ Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens II* (Wien: Rudolph Gräffer, 1781), 419.

⁵ Baróti Szabó Dávid, *Kisded szótár, mely a ritkább magyar szókat az abc rendi szerént emlékeztető versekben előadja* (Kassa: Landerer Mihály, 1784), 234.

⁶ Csinálósi Ravazdy András, *Méhtolmács* (Diószeg, 1791), 342.

⁷ *A Magyar Nyelv Történeti-Etimológiai Szótára* (TESz) I–III (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967–1970), III (1976), 918.

⁸ Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului Român* (Bukarest: ESPLA, 1956), 110–111, illetve Fig. 25.

⁹ Lásd az előző jegyzetet.

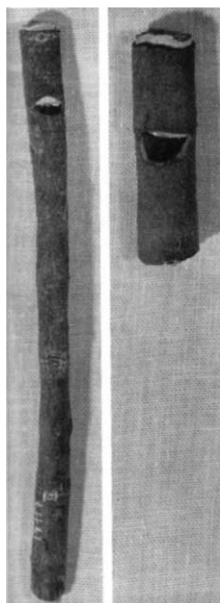
¹⁰ Pávai István, *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje* (Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993), 146.



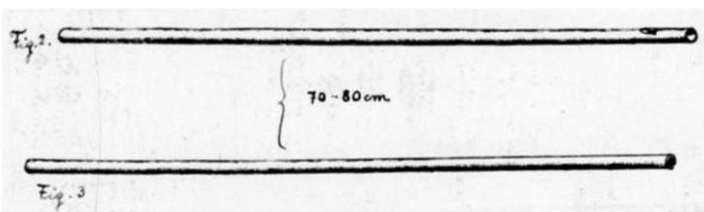
1. kép. Ókori egyiptomi peremfúvós felhangfurulya (Hickmann, 1961. nyomán)



2. kép. Bukovinai román peremfúvós felhangfurulya (Alexandru, 1956. nyomán)



3. kép. Ujjnyílás nélküli fúzfásipok (Moeck, 1969. nyomán)



4. kép. Dugós és dugótlan felhangfurulyák (a Bartók Archívum nyomán)

házas zenészek reflexív hatására már a moldvai adatközlők is a *tilinkó* változatot veszik át és azt használják az eredeti *tilinka* elnevezés helyett.

A *tilinkó* név a 19. században és a 20. század elején a Dunántúlon szintén ismert: megkülönböztetve az 5 ujjnyílásos hosszú furulyától, a rövid 6 ujjnyílásos furulyák megnevezése volt.¹¹ A moldvai csángók a *tilinka* szóval újabban szintén jelölhetnek ujjnyílás nélküli magréstípusokat, sőt újabban az öt ujjnyílásos *kavalt* is

¹¹ Bátky Zsigmond, *Útmutató néprajzi múzeumok szervezéséhez* (Budapest: Néprajzi Múzeum, 1992 [1906]), 130.

átalakíthatják *tilinkává* úgy, hogy az alsó két lyukat eltörik és a felső három lyukat a bal kéz ujjával folyamatosan zárva tartják.¹² Az Alföldön viszont az ujjnyílás nélküli fűzfasípot (amely típusnál a fűzfakéreg hangszertestbe visszaillesztett faragott fabelső képezi sípszerkezetet) nevezték *tilinkónak* (3. kép).¹³

A maros-tordai székelyek *fűzfasípját* szintén *tilinkónak* hívták, amit Bartók Béla a máramarosi románoknál látott dugós *tilincă cu dup* csökevényes változatának vélt.¹⁴ Sárosi Bálint rámutat, hogy a felhangfurulyák téves *tilinkó* elnevezése Bartók Béla leírásának félreértelmezése miatt terjedhetett el, mert a moldvai csángók köréből inkább a *tilink*, *tilinka*, *csilinks*, *pilinka*, *pipilinka* elnevezések adatolhatók, illetve a gyimesi csángók *szélenfuvó furulyának* nevezik.¹⁵

A Bartók Béla által leírt és le is rajzolt két felhangfurulya-típus a „tilincă cu dup” („dugós tilinka”), és a peremfűvós „tilincă fără dup” („dugó nélküli tilinka”) (4. kép).¹⁶ Bartók valószínűleg azért hasonlította a dugós kialakítású típust a maros-tordai székelyek fűzfa sípjához, mert azoknak is vannak hosszabb típusai.

A fűzfasípjellegű felhangfurulyák közül az északi népek hangszerei a legismertebbek, mint norvég *seljefløyte* a svéd *sälglöjt* és a finn *pitkähuilu*. Ez a hangszer-típus finn és orosz Karéliában szintén ismert, illetve hasonló, de nem rokonítható típusok lengyel és szlovák nyelvterületen is elterjedtek.¹⁷

A moldvai csángók körében szintén ismertek a dugós, vagyis a magréses, illetve a dugótlan, vagyis a peremfűvós *tilinkatípusok*. Emellett korábban ismert volt egy szintén fűzfakéregből készített régebbi típusú az úgynevezett nyelv- és ajakrésfurulyák közé sorolható *tilinka* is, amelyen a rézsút levágott fűvórészen szélcsatornanyílást alakítottak ki, azonban a magot a hangszer csövébe helyezett alsó ajak vagy a nyelv helyettesítette (5. kép, balra).¹⁸ A kiszáradás után eldobható, szezonális tavaszi hangszernek tekinthető *tilinkán* leggyakrabban játszott tavaszi havajgatás (vigasztalás) és a hozzá kötődő mágiikus énekszövegek jelzik a holtaknak a tavasz és a megváltás érkezését. Mivel a *tilinka* megnevezés magrés-, peremfűvós és nyelvrésfelhang-furulya-típusokat egyaránt jelölhet, a továbbiakban alkalmasabb lenne az *ujjnyílás nélküli perem-, nyelvrés- vagy magrésfurulya* elnevezések használata, illetve a hangszer természetes felhangokból álló hangsora miatt, a német és az angol szaknyelvi *felhangfurulya* (Obertonflöte / overtone flute) terminus szintén helytálló.¹⁹

¹² Balogh Sándor, *Moldvai hangszeres dallamok*. (Budapest: Etnofon, 2001), 6.

¹³ Lásd Hermann Moeck, „Typen europäischer Kernspaltflöten”, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, Stockholm (1969): 39.

¹⁴ Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.), *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzeneről és a népzenekeutatósról 1* (Budapest: Editio Musica, 1999), 132–133.

¹⁵ Sárosi Bálint, *Hangszerek a magyar néphagyományban* (Budapest: Planétás, 1998), 146.

¹⁶ Másolat a Román Akadémia Könyvtárából, Szabolcsi Bence ajándéka, jelzet nélkül, Bartók Archívum. Az ábra részlete feltehetőleg a máramarosi kötet eredeti (bukaresti) megjelenítésének tervéhez kapcsolódik, ami végül nem lett kiadva.

¹⁷ Hermann Moeck, „Typen europäischer Kernspaltflöten”, 41–73.

¹⁸ Pávai István, *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*, 20.

¹⁹ Brauer-Benke József, *A népi hangszerek története és tipológiája* (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2014), 84.



5. kép. Balra: moldvai csángó nyelv-rés-felhangfurulya (Pávai, 1993. nyomán); jobbra: altaji nyelv- és ajakrész-felhangfurulya (Vertkov–Blagodatov–Jázovickaja, 1975. nyomán)

A nyelv-rés-felhang-furulyatípusok vizsgálatával kapcsolatban Ernst Emsheimer 1965-ben publikálta elméletét, amely szerint ez a hangszer csak a finnugor és szórványokban az altaji nyelvű népek körében elterjedt „finnugor furulyatípus”-nak tekinthető, amely Kr. e. 4000 körül az Ural környékén alakulhatott ki.²⁰ Ezek alapján a csángó *tilinka*, a finn *mäntyhuilu*, a mari (cseremiszi) *shíaltysb*, az udmurt (votják) *uze gumy*, a komi (zürjén) *chípsan* és az altaji *shógur* furulyatípusok rokoníthatók egymással. Habár morfológiai szempontból valóban hasonlítanak a felsorolt nyelv- és ajakrész-furulyatípusok, viszont játéktechnikailag csak a négy ujjnyílásos finn *mäntyhuilu* hozható kapcsolatba a csángó *tilinkával*, mert az eddigi adatok szerint csak ennél a két típusnál kizárólagos a nyelv magként való használata. Ezzel szemben az ujjnyílás nélküli komi *chípsan* és az altaji *shógur* furulyáknál a magot az alsó ajak és nyelv segítségével egyaránt képezhetik, illetve az ujjnyílás nélküli udmurt *úze-gúmy* és a két vagy öt ujjnyílásos mari *shíaltysb* furulyáknál csak az alsó ajkat használják a hangképzéshez (5. kép, jobbra).²¹ Ez utób-

²⁰ Ernst Emsheimer, „Egy finnugor furulyatípus?”, in *A vízimadarak népe. Tanulmányok a finnugor és a rokon népek élete és műveltsége köréből*, szerk. Gulya János (Budapest: Európa, 1975), 107–118.

²¹ Konsztantin Vertkov–Georgi Blagodatov–Elza Jázovickaja (szerk.), *Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabiting the USSR* (Moscow: State Publishers Music, 1975), 66, 73, 80, 183, 184. (A hangszerelnevezéseknél az Atlas angol átirású terminusait használom.)



6. kép. Balra: itelmen nyelvés-felhangfurulya (Emsheimer, 1981. nyomán); jobbra: szlovák magrés-felhangfurulya (Moeck, 1969. nyomán)

bi furulyatípus elnevezése szorosabb kapcsolatban állhat a moldvai csángók *szültü* („magrésfurulya”) elnevezésével.²² Az elnevezés legkorábbi ismert formája a felső-ausztriai Schlägl premontrei könyvtárában felfedezett, 1405 körül másolt latin–magyar Schlägli szójegyzékből adatolható, ahol *fistula–siuelte* alakban szerepel.²³

Azonban „finnugor furulyatípus”-hipotézisét Emsheimer 1979-ben revidiálta, mert időközben keleti és nyugati szláv, paleoszibériai, illetve görög nyelvterületről is kerültek elő nyelvés-felhangfurulyák és ujjnyílásokkal ellátott típusaik.²⁴ Mint például Szentpétervár környékéről az orosz *sjas*, *shimushka* és *raplja*, illetve Kurszk környékéről az ukrán *dudka* és *gudilo*. Ezen túlmenően még Kamcsatka őslakóinak, az itelmeneknek (kamcsadálók) a köréből a nyelvésfurulyák ujjnyílás nélküli felhangfurulya-változata is adatolható (6. kép, balra).

Szlovákiából, Breznóbánya (Brezno) környékéről és Királyhegyaljáról (Šumiac) szintén van adatunk egy felső szélcsatorna-nyílásos nyelvés-furulyatípus elterjedt-

²² Domokos Pál Péter, „Szültü. Egy csángó hangszer”, *Ethnographia*, LXXIV (1963): 278–282.

²³ Molnár József–Simon Györgyi, *Magyar nyelvemlékek* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1976), 57.

²⁴ Ernst Emsheimer, „Tongue Duct Flutes Corrections of an Error”, *The Galpin Society Journal* (1981/34): 98–105.

ségére. Breznó környékéről az ujnyílás nélküli magrés-felhangfurulyák elterjedése is kimutatható, mint a csapott fúvókás kialakítású *kosáčík* (6. kép, jobbra).²⁵ Ettől formailag eltérő, egyenes fúvókás *goralská píšťalka* elnevezésű magrés-felhangfurulya Árva (Orava) és Liptó (Liptov) és Trencsén (Trenčiansky kraj) megyékben ismert.²⁶ A róluk elnevezett furulyatípuson a gorálok sajátos módon, fuvolatartással, a szélcsatornanyílásba fújva játszanak.²⁷

Görögországban kizárólag a Peleponnészosz nyugati részén, Messzínia kisebb településein (Dorio, Pszari) adatolható egy *sourávoli* elnevezésű, felső szélcsatornanyílásos ajakrés-furulyatípus elterjedése (7. kép).²⁸ Erre a területre albán nyelvű arvanita pásztorok érkeztek és telepedtek le nagyobb számban a 14. században, ezért itt is feltételezhető, hogy jövevényhangszerről lehet szó. A felső szélcsatornanyílásos *sourávoli* megszólaltatásánál a cseremiszi ajakrésfurulyák megfúvástechnikájához hasonló módon, az alsó ajakkal, és nem a nyelvvel képezik a magot, ezért egyelőre kérdéses, hogy a balkáni és a Kárpátokban fennmaradt nyelv- és ajakrésfurulyák milyen kapcsolatban állhatnak az észak- és kelet-európai típusokkal.

Az európai furulyatípusok komparatív vizsgálata során Hermann Moeck 1969-es tanulmányában felvetette annak lehetőségét, hogy a kelet-európai négyhat ujnyílásos, alsó szélcsatornanyílásos magrés-furulyatípusoknak valamelyik nyelv- vagy ajakrés-furulyatípus lehetett az őse, vagy adhatta az ötletet a típus kifejlődéséhez.²⁹ Ez utóbbi esetben a stimulus diffúzió jelenségével lehetne magyarázni az új hangszertípus kialakulását. Cajs Lund 1981-es tanulmányában egy malmói ásatás során előkerült, 13. századra datált korábban magrésfurulyának tartott csontfurulya kémiai analízisével bizonyította, hogy eltérően a korábbi vélekedésektől, sem fából, sem más szerves anyagból kialakított mag nyoma nem mutatható ki a csontfurulya belsejéből így az vélhetően egy nyelv- vagy ajakrés-furulyatípus lehetett (8. kép).³⁰

Az alsó és felső állású szélcsatornanyílás különböző hangszíneket eredményez, ebből kifolyólag adott dallamtípusok befolyásolják a hangszer felépítését. Mivel a furulyákon eredetileg énekelt dallamokat játszottak, ezért valószínűsíthetően az ezek előadásához szükséges mértékben alakíthatóak a hangszereket is. A néprajzi analógiák azt mutatják, hogy a nyugat-európai magrésfurulyák szélcsatorna-

²⁵ Oskár Elschek, „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei”, in *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* II (Lipscse: Deutscher Verlag für Musik, 1983), 129–131. A 6. képet lásd Hermann Moeck, „Typen europäischer Kernspaltflöten”, 40.

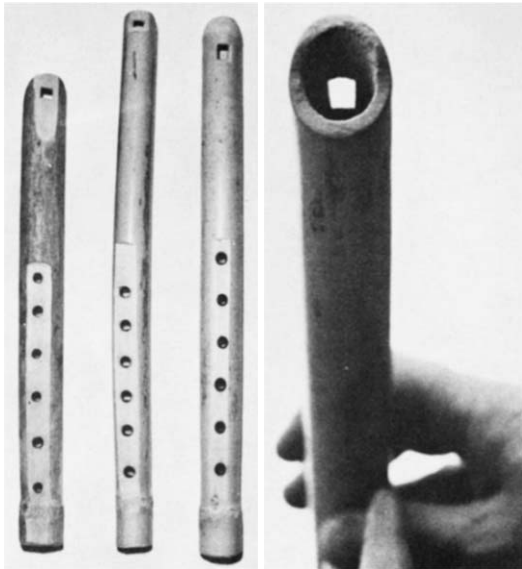
²⁶ Lásd előző jegyzet.

²⁷ A vlach eredetű gorálok mai lakhelyükön az Északnyugat-Kárpátokban a 15–17. század közötti időszakban telepedtek le.

²⁸ Fivos Anoyanakis, *Greek Popular Musical Instruments* (Athén: National Bank of Greece, 1979), 150. A képet lásd Ernst Emsheimer, „Tongue Duct Flutes Corrections of an Error”, PLATE VII/a.

²⁹ Hermann Moeck, „Typen europäischer Kernspaltflöten”, 41–73.

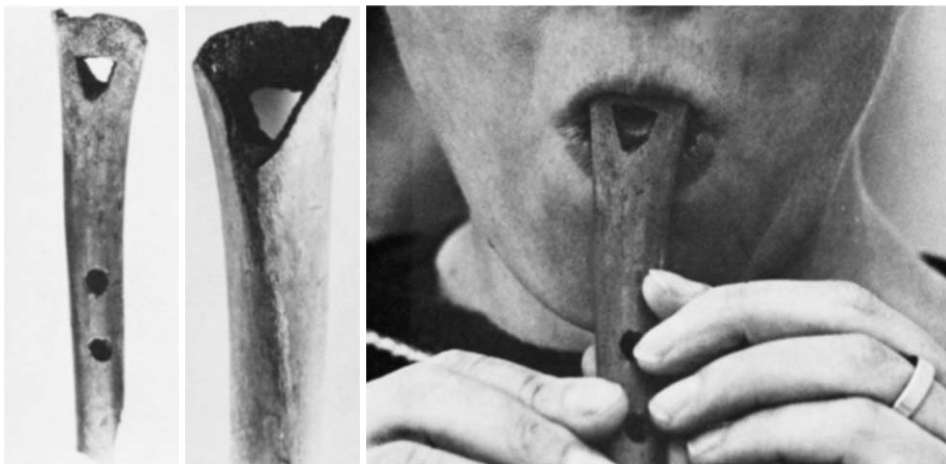
³⁰ Cajs S. Lund, „A Medieval Tongue-(Lip-)and-Duct Flute”, *The Galpin Society Journal* 34 (1981): 106–109, a képet lásd PLATE VIII/c.



7. kép. Görög ajakrésfurulyák (Emsheimer, 1981. nyomán)



9. kép. Mallorcai, orosz, román, szlovén és svéd magrésfurulyák alsó, illetve felső állású szélcsatornanyílásokkal. (Moeck, 1969. nyomán)



8. kép. Középkori nyelv- vagy ajakrésfurulya (Lund, 1981. nyomán)

nyílása jellemzően az ujjnyílásokkal megegyező oldalon van. Ezzel szemben a Balkán és a Kárpát-medence népcsoportjai által használt népi furulyák nagy részén a szélcsatornanyílás az ujjnyílásokkal ellentétes oldalon van kialakítva (9.

kép).³¹ A kontaktzónának tekinthető kelet-európai régió orosz, belorusz, ukrán és ruszin furulyatípusai között mind a felső, mind az alsó állású szélcsatorna-nyílásos típusok megtalálhatóak. Viszont a Baltikum és a Kaukázus vidékén már inkább a felső állású szélcsatornanyílás az elterjedtebb – ettől keletebbre a peremfurulyák és az ékvájtatos peremfurulyák elterjedése a jellemző.



A téma további komparatív etimológiai, tárgymorfológiai vizsgálatot igényel a jövőben, amelynek során egyfelől további, eddig még nem ismert nyelv- és ajakrés-furulyatípusok bukkanhatnak fel. Ezen túlmenően, egyes típusok esetében még a pontos elnevezés is tisztázódhat, hiszen a megadott terminusok egyelőre több furulyatípust is jelölhetnek – az összefüggések feltárása egyelőre hiányos. Mivel az ujjnyílás nélküli felhang-furulyatípusoknál az adott hangszerhez kötődő dallamok is fennmaradtak, érdemes lenne a felépítésben hasonló típusoknál (ha ezek még fellelhetők) a hangszerhez elsődlegesen kötődő dallamokat keresni, és elvégezni azok összehasonlító zenei vizsgálatát.³²

Szintén fontos konklúzió, hogy a hangszer típusok elterjedtségét nem lehet népcsoportokhoz vagy nyelvcsaládokhoz kötni: a diffúz jellegű interetnikus érintkezések miatt folyamatosan adatolható a hangszer típusok népcsoportok közötti átvétele vagy másolása. Az is megállapítható, hogy a népi hangszerelnevezések a legritkább esetben használhatók típusjelölő terminusként: általános tendencia ugyanis, hogy a funkciójában vagy a megszólaltatás módjában több hasonló típust is ugyanazon hangszernévvel jelöltek.

³¹ Hermann Moeck, „Typen europäischer Kernspaltflöten”, 56.

³² Például a tilinkán leggyakrabban játszott szöveges dallam a mágikus jelentőségű tavaszi havajgatáshoz (= vigasztalás) kötődik, amikor is hírül adják a holtaknak a tavasz és a megváltás érkezését. Bartók szintén úgy találta, hogy a máramarosi románok a magrées tilincă cu dup és peremfúvós tilincă fără dup felhangfurulyáikon csak a hora lungă-nak nevezett „ősi” dallamot játsszák, ami rokonítható az ukránok dumy-dallamával. Lásd Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.), *Bartók Béla írásai* 3, 132.

JÓZSEF BRAUER-BENKE

Tilinko or Tilinka

A Historical/Morphological Analysis of Overtone Flutes

Analysis of musical instruments from an organologic point of view needs to be supplemented with comparative etymological and morphological analysis. Such study of instruments helps to describe their dissemination in space and time. This paper makes a historical and morphological study of the overtone flute with no finger holes, and of tongue and lip-duct flutes. The analysis rests on the regional spread of the instruments, borrowings from neighboring nations, and ethnographical analogies. The findings indicate that the popular names for such instruments can almost never be used as a scholarly terms.

LISZT-KUTATÁS

a Liszt Ferenc Kutatóközpont
munkatársainak írásai

DOMOKOS ZSUZSANNA

Verebi Végh János és a Magyar Királyi Zeneakadémia

Végh János, a Zeneakadémia alelnöke, így emlékezett vissza Liszt Ferencre a *Muzsika* folyóirat első, 1929-es számában:¹

„Egyrészt a bizalmas barátság, mellyel első ismeretségünk óta kitüntetett, másrészt az akkor gyermekéveit élő országos Zeneakadémiánál elfoglalt alelnöki állásom, mely gyakori hivatalos érintkezést igényelt a Mesterrel, mint az intézet elnökével, bőséges alkalmat nyújtottak arra, hogy mind művészi, mind emberi nagyságát megismerni és tisztelni, sőt csodálni tanuljam. Mert valóban csodaszámba ment az az óriási önfegyelmesség, az a mélységes, szilárd vallásosság, az a kérlelhetetlen szigorú igazságérzet, az a kiapadhatatlan szívjóóság, mely benne lakozott, s amelynek megnyilvánulásai mindig nélkülözték az elkényeztetett, világhódító virtuózok pózát, kérkedését, hencegését.”

Verebi Végh János Liszttel folytatott levelezése mind az intézménytörténet, mind a Liszt-kutatás számára felbecsülhetetlen értékű forrás. Végh zeneakadémiai alelnöki tevékenysége az intézmény életének egyik legfontosabb, alakuló periódusához kapcsolódik. A levelek, azon túl, hogy bepillantást engednek Liszt fáradhatatlan intézményszervező munkájába, bizonyítékkal szolgálnak arra vonatkozóan, hogy Liszt távolléte idején is mennyire aktívan foglalkozott a Zeneakadémia fejlesztésével.



Verebi Végh János a Velencei tótól körülbelül 15 km-re északra fekvő Vereb községről kapta előnevét, ahol Magyarország egyik legműveltebb középnemesi családjának kastélya állt a II. világháborúig. A 18. század végétől kezdve itt működött az

* Tallián Tibor tanár úr 70. születésnapjára, tisztelettel és szeretettel. A tanulmány előadás formájában elhangzott 2016. szeptember 22-én Székesfehérváron, a *Kultúra és Zene. Városok, templomok és kastélyok zenéje Magyarországon* című konferencián.

¹ Végh János, „Liszt Ferencről”, *Muzsika, Zeneművészeti, zenetudományi és zenekritikai folyóirat* (1929/1–2): 73–77., itt: 73.



1. kép. Verebi Végh János (1845–1918), Liszt Múzeum

ország egyik legjelentősebb magánzenekara, a kastély egykor színháznak is adott otthont. A família tagjai – a martonvásári Brunszvik grófokhoz hasonlóan – kiválóan játszottak különböző hangszereken. A Végh család híres kotta- és hangszer-gyűjteménnyel is rendelkezett.

Ifjabb Verebi Végh János 1845-ben született, és felmenőinek hagyományaihoz híven komoly zenei oktatásban részesült. Zongorajátékra Thern Károly, a Magyar Nemzeti Színház másodkarnagya, majd a Nemzeti Zenede összhangzattan és zongoratanára, zeneszerzésre Mosonyi Mihály oktatta. Zenei tanulmányai mellett jogot tanult, később kúriai bíró és királyi tábla ülnöke lett, miközben műkedvelő koncerteken lépett fel és zeneműveket írt. Gróf Apponyi Alberttel és Mihalovich Ödönnel együtt részt vett Bayreuthban a *Nibelung gyűrűje* ősbemutatóján, és a *Christus* weimari első előadásán. Wagner magyarországi baráti köré-

hez tartozott. A budapesti zenei életben is gyakran találkozott Apponyival és Mihalovich-csal, együtt béreltek páholyt a Vigadóban és a filharmóniai hangversenyeken, és részt vettek a műkedvelő arisztokrata barátaiknál rendezett közös zenei estéken, mint például Eötvös bárónénál, Thern Károly lakásán, de ő is vendégül látta barátait budapesti otthonában. Fellépett nyilvános hangversenyeken is, többek között a pesti Vigadóban.²

Hagyományos romantikus stílusban komponált, amelyre érezhetően hatott Wagner zenéje. Kompozíciói között főleg hangszeres kamaraművek, dalok, ének-karra és zenekarra írt kompozíciók, misék, zsoltárok, kórusok és zongoraművek szerepelnek – ez utóbbiak között található egy három zongorára, 12 kézre írt alkotás *Conversations* címmel 1863-ból. Ez az igényes házi muzsikálásra készült zenemű abba a sorozatba tartozik, amely számára Végh 1880-ban elkészítette Liszt *Dante szimfóniájának*,³ majd 1881-ben *Csárdás macabre*-jének átíratait is két zongorára, nyolc kézre.⁴

Végh János Liszttel hamar személyes és szoros baráti kapcsolatba került, amint a Mester rendszeresen hazalátogatott. 1876-ban Liszt is megemlíti levelében,⁵ és tudjuk, hogy Végh azok közé a különösen kedvelt magyar barátok közé tartozott, akikkel Liszt szívesen töltötte szabadidejét közös házi muzsikálással, beszélgetésekkel, whist-játékkal. Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára Liszt szimfonikus költeményeinek négykezes átírataiból egy olyan kottát őriz, amelyet Liszt 1878 februárjában Végh Jánosnak és zeneileg szintén kiváló tehetségű feleségének, Angéla Bezerédj-nek ajánlott.⁶

Liszt budapesti hagyatékában több Végh János által írt, nyomtatásban is megjelent zenemű található, köztük számos dal, illetve az eredetileg zongora négy kézre komponált *Suite en forme de Valse*, melyet Liszt később átírt kétkezes változatban is.⁷ A Liszt-átíratot Végh János fia, Végh Gyula másolta le 1933-ban, pillanatnyilag ez a kéziratos átírat található magyar tulajdonban.⁸ Szintén Végh Gyula, az Iparművészeti Múzeum egykori igazgatója adta közre Liszt ki-

² Lipthay Endre, *A Verebi Végh család története* (Vereb: Verebi Végh Péter, 2009), 98.

³ A Dante szimfónia átíratát Breitkopf és Härtel ki is adta.

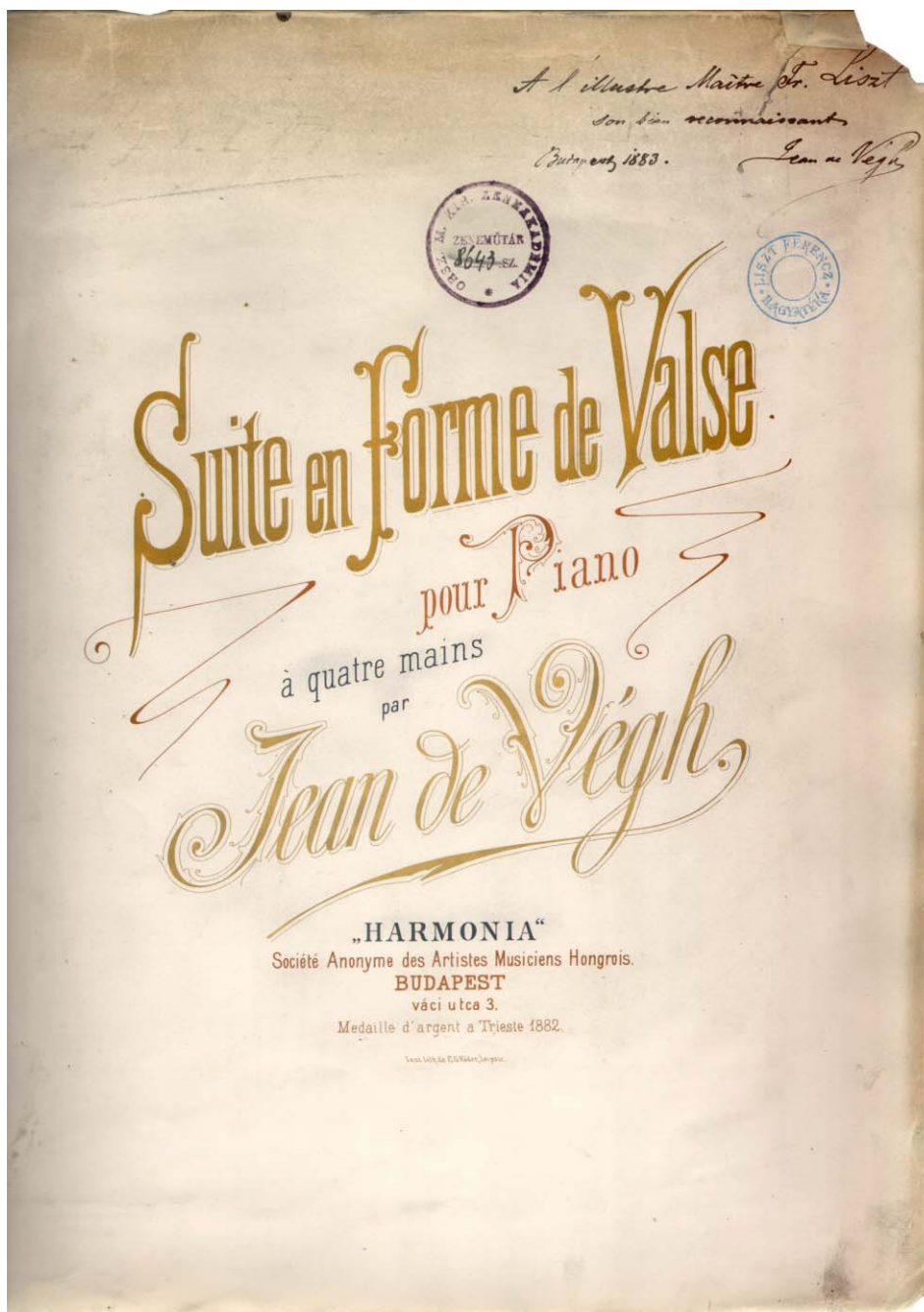
⁴ Prahács Margit megemlíti még a *Grand Galopp chromatique* átíratát is – szintén két zongorára, 8 kézre –, amelyet a Siposs-féle zeneakadémián adtak elő először 1879. július 12-én. (Az átírat jelenlegi hollétéről nem tudunk.) Lásd Prahács Margit, *A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka* in: *Zenetudományi Tanulmányok VII.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959), 542.

⁵ Levél Olga von Meyendorffnak, Budapest, 1876. november 16-án. Lásd Edward N. Waters ed., *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886*. Translated by William R. Tyler (Washington: Dumbarton Oaks, 1979), 254.

⁶ Országos Széchényi Könyvtár, továbbiakban OSZK, Ms. mus. 3438. Lásd Mária Eckhardt, *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986), 194.

⁷ *Konzertwalzer nach der 4 händigen Walzersuite*. R 263. LFZE Liszt Múzeum, LH 5971.

⁸ LFZE Liszt Múzeum, Ms. mus. L 62b. *Zum Musik-Spiel und Tanz / in Budapest / Walzer / von / J. von Végh / Transcription für Pianoforte / von / F. Liszt Nach dem Originalmanuskript Liszt's kopiert v. Julius v. Végh, Juli 1933.*



2. kép. Véggh János: *Suite en forme de Valse* kottacímlapja, Lisztnek szóló kézírásos ajánlással (Budapest, 1883, Liszt Múzeum, LH.Z.5971)

adatlan 1861–1862-es naplóját 1930-ban, melyet a család örökül kapott a zeneszerzőtől más, jelenleg ismeretlen relikviákkal együtt.⁹

Liszt és Végh János szakmai kapcsolata az 1880-as évek elején vált legszorosabbá, mikor a Magyar Királyi Zeneakadémián Végh János a hónapokat külföldön tartózkodó Lisztet helyettesítette az intézmény alelnökeként. Ezt a posztot 1881 és 1887 között töltötte be, azokban az években, amikor a Zeneakadémia Sugár úti első állandó otthonában nagy ívű fejlődésnek indult. Ez jelenleg a Régi Zeneakadémia épülete Liszt egykori elnöki szolgálati lakásával, amely ma a Liszt Ferenc Emlékmúzeumnak ad helyet. Az intézmény fejlődésében ezek a korai évek meghatározóak, hiszen az önálló épület új tanszakok bevezetését, új tanárok kinevezését, a hangszerpark bővítését tette lehetővé. Egy jelentősebb forgalmú, hallgatói létszámában ugrásszerűen növekvő intézmény vezetését azonban a tanításban is oroszlanrészt vállaló, már idősödő Erkel Ferenc igazgató és az év nagy részében külföldön tartózkodó, szintén 70-es éveit töltő Liszt Ferenc elnök már nem tudta ellátni. Ezért 1880-ban Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter az igazgatóság felett álló ideiglenes igazgatótanácsot hívott életre azzal a céllal, hogy a tanács tegyen javaslatokat a bővítésre, a tevékenységi kör kiszélesítésére, a végleges alapszabályzat kidolgozására, új tanszakok felállítására. Az igazgatótanács javaslata alapján az 1882/83-as tanévben öt új tantárggyal – orgona, magánének, karének, magyar nyelv és prozódia, olasz nyelv – bővült az oktatás. E tárgyak tanítására új tanárokat hívtak meg, köztük Passy-Cornet Adélt és Pauli Rikhardot a magánének, Hans Koessler az orgona és karének tanítására. Az igazgatótanács elnökéül Schlauch Lőrinc szatmári püspököt választották meg, az alelnök a 30-as éveiben járó Verebi Végh János lett. Rá hárult az a feladat és felelősség, amelyhez az elnök szavai szerint

„egy erős kéz szükséges, mely rendszert hozzon be, szilárd kéz, mely szakértelemmel, pedagógiai ismeretekkel és a magasztos cél iránti lelkesedéstől áthatva nyugodtan körültekintve, de határozottan javítson, orvosoljon, segítsen.”¹⁰

Megbízását még jobban erősítendő, Trefort Ágoston miniszter 1881. május 12-én kinevezte Végh Jánost a Zeneakadémia alelnökévé, vagyis Liszt helyettesévé. Így az intézmény vezetői feladatköre megoszlott a hattagú ideiglenes igazgató tanács tagjai – beleértve Erkel Ferenc igazgatót és Végh János alelnököt – valamint Liszt irányítása között, aki az év nagy részében levelezés útján tartotta a kapcsolatot a vezetőséggel, elsősorban Erkel Ferencsel és Végh Jánossal.

A Zeneakadémia irattári dokumentumai alapján Végh fő tevékenységi területe az intézmény szabályos működésének ellenőrzésére irányult, a hiányosságok, hibák orvosolására javaslatokat hozott, feljegyzéseket készített a fejlesztésre, előrelépteté-

⁹ Végh Gyula (közr.), *Liszt Ferenc kiadatlan naplója / Memento Journalier – 1861–1862, Muzsika* (1930/1–2): 22–98.

¹⁰ Gulyásné Somogyi Klára, „Ábrányi Kornél a Zeneakadémián”, in *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből* (=A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei, No. 4) (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992), 15.

sekre. Ilyen eset volt például 1881-ben Gobbi Henrik és Erkel Gyula tanársegédek előléptetése, folyamodványaik pártfogása, hiszen magasabb óraszámban tanítottak, mint a kinevezett tanárok.¹¹ Végh feladataihoz tartozott az anyagi kiadások engedélyezése, a személyi ügyek eldöntése, a fizetések, segélyek elbírálása,¹² vizsgaidőpontok kijelölése, vizsgák sorrendjének, műsorának egyeztetése. Jelentései révén állandó kapcsolatban állt a miniszterrel, tájékoztatta az igazgatótanács és tanári értekezletek döntéseiről. Közvetítő volt a minisztérium felé a legkülönbözőbb gyakorlati ügyekben, illetve közölte az igazgatótanáccsal a miniszteri leiratokat. Egyik legfontosabb feladata volt az intézmény szervezeti és működési szabályának módosítása az aktuális helyzetnek és igényeknek megfelelően.

A felvételi vizsgákon is mindig jelen volt, amelyeket általában ő nyitott meg, legtöbbször ő látta el az elnöki teendőket is. Liszttel folyamatosan kapcsolatban állt, tiszteletben tartotta az idős mester elképzeléseit, de csak oly mértékben vette igénybe tanácsait, amennyire ezt Liszt megkívánta. Így emlékezik vissza együttműködésükre:

„Bár [...] a zeneakadémiai tanárok tanmódszerének részletei iránt közönyösen viselkedett is, a kötelességérzete nagymértékben kiterjesztette érdeklődését az intézetnek akkor folyamatban levő újraszervezésének és továbbfejlesztésének kérdésére. Nevezetesen élénk levelezést folytatott a tanári állások betöltése, a tanszakok megállapítása, a tanintézet számára tervbe vett hangszervásárlás stb. tárgyában.”¹³

Az igazgató Erkel Ferenc szintén részt vett a Zeneakadémiát érintő legfontosabb kérdések döntéshozatalában, de az ő feladatköréhez inkább az érvényes tanórarend megállapítása, a tandíjmentességben részesítendő növendékek folyamodványainak tárgyalása, a záróvizsgák, hangversenyek sorrendjének meghatározása, az oktatás megkezdésének kitűzése, az órarend és osztályzati beosztás kihirdetése tartozott.



A továbbiakban néhány jellemző és az intézmény fejlődésére jelentős hatással bíró intézkedést emelünk ki Végh alelnöki tevékenységéből, különösen azokra a kérdésekre összpontosítva, amelyben Liszt is állást foglalt.

Liszt a Véghnek írott 1883. október 2-i levelében az általa nagyra tartott Ábrányi Kornállal, az intézmény első tanári karának tagjával és egyben titkárának ügyével is foglalkozott:

„Remélem, hogy a magyar királyi Zeneakadémián nincs semmiféle bénulás, noha titkára, Ábrányi, lemondott. Szomorúan ír nekem erről az ügyről; azt hiszi, hogy szívesebben elfelejt-

¹¹ Gulyásné Somogyi Klára, „Ábrányi Kornél a Zeneakadémián”, 17.

¹² 1882 áprilisán például Liszt egyik legkedvesebb magyar tanítványa, Juhász Aladár részesült segélyben.

¹³ Végh János, „Liszt Ferencről”, 74.

tik, semmint megjutalmazták azokat a hosszú szolgálatokat és érdemeket, melyeket mint író, tanár, zeneszerző és mint a nemzeti zene zászlóhordozója szerzett. Több ízben méltó dicsérettel beszéltem róla Trefort miniszternek: szíveskedjék, kedves Barátom, a kegyelmes úrnál hangsúlyozni Ábrányi szolgálatait és érdemeit, hogy elnyerhesse megfelelő jutalmát.”¹⁴

Pontosan nem lehet tudni, mi okozhatta Ábrányi sérelmét. Talán ez összefügg azzal, hogy Végh János a Zeneakadémia ideiglenes tanácsa által 1881. december 16-án tartott ülésen Ábrányi Kornél *Zenetörténet* című kéziratát csak változtatások után javasolta a Zeneakadémia kézikönyveként való kiadásra. Pontos javaslatokat adott a könyv átírásával kapcsolatban, illetve szorgalmazta a Magyar Tudományos Akadémia által elfogadott zenei kifejezések alkalmazását. A módosítások után a miniszter 1882. augusztus 7-én kelt iratában végül elfogadta Ábrányi Kornél *Zenetörténet* című munkáját tankönyvi használatra, és erről értesítette az igazgató Erkel Ferencet is.

Ez az 1881-es év végi ülés még két fontos ügyet érintett, amely Végh János intézkedését kívánta meg: elfogadták a Dang Antal fia által felajánlott orgonát a díszterem számára, illetve Fellner Sándor műépítész által benyújtott terveket a kamaraterem díszítésére.¹⁵ Ekkor készítették el az ülőkékkel ellátott faburkolatot is, amelynek intézésével Végh Jánost bízták meg. A Zeneakadémia a legkiválóbb művészeket kérte fel, Fellner Sándor mellett például Thék Endre bútorasztalost bízta meg az ablakok kialakításával. 1883-ból maradt ránk egy másik, a ház átalakításával kapcsolatos ügyirat, amely szintén Végh János nevéhez kapcsolódik. Erkel 1883. szeptember 20-án felkéri őt, hogy tegye meg az intézkedéseket a minisztérium felé, hogy mind a 4. emeleti festőműhely, mind az Iparművészeti Múzeum földszinti helyiségei, amelyet a múzeum kibérelt időszakos kiállítások részére, legyenek elszigetelve a zeneakadémiai oktatástól, és ezáltal biztosítsa a növendékek nyugalomát.¹⁶ Végül a földszinti folyosón törtek át egy ajtót a nagyközönség számára. Ezek a terek napjainkban már sajnos nem rekonstruálhatóak, mivel a Zeneakadémia 1907-es új, szecessziós palotájának felépítése, és az intézmény átköltözése után a Sugár úti palotát más célokra használták fel, és ezeknek megfelelően alakították át a térségeit.

¹⁴ Liszt levele Végh Jánoshoz, Weimar, 1883. okt. 2. Magyarul: „Ismeretlen Liszt-levelek”, *Muzsika* (1929/1), 84. Lásd még: P. Eckhardt Mária, „A Zeneakadémia Liszt leveleiben”, in *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve* (Budapest: Zeneműkiadó 1977), 18–68. Eredeti nyelven: Prahács Margit, *Franz Liszt. Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1835–1886*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), No. 532, 262: „Point de paralysie, j’espère à l’Académie royale hongroise de musique quoique son premier secrétaire Ábrányi soit démissionné. Il m’écrit tristement à ce sujet et pense qu’on oublie plus volontiers qu’on ne les récompense ses longs services et mérites comme écrivain, professeur, compositeur et porte-drapeau de la musique nationale. Plusieurs fois j’en parlais avec de justes éloges au ministre Trefort. Veuillez bien cher ami, – appuyez auprès de Son Excellence les services et mérites d’Ábrányi, afin qu’ils reçoivent équitable récompense.”

¹⁵ Fellner Sándor párizsi tanulmányait frissen befejezve, 1879-ben érkezett Budapestre, és a kor egyik legjelentősebb építésze lett. Eklektikus stílusban több magán- és bérházat, vidéki kastélyt épített. Az ő nevéhez fűződik később, századfordulón épült volt Pénzügyminisztérium palotája a Várban, a Szentháromság téren, és az Igazságügy Minisztérium épülete.

¹⁶ Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Irattár, 86/1883.

Visszatérve Liszt és Végh János levelezésére, a Zeneakadémia elnökét és helyettesét 1883-ban az elhunyt Volkmann Robert pótlása, majd 1884-ben a hegedű tanszak elindítása, és az ehhez kapcsolódó hangszerpark kiépítése foglalkoztatta leginkább. Liszt Weimarból írta helyettesének 1883. november 1-jén:¹⁷

Nagyrabecsült *Barátom!*

Gondolkodjék Volkmann pótlásáról. Nem akarom megsérteni az emlékét, de ő inkább csak névleg – és nem tényleg – tartozott királyi Zeneakadémiához.

Van-e valakije kilátásba a tanári állására, amelyet hanyagul töltött be? Lesz-e valaki Budapesten, vagy másutt kell-e keresnünk az utódját? Valószínűleg nem lesz tanácsos azonnal végleges szerződést kötni az utóddal, kivéve, ha netalán az illetőnek érdemei ezt elkerülhetetlen módon indokolnák.

Kérem, írjon nekem! Tartsuk fenn azt az elvet, hogy Akadémiánkon nem a mennyiség határoz, hanem a minőség.

Baráti híve *Liszt F.*”

Liszt kérését Végh és a Zeneakadémia hamar teljesíteni tudta. Robert Volkmann növendékeit Hans Koessler vette át, akit Liszt helyetteséhez írt november 12-i levelében lelkesen üdvözöl:

„Az, hogy Koessler veszi át Volkmann osztályát, igen kedvező a tanítványokra nézve”¹⁸

Liszt jóslata bevált. Hans Koessler, a drezdai Konzervatórium egykori tanára, a kölni Városi Színház volt karnagya a magyar Zeneakadémián komoly iskolateremtő tevékenységet bontakoztatott ki, nála tanult zeneszerzést a kora 20. század legtöbb magyar jelentős zeneszerzője és muzsikusa Bartók Bélával és Kodály Zoltánnal az élen.

1884-ben a Zeneakadémián elkezdődött Huber Károly vezetésével a hegedűoktatás is. A megfelelő hangszerek beszerzéséről Liszt gondoskodott, személyes bécsi ismeretségeit felhasználva. Április 24-én írja Bécsből Véghnek:

„*Drága, kitűnő Barátom!*

Hellmesberger a legnagyobb készséggel rendelkezésünkre áll és segítségünkre akar lenni azoknak a hegedűknek beszerzése körül, amelyekre Huber új osztályában szükségünk lesz.

¹⁷ Magyarul: „Ismeretlen Liszt-levelek”, 84. Eredeti: Prahács Margit, *Franz Liszt. Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1835–1886.*, No. 534, 263: „Très honoré ami, Vous aviserez du remplacement de Volkmann. Sans faire tort à sa mémoire il était plus *nominatif* qu’effectif à notre Académie royale de musique. Pour sa poste de professeur qu’il occupait méglegement avez vous quelqu’un en vue? Se trouve-t-il à Budapest, ou faut-t-il le chercher ailleurs? Probablement il conviendra de ne pas faire aussitôt un engagement définitif avec successeur à moins que le mérite de l’individu ne le motive de façon péremptoir. Veuillez m’en écrire. Maintenons comme principe, qu’ à notre académie ce n’est pas le nombre mais la qualité qu’importe. Bien à vous F. Liszt.”

¹⁸ Liszt levele Végh Jánoshoz, Weimar, 1883. november 12. Magyarul: „Ismeretlen Liszt-levelek”, 85. Eredeti: Prahács Margit, *Franz Liszt. Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1835–1886.*, No. 535, 264: „Dass Koessler die Classe Volkmann’s übernimmt ist für die Schüler vortheilhaft.”

Felkérem, hogy ez ügyben írjon neki azonnal, mert tegnap egy az Akadémiánkra nézve előnyös kombinációról beszélt, a bécsi Hofkapellenél levő hegedűkkel kapcsolatosan.

Arról van most szó, hogy ezt a kombinációt jól használjuk ki és ezt teljes megnyugvással bízza Önre őszinte, odaadó híve Liszt F.¹⁹

Mivel nem kapott a következő hetekben megnyugtató választ a hegedűk megvásárlásával kapcsolatban, Liszt 1884. május 1-jén és 9-én újabb sürgető leveleket írt a tárgyban az alelnöknek:

„Érthetetlen, hogy mindeddig nem kapott még választ Hellmesbergertől. Rendszerint nem avatkozom az olyan dolgokba, amelyek nem vezetnek eredményre. Ha Hellmesberger válasza még mindig késik, értesítsen, kérem, s akkor majd magam is írok neki és emlékeztetem arra, hogy a magyar királyi Zeneakadémia nagyobb mennyiségű hegedűt akar beszerezni s hogy ezekre nézve Bécsben legutóbb előnyös vásárlást ajánlott nekem.

Őszinte ragaszkodásom. Liszt F.²⁰

Az irattári anyagok alapján 1884. október 25-én az igazgató Erkel értesítést kapott a minisztériumból, hogy a hegedűk árát átutalták.²¹

Huber Károly 1885 decemberében bekövetkezett váratlan halála után Liszt külföldön keresett utódot, ugyanúgy, ahogyan megfelelő tanár után kutatott a cselló tanszak elindításához. Még megérte a két nagyszerű tanár: Hubay Jenő és Popper Dávid Végh általi kinevezését 1886. július 1-jétől, de tanításuk kezdetén már nem volt az élők között. 1886-ban még több levelében érdeklődött Véghnél a cimbalom osztály elindításáról, amelyet kifejezetten magyar hangszernek tartott, és Allaga Gézát, a Nemzeti Színház művészt ajánlotta tanárnak,²² de ez a kérése már nem valósulhatott meg. Hasonlóképp az egy évvel korábbi, 1885. januárra tervezett előadássorozata sem, melynek meghívóját sajátkezű írásával tették ki a Zeneakadémia kapujára:

¹⁹ Magyarul: „Ismeretlen Liszt-levelek”, 85. Eredeti: Prahács Margit, *Franz Liszt. Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1835–1886*, No. 546, 267: „Cher excellent ami, Hellmesberger est on ne peut mieux disposé à nous rendre de bons services pour l’acquisition des Violons nécessaires à la nouvelle classe de Huber. A ce sujet je vous engage à lui écrire de suite, car il me parlait hier d’une combinaison avantageuse pour notre Academie, à faire relativement à des Violons disponibles à la Hofcapelle de Vienne. Il s’agira de bien combiner cette combinaison, de que je vous confie en parfaite assurance. Votre cordialement dévoué F. Liszt.”

²⁰ Magyarul: „Ismeretlen Liszt-levelek”, 85. Eredeti: Prahács Margit, *Franz Liszt. Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1835–1886*, No. 548, 268., No. 548, Mai, 9: „Je ne m’explique pas que vous n’avez pas encore reçu réponse de Hellmesberger. D’ordinaire je ne me mêle guère des choses qui n’aboutissent point. Si Hellmesberger tardait à vous écrire, veuillez m’en informer, et je lui écrirai de mon côté pour lui rappeler que l’Académie royale hongroise de Musique désire faire l’acquisition d’un certain nombre de violons, sur lesquels il m’a proposé récemment à Vienne un achat avantageux.” Cordial dévouement F. Liszt.”

²¹ Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Irattár 136/84.

²² Liszt levelei Végh Jánoshoz, Budapest, 1886. március 10, Páris, 1886. március 29. Magyarul: „Ismeretlen Liszt-levelek”, 86. Prahács Margit nem közli, valószínűleg az eredeti levelek elvesztek.

„Liszt Ferenc 85. január közepétől a nagyhétig előadásokat tart a zeneszerzés-, harmónia-, forma- és hangszereléstani elméletéről és gyakorlatáról. Ezek az előadások a magyar királyi Zeneakadémia hangversenytermében lesznek.”²³

1886. augusztus 5-én, Liszt temetésén Bayreuthban Végh János rótta le kegyeletét a Zeneakadémia nevében. A Zeneakadémia nekrológja ezekkel a sorokkal fejeződik be:

„A Zeneakadémia 1886. szeptember 9-én tartotta első értekezletét, amelyen Végh János elnök úr emelkedett hangú beszédében megemlékezvén azon rendkívüli veszteségről, mely az akadémiát a nagymester halála folytán érte, *elhatároztatott, hogy ezentúl minden év okt. havának 22.-ik napján, mint Liszt Ferencz születésének évfordulóján, az intézet dísztermében a nagy művész emlékének megörökítése végett ünnepély tartassék.*”²⁴

Végh Liszt Ferenc halálának évében, 1886-ban lemondott az alelnöki tisztségéről, visszatért a jogi pályára és kúriai bíróként működött tovább. Távozásakor zeneakadémiai tanártársai díszalbummal köszöntek el tőle, amely jelenleg a Liszt Múzeum tulajdonát képezi.²⁵

Liszt, több barátja között Véghnek, mint zeneszerzőnek is megköszönte együttműködését és segítségét. Azzal, hogy keringőjéből átiratot írt, és ezt saját művei közé emelte, Végh nevét is széles körben megörökítette az utókor számára. Így ír barátjának 1883. október 2-án Weimarból:

„Igen tisztelt kedves Barátom!

Az Ön *Suite en forme de Valse*-ja egyike a legkiválóbb és legbájosabb műveknek, telve szerencsés, jóízű ötletekkel, semmiből sincs benne túlságos(an) sok, vagy kelletténél kevesebb. Játszottam itt magam többször és játszottam jeles pianistákkal: a terjesztése, magától értetődőleg, folytatódni fog, még Amerikában is, mert az Ön *Suite*-je megérdemli, hogy mindenütt előadják és megtapsolják.”²⁶

²³ „Ismeretlen Liszt-levelek”, 86.

²⁴ Zeneakadémiai Évkönyv, 15. lap, idézi Prahács Margit: „A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka”, in *Zenetudományi Tanulmányok VII* (Budapest: 1959, Akadémiai Kiadó), 463.

²⁵ LFZE Liszt Múzeum, AD 120.

²⁶ Magyarul: „Ismeretlen Liszt-levelek”, 84, eredeti: Prahács Margit, *Franz Liszt. Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1835–1886*, No. 532, 262: „Très honoré cher ami, votre *Suite en Frome de Valse* est une oeuvre des plus distinguées et charmantes, pleine de saillies heureuses de bon goût, sans rien de trop. Ni de trop ni de peu. Je l’ai joué et fait jouer ici par des pianistes de marque, la propagation se continuera comme de raison, jusqu’en Amérique car votre suite mérite d’être suivie et applaudie partout.”

ZSUZSANNA DOMOKOS

János Végh and the Hungarian Royal Academy of Music

The correspondence between János Végh and Liszt has great importance to the development of the Hungarian Royal Academy of Music. Végh came from a cultured aristocratic family, studied law and music to a high level, and became both a justice of the Supreme Court, and a Judge of the Court of Appeal. Meanwhile he composed music and played piano at amateur concerts. His friendly ties with Liszt developed as soon as the latter took to visiting Hungary regularly. Liszt mentioned Végh among his friends and their relations became still closer in the 1880s, as Végh began to fill in for Liszt as vice-president of the Hungarian Academy of Music, during absences of Liszt as president. Végh held that position from 1881 to 1887, years in which the Academy made huge progress in its new premises on the Sugárút. Documents in its Archives show how Végh's measures dealt commonly with channeling the Academy's activity in accordance with its rules, including proposals for improvements, promotions, and new means of development. Liszt himself felt responsible for questions of the institution's development and reconstruction. This emerges in lively correspondence on professorial nominations, plans for new faculties, and purchases of instruments – the main issues in which the director, Ferenc Erkel, was also involved. The paper sums up the trends in this development between 1881 and 1886, based on original archive documents and the Liszt–Végh correspondence.

PETERNÁK ANNA

Strobl Alajos Liszt-szobrai

A Liszt Ferenc Emlékmúzeum állandó kiállításán több Liszt-portré is található Strobl Alajostól. Az előszobában egy gipsz maszk látható, amely egy bronz portréhoz készült tanulmányként még a zeneszerző életében. A háló-dolgozó szobában Liszt jobb kezéről készült bronzforma 1884-ből, a szalonban pedig három gipsz portré fedezhető fel: egy bronzozott mellszobor 1883-ból, egy valószínűleg 1882-ből származó vörösre festett fejszobor és a budapesti Operaháznál lévő Liszt-szobor kis méretű modellje (*1. kép*).¹ Strobl első nagyszabású megbízása az operaházi szobrok elkészítésére vonatkozott, ez indította el a fiatal szobrászművészt fényes karrierje útján. Jelen tanulmány elsősorban az operaházi Liszt-szobor keletkezési körülményeit és jellemzőit vizsgálja, s ennek kapcsán egyéb, Strobl által készített Liszt-portrékra is kitér.



Strobl Alajos a bécsi Képzőművészeti Akadémián (Akademie der bildenden Künste Wien) tanult szobrászator² Kaspar Clemens von Zumbuschtól, a nagyméretű emlékművekre specializálódott mestertől.³ Zumbusch-hoz fűződik például a bécsi Beethoven-szobor elkészítése, amely Liszt támogatásával valósult meg. Liszt Ferenc ugyanis nemcsak a bonni,⁴ hanem e bécsi Beethoven-emlékmű finanszírozásához is jelentős

* Köszönöm Domokos Zsuzsanna, Gulyás Dorottya, Kovács Imre, Peternák Miklós, Stróbl Máttyás, Szabó Ferenc János, Szatmári Gizella, Anna Ricciardi és Watzatka Ágnes e tanulmány megírásához nyújtott segítségét.

¹ Strobl számos kis gipsz modellt készített az operaházi szoborhoz. Ezek a Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galériában az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményében és magángyűjteményekben található.

² 1878 és 1880 között.

³ Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában: Strobl Alajos életútja* (Budapest: Stróbl Alajos Emlékhely Alapítvány, 2004), 36.

⁴ Bővebben lásd Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years*, Volume 1 (London: Faber and Faber, 1983), 269–273.



1. kép. Strobl Alajos: Az operaházi Liszt-szobor kis méretű modellje, 1883,
Liszt Ferenc Emlékmúzeum

mértékben hozzájárult: ennek apropójából 1877-ben a bécsi *Musikvereinsaal*ban jótékonyági emlékkoncertet adott.⁵ Marie von Sayn-Wittgenstein győzte meg Lisztet a fellépésről, aki idős kora, ingadozó egészségi állapota miatt is tartott a koncert-

⁵ Salomon Mosenthal (1821–1877) volt a közvetítő Nikolaus Dumba bécsi parlamenti képviselő és Liszt között. A szobor felállításának körülményeiről, Liszt jótékonyági koncertjéről bővebben: Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. Revised edition (Santa Fe: Sunstone Press, 2008), 345–347. Alan Walker említi, hogy Liszt a jótékonyági hangversenyen (március 16.) Beethoven Esz-dúr zongoraversenyét (op. 73), a c-moll *Karfantáziát* (op. 80) játszotta, valamint Caroline Gomperz-Bettelheim énekesnővel Beethoven skót dalait. A *Musikvereinsaal* speciális díszkivilágítást kapott az ünnepi alkalomra, a zongorát virágokkal díszítették. Liszt nem volt teljesen egészséges a koncerten, az egyik ujját nem tudta használni, s már csak nagyon ritkán játszott nyilvánosan. Ennek ellenére a közönséget felvillanyozta játékával. Lásd Alan Walker, *Franz Liszt – The Final Years*, Volume 3 (New York: Alfred A. Knopf, 1996), 366. Talán egyedül a fiatal, még csak 11 éves Ferruccio Busoni volt csatlódott a hallgatók közül. Erről bővebben: Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*, 347–348.



2. kép. Caspar Clemens von Zumbusch: A bécsi Beethoven-emlékmű kis méretű modellje, amelyet Liszt ajándékba kapott 1877–1878 körül, Magyar Nemzeti Múzeum

től, ráadásul úgy gondolta, hogy a szoborállításnál talán jobb módot is lehetne találni Beethoven emlékének ápolására. Azonban mikor kiderült, hogy a Beethoven-emlékmű kivitelezésére irányuló pályázatot az általa nagyra tartott Zumbusch nyerte el, megenyhült és beleegyezett, hogy fellép.⁶ Marie von Sayn-Wittgensteinnek írt leveléből kiderül, hogy a zeneszerző mennyire kedvelte Zumbuscht: még nem is lehetett tudni, ki készíti majd az emlékművet, Liszt máris a bécsi szobrásztanárra gondolt.⁷ Igaz, egy nagyobb szabású szoborcsoportot képzelt el, mely nemcsak Beethoven, hanem Gluck, Haydn, Mozart, Schubert alakját is megörökítette volna – ám ennek megvalósítására azonban sem lehetőség, sem igény nem volt a bécsiek részéről.

⁶ A koncert után ajándékba kapta a Beethoven-emlékmű kisméretű modelljét (2. kép), amely jelenleg szintén a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban található.

⁷ A levél 1872. november 28-i datálású. Lásd Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*, 345.

Már közvetlenül a szobor elkészülte után, 1880. május 13-án így írt Liszt Nikolaus Dumba bécsi parlamenti képviselőnek, az emlékműbizottság elnökének:

„Ez a nagyszerű műalkotás egyaránt becsületére válik a városnak és Zumbusch szobrászművésznek, Beethovent pedig az őt megillető piedesztálra helyezi a szívekben és a szoborműben egyaránt.”⁸

Liszt már ismerte és kedvelte Zumbuscht, amikor a bécsi Beethoven-emlékmű kivitelezésére szóló pályázatot elnyerte. A szobrászművész évekkel korábban, 1867-ben készített róla egy büsztöt,⁹ feltehetőleg akkortájt, amikor a zeneszerző Münchenben meglátogatta lányát, Cosimát és vejét, Hans von Bülow-t.¹⁰ Ebben az időben Zumbusch Münchenben dolgozott, csak 1872-ben telepedett le Bécsben.¹¹ Ez a Liszt-szobra rendkívül népszerű volt, bécsi és pesti intézmények rendeltek belőle másolatokat,¹² sőt, Liszt maga is említi a portrét egy levelében, melyet Eduard Lisztnek írt 1873. január 28-án Pestről:

„Köszönöm fáradozásodat a Zumbusch-féle mellszoborral kapcsolatban, ezt személyesen szeretném Bécsben Bösendorfernek húsvéti ajándékként felajánlani.”¹³

Strobl, aki az 1876/77-os téli szemesztertől az 1880/81-os téli szemeszterig Zumbusch tanítványa volt a bécsi Képzőművészeti Akadémián,¹⁴ biztosan látta mestere műtermében a készülő Beethoven-emlékművet (*3. kép*), hiszen erről a szobrász fia, Stróbl Mihály¹⁵ is beszámol. Strobl ugyanis a műteremben tartózkodott, amikor Ferenc József meglátogatta Zumbuscht és megtekintette a készülő Beethoven-szobrot,¹⁶

⁸ Lásd Szatmári Gizella, „Caspar von Zumbusch kapcsolata a magyar művészeti élettel”, in Dózsa Katalin et al. (szerk.), *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között (1873–1920)* (Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2004), 179.

⁹ A szobor egy kópiája a Liszt Ferenc Emlékmúzeum állandó kiállításán is látható. Az eredeti büszt a raidingi Liszt Emlékházban van.

¹⁰ 1867. szeptember 20. és október 28. között.

¹¹ Lásd Szatmári Gizella, „Caspar von Zumbusch kapcsolata a magyar művészeti élettel”, 178.

¹² A büszt másolatai több helyütt is megtalálhatók, például a bécsi Musikverein és a Musée de Dieppe (Dieppe, Franciaország) gyűjteményeiben.

¹³ La Mara [Marie Lipsius] (szerk.), *Letters of Franz Liszt*. Vol. II. From Rome to the End. (London: H. Grevel & Co., 1894), 227.

¹⁴ Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 36.

¹⁵ Strobl Alajos még rövid o-val írta a nevét, később fia, Stróbl Mihály változtatta hosszú ó-ra. Mindkét írásmód bevett és elfogadott azóta. Az információ Stróbl Mátyástól, Strobl Alajos unokájától származik.

¹⁶ „[Strobl Alajos] Mindjárt az első esztendőben Zumbuschnál munka közben meglepetésszerűen találkozott a királlyal. Ferenc Józsefnek elég gyakori szokása volt, hogy az élvonalbeli művészeket, hol előre bejelentve, hol meglepetésszerűen felkereste. Egy ilyen váratlan látogatása alkalmával a királynak Zumbusch a készülődésben lévő emlékművet és Beethoven szobrát mutatta meg a műtermekben. Strobl Alajos az egyik műteremben dolgozva meglepetéssel látta a király oldalán betoppanó mesterét, az elmaradhatatlan szárnysegéd és Hohenlohe herceg kíséretében. Zumbusch – mellette a királlyal és a társaságával elhaladva – közvetlen modorban magyarázta, hogy ő a tehetséges magyarországi tanítványa, aki most, mint elsőéves →



3. kép. Caspar Clemens von Zumbusch a műtermében, Strobl Alajos Emlékhely Alapítvány

ekkor alkalma volt néhány szót is váltani Ferenc Józseffel és szárnysegédjével, Konstantin von Hohenlohe-Schillingsfürsttel.¹⁷

Strobl nemcsak az emlékművet ismerte, hanem Zumbusch híres Liszt-portróját is. Amikor megkapta a megrendelést, hogy elkészítse első Liszt-szobrát, emlékeze-

akadémikus kezdett nála az iparművészeti főiskola elvégzése után. [...] Feltehető, hogy ennek a találkozásnak volt következménye, hogy Strobl Alajos nagy pártfogójának, Hohenlohe hercegnek kegyeltje lett. Hohenlohe nagy barátja volt a képzőművészeteknek, később róla Strobl portrét, szobrot is készített.” Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 37.

¹⁷ Konstantin von Hohenlohe-Schillingsfürst (1828–1896) Marie von Sayn-Wittgensteinnek, Carolyne von Sayn-Wittgenstein (1819–1887) lányának férje volt, aki Ferenc József szárnysegédjeként el tudta érni, hogy az uralkodó modellt üljön Stroblnak egy márványszoborhoz. Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 48.

tébe idézhette Zumbusch portréit: kiindulási pontként, inspirációs forrásként használhatta őket első nagyszabású munkájához. Ugyanígy járt el egyébként, amikor 1884. április végén szobrot készített Ferenc Józsefről az Operaház számára: a császár azt üzentte, hogy csak egy óráig hajlandó neki modellt ülni, Strobl ezért Zumbusch Ferenc József portréja alapján készített agyagmintát, amelyen aztán tovább dolgozott az uralkodó jelenlétében.¹⁸

A fiatal Strobl Alajos 1881 szeptemberében költözött Budapestre, és a Magyar Királyi Zeneakadémia épületének harmadik emeletén kapott ideiglenes műtermet.¹⁹ Akkortájt Liszt – mint a Zeneakadémia elnöke – már beköltözött a budapesti lakásába,²⁰ amelyet a zeneszerző magyar barátai szépen berendeztek.²¹ Liszt 1881 és 1886 közt használta ezt a lakást megszakításokkal, hiszen emellett élete végéig fenntartotta weimari és római rezidenciáját is. Fontos megemlíteni, hogy Erkel Ferenc, a Zeneakadémia első igazgatója szintén ebben az épületben lakott – Liszt az első emeleten, Erkel a másodikon.²²

Strobl nem sokkal később megbízást kapott Ybl Miklóstól, hogy készítse el Liszt Ferenc és Erkel Ferenc egész alakos szobrait az új (1875–1884 között épült) Magyar Királyi Operaház számára. A kivitelezésre már Strobl zeneakadémiai műtermében került sor. Stróbl Mihály feltehetőleg apja vagy annak nővére elmondása alapján lejegyezte, hogyan zajlott a Liszt-szobor mintázása:

„A papi reverendát hordó Liszt a modellüléseknél a megkívánt pózba ült és élénken csevegett a gyorsan dolgozó szobrasszal. Közös téma bőven akadt és még közös ismerősök is. Liszt jól ismerte például Hohenlohe Konstantin herceget és Zumbuscht, akinek Beethoven-szobrát akkoriban állították fel Bécsben. Strobl viszont mesélt bécsi operakalandjairól, statisztálásairól a Wagner operákban,²³ ami Lisztet is érdekelte egy kicsit, apósa lévén a nibelungi operák szerzőjének. Liszt különben is már gyakorlott modellülő volt öreg korára, megszámlálhatatlan rajz, festmény, szobor készült róla életében, és a zeneakadémián most modellülés közben inkább nagyokat pihenhetett. Gyakran előfordult, hogy modellülés kisebb szüneteiben Liszt

¹⁸ Később Ferenc József beleegyezett, hogy még két alkalommal modellt üljön a szoborhoz: Strobl egy óra alatt nem tudta befejezni. Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 49.

¹⁹ A Zeneakadémia a Képzőművészeti Társulattól bérelte az épületet.

²⁰ Ez a jelenlegi Liszt Ferenc Emlékmúzeum.

²¹ „Liszt lakása három szobából és egy inas-szobából állt. Közülük a legnagyobbból képezték ki a fogadótermet vagy szalont két ablakkal és az erkélyre [nyíló] üvegajtóval. Fellner [Sándor] pávakékre kárpitoztatta a szalont, s a mennyezetet XVI. századi díszes, világos alpra festett ékítményekkel díszítette. Ó-tölgyfából készültek a bútorok látható fa részei, s e színre mázolták a lakás ajtajait és ablakait is. A bútorzatot Fellner szigorúan a francia II. Henrik stílusában tervezte meg, azzal az újítással, hogy bőrt alkalmazott plüss mellett.” Legány Dezső, „Liszt budapesti lakásai” in Eckhardt Mária (szerk.), *Liszt Ferenc Emlékmúzeum Budapest. Az állandó kiállítás katalógusa* (Budapest: Liszt Múzeum Alapítvány, 2008), 20.

²² Lásd uoort.

²³ Stróbl Mihály említi, hogy Strobl Alajos szeretett statisztálni Wagner operáiban testvérével, Józseffel együtt. Stróbl elmesél egy történetet, amikor a két fivérnek borbélyhoz kellett mennie, mert a bécsi Operaház igazgatója kijelentette, hogy szakállas statisztákat nem alkalmaz. Lásd Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 44.

a harmóniumhoz ült és improvizált.²⁴ Mikor erről Alajos Zsófiát²⁵ tájékoztatta, Zsófia megkérte fivérét, hogy kávéfőzés ürügye alatt néha jelen lehessen a mintázásnál. A két Strobl testvér még otthonról hozott egy különleges spiritusz kávéfőző masinát, ami ezen kiváló alkalomból használatba került. Strobl Alajos bemutatta testvérét Lisztnek, aki ezután minden találkozása alkalmából Liszttől homlokára egy csókot kapott.²⁶

Liszt is írt Stroblról Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek 1883. február 4-én, Budapesten kelt levelében – nemcsak az operaházi szobrot említi, hanem egy büszköt is, amit Strobl róla készített:

„Az a nagy arckép, amit Zsukovszkij festett rólam, továbbra is sok és komoly dicséretet kap. S íme most egy ifjú, nagyon tehetséges szobrász – Strobl nevű – hozzákezd a mellszobromhoz, miután múlt télen nagy ülőszobrot mintázott rólam, melyet márványban²⁷ kiviteleznek és a magyar operák leghíresebb komponistája, Erkel Ferenc szobrához párdarabként helyezik el. Erkel a Hunyadi, a Bánk bán stb. szerzője, amelyeket itt száz-meg százszor adtak, de sohasem lépték át Magyarország határait. A két szobrot az új nagy színház előtt helyezik el a Sugárúton. A király őfelsége rendelte el ennek a színháznak a megnyitását, amelyet a következő 84-es év októberére vagy novemberére fejeznek be. Strobl-om nagyon sikeresen mintázta meg az Ön Konstantin vejének mellszobrát is. Ezt a műalkotást meglepetésnek szánják Magne-nak,²⁸ legközelebbi neve napjára.”²⁹

E levél szerint tehát Liszt 1882 telén ült modellt az operaházi szoborhoz.³⁰ Strobl elkészítette Erkel Ferenc portréját is, bár Erkelnek egyáltalán nem tetszett az ötlet, hogy róla még életében szobrot készítsenek:

„Sokkal több gondot jelentett Strobl Alajosnak Erkel Ferenc ülőszobra. A nehézség mindjárt ott kezdődött, hogy Erkel nem is akart modellt ülni. Minek csinálnak rólam egy ilyen köztéri díszítő szobrot – mondotta, aki kíváncsi rám jöjjön el és nézzen meg. [sic] Ez az állásfoglalása szobrával szemben kicsit érthető is volt, mert abban az időben csak már meghalt nagyságoknak emeltek emlékszobrot. Hosszas rábeszélésre volt szükség, míg a nagy operai zeneköltő beadta a derekát és végre igent mondott. Mindig fiatal titkárával jelent meg a mintázáshoz és szinte nem vette rossz néven, hogy nehezen halad a szobor. Sokkal jobban sikerült a mellszobra később, ami az Operában és a szegedi Pantheonban látható. Erkel Strobl személyében talán inkább egy pipázgató magyar táblabíró típusát képviselte, mint egy zeneszerzőjét. Összehasonlítva a két ülőszobrot, Liszt szobrával az alkotóművész is, meg a későbbi kritika is jobban meg volt megelégedve.”³¹

²⁴ Strobl zeneszerető ember volt, szívesen játszott trombitán, s miután a zeneakadémiai műtermét elfoglalta, vásárolt egy modern több regiszteres philadelphiai gyártású harmóniumot – ezen játszott Liszt. Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 45.

²⁵ Strobl Zsófia, Alajos testvére festő volt.

²⁶ Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 46.

²⁷ NB.: Valójában mészköből vannak az operaházi szobrok.

²⁸ Magne Marie von Sayn-Wittgenstein beceneve volt.

²⁹ Hankiss János (szerk.), *Liszt Ferenc válogatott írásai* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959), 768.

³⁰ A Magyar Állami Operaház Archívumában egy Strobl-vázlatrajzot őriznek, amely Liszt Ferenc szobrához készült, további, témához tartozó dokumentum nem maradt fenn.

³¹ Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 47.



4. kép. Strobl Alajos: Liszt Ferenc szobra az Operaháznál

A két mészköszobrot fülkékben helyezték el, az Operaház főbejáratától jobbra és balra (4. és 5. kép). Liszt a róla készült szoborral elégedett volt, de az elhelyezésével már nem: „Mint két portást, úgy ültetett ide bennünket Strobl.”³²

1884. szeptember 27-én, az Operaház felavatásakor Liszt nem volt jelen. 17-én azt írta Fábry Amáliának, hogy az ünnepségen ő csak a fülkében, az épület előtt (szobor formájában) lesz látható, viszont még korábban elküldte Erkelnek a *Magyar király-dalt*, amit ebből az alkalomból terveztek előadni. Felkérésre komponálta a művet, melynek eljátszását végül politikai okok miatt az utolsó pillanatban letiltották.³³

³² Uott., 46. Sajnos ebből a forrásból nem derül ki, mikor és kinek mondta Liszt ezt a mondatot.

³³ Alan Walker, *Franz Liszt – The Final Years*, Volume 3, 409. Podmaniczky Frigyes báró tartott attól, hogy a *Magyar király-dal*ba rejtett Rákóczi-dal bántani fogja Ferenc József fület, s emlékeztetni fogja őt a Habsburgok nagy ellenségére. Liszt hiába érvelt, hogy ennek a Rákóczi-dalnak nincsen köze a Rákóczi-indulóhoz és semmilyen forradalomra utaló motívumot nem akart beleszőni kompozíciójába, a *Magyar király-dal* nem hangozhatott el az Operaház nyitóünnepségén.



5. kép. Strobl Alajos: Erkel Ferenc szobra az Operaháznál

A két zeneszerzőportré vizsgálatokor nehéz figyelmen kívül hagyni, hogy az Operaház architekturális rendszerébe illeszkednek, vagyis az épülettől teljesen függetlenül nem nézhetők, és mivel fülkékben helyezkednek el, nem is körbejárhatók. Nagy Ildikó tanulmányában Michelangelo Medici-kápolnájának Lorenzo és Giuliano de' Medici hercegekről³⁴ mintázott szobrait nevezi meg párhuzamként: „Strobl bizonyos művein érezhetők az előképek. Így például az Operaház főhomlokzatán lévő Liszt- és Erkel-szobrok felidézik Michelangelo Medici-síremlékeiről Giuliano és Lorenzo alakját, és általuk a zeneszerzőkben a *vita activa* és a *vita contemplativa* megszemélyesítőit látjuk. Michelangelo szobrai ugyanúgy gyakran követett példák, szinte toposzok voltak, mint az antik művészet alkotásai. Később azonban Strobl szobrain már nem mutathatók ki ilyen

³⁴ Lorenzo de' Medici, Urbino hercege (1492–1519) és Giuliano de' Medici, Nemours hercege (1479–1516).



6. kép. Strobl Alajos rajzai Giuliano (balra) és Lorenzo de' Medici szobrának másolata után (jobbra), 1878, Strobl Alajos Emlékhely Alapítvány

szemléletesen az előképek, mint ahogy tanítványainak munkáin is csak áttételesen érezhető vagy inkább csak feltételezhető ilyen hatások.³⁵

Nem lehet teljesen véletlen, hogy Strobl szobrai kapcsán Michelangelo-vonatkozások merülnek fel. Strobl Alajos katonakori rajzfűzetében található néhány vázlat (6. kép), amelyeket 1878 márciusában készített, köztük két rajz, melyek Lorenzo és Giuliano de' Medici hercegek fent említett szobrainak másolatai alapján keletkeztek.³⁶ Megfigyelhetjük, hogy a szobrok mögé korlátot és oszlopokat rajzolt Strobl, amelyek nem a Medici-kápolna építészeti kialakításának megfelelően helyezkednek el. A rajzokon látható szobrok talapzata magas, rajtuk felirat: „Statue des Lorenzo Medicis / Florenz” és „Statue des Giuliano Medicis / S. Lorenzo / Florenz.” Ezek a szobrok tehát – ellentétben a firenzei eredetikkel – fülké nélküli, architektúrától független, körbejárható szobormásolatok voltak, valószínűleg a

³⁵ Lásd Nagy Ildikó, „Másolatok Stróbl Alajos műtermében”, *Ars Hungarica* 34 (2006/1–2): 312.

³⁶ A Lorenzo de' Medici alakjáról készített rajz pontosan szignálva van: 1878. március 16. Valószínűleg a másik is ugyanazon a napon készült, nincs stílusbeli eltérés köztük.

bécsi Akademie der bildenden Künste szobrai, amelyekről az Akadémiára járó növendékek tanulmányrajzokat készíthettek.³⁷

Strobl katonai szolgálatát Bécsben teljesítette, és időnként bejárt az Akadémiára is.³⁸ 1878-ban még nem volt alkalma elutazni Olaszországba, első itáliai útjára csak 1888 tavaszán került sor, ekkor Firenzébe is eljutott, s nagy hatást gyakoroltak rá Michelangelo és Donatello szobrai, köztük a Medici-kápolnában lévők.³⁹ Érdeemes megemlíteni továbbá, hogy 1893-ban másolatot készített a Medici-kápolna Madonnájának arcáról, utána több alkalommal is visszatért Firenzébe és dolgozott a szobormásolaton, de nem vitte el onnan.⁴⁰ Bár 1878-ban még nem az eredeti Michelangelo-műveket látta Strobl, a másolatokon is bizonyára tudta tanulmányozni a figurák arányait, mozdulatait, jellegzetességeit, és ennek hatásait valamelyest viszontláthatjuk az operaházi zeneszerző-portrékban.

Liszt szintén rajongott Michelangelo művészetéért: Lorenzo de' Medici szobra ihlette az *Il Penseroso* (*Zarándokévek* II. kötet: *Itália*) című zongoradarabját.⁴¹ Arra vonatkozóan nincs bizonyítékunk, hogy Strobl ismerte volna Liszt kompozícióját, mikor a szobrot mintázta róla, gondolt-e arra, hogy szándékosan vonjon párhuzamot Lorenzo de' Medici szobra és Liszt között – ennyire konkrét kapcsolat nem valószínű. Már csak azért sem, mert Erkel szobra sokkal inkább kifejezi azt az elmélyülten gondolkodó, magába forduló karaktert, amelyet az *Il Penseroso*, vagyis Lorenzo de' Medici alakja képvisel.⁴²

Nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy Michelangelo szobrai síremlékekhez készültek, míg Strobl portréi merőben más céllal, élő személyekről. A két Medici-herceg alakja nem élő modell után készült és egyáltalán nem portrészérű:⁴³ ideális, antik istenekhez hasonló, természetfölöttien szép és fiatal alakok.⁴⁴ Ezzel szemben Strobl a szobrait természet után mintázta, élő személyek arcvonásait faragta kőbe. A portrék kialakítása a XIX. század végi historizmus stílusában történt – valóságghú, de idealizált ábrázolással: az alakok monumentalitása a zeneszerzők szellemi nagyságára utal, nagyobbnak, szebbnek mutatva őket a valóságosnál.

³⁷ A nagy mesterek munkáinak másolása az akadémikus képzés jelentős részét tette ki ekkoriban.

³⁸ Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 38. Uott., 60.

⁴⁰ Uott., 140. Michelangelo a XIX. század szobrászai számára is példaképnek számított, műveinek vizsgálata az akadémikus művészképzésben résztvevő alkotók számára éppolyan fontos volt, mint az antik szobrok ismerete – amely Michelangelo művészetét legfőképp inspirálta.

⁴¹ A zeneszerző a darab előszavában egy Michelangelo-sonettet is idéz: „Aludni jó, és kőből lenni még jobb, / míg szégyen s gyalázat úr a világon. / Mily szerencse: se éreznem, se látnom! / Ne kelts fel hát, s ó! csendesen beszélj ott.” *Éj (Párbeszéd)* című vers, Rónay György fordítása. 1859-ben, Daniel fia halála után átírta a művet *La Notte* címmel, ez a *Három gyászóda* egyike (*Trois Odes Funèbres*). A kotta kéziratának a végére Liszt megjegyzést fűzött, hogy a *La Nottét* a saját temetésén játsszák el.

⁴² Erkel szobrának testtartása kétségtelenül jobban hasonlít a vita activát reprezentáló Giuliano de' Mediciéhez, mint Lorenzóéhoz, ugyanakkor tekintete, fejtartása már nem.

⁴³ Raffaello mindkét herceg portréját megfestette. Itt a festményekről viszonylag szabályos arcú, szakállas férfiak tekintenek ránk: kissé idealizált, de hús-vér ember benyomását keltő alakok.

⁴⁴ Mindkét herceg tragikusan fiatalon hunyt el: Lorenzo 27, Giuliano 37 évesen.

Michelangelo hatása tehát Stroblnál jelen van ugyan, de csak nagyon áttételesen mutatható ki. Egyértelműbb a kapcsolat Zumbusch Beethoven-szobra és Strobl Liszt-szobra között: már a két szoboralak testtartásában is szembetűnő a hasonlóság. Mindkettő ülő portré, a figurák a jobb kezüket ugyanolyan szögben tartják, jobb lábuk előrébb van, mint a bal, és természetesen elmaradhatatlan a lábukat takaró drapéria, amely Liszt esetében tényleg indokolt, hiszen ebben az időben már abbé-öltözetben járt. Zumbusch Beethoven-szobra piederstálon ül, mitológiai vagy allegorikus mellékalakokkal körülvéve, amelyek jóval lejjebb helyezkednek el. Az Operaház homlokzatának dekorációjához Strobl is készített mitológiai mellékalakokat, mégpedig két szfinxet, de az elrendezésük (az Operaház jobb és bal oldalán) meglehetősen messze esik a zeneszerzők szobraitól, tehát nem tartoznak szervesen hozzá a portrékhoz.

Elrendezését, felépítését tekintve inkább Strobl Magyar Nemzeti Múzeum előtt álló Arany János emlékműve állítható párhuzamba a bécsi Beethoven-emlékművel. A költő szobra piederstálon van elhelyezve, s ahogy a Beethoven-emlékműnél, itt is egy férfi és egy női mellékalak támaszkodik a magas talapzatnak – ha nem is mitológiai, de kitalált hősök, Arany János Toldi-trilógiájának szereplői.⁴⁵ Még úgyszólván érezhető itt a Strobl–Zumbusch-analógia, ha tekintetbe vesszük, hogy a XIX. századi emlékműszobrászat ugyanabból az eszköztárból dolgozik, s valamelyest mindegyik szobor emlékeztet a másira – mai szemmel nézve nem találunk az emlékművek közt hatalmas eltéréseket.⁴⁶

Strobl későbbi Liszt-portréi, melyeket az operaházi szobor után készített, ugyanazt a historikus stílust követik, de talán több frissesség és élet van bennük, mint Zumbusch szobraiban, különösen, ha összevetjük Zumbusch kétségtelenül szép, de kissé merev és élettelen (tekintet nélküli) Liszt-portréját Strobl egyik, 1883-ból származó, eleven, lendületes kialakítású Liszt-büsztyjével, amely a Liszt Ferenc Emlékmúzeumban látható.⁴⁷

Néhány hónappal Liszt halála után a budapesti Műcsarnokban⁴⁸ kiállítást rendeztek, melyet maga Ferenc József nyitott meg 1886. november 9-én. Schickedanz Albert építésszel együtt Strobl Alajos egy Liszt-emlékmű tervét mutatta be a tárlaton, amely felkeltette a császár érdeklődését – ennek ellenére a megvalósulására sosem került sor.⁴⁹ Ez az emlékműterv egy festményen viszontlátható: Strobl Alajos barátja, a festő Hans Temple megörökítette a szobrászt, amint ezen az emlékművön dolgozik és éppen Liszt szobrát mintázza.⁵⁰ A *Fővárosi Lapok*ban 1886. no-

⁴⁵ A férfialak Toldi Miklós, a nő Toldi szerelme, Piroska.

⁴⁶ Éppen az Arany János-emlékműpályázatnál szemléletes ez a jelenség. A beérkezett pályamunkákat metszet formájában közli a *Vasárnapi Ujság* (1887. november 27., 34 évf., 48. szám, 802–803); érthetetlen, hogy az ennyire hasonló szellemben létrejött szobortervek között milyen lényegi különbségeket fedezhettek fel a nézők és a bíráló bizottság.

⁴⁷ Könnyen lehet, de biztosra nem vehető, hogy erről ír Liszt Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek 1883. február 4-én Budapestről a korábban említett levelében.

⁴⁸ Ma a Magyar Képzőművészet Egyetem épülete.

⁴⁹ Stróbl Mihály, *A gránitoroszlán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 55.

⁵⁰ A festmény a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.

vember 26-án egy cikk említi a Liszt-emlékművet,⁵¹ amelyet eredetileg az ügyvezetett Hattyú-szigeten⁵² szándékoztak elhelyezni, a városligeti Vajdahunyd vár közelében; a cikk utal arra, hogy a két alkotó saját ötlettől vezérelve és nem megbízás miatt készítette a tervet:

„Társas-munka a »Liszt Ferenc emléke«, mely a városliget hattyú-szigetét volna hivatva díszíteni. Építész és szobrász egyesültek a terv készítésére. Schickedanz Albert szolgáltatta a terrasse-t, a lépcsőzetes följáratokat, a körül futó karzatot s középpűt az emlékszobor talapzatát; Strobl Alajos pedig az elhunyt zongora- király mellszobrát, erősen rokoko felfogással, lengő hajjal, merészen geniális tekintettel, de egyszersmind bizonyos felfuvalkodással, mely nem volt a nagymester tulajdona; valamint a számos amorettet, géniusz-alakot, melyek a zene attribútumait tartják. Liszt Ferenc emlékét e terv szerint kétségkívül érdekes mű hirdetné, mely teljesen elütne többi szobrainktól. De a két művész megbízás nélkül, tisztán ügybuzgalomból készítette e tervet, oly kísérelt ez, mint a milyenek a festett szobrok.”

Strobl Mihály, a szobrász fia is megemlíti ezt az emlékművet,⁵³ azt állítva, hogy 1933-ban a Városligetben felállításra került, amely nem tűnik valószínűnek.⁵⁴ Azonban tudomásunk van egy másik Liszt-portréről, amelyet 1933-ban – hét évvel Strobl Alajos halála után – állítottak fel egy városligeti helyszínen.⁵⁵ Ellentétben a kibontakoztatásra nem méltatott emlékműtervvel, ez a Liszt-szobor bizonyosan elkészült és először az Epreskertben helyezték el, majd a Vajdahunyd vár felé vezető úton –, de nem egészen ott, ahová az emlékművet tervezték. 1945-ben a portrét a Szépművészeti Múzeumba szállították, jelenleg is a Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.⁵⁶

Strobl 1881–1884 között használta zeneakadémiai műtermét, majd a Várkert Bazárba költözött – ezt a műtermét ábrázolja Hans Temple fent említett festménye. 1889-ben pedig az Epreskertben folytatta munkáját (*7. kép*), ahol szobrász mesteriskolát létesítettek az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda diákjainak művészi továbbképzése céljából,⁵⁷ s Strobl lett a szobrász mester-

⁵¹ *Fővárosi Lapok*, 1886. november 26., 26. évfolyam, 327. szám, 2387.

⁵² Ez a sziget már nem létezik.

⁵³ Strobl Mihály, *A gránitoroszlán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 55.

⁵⁴ A mű sosem valósult meg nagy méretben. Lásd Gábor Eszter–Verő Mária (szerk.), *Schickedanz Albert (1846–1915). Ezredévi emlékművek múltjának és jövőjének – Millennial Monuments for the Past and the Future*. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban, 1996. szeptember 19-től december 31-ig. (Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1996), 98–99.

⁵⁵ Strobl Mihály, *A gránitoroszlán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 167.

⁵⁶ Strobl Mihály, *A gránitoroszlán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 55; lásd továbbá Nagy Ildikó, „Strobl Alajos berendezéje az Epreskertet”, in Hadik András, Radványi Orsolya (szerk.), *Művészek és műtermek* (Budapest: Ernst Múzeum, 2002), 49.

⁵⁷ Az Epreskert első épülete 1884-ben készült el, a Benczúr Gyula által vezetett festő mesteriskola számára. Később került csak fel, hogy szobrász mesteriskolát is létesítsenek, erre vonatkozó javaslatát Strobl 1889-ben nyújtotta be a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez. Strobl 1885-től a Mintarajztanoda szobrász tanára volt, s mikor 1890-ben elkezdődött az oktatás az epreskerti →



7. kép. Strobl Alajos és nővére, Zsófia az Epreskertben, 1892, Strobl Alajos Emlékhely Alapítvány

iskola vezetője. Neki köszönhetően a kert fokozatosan valódi művészbirodalommá alakult, ahol nemcsak tanulni és alkotni, hanem társasági életet élni, feltöltődni, pihenni is lehetett.⁵⁸

szobrász mesteriskolában, átadta mintarajztanodai munkáját Loránfi Antalnak. Az Epreskertről lásd bővebben Nagy Ildikó, „Strobl Alajos és a szobrász mesteriskola” in B. Majkó Katalin–Nagy Ildikó (szerk.), *Strobl Alajos és a szobrász mesteriskola* (Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, Strobl Alajos Emlékhely Alapítvány, 2006).

⁵⁸ E hagyományokat a mai Epreskert is őrzi, bár lényegesen szerényebb keretek közt. Jelenleg is a szobrász szakhoz tartozik a Strobl és tanítványai által használt épület Magyar Képzőművészeti Egyetemen. Az átrium vagy Fríz-terem (Strobl egyik műterme) ma kiállítótér. Strobl az Epreskertet szobrokkal rendezte be a tanítványai közreműködésével; Mátyás király korát és a magyar történelmet idéző alkotásokkal, ókori szobrok másolataival, de ő vitette oda a józsefvárosi kálváriát és a Mátyás templom középkori kapuzatát is. Gyakran tartottak jelmezes mulatságokat, sütögetéseket, erről korabeli fotók és leírások tanúskodnak Strobl és barátai, tanítványai különös gonddal és komoly munkával készültek ezekre az alkalmakra. Strobl nagyon szeretett monumentális díszleteket készíteni tanítványai segítségével az epreskertri ünnepekre, de külső helyszínekre is. Strobl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 82.

Évekkel Liszt halála után Strobl megbízatást kapott a Szent István király emlékmű elkészítésére, amely jelenleg a Halászbástya mellett látható. Strobl Alajos 1894. november 25-én báró Eötvös Loránd vallás- és közoktatásügyi miniszternek írt levelében így vázolja a tervét:

„Nem egy gyöngé, istenes öreg királyt, egy múmiaszerű szentet akarok én megörökíteni szoborban, hanem egy mozgalmas, fáradságot nem ismerő, jóságos, de fegyveres, szelíd, de erős fejedelmet, aki keresztet tartott a kezében, de kardot viselt az oldalán, aki a hadra termett lovas szittvaságnak, és nem valami jámbor bibliai halásznépnek volt az apostola. [...] Szt. István nem csak szent, hanem egyszersmind és pedig főképpen király is, de nem pusztán király, hanem egyszersmind magyar király is. Az a fejedelem, aki ha szükségét látta, harcra szállt és vért ontott, s aki négyfelé tagoltatta politikai ellenfeleit. Az – bár mély híve is volt a kereszténységnek – bizony nem megy el a magyar nép képzetében, mint azok a derék, jámbor, hosszú szakállú, merev bibliai szentek, akik a templomok fülkéit és oltárait ékesítik. Szt. István nem csak apostol, hanem hadúr is. Szobromat a következőképpen gondolom: A király lovon ül, apostoli ihlettel és fontos határozottsággal tartva népe előtt a keresztet. Fején korona, dicsfénytől övezve, vállain palást, oldalán kard. A talpazat alját egy pogány oltár képezi, rajta (négy oldalán) körülfutó magas domborműben 1) István megkeresztelése, 2) Szilveszter pápa küldi a koronát, 3) A pogányság megtörése, 4) A pannonhalmi apátság alapítása.”⁵⁹

Az eredeti elképzelés szerint Szent István alakja harciasabb lett volna, a keresztet magasabbra tartotta volna, sőt, egy olyan vázlat is elkészült, amelyben nem keresztet, hanem lándzsát tart a kezében, így olyan benyomást keltett, mintha újból harcra buzdítaná a népet – ezt Ferenc József is nehezményezte, ezért a lándzsás verziót végül elvetette a szobrász, és egy nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb királyalakot formált meg.⁶⁰

Strobl 1896-ban kezdett dolgozni az emlékművön, a felavatásra 1906-ban került sor. A talpazat frízén számos híres kortársát és rokonát megörökítette. A műnek Liszt-vonatkozása is van. A koronázási jelenetet ábrázoló jobb oldali reliefen Liszt Ferenc mint keresztet tartó pap (*8. kép*), Erzsébet királyné mint Gizella, Szent István felesége látható, a mellette álló két udvarhölgy pedig Strobl felesége, Alojzia és nővére, Zsófia vonásait viseli. Strobl ezúttal Schulek Frigyes építész, Lotz Károly, Munkácsy Mihály festőművészek portréi mellett saját arcképét is megformálta a frízen.⁶¹ Ebbe már nem szólt bele a király, sem a szobor kivitelezésére rendelt bizottság. A domborművek gipszmintáit Strobl Carrarába küldte és ott faragták márványba.⁶² Liszt Ferenc portréja egyértelműen felismerhető a frízen, és a Szent István szoborhoz hasonlóan kettős keresztet tart, abbéöltözetére emlékeztető papi ruhában.

⁵⁹ Dr. Stróbl Alajos, *Szent István király emlékműve a Budai Várban* (Budapest: Strobl Alajos Emlék-hely Alapítvány, 2012), 46–47.

⁶⁰ Lásd Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 87. Végül a négy fríz témája is más lett: 1. Törvényhozás, 2. István megkoronázása, 3. Templomalapítás, 4. Bécs város hódolata.

⁶¹ Stróbl Mihály, *A gránitoroslán: egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában...*, 88.

⁶² Uott., 87.



8. kép. Strobl Alajos: A Szent István emlékmű egyik frízén Liszt Ferenc rejtett portréja (balról a harmadik)

Szent István alakja és a fríz jelenetei a pogányság megtörését hirdetik, de egyúttal azt is, hogy a kereszténység felvétele nem történhetett meg minden átmenet nélkül: a pogány tradíció és az új, keresztény lelkület egy darabig egymás mellett létezett. Liszt Ferenc *Hunok csatája* című szimfonikus költeményét vizsgálva jobban érthető ez a gondolat: hasonló témát dolgoz fel, mint Strobl, a kereszténység győzelmét a pogányság felett,⁶³ s kompozíciójában a hun (pogány) sereget magyaros motívumokkal érzékelteti, amely sokáig együtt szól a keresztény *CruX fidelis* témával.

A legmonumentálisabb Liszt-portré Strobl első – operaházi – Liszt-szobrának vonásait veszi alapul. Arca majdnem teljesen ugyanaz az arc, mint amelyet viszontláthatunk a Városligetben 1933-ban felállított Liszt-portrén – ez arra utal, hogy a portrék nagyjából hasonló időben keletkeztek. A hatalmas szobor a Zeneakadémia új épületének homlokzatát díszíti, amely Korb Flóris és Giergl Kálmán tervei

⁶³ Liszt a 451-ben lezajlott catalaunumi ütközetet, a hunok és a Nyugatrómai Birodalom között vívott hatalmas csatát dolgozta fel a *Hunok csatájában*.

alapján szecessziós stílusban készült, s amelynek felavatására 1907-ben került sor. Az erőteljes bronz portré méterekkel az épület bejárata fölött helyezkedik el, nem olyan könnyű szemügyre venni. Liszt bal kezének mozdulata olyan, mintha megáldaná mindazokat, akik belépnek a Zeneakadémia ajtaján. Fontos ez a gesztus és a hangsúlyos jelenlét, amellyel Strobl szimbolikusan Liszt szellemiségének, tekintélyes, grandiózus életművének állít emléket az általa megálmodott intézmény homlokzatának központi helyén.

ANNA PETERNÁK

The Liszt Statues of Alajos Strobl

The Hungarian sculptor Alajos Strobl (1856–1926) was commissioned in 1882 to create full-sized figural statues of the composers Ferenc Erkel and Franz Liszt. These were to stand in front of the new Royal Hungarian Opera House in Budapest. This essay focuses on the conditions around the creation of the Liszt statue at the Opera House and examines its features in relation to other sculptures (mainly Liszt portrayals) by Strobl and by his master, Caspar von Zumbusch, mentioning excerpts from Liszt's letters and from the memoirs of Strobl's son. Strobl moved to Budapest in September 1881 and was granted a studio on the third floor of the Royal Hungarian Academy of Music. This was just as Franz Liszt moved into his apartment in the same building – now holding the Liszt Memorial Museum. Liszt became the first president of the Academy of Music and received the apartment as official accommodation. Strobl created the mentioned portrait of Liszt in his studio in the Academy attic. Mihály Stróbl, son of the sculptor, described how Liszt sat as a model. A later variant of this seated portrait decorates the façade of the new Academy of Music building on Liszt Ferenc tér. The permanent Liszt Memorial Museum exhibition includes several statues of the composer by Strobl: a model of the statue at the Opera and two busts can be seen in Liszt's drawing room, a mask in the entrance hall, and a bronze copy of Liszt's hand (1884) in the bedroom/study. These show Liszt to be one of Strobl's favourite models. He even planned to collaborate with architect Albert Schickedanz on a Liszt monument that in the event was not realized in full scale. He was still portraying him years after Liszt's death, most interestingly in a clandestine portrait on King Saint Stephen's memorial near the Fishermen's Bastion in Budapest.

WATZATKA ÁGNES

Gregorián dallamok Liszt Ferenc Dante-szimfóniájában

Dante *Isteni színjátéka* Liszt Ferencet egész életében foglalkoztatta. Két zenei megfogalmazást is adott a jeles műnek: a *Dante-szonátában* és a *Dante-szimfóniában*. Dante eposzának felépítését követve Liszt eredetileg három részesre tervezte a *Dante-szimfóniát*, de végül két részesre formálta: az első az *Infernó* zenei kidolgozása, a második a *Purgatóriumé*. Ennek záró része a gregorián dallamokra épülő *Magnificat*, amely egyben az egész mű záró szakasza. Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy bemutassa a felhasznált gregorián dallamok eredetét és alkalmazását, és megállapítsa a dallamok szerepét a mű kialakításában, valamint a zenei mondanivaló megfogalmazásában.



A rendszeres gimnáziumi tanulmányokról lemaradt ifjú Liszt később mély tudás-szomjjal vetette magát az olvasásba. Olvasmányait befolyásolta a párizsi salonok társasága, ahol politikusok, írók és művészek vitatkoztak új vagy nemrég felfedezett régi műalkotásokról – így kerülhetett a látóterébe az *Isteni színjáték*.¹ Az évek folyamán Liszt újra és újra visszatért ehhez az olvasmányhoz. Carl Alexander weimari nagyhercegnek így írt 1849. június 24-én, amikor születésnapj ajándéku az *Isteni színjáték* addig használt saját példányát ajánlotta fel neki:

„Jövő csütörtökön Ettersburgban bátorkodom átadni Királyi Felségednek a Dante-kötetet, amelyre tegnap emlékeztetet. Az utóbbi években olyan lett a lelkem számára, mint a felhő-
oszlop, amely az izraelitákat a sivatagban vezette.”²

¹ Liszt Dante művére már 1832-ben, 20 évesen is utalt egyik zongoraóráján. Lásd Auguste Boissier, *Liszt pedagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832* (Paris: Honoré Champion, 1927), 53. A február 21-i, tizenhetedik leckéről szóló bejegyzés idevágó részének fordítása: „Liszt a lányomnak Kessler oktávgyakorlatát adta játszani, amely szerintem nagyon meghaladja a képességeit. Ezt a gyakorlatot Dante *Poklához* hasonlítja – a hasonlat helytálló; [...] A darab a düh, rémület, felháborodás, bosszú, önkívület hangulatát árasztja [...]”.

² La Mara (szerk.), *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909), Nr. 12, 26.

August Göllerich, Liszt egyik kései tanítványa is megörökítette a mester lelkesedését Dante nagy műve iránt:

„A legnagyobb örömmel töltötte el, ha felolvastam néhány részt Dante *Isteni színjátékából*.
»Ez a mű minden utazásomon elkísért. Az egyik legmélyebb alkotás, amelyet az emberi szellem valaha létrehozott!« – mondta.”³

Liszt Ferenc fontosabb olvasmányai és képzőművészeti élményei zeneművek ihletői lettek.⁴ Ez a képesség a művészeti élmények összekapcsolására Lisztet a programzene úttörőjévé és lelkes pártfogójává tette.

Az *Isteni színjátékból* Lisztet elsősorban a *Pokol* foglalkoztatta.⁵ Dante Poklát zenésítette meg a *Dante-töredéknek* nevezett zongoradarabban 1839-ben – ebből alakította ki később a *Dante-sonátát*.⁶

Az 1840-es évek második felében Liszt ugyancsak a *Pokol* részt kívánta feldolgozni egy dioráma keretében.⁷ A diorámás vetítés előterében szereplők jelenítették volna meg Dante és Vergilius alakját, a kárhozottak különböző csoportjait, és az őket kínozó gonosz lelkeket. Liszt Joseph Autrant kérte meg a librettó kidolgozására. 1845. május 6-án és 14-én írt leveleiben azt a feladatot adta a költőnek, hogy a múlt időben elbeszélte cselekményt a jelenbe tegye át, és az egyes szereplők és csoportok indulatokkal teli – szitkozódó, vádaskodó, gúnyolódó – párbeszédévé alakítsa.⁸ Dante szerepét deklamálva, Vergiliusét viszont énekes előadásban képzelte el, amelyhez egy kontraalt szólamot készült komponálni.

Liszt zenéje kitöltötte volna a másfél órás előadás jelentős részét; Dante és Vergilius sétája alatt a zenekar feladata lett volna az érzelmi hátteret, az „érzékek és a szellem illúzióját” megvalósítani. A jelentős mondatokat – *Per me si va nella città dolente* etc.; *Lasciate ogni speranza* etc.; *Nessun maggior dolor* etc. – Liszt kórusra képzelte el.

A dioráma kérdése több éven át foglalkoztatta. 1847-ben Liszt új kedvese, Carolyne Sayn-Wittgenstein voronincai birtokán tartózkodott, és vele is megosztotta

³ August Göllerich, *Franz Liszt* (Berlin: Marquardt & Co, 1908), 187. Az idős Liszt rosszul látott, az olvasáshoz segítségre volt szüksége.

⁴ Jelentősebb művei – a *Faust*- és a *Dante-szimfónia*, a szimfonikus költemények, a transzcendens etűdök, *Szent Erzsébet legendája*, a *Költői és vallásos harmóniák* és a *Zarándokévek* sorozatok több darabja – irodalmi vagy képzőművészeti alkotás hatására születtek.

⁵ Érdekes jelenség a mélyen vallásos Lisztnél az erős vonzalom a sötétség – a halál, a pokol, a démoni – iránt. Erre csak részben ad magyarázatot a tény, hogy ezek lehetőséget nyújtottak a zenei kifejezés palettájának jelentős kibővítésére és új effektusok alkalmazására.

⁶ Kaczmarczyk Adrienne, Liszt Ferenc összes zeneművének új kiadása. Pótkötetek a szóló-zongoraművekhez XIII (Budapest: Editio Musica, 2010), Előszó, LXXI–LXXV.

⁷ A dioráma kifejezés a tizenkilencedik század elején egy olyan eljárásra vonatkozott, amely egy képnek egy fényforrás előtt való mozgásával, vagy több kép egymásra vetítésével a mozgás illúzióját hozta létre. Louis Daguerre 1822-ben alapított dioráma-színházat Párizsban, eljárását Berlinben Walter Gropius tökéletesítette. Liszt Ferenc készülő diorámáját Gropius színházának szánta.

⁸ Baranger de Miramon Fitz-James, „Liszt et la Divine Comédie”, *Revue de Musicologie* 19/66–67 (1938. május–augusztus): 81–93.

elgondolásait. Carolyne maga is részt vett a tervezés folyamatában, és pénzzel is támogatta a vállalkozást.⁹ Bonaventura Genelli festőművészt kérték fel a diorámához szükséges hatalmas képek elkészítésére.

Életrajzi írásában Lina Ramann úgy mutatja be a dioráma-kísérletet, mint az 1857-ben elkészült szimfónia keletkezésének kezdetét, még a *Magnificat* zárórészt is megemlíti.¹⁰ Ez az elgondolás valószínűleg mégsem helytálló, és abból adódhat, hogy Ramann Liszt és Carolyne utólagos, 30–40 évvel későbbi visszaemlékezései alapján dolgozott, akik a múltbeli eseményekre már az azóta megvalósult eredmények fényében tekintettek vissza.

Kétségtelen, hogy Liszt már 1839-ben eltervezte, hogy szimfóniát komponál az *Isteni színjáték* témájára,¹¹ de az Aufrannak írt levelekben egy színpadi zene tervei rajzolódnak ki, nem azé a szimfóniáé, amely 1856-ban elkészült.

Liszt Ferenc először 1855 tavaszán kedvenc tanítványának, Hans von Bülownak említette szándékát, hogy megkomponálja a Faust-szimfónia párját, egy három részes művet, melynek az *Isteni színjáték* lesz a programja.¹² Mivel Wagner épp az *Isteni színjátékkal* kapcsolatos olvasmányairól számolt be, neki is elűjságolta, hogy egy Dante-szimfónia megkomponálására készül:

„Tehát Dantet olvasod. Az Neked való társaság. Részemről valami kommentárszerűt küldök majd Neked ehhez az olvasmányhoz. Már régen él gondolataimban egy Dante-szimfónia – az év folyamán meg akarom írni. 3 tételben: Pokol, Tisztító tűz és Paradicsom – az első kettőt csak zenekarra, az utolsót kórusral. Ha ősszel meglátogatlak, valószínűleg magammal hozhatom, és ha nem találok rossznak, engedelmeddel Neked ajánlom.”¹³

Wagner öt nap múlva hosszú és igen személyes levelet küldött Lisztnek, beszámolva az *Isteni színjáték* olvasásának élményeiről és saját filozófiai felfogásáról.¹⁴ Wagner komoly aggodalmát fejezte ki aziránt, hogy Liszt a *Paradicsom* tételt kórusos formában készült megkomponálni. Mindazonáltal bizalmat szavazott Lisztnek:

⁹ Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. II/2 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894), 16 ff. Azt, hogy Carolyne hercegné 20.000 tallérral támogatta a készülő dioráma-előadást, August Göllerich is említi (lásd a 3. jegyzetet).

¹⁰ „A művészetek egyesítését a szimfóniában Liszt a festészet és az énekelt szó által kívánta elérni. A festészet feladata volt a szimfóniát képek által dioráma-szerűen követni, míg az éneknek – egy kórusnak a mű végén – az lett volna a szerepe, hogy hirdesse a szenvedés megkoronázását az elnyert boldogságban a misztikus Magnificat által.” Lásd uott., 20.

¹¹ Charles F. Dupéchez (szerk.), *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern)* (Paris: Mercure de France, 2007, 610). „Février 1839. [...] Si je me sens force et vie, je tenterai une composition symphonique d'après Dante, puis une autre d'après Faust ...” [„Ha lesz eröm hozzá, megpróbálkozom egy szimfonikus szerzeménnyel Dante nyomán, majd egy másik Faust nyomán.”]

¹² La Mara (szerk.), *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898), Nr. 51, 135.

¹³ Erich Kloss (szerk.), *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*. III. bőv. kiadás, II. kötet (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910), Nr. 185, 71. (1855. június 2.) Idézi: Hamburger Klára, *Liszt Ferenc zenéje* (Budapest: Balassi Kiadó, 2010), 203.

¹⁴ Uott., Nr. 186, 73.

„De talán Neked, drága barátom, mindez jobban fog sikerülni; mivel ezt a képet hangokban próbálad megfesteni, szinte megjósolhatom a sikert, mert a zene magának a világnak is az igazi ős-képe; a beavatottaknak itt nem lehetséges a tévedés. Csak a Paradicsom, és pontosabban a kórusok iránt viseltetem baráti aggodalommal.”

Liszt július 22-én, másfél hónappal később köszönte meg Wagner „Dante-levelét”, anélkül, hogy reflektált volna felvetéseire. Bár több ismerősének is elújságolta, hogy újabb szimfóniát komponál, levelezéséből az tűnik ki, hogy csak 1856 áprilisában kezdett el komolyan dolgozni a *Dante-szimfónián*.¹⁵ Az utolsó hangokat 1856. július nyolcadikán írta a partitúrába.¹⁶ 1856. április 25-én, amikor a *Pokol* tétellel már csaknem elkészült, Konstantin von Wurzbachnak úgy említette a *Dante-szimfóniát*, mint „amelyben a Pokol, a Tisztítóút és a Paradicsom is megtalálja a maga hangját”.¹⁷

Nem tudjuk, mikor döntött a szimfónia ma ismert formája mellett, amely bizonyos mértékig összhangban van Wagner javaslatával: a 646 ütemből álló *Pokol* tétel után a 431 ütemből álló *Purgatórium* tétel következik. Ebből 313 ütem vonatkozik ténylegesen a *Purgatóriumra*, ennek az utolsó, 118 ütemből álló része „Magnificat” felirattal a tétel befejező részét képezi. Egy további 22 ütemes, ad libitum második befejezés is tartozik a műhöz.¹⁸ A szimfónia partitúrája és átdolgozása két zongorára 1858 decemberében jelent meg a lipcsei Breitkopf & Härtel zeneműkiadónál. A zenekari és énekkari szolamok kiadására 1865-ben került sor.



A *Magnificat* evangéliumi kanticum a nyugati zsolozsmában a vesperás kötelező tétele; minden este elhangzik. Saját tónuskészlete van, amely a zsolotárókénál díszesebb. Azt, hogy épp mely tónusra recitálják, az illető alkalomra hozzárendelt antifóna dallama határozza meg. A tizenhatodik század óta számos zeneszerző elkészítette többszólamú feldolgozását, sokan mind a nyolc tónusban megkomponálták.

A *Magnificat* szövege Szent Lukács evangéliumának első fejezetéből származik: ez a Megváltót már a szíve alatt hordó Mária hálaéneke, aki a választott nép üdvösségének megérkezésén ujjong. Szövege a Szent István Társulati Biblia fordítása szerint a következő:

⁴⁶[...] „Lelkem magasztalja az Urat,

⁴⁷és szívem ujjong megváltó Istenemben,

¹⁵ La Mara (szerk.), *Franz Liszt's Briefe*. III. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894), Nr. 38, 65 és Nr. 41, 69. Ezzel egybevág az egyik munkakéziratán található „15 April” dátumjelzés.

¹⁶ La Mara (szerk.), *Franz Liszt's Briefe*. I. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893), Nr. 41, 69. Louis Köhlerhez 1856. július 9-én írt levél.

¹⁷ Legány Dezső, *Franz Liszt Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886* (Budapest: Corvina, 1984), Nr. 115, 152.

¹⁸ Wagner ennek a második diadalmas, Szent Domokos alakját megidéző befejezésnek a teljes kihagyását javasolta. Bár Liszt meghagyta választható befejezésnek, a karmesterek általában a halk befejezést választják.

⁴⁸mert rátekintett szolgálója alázatoságára. Íme, mostantól fogva boldognak hirdet minden nemzedék,

⁴⁹mert nagyot tett velem a Hatalmas, és Szent az ő neve.

⁵⁰Irgalma nemzedékről nemzedékre az istenfélőkkel marad.

⁵¹Karja bizonyoságot tett hatalmáról: szétszórta a szívük szándékában gőgösöket,

⁵²letaszította trónjukról a hatalmasokat, az alázatosakat pedig fölemelte.

⁵³Az éhezőket javakkal töltötte el, de a gazdagokat üres kézzel küldte el.

⁵⁴Gondjába vette szolgáját, Izraelt, megemlékezve irgalmáról,

⁵⁵amelyet atyáinknak, Ábrahámnak és utódainak örökre megígért.”

Liszt Ferenc vallásos szülők gyermeke volt és egy kántor-tanító unokája. Bizonyára sokszor hallotta ezt a liturgikus tételt, gregorián dallamon recitálva vagy többszólamú feldolgozásban. Szimfóniájában nem zenésítette meg az egész szöveget, hanem csak az első két sort ragadta ki: „Magnificat **anima mea** Dominum, / Et exsultavit **spiritus meus** in Deo salutari meo.”¹⁹

A gregorián ének területén nagyobb szakértelemmel nem rendelkező Liszt az 1850-es években gyűjteni kezdte a gregorián kézikönyveket. Budapesti kottatárában nem kevesebb, mint huszonhat gregorián kézikönyv található, így megalapozottnak tűnt a feltételezés, hogy a felhasznált gregorián dallamokat egyik könyvből idézte. Liszt gregorián könyveinek többsége az 1851–1866 időszakban került ki a sajtó alól, és csak öt keletkezett 1856 előtt:

Istituzioni di canto fermo. Composto per uso ecclesiastico secondo lo stile del moderno sistema ... da un sacerdote. (Roma: Alessandro Monaldi, 1844).²⁰

Roquefeuil, [Charles] – Clément, [Félix], *Nouvel eucologue en musique ... Contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année et de la semaine sainte ...* (Paris: L. Hachette et Cie, 1851).²¹

Mettenleiter, J[ohannes] G[eorgius], *Enchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicum.* (Ratisbonae: F. Pustet, 1853).²²

Clément, Félix, *Méthode complète de plain-chant. D'après les règles du chant grégorien.* (Paris: L. Hachette et Cie, 1854).²³

Kloss, J. F., *Allgemeine Kirchenmusik-Lehre in Vorträgen für Präparanden des pädagogischen Lehramtes.* (Wien: J. B. Wallishausser, 1854).²⁴

¹⁹ A kiemelések tőlünk. A latin nyelvben világosan elkülönül a magyar *lélek* szó két különböző értelme: *anima* = állati lélek, psziché; *spiritus* = transzcendens, halhatatlan lélek. A *Magnificat* kezdő soraiban tehát ez áll: Mária emberi, halandó „szívével” magasztalja Istent, és halhatatlan lelke ujjong megváltó istenében; azaz véges és végtelen mivoltának teljességéből imádkozik. Ez a fokozás a francia nyelvben (*âme, esprit*) és a német nyelvben (*Seele, Geist*) is érvényesül, így biztosnak vehetjük, hogy Liszt, aki francia és német szentírás-fordításokat és magyarázatokat egyaránt használt, felfigyelt rá.

²⁰ Liszt Ferenc Emlékmúzeum, LH K 83 jelzet.

²¹ Uott., LH K 204 jelzet.

²² Uott., LH K 135 jelzet.

²³ Uott., LH K 43 jelzet.

²⁴ Uott., LH K 90 jelzet.

A római, bécsi és párizsi kiadványokkal szemben Liszt Ferenc Johann Georg Mettenleiter regensburgi egyházkarnagy és teoretikus kiadványát részesítette előnyben.²⁵ Ez a választás kézenfekvőnek látszik, ha megvizsgáljuk a fenti kézikönyveket. Az utolsón a szerző kéziratos ajánlása tanúsítja, hogy Liszt csak 1869-ben kapta ajándékba, az elsőt egy missziós (lazarista) atya készítette – Liszt 1865 áprilisában töltött három csendes napot a lazarista rendházban, így valószínű, hogy a könyvet akkor kapta ajándékba. A fennmaradó két könyvből a *Nouvel eucologue* (1851) nem tartalmaz tonáriust, a *Méthode complète* (1854) pedig igen magas, szakértői szinten tárgyalja az egyes tónusok előfordulását különböző liturgikus tételekben. Mettenleiter *Enchiridion chorale*-jában viszont jól áttekinthető táblázatok mutatják be a különböző tónus-sorozatokat.²⁶ Ennél részletesebben és világosabban bemutatott anyagot Liszt aligha találhatott volna.

A Liszt által alkalmazott gregorián dallamok mintáit kivétel nélkül megtaláljuk Mettenleiter kézikönyvében. A *Magnificat* rész a *Magnificat* harmadik tónusú intonációjával kezdődik, amelyet először az alt szólam énekel a 314. ütemben:



Ez az intonáció csak a finálisban tér el az *Enchiridion chorale* főünnepekre előírt harmadik *Magnificat*-tónusától:



²⁵ Heinrich Sambeth, *Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung*. Doktori disszertáció a münsteri Kaiser-Wilhelms-Universität filozófiai karán (Münster, 1923), 49. Sambeth csak óvatossággal kezelte az *Enchiridion chorale* esetleges forrás mivoltát, mivel nem találta meg a weimari Liszt-múzeum gyűjteményében. Arra nem gondolt, hogy a budapesti Zeneakadémián őrzött Liszt-hagyatékban keresse.

²⁶ A *Deus in adiutorium* tónusai (73. oldal), a zsoltárok tónusai főünnepekre (74.) és hétköznapokra (79.), kapitulium-tónusok (83.), verzikulus-tónusok (84.), *Magnificat*-tónusok főünnepekre (86.) és hétköznapokra (90.) Az *Enchiridion chorale* a kor szokása szerint ajánl díszesebb dallamokat a főünnepekre (pro festo duplici et semiduplici) és egyszerűbb dallamokat a kisebb ünnepekre és hétköznapokra (pro festo simplici et feriis).

A 326. ütemben ugyancsak az alt intonálja a *Magnificat* kezdősorát, ezúttal a negyedik tónusban:

326

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma - me - a

Itt úgy tűnik, Liszt két ajánlott változattól alakította ki a maga dallamát: az incíumot a második változattól, a záró kadenciát az elsőből vette:

IV. TONUS. *Initium.*
1. Ma - gni - fi - cat * a - ni - ma
Finalis I.
me - a Do - mi - num. Caeterae Finales ut supra pag: 76.

Vel. *Initium.* *Finalis I.*
1. Ma - gni - fi - cat * a - ni - ma me - a Do - - mi - num.

Ugyanerre a dallamra tovább az „et exultavit spiritus meus szöveget” éneklí az alt a szoprán ellenpontozásával, majd a második vagy a nyolcadik tónus incíuma szólal meg az altban:

338

ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us.

5

ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us.

II. TONUS. *Initium.*
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma
Finalis.
me - a Do - mi - num.

Vel. *Initium.* *Finalis.*
Ma - gni - fi - cat * a - ni - ma me - a Do - mi - num.

VIII. TONUS. *Initium.*

1. Ma-gni-fi-cat * a-ni-ma

Finalis I.

me-a Do-mi-num.

Sec. Finalis ut supr. pag: 79.

A 346. ütemben a két szólam forte crescendóban éneklí a sor folytatását: az „in Deo salutaris meo” – „üdvösségem Istenében” – egy dúr hármashangzatként is értelmezhető hangcsoporton, amely egyúttal az ötödik tónus intonációjának kezdete:

346

In De-o sa-lu-ta-ri me-o,

V. TONUS. *Initium.*

1. Ma-gni-fi-cat * a-ni-ma

Finalis.

me-a Do-mi-num.

Liszt csak az iníciomot vette át, a dallamot a továbbiakban egy plagális lépéssel Asz-dúr felé terelte. A darab csúcspontján, a 368. ütemben szoprán szóló intonálja a *Magnificat* kezdő sorát, ezúttal az első tónusban:

368

Ma-gni-ficat a-ni-ma me-a Do-mi-num.—

Egyetlen átkötés kivételével ez tökéletesen megfelel az *Enchiridon chorale* által javasolt intonációnak:

TONI MAGNIFICAT.

Pro Festo Duplici, et Semidupli.

Initium.

I. TONUS. *Initium.*

1. Ma-gni-fi-cat * a-ni-ma

Finalis I.

me-a Do-mi-num.

Caeterae Finales ut supra pag: 74.

A szoprán szóló piano felhívására a teljes kar forte hangerőben válaszol a második tónusban:

383 *f* et exultavit spiritus meus *p*
f in Deo salutari meo. *p* *pp*

II.
 Vers. 2. Et exultavit spi-ri-tus me-us: * in Deo salu-
 -ta-ri me-o. etc.

Úgy tűnik, Liszt tehát ragaszkodott ahhoz, hogy lehetőség szerint hitelesen idézze azokat a gregorián dallamokat, amelyeknek szerepet szánt művében.



A gregorián dallamok diatonikus dallamszerkezetükhöz illő harmóniai öltözetben jelennek meg: tiszta dúr és moll hármashangzatok, néha üres kvintek, ritkán szűkített akkordok kísérik őket a zenekarban, ezek viszont általában a dúr-moll hangrendszerben kevésbé megszokott vagy épp rendhagyó plagális lépések által kapcsolódnak össze. A 314–325. ütemek harmóniai váza alább látható. Figyelemre méltó, hogy az egyes hármashangzatok egy kivételével alapállásban vannak.²⁷

V IV IV6/4 I VI II VI II I

Míg a *Pokol* és a *Purgatórium* tételekben Liszt jól körvonalazott, karakteres témákat mutat be és dolgoz ki, a *Magnificat* részben a füzéreként egymás mellé illesztett dallamokat aligha tekinthetjük témának (1. táblázat). Liszt nem is dolgozza ki, legfeljebb pusztán megismétli őket. Kivételt bizonyos értelemben az ötödik tónusú intonáció képez, amelynek láthatóan az a szerepe, hogy részt vegyen abban a kevés kidolgozásban, amelyet Liszt ebben a tételben alkalmaz: a fokozásban és a befejezésben.

²⁷ Liszt kíséretei közeli rokonságot mutatnak több korabeli kézikönyv kíséreteivel. Liszt tehát a dallamok harmóniai felöltöztetésében is igyekezett igazodni a korabeli törekvésekhez.

Bevezetés: <i>L'istesso tempo</i> [314–345]	= 32 ütem	III., IV., II. tónus
Fokozás: <i>Più mosso ma non troppo</i> [346–365]	= 20 ütem	V. tónus
Kulmináció: <i>Un poco più lento</i> [366–390]	= 25 ütem	I., II. tónus
Befejezés: <i>L'istesso tempo</i> [391–431]	= 41 ütem	V. tónus

1. táblázat. A *Magnificat* szerkezete

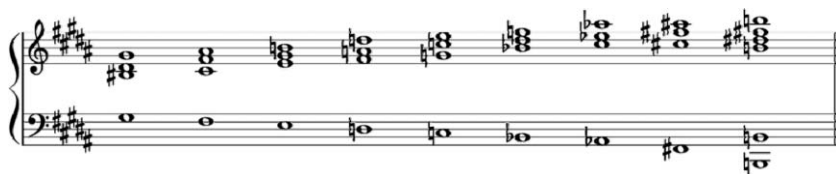
Az ötödik tónusú *Magnificat*-intonáció a 346. ütemben szólal meg (lásd fentebb). Alakja egy bontott dúr hármashangzat, amelynek utolsó hangja háromszor jelenik meg egy *creticus* (hosszú–rövid–hosszú) ritmusképletben. Liszt az intonáció dallamként és harmóniaként egyaránt lehetséges értelmezését használja ki, amikor harmóniai meneteiben megszólaltatja.

A „fokozásként” értelmezett húsz ütemes szakaszban (346–365. ütem) Liszt nem tesz mást, mint ezt az „in Deo salutari meo” szövegre alkalmazott dallamot hozzá háromszor egymás után, egy-egy kis szekunddal feljebb, (346–356. ütem), majd az a-moll természetes és harmonikus változatai között ingadozva kadeneciázik E-dúrban, hogy előkészítse a tétel kulminációját. A 346–356. ütemek harmóniai váza:



Ebben a szakaszban az ötödik tónusú intonáció nem önmagában, hanem a hozzá illesztett emelkedő terc és ereszkedő kvartlépésekkel nyer tematikus jelleget.

Az utolsó, befejező szakasz (391–431. ütem) fő része egy kiterjedt harmóniai menet, amely egy teljes ereszkedő hatfokú skálát bejár. Liszt maga vetette papírra ennek a harmóniai vázát Julius Schäffer schwerini nagyhercegi karigazgató számára.²⁸



²⁸ Liszt Ferenc levele Julius Schäfferhez, Weimar, 1859. augusztus 20. La Mara (szerk.), *Franz Liszts Briefe VIII* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905), Nr. 120, 145. „Dante-szimfóniám végén megpróbáltam a *Magnificat* liturgikus intonációit hozni. Talán érdeklí Önt benne még a hármashangzat-skála nagy szekundokban, amelyet (legalábbis tudomásom szerint) teljes terjedelmében eddig még nem alkalmaztak.”

Az első három akkordot ilyen formában összefűzve Palestrina a romantikusok által is nagyra tartott *Stabat mater*ében alkalmazta.²⁹ Liszt maga is jól ismerte Palestrinának ezt a művét; saját, egész hangú skálára kiterjedő harmóniai menete nem más, mint Palestrina három kezdő akkordjának (A-G-F) kétszeri alkalmazása úgy, hogy a második akkordsort egy nagy szekunddal kapcsolta az elsőhöz.

Ebben a részben a kórus már nem a „Magnificat anima mea” szöveget énekli, hanem a „Hosanna” és „Halleluja” akklamációkat, rövid, ritmikus motívumokra:

The image shows a piano accompaniment score for the 'Hosanna' and 'Halleluja' sections. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 408 and includes the lyrics 'hal-le-lu - ja, ho-san - na, Ho - san - na, hal-le-lu - ja, hal-le-lu -'. The second system continues with 'ho-san - na, ho-san - na, hal-le-lu - ja! ja, hal-le-lu - ja, hal-le-lu - ja!'. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. Dynamics include 'sempre pp' and 'poco cresc.'.

A gregorián intonációk jelenléte itt a zenekar által valósul meg: az első hegedű és a cselló, majd a második hegedű is egy-egy ütem elcsúszással játsszák az ötödik tónusú intonációt vagy annak fordításait a „Magnificat” szó ritmusára:

The image shows a piano accompaniment score for the 'Magnificat' section. It starts at measure 412 and includes the lyrics '[Ma - gni - fi-cat] [Ma - gni - fi-cat]'. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The piano part features a rhythmic pattern that corresponds to the Gregorian intonation mentioned in the text.

Bár a kottában vizuálisan jól kivehető az ötödik tónusú intonáció, különösen a *creticus* ritmus által, amely következetesen megjelenik, az intonációnak nincs tematikus ereje: a fül számára nehezen érzékelhető, beleolvad a harmóniai háttérbe, amelynek maga is része.³⁰

²⁹ Domokos Zsuzsanna, *A római 19. századi Palestrina-recepció hatása Liszt művészetére*. Doktori értekezés (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008), 137.

³⁰ Sambeth felveti a tétel rondókénti értelmezését: ha a felvezető ütemeket is hozzávesszük, az ötödik tónusú intonáció adná a rondó refrénjét. Szerintünk azért sem helytálló ez az értelmezés, mert Liszt nem így tagolta a tételt.



A *Magnificat*ban a plagális lépések, az enharmonikus modulációkkal tarkított, ingadozó hangnem, a kevés vagy hiányzó tematikus összefüggés mind az anyagtalanság, a lebegés érzését kelti. Ezt fokozza a hangszerelés, amelyben jelentős szerepet játszanak a tremolók és arpeggiók. Az egész letét magas regiszterben van, a darab nagyobb részében az alaphangokat nem a nagybőgő, hanem a brácsák és magas regiszterben játszó csellók adják. A halkán játszó hegedűkhöz és fúvós hangszerekhez két hárfa társul, amelyek ugyancsak az éteriség hangulatát erősítik. A női szólisták és a női kar vagy gyermekkar az angyalok énekét sejtetik. A tétel kerethangneme a H-dúr, amely, Paul Merrick megfigyelése szerint, Lisztnél a mennyei zene hangneme.³¹

Míndez azt mutatja, hogy ebben a tételrészben Liszt a *Paradicsom*ot jelenítette meg a zene eszközeivel. A hallgatóra a zene ezt a benyomást gyakorolja, és ezt sugallja az a kontraszt is, amelyet Liszt a *Pokol* és *Purgatórium* részével szemben megvalósít:

<i>Pokol, Purgatórium</i>	<i>Magnificat</i>
karakteres, kromatikus témák	gregorián dallamok
kromatikus harmóniák	tiszta hármashangzatok
erőtéljes témakidolgozás	dallamok egyszerű összefűzése
széles skálájú dinamika	túlnyomóan piano és pianissimo

Ha ennyire nyilvánvaló, hogy a *Magnificat*ban a mennyország zenei kifejezését adta, miért nem kezelte Liszt önálló tételként, miért nem nevezte *Paradicsom*nak? Miért csatolta a *Purgatórium*hoz *Magnificat* címmel?

Sajnos ezzel kapcsolatban Liszt levelezésében nem találunk megfelelő eligazítást. Létezik azonban a szimfóniának egy leíró „magyarázata”, amely a zenei programba és Liszt zeneszerzői szándékaiba ad betekintést. Ezt a szöveget Richard Pohl, Liszt egyik tanítványa már az 1857. november 7-i drezdai ősbemutatóra elkészítette, majd 1881-ben Breitkopf & Härtel zeneműkiadó Liszt-összkiadásához átdolgozta.³²

Ismertetőjének elején Richard Pohl leszögezi, hogy Liszt szimfóniájában az első tétel a poklot, a második a purgatóriumot jelképezi, míg a második tételhez kap-

³¹ Paul Merrick, „»Teufelsonate«. Mephistopheles Liszt h-moll zongoraszónátájában”. *Magyar Egyházzene* 4 (2011–2012): 367. Liszt életművét átvizsgálva Merrick csupán kilenc darabot talált, amelynek H-dúr a hangneme. Ezek mindegyike a mennyországgal vagy az örökkévalósággal kapcsolatos tartalmat hordoz.

³² Richard Pohl, „Eine Sinfonie zu Dantes Divina Commedia” in *Breitkopf & Härtels Musikbücher. Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und Sinfonischen Dichtungen. Bandausgabe der „Kleinen Konzertführer”*, szerk. Alfred Heuß (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912), 9. Az ismertető előzményeihez lásd Theodor Müller-Reuter, *Lexikon der Deutschen Konzertliteratur* (New York: Da Capo Press, 1972), 274.

csolt, „általánosan misztikus hangulatban tartott harmadik [tétel!] a paradicsom mennyei boldogságát hirdeti.” Liszt eljárását, hogy a két utolsó tételt egybekomponálta, azzal igazolja, hogy a tisztítótűz és a mennyország közt teológiai értelemben sincs határ.³³ A szimfónia általános ismertetése kapcsán tehát Pohl kétszer is megerősít abban, hogy a *Magnificat* a paradicsom zenei megjelenítése.

A *Pokol* és a *Purgatórium* részletes elemzése után Pohl rátér a *Magnificat* tárgyalására. Néhány mondatát érdemes itt szó szerint idéznünk:

„Most érkezünk oda, ahol az Isteni színjáték költője a Paradicsom énekének a kezdetén még a Purgatórium magaslatán áll, és befogadja annak az isteni fénynek a tükröződését, amelyet a szemei közvetlenül még nem bírának elviselni. Magát a mennyországot a művészet nem akarhatja ábrázolni, hanem csupán a földi tükröződését ennek a mennyországnak az isteni kegyelem fényének átadott lelkekben. És így ez a ragyogás számunkra mindig elfedett marad, bár fénye a felismerés erejével folyton növekszik. Csak idáig akarta a zeneszerző a költőt elkísérni...”³⁴

Ez az állítás-sor valamiképp sántítani látszik. Dante barangolása a pokolban, purgatóriumban és paradicsomban eleve egy képzeletbeli, virtuális barangolás, a zene tárgya tehát a fantáziában létrejövő képek és cselekmények sora. Miért ne akarhatná a művészet a mennyországot ábrázolni, ha a poklot ábrázolhatja? Miért kellett a paradicsom esetében a közvetettséget megnövelni azáltal, hogy a purgatóriumból tekintenek rá?

Ismertetőjének bevezetőjében Pohl felsorolja a művészeket, akik megfestették az *Isteni színjáték* különböző jeleneteit. Ez ürügy számára, hogy kijelenthesse: szimfóniájában Liszt nem pusztá hangfestésre vállalkozott. És ezzel Pohl megkísérelti elmagyarázni Liszt programzenéjének alapjait:

„Ő [Liszt] csak azt vehette fel a művészetébe, amit sem a szó a maga konkrét meghatározottságával nem tud elérni, sem a forma és szín nem tud tárgyiasan megjeleníteni: a legmélyebb és legtitkosabb **érzések** világát, amelyek az emberi lélek számára csak a hangok által fedik fel önmagukat. Ezzel [a pusztá hangfestéssel] szemben számára egyedül az volt lehetséges, hogy felemelkedjen a legfontosabb **alaphangulatok** befogadására és visszaadására.”³⁵

Pohl a továbbiakban kifejti, hogy Liszt nem ábrázolhatta az összes konkrét érzelmi momentumot, hanem csak néhányat ragadhatott ki a fontosabbakból.³⁶ De arra törekedett, hogy „ne egy tetszés szerinti képet fessen a poklóról, tisztítótűzről és mennyországról, hanem Dante felfogását tükrözze ezekről.”

³³ Uott., 12–13.

³⁴ Uott., 20. (A magyar fordítás tőlünk).

³⁵ Uott., [11]–12.

³⁶ Liszt több írásában is értekezett a programzenéről és saját módszeréről a programzenét illetően. A legfontosabb „Berlioz und seine *Harold-Symphonie*”, La Mara (szerk.), *Franz Liszt Gesammelte Schriften*. 4. *Aus der Annalen de Fortschritts* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882), 3–102. Alapvető elve az, hogy a zenemű nem tükrözi pontosan az ihlető mű szerkezetét.

Liszt számára tehát fontos volt Dante művének tartalmához és felépítéséhez is igazodni, és mindhárom résznek zenei kifejezést adni. A zenei program magyarázata azonban nehézségeket támasztott. Ha ugyanis Liszt zenéjének a tárgyát érzelmek és alaphangulatok képezik – ezeket a szavakat Pohl kiemelte a szövegben –, akkor Liszt legalábbis valamiféle látomásban vagy eksztázisban kellett részeseüljön ahhoz, hogy érzelmi tapasztalatokat szerezzen a mennyországról.³⁷ Erre a megfontolásra Liszt már a komponálás folyamán eljutott, ugyanis a berlini Staatsbibliothekben őrzött munkakéziratban a paradicsom helyén álló rész címe: *Vision*.³⁸

Liszt bizonyára nem akarta, hogy a mennyországról komponált „víziója” élcelődések és gúnyolódások tárgyává váljon, és gátolja szimfóniájának komoly megítélését.³⁹ Viszont ha Dante művéhez hű akart maradni, akkor szimfóniájából nem maradhatott ki a *Paradicsom* zenei megfogalmazása. A két egymással ellentétes követelmény hatására jött létre a kissé furcsa kompromisszum: a szimfóniában megjelenik a paradicsom, de nem önállóan, hanem mint kitekintés a purgatóriumból.



Korábban szó volt Wagner leveléről, amelyben arra figyelmeztette Lisztet, hogy Dante *Paradicsomának* megkomponálása, különösen énekkar alkalmazásával, gondokat okozhat. Így a *Dante-szimfónia* szerkezetét a zenetörténészek többsége annak tulajdonítja, hogy Liszt megfogadta Wagner tanácsait. Feljebb láthattuk, hogy más szempontok vezettek a szimfónia ismert felépítéséhez. Ettől függetlenül érdemes közelebbről szemügyre vennünk Wagner levelét.

Wagner örömmel üdvözli Liszt tervét, hogy az *Isteni színjátéknak* egy zenei feldolgozást készítsen. A *Pokol* és a *Purgatórium* esetében borítékolja Lisztnek a sikert; a *Paradicsom* feldolgozását, különösen a tervezett énekkari részekkel, problémásnak találja. Két érvet hoz fel. Az első a kórusok alkalmazására vonatkozik. Wagner szerint Beethoven IX. szimfóniájának negyedik tétele a darab leggyengébb része, amely pusztán történelmi szempontból értékes. Wagner attól tart, a *Paradicsom* kórusos megzenésítése ugyanazt a benyomást keltené, mint a IX. szimfónia

³⁷ Nicolas Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*. Doktori értekezés a Tours-i egyetem doktoriskolájának társadalomtudományi tagozatán (Tours, 2008). Nicolas Dufetel dolgozatában külön fejezetet szentel az eksztázis szerepének Liszt egyházzenejében.

³⁸ D-Bsb Ms. mus. autogr. Liszt 17. Az üres első oldalra Liszt ceruzával írta fel a címet: „Eine Symphonie / zu Dantes / Divina Comedia. / 2ter Theil – / (Purgatorio und Vision.)” A kézirat egyébként a „Pokol” tételt is tartalmazza. A kézirat első kottás oldalán felül a „F.L. 15 Avril” feljegyzés található, ez a dátum összhangban van a levelekből származó adatokkal, ha az 1856-os évszámmal kiegészítjük.

³⁹ Lisztnek sok nehézsége adódott a sajtó által róla formált „laza erkölcsű művész”-képpel, amellyel komoly vallásossága nem volt összeegyeztethető. Amikor híre ment, hogy Liszt azt mesélte, az Esztergomi misét inkább imádkozta, mint komponálta, egy bíboros epésen megjegyezte, hogy „Hála Istennek, Liszt még imádkozik!”, és ebből kedvelt adoma lett.

zárótétele: a zeneszerző azért választotta ezt a megoldást, mert nem tudta, a *Pokol* és a *Purgatórium* után hogyan is fejezhetné be művét.

A második ellenérvet maga az *Isteni színjáték* szolgálhatja. Az előző két részhez képest Wagner gyengének találja a harmadik részt. Zavarónak találja, hogy a lelki megtisztulás után „méltatlan okoskodások” és „gyermekes kitalációk” formájában kell meghallgatnia a katolikus tanításokat „egy olyan istenről, aki a hívei szenvedései által dicsőül meg”. Kedvesnek találja a gondolatot, hogy Beatrice vezeti Dantét a mennyországba. „De az, hogy Beatrice kiszáll az egyház kocsjából, és a tiszta, egyszerű tanítás helyett előadja az egész erőltetett és szörszálhasogató egyházi skolaszticizmust, [...] egyre inkább hideggé és közömbössé teszi a szememben, [...] és azt kívánom, bárcsak elvesztem volna abban a tűzben [...], amely által jobb helyre kerültem volna, mint amilyen a katolikus Jóisten társasága.”

Wagner ennél tovább megy a katolicizmus iránti ellenszenvének kinyilvánításával. Szerinte a keresztény tanítás eredetileg a buddhizmussal mutatott rokonságot, amely a halál után a lét teljességében való feloldódást tanítja, de a zsidó tanítással ötvöződve eltorzult. Dante egy torzképet próbált ősképpé formálni, ami kevésbé sikerült neki. Az isten természetéről beszélő Dante Wagnert egy „gyermekes jezsuitára” emlékezteti. Wagner tehát azért aggódik Liszt terve iránt, hogy zenei megfogalmazást adjon a paradicsomnak, mert az eredeti művet, Dante *Paradicsomát* problémásnak találja.

Sokat elárul az, hogy Liszt másfél hónapig nem válaszolt erre a levélre, és kései válaszában sem reflektált Wagner felvetéseire. Wagner több kijelentésével azt becsmérelte, amit Liszt őszintén szeretett. Liszt rajongott Beethoven iránt, akit zeneszerzői példaképének tekintett, akinek a nyomdokaiba lépve igyekezett megújítani a zenei nyelvezetet. A IX. szimfóniát tartotta a romantikus szimfónia követendő mintájának, a *Faust-szimfóniába* is erre a példára való tekintettel illesztett záró kórust. Wagner becsmérő kijelentései a katolicizmussal szemben szintén bánthaták a mélyen hívő, templomba járó, egyházához őszintén ragaszkodó Lisztet.

Wagner tapintatlan tanácsai Lisztből valószínűleg ellenreakciót váltottak ki. Nemcsak záró kórust alkalmazott szimfóniája végére, hanem egy a kórus által meghatározott részt komponált. Becsmérlően nyilatkozott Wagner Dante katolikus *Paradicsomáról*? Liszt megkomponálta a lehető legkatolikusabb paradicsomot.

A *Magnificat* – Mária hálaadó imája – Mária személyét állítja a középpontba, ami összhangban áll Dante verseivel.⁴⁰ Ez egyébként teológiailag is teljesen megalapozott, hiszen a keresztény tanítás szerint Mária az egyetlen ember, aki kezdettől fogva bűn nélküli, aki halála után azonnal felvételt nyert a mennybe, anélkül, hogy átment volna a tisztító tűzön.⁴¹ A mennyország középkori keresztény ábrázolásain

⁴⁰ A *Paradicsom* utolsó, 33. éneke egy hosszú, Máriához intézett dicsérettel kezdődik.

⁴¹ Talán Liszt választásában szerepet játszott az, hogy IX. Pius pápa 1854. december 8-án hirdette ki Mária szeplőtelen fogantatásának dogmáját, és ez gyakori téma lehetett a templomban és a keresztény sajtóban még 1856-ban is.

is gyakran találjuk Máriát a műalkotás központjában. De Mária személye akkor is helyes választás, ha Liszt programja szerint a purgatóriumból tekintünk a paradicsom felé, hisz Mária a „mennyország kapuja”, a „bűnösök menedéke”.⁴² Ennél katolikusabb nézőpontot Liszt aligha juttathatott volna kifejezésre.

Jelentősége van annak is, hogy Lisztnél Beatrice alakja nem jelenik meg. Liszt nem emeli át művébe a dantei utalást, amely szerint a tiszta szerelem utat mutat a mennyország felé. Számára az üdvösség és a mennyország az egyház hatáskörébe tartozik, saját személye esetében a katolikus egyház hatáskörébe. A gregorián dallamok alkalmazása egyértelmű utalás nemcsak az egyházra általában, hanem kifejezetten a katolikus egyházra, amelynek liturgikus gyakorlatát ezek a dallamok képviselik.

A *Magnificat* rész csúcspontján az egyház képe még konkrétabban jelenik meg. A 366. ütemtől kezdődő részben szoprán szóló intonálja pianóban a „Magnificat anima mea Dominum” sort, amelyre a zenekar ismétlése után az énekkar forte hangerőben, néhány alig hallható hangszer kíséretében, mintegy a cappella hangzásban válaszolja: „Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo”. A tétel csúcspontján ez a szakasz a liturgia előénekes-gyülekezet váltakozását jeleníti meg, a földi Egyház énekét, amely egybekapcsolódik a mennyei karok énekével és elővételezi azt. Mária halk magasztalására az egyház hangos dicsőítése válaszol.

A *Hosanna* és *Halleluja* akklamációk, amelyeket a kereszténység a zsidó hagyománytól örökölt, és amelyek az Isten jelenlétében megélt örömujjongást jelképezik, egyúttal az üdvösség tervébe beemelt, az Újszövetséghez kapcsolódó Ószövetséget is megjelenítik – ez összhangban van Dante verseivel, ahol az Újszövetség szentjeivel párhuzamosan az Ószövetség szentjei kapnak helyet.⁴³ Liszt katolikus világképéhez hozzátartozik a zsidóság tisztelete, amely elővételezője és forrása saját hitének.⁴⁴

Ha ezt mind számba vesszük, kijelenthetjük, hogy a *Magnificat* tételben Liszt egyáltalán nem vette figyelembe Wagner filozófiai eszmefuttatásait, és az azokhoz csatolt javaslatait sem. Ehelyett saját meggyőződéseit követve zenéjében tanúságot tett katolikus hitéről. Talán azt is megkockáztathatjuk, hogy Wagner levele épp az ellenreakció által, amelyet kiváltott, lett az ihletője annak a zenei megfogalmazásnak, amelyet Liszt Dante *Paradicsomának* adott.



⁴² Ezek a metaforák a Loretói litániában szerepelnek, amelyet májusban naponta imádkoznak minden katolikus templomban.

⁴³ *Paradicsom*, 32. ének.

⁴⁴ Marie-Bernhard Bauer, *Le judaïsme comme preuve du christianisme* (Vienne: Charles Sartori, 1866). A Liszt budapesti könyvtárában LH K 15 jelzeten található példányt a szerző saját kezűleg ajánlotta Lisztnak egy személyes látogatás során. Liszt barátai között tartotta számon a bécsi atyát, aki a zsidók és keresztények történelmi kibékülésének eszméjét hirdette prédikációiban, és azokat könyv formájában is kiadta. Liszt számos bejegyzése a könyvben azt mutatja, hogy szívesen forgatta.

A *Magnificat* tételben megjelenő gregorián intonációk szerepe tehát sokrétű. Bár Liszt nem témaként kezeli őket, fontos részük van a tétel megformálásában. Dallamuk és szövegük által megjelenítik a katolikus egyházat és liturgiáját, és további teológiai jelentéseket és asszociációkat hívnak elő. Liszt zeneszerzői kiválóságát dicséri az a tény, hogy ezeket a dallamokat egy olyan univerzális zenei szövetbe ágyazta, amely minden kulturális jelentésen és utaláson túl, mindenki számára ugyanazt jeleníti meg: a tökéletes boldogság földön túli vízióját.

ÁGNES WATZATKA

Gregorian Melodies in Franz Liszt's Dante Symphony

Franz Liszt was a major promoter of programme music. His Dante Symphony was inspired by the Divine Comedy. It was shaped in only two movements, the *Inferno* and *Purgatorio*, the latter ending with a vocal/orchestral section entitled *Magnificat*.

The paper presents this *Magnificat* section of the *Dante Symphony*, which is dominated by Gregorian melodies, beginning with the origins and adaptation of the melodies, and the methods used to integrate them into a complex musical discourse. In uncovering the theological and artistic messages in the text and music, it considers Liszt's ideas on programme music and Richard Pohl's introduction to the Breitkopf & Härtel edition of the symphony: the *Magnificat* section is shown to denote Paradise as seen from the viewpoint of Purgatory. The importance of the Gregorian melodies lies in their archaic character, which allows a musical treatment radically different from the earlier parts of the Symphony, symbolizing the transcendental as opposed to the earthly. As part of the Catholic liturgy they allude to the Catholic Church, to which Liszt was deeply committed.

ZENEIKONOGRÁFIA

BARANYI ANNA

Telcs Ede allegorikus kompozíciói a Zeneakadémián

Telcs Ede (1872–1948) a híres Caspar von Zumbusch¹ mesteriskolájának végzős növendéke volt a bécsi Akademie der bildenden Künsten, amikor Debussy *Egy faun délutánja* című zenekari műve Gustave Doret vezényletével elhangzott Párizsban a Société Nationale-ban.² B r a zeneművet Telcs Ede bizonyára jóval később, a budapesti bemutatón hallhatta először,³ a fiatal szobrász és a nála t z évvel idősebb zeneszerző természethez való viszonyulásában, alkotói hozz állításában mintha valami hasonlóság lenne tapintható.⁴

Telcs a szabadkai gimnázium négy osztálya után 1888-ban, 16 évesen kezdte szobrászai tanulmányait Edmund von Hellmer osztályában. Az el s évben az antik fejek másolása unalmas volt számára, s csak a második évben, miután elmélyült a természet utáni ábrázolásban, értette meg az antik minták másolásának a fontosságát. Erről  gy  r *Visszaemlékezéseiben*:

„A természet után végzett tanulmányok közben kezdtek szemeim kiny lni. [...] Az antik fejek már érdekeltek, és szabadidőmben kezdtem antikot másolni. [...] Az antik megértéséhez a természet ismerete szükséges.”⁵

Jóval később, 1907-es olaszországi útjának tanulságait összegezve a következőket állapította meg:

¹ Caspar von Zumbusch (1830–1915): szobrászművész. Tanulmányai a müncheni Technische Universit ton végezte, Johann von Halbig osztályában. Rómában az antik művészetet tanulmányozta 1857 és 1858 között. A bécsi Képzőművészeti Akadémián az emlékműszobrászat mestertan ra volt (1873–1901). Münchenben  s Bécsben számos köztéri emlékművet alkotott. 1894. december 22- n.

² 1909.  prilis 9- n hangzott el a Vigadóban, Kerner István vezényletével.

³ Ezúton is köszönöm Berlász Melindának, hogy felhívta a figyelmem Debussy lehetséges hatására némely Telcs alkotással összefüggésben.

⁵ Merk Zsuzsa–Rapcs ny László (szerk.), *Telcs Ede Visszaemlékezései és  tinapl i* (Baja: Türr István Múzeum, 2011), 56.

„Máig meg vagyok győződve arról, hogy az antik művészetet és a természetet pontosan kell ismerni, mielőtt magunkból adni tudunk. [...]”⁶

Mindez világosan párhuzamba állítható Debussynek a zene természetességéről, szabadságáról vallott gondolataival:

„A tiszta zene területén megelőzőleg végzett kutatásaim eljuttattak a klasszikus feldolgozás elvetéséhez, mert ennek a szépsége csak technikai értékű. [...] Olyan szabadságot akartam biztosítani a zenének, amilyen talán nagyobb mértékben sajátja, mint bármely művészetnek. Nem szorítokozik ugyanis a természet többé-kevésbé pontos másolására, hanem a természet és a képzelet titokzatos kapcsolatait keresi.”⁷

A 19. század végén a zenéhez hasonlóan a képzőművészetben is a klasszikus felfogások uralkodtak. Telcs Ede a bécsi Akadémiát ebből a szempontból így jellemzi:

„[...] akkor még erősen a klasszikus hatások alatt állott, az emberek, sőt a művészek is mint-ha szégyelltek volna érzéseiket természetesen, nyíltan kifejezni, minden érzést igyekeztek klasszikus köntösbe öltöztetni. A női szépséget a görög vagy római istennők alakjában jelenítették meg, a hősöknek az emlékműveken azok nyújtottak babért, a festményeken az erdőket nem emberi lényekkel, hanem nimfákkal és faunokkal népesítették be.”⁸

Ezen hatások alól Telcs sem tudta kivonni magát, de a mitológia alakjait sajátosan alkalmazta. A mesteriskola első évének a végén a *Die zwei Durstigen* című szoborcsoporton egy fiatal szatírt mintázott, karján egy kis faungyerekekkel, akit kecskebőr tömlőjéből borral itatott. A vázlat láttán Zumbusch meghökkenve nézett a fiatal művészre és megkérdezte tőle, mit akar. Telcs így válaszolt:

„valami hűtlen nimfa otthagya ezt a szegény ördögöt, és még a csecsemőjét is a nyakába varrta, s az most kicsit bizonytalanul, de azért némi büszkeséggel is néz a kis faun rúgkapáló patás lábaira, és megosztja vele borostömlőjének tartalmát.”

A professzor elfogadta, hogy tanítványa egy kissé „önkényesen használja fel a mitológiát”.⁹ A gipsz szoborcsoportért mindenesetre 1893 júniusában az Akadémiától megkapta a 300 forintos Special Preist, amit a végzősöknek szoktak kiosztani. A mű 1893-ban szerepelt a bécsi nemzetközi kiállításon is, majd 1894-ben az antwerpeni nemzetközi kiállításon ezüstérmét kapott. A Magyar Képzőművészek Társulatának 1893/94. évi tárlatán *A két bornemissza* címen állították ki.

Telcs művészi formálódására más művészeti ágakban jeleskedő kortársai is hatással voltak. Bécsi évei alatt sokat barátkozott az Akadémia festőnövendékeivel

⁶ Lásd előző jegyzet.

⁷ Ujfalussy József, *Debussy* (Budapest: Gondolat Kiadó), 114.

⁸ Merk Zsuzsa–Rapcsányi László (szerk.) *Telcs Ede Visszaemlékezései és útinaplói*, 70.

⁹ Lásd előző jegyzet.

és rendszeresen eljárta a kirándulásokra, amelyeket a tanárok vezettek. A másik fontos kör a fiatal írók társasága volt, amiről így számol be:

„Sok szép estét töltöttem Ausztria jövő íróival. Schnitzler¹⁰ és Hofmannsthal¹¹ egy-egy fiatalkori művüket ajándékozták nekem.”¹²

Amikor tehetett színházi előadásokat látogatott és sokat olvasott. A tehetséges fiatal szobrász tehát más művészeti ágakban is jelentős tájékozottságra tett szert, jóllehet arról nincsen tudomásunk, hogy bécsi éve alatt zenei körökben is megfordult volna.

Miután 1885-ben befejezte tanulmányait, Telcs Ede Budapesten telepedett le. Rövid ideig Zala György¹³ mellett dolgozott, majd hamarosan megnyitotta saját műtermét. Nyitott, érdeklődő természetének köszönhetően műtermében, amint Reményi József¹⁴ szobrász és éremművész írta:

„Szinte állandóan váltogatták egymást a vendégek. Hol barát, hol modell és nem ritkán megrendelő.” [...] Alpár Ignác öblös hangja bizony jó egynéhányszor beleszólt a folyamatos munkába. Pogány Móric, Thomán István vagy Marczali Henrik mind igen kívánatos levegőt teremtettek a műteremben. Ugyanúgy Kacsóh Pongrác is, akit szintén megmintázott Telcs.”¹⁵

A zenének is volt itt helye:

„Maróti Rintel Géza harmonikajátékával hozta extázisba a hallgatóságot, máskor Balázs Béla szövegíró és Kodály Zoltán zenéje alapján adtak elő zenés műsort. [...] Popper felejthetetlen gordonkajátéka nagy megilletődést keltett a műteremben. Közben pedig elkészült ragyogó portréja.”¹⁶

Telcs szerteágazó baráti körébe tehát szobrászok, festők, írók, színészek, építészek, történészek, irodalmárok és zenészek is tartoztak – az utóbbiak közül a legszorosabb kapcsolata Hubay Jenővel volt, akivel valószínűleg még a Zala műteremben eltöltött évek alatt ismerkedett meg.

¹⁰ Arthur Schnitzler (1862–1931): író, drámaíró. Orvosnak tanult, egy ideig Bécsben praktizált, később színpadi sikerei lehetővé tették, hogy csak az írással foglalkozzon. Apai ágon Nagykanizsáról Bécsbe települt zsidó családból származott.

¹¹ Hugo von Hofmannsthal (1874–1929): osztrák költő, drámaíró, elbeszélő. Richard Straussal megteremtették a zenés színház új formáját. Jelentős szerepet játszott a Salzburgi Ünnepi Játékok létrejöttében.

¹² Merk Zsuzsa–Rapcsányi László (szerk.), *Telcs Ede Visszaemlékezései és útinaplói*, 59.

¹³ Zala György (1858–1937): szobrászművész. Bécsben a Képzőművészeti Akadémián Edmund von Hellmer tanítványa volt. Budapesten a neobarokk emlékműszobrászat legjelentősebb mestere.

¹⁴ Reményi József (1887–1977): szobrász és éremművész. Tanulmányait 1902-ben Budapesten, az Iparművészeti Iskolában kezdte meg Mátrai Lajosnál. Telcs Ede műtermében 1904 és 1907 között szerzett ismereteket. Tanulmányutakon volt Olaszországban és Münchenben. Az Iparművészeti Iskolában éremművészetet tanított (1927–1943). Budapesten az Állami Pénzverde művészeti vezetője volt (1943–1948).

¹⁵ Reményi József, „Emlékeim a Telcs műteremről”, *Művészet* (1970/1): 15–17.

¹⁶ Reményi József, „Emlékeim a Telcs műteremről”, 17.



1. kép. A Zeneakadémia homlokzata, részlet

A század első évtizedében Telcs több kortárs zeneszerzőt örökített meg plaketteken és érmeken, így Puccinit (1906), Poppert (1906), Kacsóhot (1908). Mellszobrot Hollossy Kornéliáról (1903) és Beethovenről (1905) készített. Hubay Jenő *Moharózsza* (1903) című operája a bemutató évében arra sarkallta Jászai Mari színésznőt, hogy a zeneszerző szalattai kastélyának kertjében egy Mária-házat emeltesse, amelynek a pécsi Zsolnai gyárban készült Mária szobrát (1903)¹⁷ Telcs Ede mintázta.

Telcs a felsorolt szobrok és érmek mellett több zenei vonatkozású allegorikus kompozíciót is készített. Tanulmányunkban a továbbiakban ezekkel az alkotásokkal foglalkozunk.



Legjelentősebb szobrászi munkái, amelyek a magyar zenélethez szorosan kapcsolódnak, a Zeneakadémia¹⁸ homlokzatán (1. kép)¹⁹ és Nagytermében látható domborművek. A homlokzatot díszítő frízen, amely a közép-rizaliton a föld-

¹⁷ Ezúton is köszönöm Gombos Lászlónak, hogy felhívta figyelmem a szoborra. Köszönöm továbbá az értékes adatot a szobor Zsolnay gyárban történő készülésére vonatkozóan.

¹⁸ A Zeneakadémia épülete Korb Flóris (1860–1930) és Giergl Kálmán (1863–1954) tervei alapján épült 1904 és 1907 között.

¹⁹ Szabó Ervin könyvtár, ltsz. 000409.



2. kép. Idyll és Heroica



3. kép. Középkori egyházi zene

szinti ablakok felett fut, a zene történetének jellegzetes korszakaira utaló kompozíciókat mintázott. A fríz hat egységből áll: az antik zenét az *Idyll* és a *Heroica* című kompozíciók jelenítik meg. A főbejárat két oldalán két jóval szélesebb mezőn a *Középkori keresztény zene* és a *Rokokó zene* ábrázolása kapott helyet, majd a modern zenét jelképező *Kamarazene* és a *Wagner* című alkotásokkal fejeződik be a fríz.²⁰

Feltételezzük, hogy Luca della Robbia (1399–1482) firenzei Santa Maria del Fiore székesegyház énekes karzatát díszítő domborművei (1431–1437) ihlették Telcset. Bizonyára jól ismerte a reneszánsz művész alkotását, amely az éneklő, hangszeren játszó és táncoló gyermekeket a legkülönbözőbb arckifejezéssel, mimikával és táncmozdulatokkal ábrázolja. Telcs is mestere volt a gyermekábrázolásoknak, kézenfekvőnek tűnhetett, hogy Robbia alkotása nyomán kisgyermekkel, azaz puttókkal népesítse be a frízt. A zenetörténeti korokat az időszak jellegzetes hangszereivel, énekléssel, tánccal, a puttók sajátos mozdulataival, testtartásával, arckifejezéseivel és frizuráival jelentette meg.

Az *Idyll* (2. kép) című kompozíción egy ülő puttó pánsípon, kettő álló pedig auluszon játszik (egyik arcán phorbea is van) és köztük látható a zenét szimbolizáló hattyú. A *Heroicán* az egyik puttó kitharát, a másik lírát szólaltat meg, egy alacsony oszlopon két babérkoszorú és egy triposz helyezkedik el. A *Középkori egyházi zene* (3. kép) című kompozíción középen az orgona dominál, amelyen egy puttó játszik, a másik pedig fújtatja. Tőlük balra és jobbra három-három puttó énekel. A *rokokó zenéje* (4. kép) című dombormű is az előzőhöz hasonlóan hármas tagolású, három táncoló puttóval – középen egy hegedűn játszó és egy éneklő látható –, tőlük jobbra a lantozót két másik hallgatja. A *kamarazene* (5. kép) dombormű két hegedülő puttót mintáz, akik között kottatartó áll, az utolsón, a *Wagner* (5. kép) címűn csellózó, szárnykürtön és helikonon játszó alakok vannak, oldalt pedig egy hengerdobot helyezett el.

Kompozíciós szempontból a frízen a reneszánsz művészet szellemiségében a hármas tagolás érvényesül. Mindegyik egység három puttóból, vagy két puttóból és egy hangszerből (például az orgonából), vagy két puttóból és egy kottatartóból áll. Így a hosszú frízen Telcs a reneszánsz művészet kiegyensúlyozott nyugalmat és a szecesszió dinamikus jellegét harmonikus egységbe ötvözte.

A domborművek gipsz változatai – melyeket jó minőségű fotókról ismerünk – sokkal részletgazdagabbak, mint a homlokozaton látható mészke fríz.²¹ Például az *Idyll* című kompozíció esetében egyik puttó sem visel *phorbeat*, vagy a *Wagner* címűn csak a gipsz alapján lehet beazonosítani a szárnykürtöt. A puttók hajviselete is több esetben különbözik a gipszen láthatótól, például a *rokokó zenéje* címűn a

²⁰ A kompozíciók címeit a Magyar Iparművészet 1906-ban megjelent 3. számában közölt reprodukciók feliratai alapján tüntettük fel.

²¹ Az eredeti fríz az 1970-es évek végén le lett cserélve. Ezt már nem Telcs Ede felügyelete alatt faragták, ezért nem is térünk ki elemzésére.



4. kép. A rokokó zenéje



5. kép. A kamarazene, Wagner

három jobboldali puttót parókában ábrázolja, a kőből faragottat viszont nélküle. Ezek a különbségek az anyagok különböző természetéből, megmunkálhatóságából is adódnak.

A zenetörténeti hitelesség kedvéért Molnár Géza zenetudóssal is konzultálhatott a művész, ugyanis a Szabó Ervin Könyvtárban a gipszekről őrzött, és paszpartuzott fotók mindegyikén szerepel a következő dedikáció:

Dr. Molnár Géza Úrnak, / hálás tisztelettel / 1907. / Telcs Ede.²²

A domborművek népszerűségére utal, hogy elkészülésük után a gipszek fotóit rögtön közölte a Magyar Iparművészet című folyóirat.²³ Továbbá két világkiállításon is szerepeltek: 1906-ban Milánóban a magyar pavilon zeneszobájának falait díszítették – és ott állt a Beethoven büszt (1905) is.²⁴ Míg 1909-ben *A rokokó zenéje* dombormű a velencei Magyar Ház előcsarnokában, a Beethoven büszt a zeneszobában volt kiállítva.²⁵

Telcs zenei témájú alkotásai közül egy-egy a baráti köréhez tartozó művészek és építészek lakásainak és villáinak is jellegzetes díszje lett. Maróti Géza²⁶ a világkiállítások magyar pavilonjainak belső tervezője emlékirataiban²⁷ említi, hogy a milánói kiállítás zeneszobájának falait Telcs Ede szép gyermekfrízével ékesítette, ami később, mint baráti ajándék, műkőből, zebegegyeni házának dunai homlokzatán lett elhelyezve az óriási Beethoven szobor fölött, amit, ahogy Bródy-Maróti Dóra írja, a bécsi hajóról is lehetett látni.²⁸ A Beethoven szobor egy másik példánya Alpár Ignác villájának²⁹ főhomlokzatán kapott domináns helyet. De a szoborból volt Kodály Zoltán lakásában, a zebegegyeni Maróti-villában és Kohner Adolf³⁰ műgyűjtő szecessziós palotájának zeneszobájában is. A Zeneakadémia *Scherzo* című domborművének másolata pedig Giergl Kálmán verőcei villájának utcai homlokzatát díszíti.

²² Szabó Ervin Könyvtár, ltsz. 010379, 010380, 010382, 010381.

²³ Lásd *Magyar Iparművészet*, (1906/3): 130–131.

²⁴ Györgyi Kálmán, „Az iparművészet a milánói kiállításon”, *Magyar Iparművészet* (1906/4–5): 163–219.

²⁵ Czako Elemér 1909: „A magyar ház Venéziában”, *Magyar Iparművészet* (1909/1): 167.

²⁶ Maróti Géza (1875–1941): építész, szobrász, festőművész, iparművész. Pályafutását kőfaragóinasként kezdte, később magánúton képezte tovább magát.

²⁷ Fehérvéri Zoltán és Parkfalvi Endre (szerk.), *Lapis Anguláris IV.* (Budapest: Magyar Építészeti Múzeum, 2002), 14.

²⁸ Bródy-Maróti Dóra, *Apámról, Maróti Gézáról*, in *Magyar Építőművészet* (Budapest: Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, 1987/4), 49.

²⁹ Alpár Ignác (1855–1928): műépítész, egyetemi tanár. 1899 és 1903 között tervezete a családi villát, amely Budapesten a Bólyai utca 11. alatt áll. Jelenleg az átalakított és bővített épületegyüttes a Bólyai gyermekotthonnak ad helyet (<http://www.muemlekem.hu/muemlek?id=11470>).

³⁰ Kohner Adolf (1866–1937) nagybirtokos, nagyiparos, a Kohner Adolf és Fiai cég vezetője. A Kohner Zsigmond által 1874-ben alapított bankcég igazgatója, Az Országos Képzőművészeti Társulat elnöke, az 1902-ben megnyílt szolnoki művésztelep egyik alapítója.



6. kép. Allegro

Nagyon kedves lehetett Telcsnek a Zeneakadémia fríze, ugyanis későbbi munkássága során többször is megjelentek az éneklő, táncoló, vagy hangszeren játszó puttók. 1914-ben a Magyar Általános Hitelbank³¹ egyik erkélyét, táncoló angyalkákkal díszítette, később pedig az *Éneklő angyalka* (1921), a *Táncoló angyalkák* (1921), a *Musica* (1921) című érmeiken és a magánéletének fontos eseményeit összefoglaló *Irénekének karácsonyra* éremsorozat mindegyikén, amelyek 1924-től 1942-ig évente készültek.



Más jellegűek Telcs szecessziós-szimbolista felfogású domborművei, amelyek a Zeneakadémia Nagytermében és a bejárati ajtók fölötti mezőkben láthatók. A Nagyteremben az *Allegro*, az *Andante*, a *Scherzo* és az *Adagio* című gipsz domborműveken mitológiai szereplők segítségével teljesen szabad megfogalmazásban a szonátaforma négy jellegzetes tételére utalt, ugyanakkor a négy évszakra is, illetve az emberi élet négy fő szakaszára.

³¹ Ma a Nemzetgazdasági Minisztérium székel az épületben. A József nádor tér és a Wekerle Sándor utca sarkán lévő erkély mellvédjét díszítik a táncoló puttók.



7. kép. Andante

Az *Allegro* (6. kép) című kompozíció az első, gyors tételt jelképezi. A főszereplő a dombormű jobb szélén, a fatörzsön ülő fiatal Apollón, aki kitharán játszik, mellette pedig a szintén zenét jelképező hattyú látható. Apollónhoz egy lobogó hajú nimfa és egy puttó könnyed futó léptekkel közeledik, utána egy babérkoszorút hozó női génusz és a Pégaszosz, a szárnyas paripa következik, a költői ihlet forrásának szimbóluma. A kompozíció szereplői a fiatalságot és a könnyedséget – a lobogást, az élet kezdetét, az alkotómunka első sikereit – jelképezik, a tavasz üdeségét árasztják.

Az *Andante* (7. kép) dombormű a lassú, második tételre utal. Középen három grácia, akik a báj, a jószág, a termékenység istennői, lassú körtáncot járnak és a természet harmóniáját testesítik meg. Tőlük jobbra és balra egy-egy Ámor áll: a bal oldali mellett a virággal megrakott alacsony oszlop szomszédságában egy kithara és egy babérkoszorú látható, jobb oldalt Ámor és egy oszlop, amelyen egy edényben tűz lobog. A boldogság, a termékenység, a bőség, a gyümölcsöző művészi alkotómunka, vagyis a nyár szimbóluma ez a szép dombormű.

A *Scherzo* (8. kép) kompozíció a gyors tempójú harmadik tétel jelképe. Balra egy nimfa kentaurral, középen egy másik nimfa két faun gyermekkel táncol és kasztanyettaszerű csattogatókkal a ritmust veri. Jobbra a sziklán ülő Pán szürinkszen vagy pánspí típusú hangszerén játszik; Marszüasz, a szatír, aki az emberi élet dio-



8. kép. Scherzo

nüszoszi aspektusát szimbolizálja, egy páros tíbiát, a görög aulosz római változatát fűjja.³² A kompozíció a derűre, az ünneplésre, az őszre, az őszi betakarítás utáni táncmulatságokra utal.

Az *Adagio* (9. kép), a zenemű lassú befejező tételét jeleníti meg. Balra az idős művész ül, aki már visszavonult és kitharáját letette, mellette a babérkoszorút tartó génusz lehajtott fővel áll. Középen a mezítelen művész a hóna alatt kitharával és babérkoszorúval a pálmaágakat tartó génusz kíséretében a szfinx elé járul, aki az ember életét egyetlen napszakhoz hasonlította az Ödipusznak feltett találós kérdésében. A szfinx mögött, amelyen egy kisfiú térdel, egy alacsony oszlopon babérkoszorú díszlik. A jelenet nem csak a zenemű befejező tételét, hanem a művészi munkásság végét, az alvó természetet, a telet is megidézti.

A *Scherzo* és az *Adagio* alatti medalionokon kitharán játszó kentaur látható: a zenei verseny és a hivatásos zenészek szimbóluma. A Nagyterem jobb oldali bejárata feletti domborművön középen babérkoszorúban a tragikus maszk, tőle balra a büszkén lépdelő Heraklész,³² vállán és baljában a lenyúzott oroszlánbőrrel; jobbja-

³² Ezúton is köszönöm Brauer-Benke József szíves segítségét a hangszerek pontos beazonosításában.

³³ Heraklész görög források szerint a szkíták ősapja és ilyen formán a magyar hagyomány kedvelt alakja volt.



9. kép. Adagio

ban botot tart, mellette egy nőstényoroszlán lépdél. A maszktól jobbra a buja, önfeledten táncoló nimfa tympanumon³⁴ játszik. A nagyterem bal oldali ajtaja felett középen babérkoszorúban görög férfiportré, balra az auloszon játszó Marsziasz látható, aki mellett egy vidám puttó babérkoszorúval táncol. Jobbra a kitharán játszó Nimfa áll, mellette alacsony oszlopon a komikus és a tragikus maszk és egy babérkoszorú helyezkedik el.

Az ajtók melletti márvány falpilléreket és több helyen az oszlopokat eozinmázás medalionok díszítik, amelyeken a zene és a zenei oktatás szimbólumai szerepelnek, így a pánsípon játszó Pán, kitharán játszó Kentaur, tragikus és komikus maszk, valamint a babérkoszorúval díszített kithara.

A Nagyteremnek és a bejárati ajtók feletti mezőknek a domborművei nem csak Telcs munkásságában kiemelkedőek: ezek a magyar szobrászat szecessziós-szimbolista irányzatának is jelentős alkotásai. Az elmosódó kontúrok, a lapos és olvadékony formák a szecessziós művészet jellegzetességei, ám az átvitt értelmű mitológiai tartalmak révén szimbolista felfogású alkotásokról beszélhetünk.

Telcs a Zeneakadémia domborművein a zenei témák széles skáláját a lehető legmagasabb szinten fogalmazta meg tartalmilag és technikailag egyaránt. Ezekben

³⁴ A tympanum csörgős keretes dob.

az években éremművészetében nem találunk hasonló témájú alkotásokat: többnyire portrékat mintázott. Első különleges, a magyar éremművészetben is kimagasló jelentőségű szimbolista kompozíciója a *Boszorkány*³⁵ (1910, 10. kép) című plakett, amely az Éremkedvelők Egyesületének³⁶ tagilletmény plakettje volt 1910-ben. A boszorkányt egy fiatal, kecses női akt testesíti meg, amint a mögötte ülő, faunszerű lényre figyel, aki fúvós hangszerszerű, hosszú ormányán játszik, a háttérben pedig egy denevér lebeg. A két főszereplő végtagjai és a hangszer hosszú korpusza által kirajzolódó, egymást metsző diagonális erővonalak a szoros összetartozást fejezik ki, ugyanakkor feszültséggel és dinamikával töltik meg a kompozíciót. Ez az alkotás korábban – a pontos beazonosítás előtt – az *Allegorikus mese-kompozíció*,³⁷ a *Pánsípra táncoló akt*³⁸ és a *Mese*³⁹ címetek viselte.⁴⁰ Fiatalkora legszebb éveiről ugyanis ezt írja:

„[v]alóban derűs volt az ég fölöttem, minden oly simán ment, hogy magam sem kívánhattam volna jobban. Volt munkám, sikerem, elismerésem és Annus, Annus ... Kell, hogy ő boszorkány legyen, aki engem is, az életünket is valami varázslattal alakítja.”⁴¹

Évekkel később, feleségének súlyos betegségével kapcsolatban:

„... az én boszorkányom, akin a tűz sem fogott,⁴² le fogja győzni ezt a betegséget is.”⁴³

Feltételezzük, hogy a plakett témáját felesége halála után a személyes szép emlékek ihlették.⁴⁴ Am vajon miért ábrázolta önmagát sejtelmes, faunszerű lénynek? És miért emlegethetjük ezt az alkotást a zenei témájú művek között? Feltűnt a Zeneakadémia domborművein, sőt már a bécsi tanulmányok idején is, hogy Telcs nagyon egyéni módon alkalmazta a mitológiai vonatkozású témákat. Az is tény, hogy a faun figura már korábban is többször szerepelt Telcs kompozícióin, ilyen összefüggésben azonban, mint az 1910-ben készült plaketten, ahol a faun magát a művészt jelképezi, a szép nimfa pedig a feleségét, aki a múzsája is

³⁵ A Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében.

³⁶ Az Éremkedvelők Egyesületét 1905-ben alapították 150 taggal. Az Egyesület első elnöke gróf Teleki Sándor, alelnöke pedig Telcs Ede volt.

³⁷ Csap Erzsébet, *Telcs Ede* (Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1963), 31.

³⁸ Telcs András–Solymos Ede, *Telcs Ede* (Baja: Türr István Múzeum, 1966), 64.

³⁹ Csengeryné Nagy Zsuzsa, *Telcs Ede és tanítványai/Ede Telcs et ses Disciples* (Budapest–Baja: Magyar Nemzeti Galéria–Türr István Múzeum, 1974), 216.

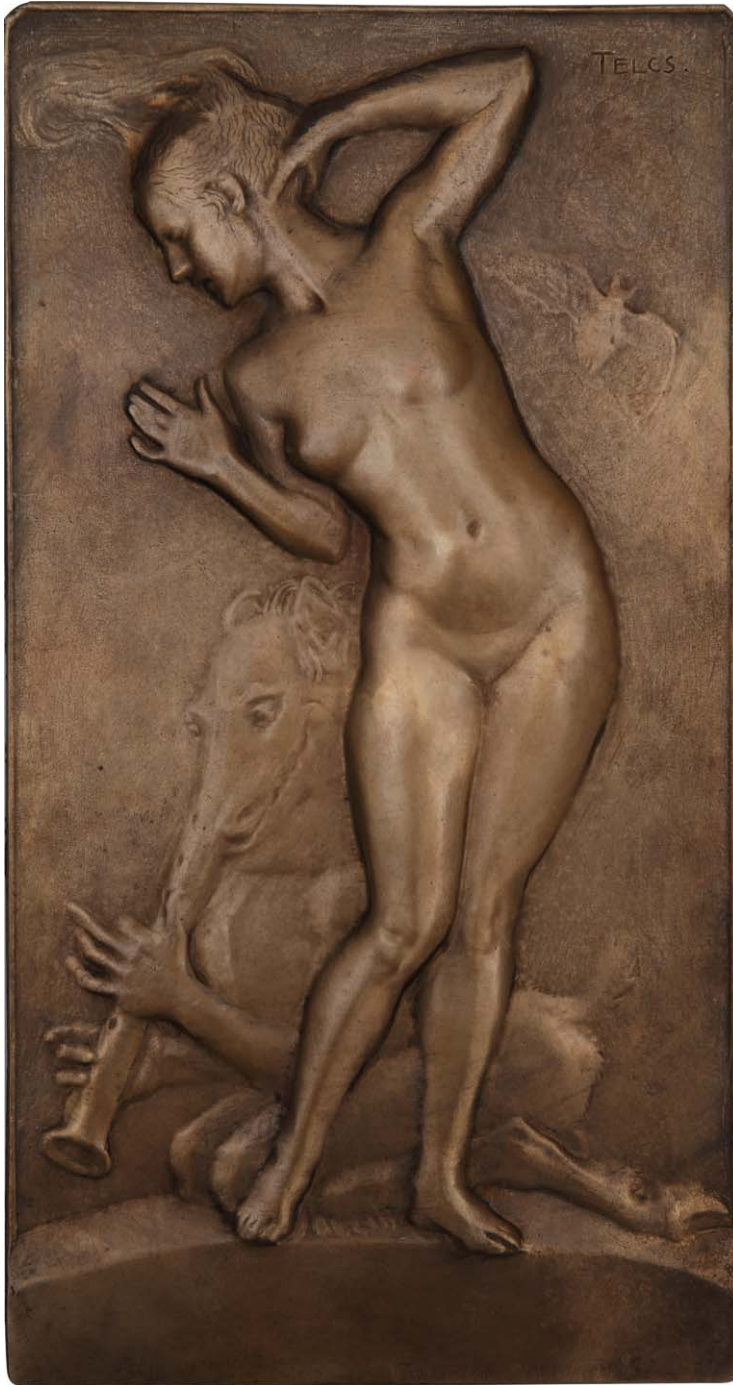
⁴⁰ A plakett témájának megfejtése során Telcs visszaemlékezéseire támaszkodtunk.

⁴¹ Merk Zsuzsa–Rapcsányi László (szerk.), *Telcs Ede Visszaemlékezései és útinaplói*, 112.

⁴² 1902-ben a Torinóban rendezett Nemzetközi Iparművészeti Kiállításon, tűz ütött ki, ennek következtében teljesen leégett a magyar pavilon. Telcs munkái is tönkrementek, kivéve feleségének, Geröfy Annának a bronz szobrát, amely nemcsak, hogy nem pusztult el, de a nagy hőségtől gyönyörű patinát kapott. Lásd Merk Zsuzsa–Rapcsányi László (szerk.), *Telcs Ede Visszaemlékezései és útinaplói*, 117–118.

⁴³ Merk Zsuzsa–Rapcsányi László (szerk.), *Telcs Ede Visszaemlékezései és útinaplói*, 148.

⁴⁴ Baranyi Anna, *Telcs Ede éremművészete* (Újvidék: Forum, 2015), 37.



10. kép. Boszorkány

volt egyben, valószínűleg Debussy hatására készült. Amint már említettük, 1909-ben Budapesten is előadták Debussy *Egy faun délutánja* című zenekari préludéját,⁴⁵ így Telcsnek alkalma lehetett hallani a művet. Talán éppen ennek köszönhetően gazdagodott a magyar éremművészet e kitűnő francia irányultságú szeccsziós-szimbolista alkotással.

Telcs 1921-ben, utrechti évei alatt⁴⁶ más mitológiai témákkal is foglalkozott, amelyeket Debussy zenéje inspirálhatott – ilyen a légiés könnyedséget árasztó *Kislánnyal táncoló faungyerekek* (1921) című öntött kompozíciója.

Ezekből az évekből való a *Pánsípot fújó faun énekelni tanítja a madarakat* (1921) című érem is, amelyet az ének allegóriájaként tarthatunk számon. Ha jobban elmélyedünk a kompozíció tartalmában, akkor más összefüggésekre is fény derül. A Faun most is maga a művész, aki egyben pedagógus is, még hozzá olyan tanító-mester, akinek a műterme a tanulni vágyók számára ingyen nyitva állt. Rögtön a megnyitás után tanítványok csoportja vette körül – mint Pánt a madarak. Telcs műterme volt az egyetlen hely Magyarországon, ahol az éremművészet alapjait el lehetett sajátítani, egészen 1927-ig, amikor az Iparművészeti Iskolában az egykori Telcs-tanítvány, Reményi József oktatni nem kezdett.

Az éneklés a központi témája az *Éneklő angyalka* című munkának is (1921), akit a madarak hallgatnak. Nem tudjuk pontosan hogyan kerültek elő az utrechti Beeger-éremgyárban ezek az éneklést szimbolizáló témák, csak feltételezzük, hogy a madárkedvelő megrendelők az 1921-es kiállítás alkalmából készíttették a plakettet. A két kompozíció közül a *Pánsípot fújó faun énekelni tanítja a madarakat* címűt választották, és végül az került a kiállítás plakettjére.

A kagylókürtöt fújó Triton-jelenet a *Holland kiállítás Koppenhágában* (1922) című érem előlapjára készült. Hogy milyen indíttatásból mintázta Telcs ezt a kompozíciót? Elképzelhető, hogy Debussy *A Tenger* című zenekari műve is hatással lehetett rá, bár e gondolat csak lehetséges felvetés.

A modern neoklasszicizmus szellemiségét magukon viselő *Táncoló angyalkák* (1921) és a *Musica* (1921) érmeiken, amelyek a tánc és a zene jelképei, a Zeneakadémia homlokzatának puttói keltek új életre. Telcs olyan frissességgel nyúlt a témához, akárcsak 1906-ban, így ezek az érmeik nem reminiscenciák, hanem eredeti, élettel teli alkotások.

A felsorolt érmeik közül az *Éneklő angyal* című kompozíció a *Doorni zenei verseny* (1921/1923) érem előlapján, és a *G. B. Crommelin 25 éve a Haarlemi Bach Társaság elnöke* (1921/1924) érem egyik változatának az előlapján újból szerepelt.

⁴⁵ Debussyt a zenekari prélude megírására Stéphane Mallarmé (1842–1898) francia költő és műfordító *L'après-midi d'un faune* című drámai monológja inspirálta. A költemény mallarmé egyik főműve, amely először 1876-ban jelent meg.

⁴⁶ Telcs 1920 májusától 1922 júniusáig családjával Utrechtben élt. A Van Kempen, Beeger és Vos nemesfémárúgyár éremrészlegén dolgozott. Hollandiában megbecsült művész volt, több érme nagy népszerűségnek örvendett. Az éremgyár némely munkáját különböző alkalmakra többször is kiadta.

A *G. B. Crommelin 25 éve a Haarlemi Bach Társaság elnöke* (1921/1924) érem másik változata a *Musica* (1921) című kompozícióval készült.



Az allegorikus témák mellett a portrék továbbra is fontos helyet kaptak Telcs munkásságában. A neoklasszicizmus, illetve az új tárgyiasság jegyében mintázta *Aaltje Noordewier-Reddingius* (1921) énekesnőt ábrázoló plakettjét és a márvány büsztöt; a *Siklós Albert* (1928), a *Lichtenberg Emil* (1929) és a *Hubay Jenő* (1927) című plaketteket, valamint a *Zathureczky Ede* (1939) érmét.

A kortársak mellett a zenetörténet korábbi nagyjainak portréival is találkozunk Telcsnél. *Tinódi Lantos Sebestyén* egész alakos portréját ábrázolta a Hubay-zenedéltutánok emlékére mintázott plaketten (1920). A négy plakettből álló zeneszerzősorozat, a *Beethoven* (1920), a *Mozart* (1923), a *Bach* (1924) és a *Händel* (1924) az utrechti Van Kempen, Begeer & Vos-nemesfémüzemek megbízásából készült. A *Liszt* érem (1936) létrejöttében talán a baráti köréhez tartozó Liszt-tanítvány, Thomán István játszott szerepet. 1937-ben készült el utolsó nagy munkája, amely Hubay Jenő családi sírboltját díszíti a Fiumei úti temetőben. Más indíttatású kompozíciói mellett Telcs Ede 1903 és 1939 között mintázott zenei témájú alkotásaival is bebizonyította, hogy az egyetemes képzőművészet és éremművészet jelentős képviselői között kell őt számon tartani.

ANNA BARANYI

Allegorical Compositions of Ede Telcs at the Academy of Music

Sculptor Ede Telcs (1872–1948) immortalized on plaques and medals in the first decade of the twentieth century several composers of the period (such as Puccini and Popper in 1906 and Kacsóh in 1908). Hungarian music life prompted not only busts of Kornélia Hollóssy (1903) and Beethoven (1905), but reliefs for the façade and Great Hall of the Liszt Academy of Music (1906). On the frieze in the façade he portrayed putti that play, sing, and dance in ways that allude to major periods of music history, while in the Great Hall he had mythological figures stand for the four movements of a work in sonata form: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo*, *Adagio*. He turned to medal art for a faun and a nymph in the Art Nouveau/Symbolist plaque *Boszorkány* (Witch, 1910), probably inspired by Debussy. In 1921, during some years spent in Utrecht, he turned to mythology again: *Infant faun dancing with a young girl* (1921), *Faun blowing pan pipes teaches birds to sing* (1921), etc. Yet portraits still featured large in Telcs's works (Albert Siklós, 1928; Emil Lichtenberg, 1929; Jenő Hubay, 1927; Ede Zathureczky, 1939). These portray not only his contemporaries, but earlier great figures in music history (Beethoven, 1920; Mozart, 1923; Bach, 1924; Handel, 1924; Liszt, 1936). Telcs's works on musical and other themes done in 1903–39 make major contributions to universal fine art and to medal art.

ZENEPEDAGÓGIA

BOLYA MÁTYÁS

Pillanatkép a magyar népzeneoktatásról

Egy felmérés tanulságai

Bevezetés

2014 végén a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Népzene Tanszékének értekezletén – a Zenetudományi Intézet Bartók-termében – központi kérdésként fogalmazódott meg, hogyan képviselhető hatékonyan a népzeneoktatás a mindenkori oktatáspolitikában. Kitűnő összefoglalás hangzott el a múlt elszalasztott lehetőségeiről és a jelen – részint ebből fakadó – problémáiról. Sürgetőnek tűnt tehát egy a jövőre vonatkozó konstruktív cselekvési terv összeállítása, amelynek megvalósítására lehetőséget kínált a Magyar Tudományos Akadémia alapvetően kutatócsoportokat megszólító, s éppen akkor záruló Szakmódszertani Pályázata. A rövid határidő ellenére elvállaltam a kutatási koncepció kidolgozását és a pályázati anyag megírását.



Mit keres egy kutató ezen a határterületen? „Általában előnyben részesítem azokat a témákat, amelyek kézzel fogható eredményeit más területeken is jól lehet hasznosítani. Meggyőződésem, hogy a valóban értékes kutatási eredmények jó határfokkal épülhetnek be a kulturális élet számos más területén, segítve az oktatást vagy akár formálva a közízlést.”¹ Ez a szemlélet egyre elfogadottabb tudományos körökben is. Az MTA a fentebb említett kezdeményezés után 2016-ban is kiírt szakmódszertani pályázatot, amelyek

„legfőbb célja olyan tartósan életképes tudományos műhelyek létrehozása, amelyek szakmódszertani – tantárgy-pedagógiai – kutatásokat folytatnak, elsősorban az egyetemi szaknárképzés legfontosabb központjaiban. A fejlesztendő műhelyeknek a feladata a magyar közoktatás eredményességét fokozó, a legfontosabb tanulói készségek területén a tanulók

¹ Bolya Mátyás, *Információelmélet és népzeneoktatás. A magyar népzenei rendszerezés és nyilvántartás vizsgálata adatbázis szemlélettel*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. (Kézirat), 3. Online: https://issuu.com/mta-zti/docs/bolya_matyas_disszertacio (2018. április 7.).

lélektani fejlődése 12 éves ívének egészével összhangban álló oktatás-módszertani alkotások létrehozása és kísérleti jellegű kipróbálása.”²

„A Magyar Tudományos Akadémia elnöke által kiírt pályázat határozott szándékot fejez ki, miszerint a tudományos élet oknyomozó kutatásai segítsék az oktatás hatékonyságát, illetve a tudományos eredmények minél hamarabb kerüljenek be az oktatás gyakorlatába. Az itt megfogalmazott célok időszerűségét nem csak a fent említett 2015-ös kutatás eredményei, hanem a napjainkban az oktatás egészének megújítására irányuló igények és törekvések is indokolják. A hazai módszertani hagyományokra építő, komplex tanítási módszerek tudományos igényű megalapozása és azok gyakorlati alkalmazása megnyugtató szakmai alternatívát jelenthet a 21. század oktatási koncepcióháborújában.”³

Azzal már régóta tisztában voltam, hogy a népzeneoktatás vizsgálata rendkívül összetett feladat. Az 1970-es évek elején váratlanul megjelent táncházmozgalom alulról jövő, önszerveződő szellemi áramlatként magával hozta az igényt, hogy a népzeneét eljártsszuk, a néptáncot pedig eltáncoljuk. Miközben mindezt igyekeztünk beilleszteni az intézményes oktatás kereteibe, folyamatos volt a csábítás, hogy a népi kultúra eredeti közegében jól működő didaktikai mechanizmusait kontroll nélkül vegyük át.⁴

A kutatási program első ütemének lezárásaként – a pályázati kiírásnak megfelelően – egy, a népzeneoktatás helyzetét áttekintő hatástanulmányt kellett készíteni. Rövid tájékozdás után világossá vált, hogy valós és tartalmas látélet csak komoly felméréssel érhető el. Az is nyilvánvaló volt, hogy a népzeneoktatás teljes spektrumát be kell vonni az áttekintésbe, az intézményes művészetoktatás három szintjétől indulva egészen a szakköri és táborigi keretek között zajló tudásátadásig. Tekintettel a kutatási terv egyéves időtartamára és költségvetésére, az intézményes művészetoktatás keretein belül megvalósuló népzeneoktatás vizsgálata került a fókuszba.⁵

Az adatgyűjtésre kézenfekvő megoldásnak tűnt online kérdőívek eljuttatása a népzeneoktatás szereplőjéhez. Azonban az internetes információ-befogadás ingerküszöbének folyamatos emelkedését, valamint a tanárok adminisztrációs túlterheltségét tekintve e módszer esetén a kérdőívek kitöltési százalékát legfeljebb 25% körüli értékre becsültem, így reprezentatív felmérésre alkalmatlannak találtam. Egyetlen

² Részlet Patkós András, a szakmódszertani program vezetésére felkért akadémikus mta.hu portálnak adott interjújából (2016. április 11.). Online: http://mta.hu/mta_hirei/szakmodszertani-program-patkos-andras-az-uj-palyazati-kiirasrol-106312 (2018. április 7.). Kibővített szakmódszertani pályázat – 2016 (pályázati kiírás) online: <http://mta.hu/aktualis-palyazati-kiirasok/szakmodszertani-palyazati-kiiras-mta-2016-106147> (2018. április 7.).

³ Bolya Mátyás, *A magyar népzeneisképzés szakterületi megújítása. Felmérés és koncepció. Képzési szintek szerinti harmonizáció, tudásátadási módszerek és tananyagcsaládok fejlesztése, dinamikus tartalomszolgáltatás megvalósítása infokommunikációs környezetben* (Budapest: MTA BTK ZTI, 2017), 10. Online: https://issuu.com/mta-zti/docs/bolya_matyas--a_magyar_nepzeneskep (2018. április 7.).

⁴ Hallás utáni zenetanulás, a zenei írásbeliség marginalizálása, a csoportos oktatás dominanciája stb.

⁵ Nem tartozott a kutatás körébe a szakköri keretek között folyó munka, a nyári népzenei táborok gyakorlata, valamint a határon túli oktatási tapasztalatok vizsgálata.

lehetőség maradt, hogy a tanulmány valós adatokon, biztos alapokon nyugodjék: felkeresni az oktatás helyszíneit és személyesen beszélni a tanárokkal, oktatásszervezőkkel. Az elsöre teljesíthetetlennek tűnő feladat ellenlábásainál azzal érveltem, hogyha Vikár, Bartók és Kodály képes volt a 20. század elején bejárni a Kárpát-medencét szekérrel, vigyázva a szalma közé csomagolt, igen törekeny viaszhengerek épségre, akkor száz évvel később nem okozhat problémát körülbelül 150 oktatási hely meglátogatása autóval, modern úthálózatot, műholdas navigációs rendszert, online adatkezelő platformokat és térképeket használva.

A pályázat

A pályázat *A magyar népzenei képzés szakterületi megújítása és a képzési szintek szerinti harmonizációja* címmel elnyerte a kuratórium támogatását,⁶ a koncepcióm alapján kialakított kutatási terv témavezetését pedig Fügedi János vállalta. Teljesültek a korábban lefektetett alapelvek, így a 2015-ben elvégzett

„kutatás nagyban támaszkodott az országos szintű konzultáció keretében összegyűjtött és elemzett adatokra, tapasztalatokra. Az adatgyűjtők felkerestek 150 intézményt, az ország szinte valamennyi olyan oktatási helyszínét, ahol népzenei képzés folyik. Ehhez hasonló, valós adatokon alapuló, országos áttekintés még nem készült a magyar népzeneoktatás helyzetéről.”⁷

Az eredmények alapján a kutatócsoport az MTA 2016-os, nagy összegű támogatást biztosító *Kibővített szakmodszertani pályázat – 2016* elnevezésű pályázati kiírásra⁸ a népzeneoktatás teljes vertikumát érintő, új módszereket és infokommunikációs eszközöket az oktatásba integráló pályázatot adott be. A 19 nyertes pályázat mellett az MTA pályázati bíráló bizottsága további 13 kutatási programot talált támogatásra érdemesnek,⁹ de ez MTA-forrásból már nem volt finanszírozható.¹⁰ Lovász László, az MTA elnöke ígéretet tett ez utóbbiak esetében a költségvetési keret megeremtésére.¹¹

⁶ Az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatócsoportja az MTA 2014 végén meghirdetett Szakmodszertani Pályázatán a jelzett címen egyéves, 3,6 m Ft összegű támogatást kapott.

⁷ Bolya Mátyás, *A magyar népzenei képzés szakterületi megújítása...*, 10.

⁸ Kibővített szakmodszertani pályázat – 2016. Online: <http://mta.hu/aktualis-palyazati-kiirasok/szakmodszertani-palyazati-kiiras-mta-2016-106147> (2018. április 7.).

⁹ Köztük az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatócsoportjának pályázatát is.

¹⁰ Kihirdették az MTA szakmodszertani pályázatának nyerteseit (2016. június 24.): http://mta.hu/mta_hirei/kihirdettek-az-mta-szakmodszertani-palyazatanak-nyerteseit-106630 (2018. április 7.).

¹¹ Lovász László kezdeményezésére az Emberi Erőforrások Minisztériuma megbízta az egri Eszterházy Károly Egyetemet, hogy az EFOP-3.1.2-16-2016-00001 számú *Komplex Alapprogram* című projekt a *Szakmodszertan tudományos megalapozását és megújítását segítő interdiszciplinális kutatások támogatása* című projektelemének keretében valósítsa meg *A magyar népzenei képzés szakterületi megújítása: tudásátadási módszerek és tananyagcsaládok fejlesztése, dinamikus tartalomszolgáltatás megvalósítása infokommunikációs környezetben* elnevezésű kutatási témánkat. Az EKE →

A kutatás során nagy hangsúlyt fektettünk az átláthatóságra, az eredmények minél szélesebb körben való bemutatására. A programot az MTA BTK Zene-tudományi Intézetben megrendezett konferencia zárta,¹² valamint összefoglaló hangzott el az összes támogatott kutatási programot bemutató pályázati zárókonferencián is.¹³ Jómagam további szakmai rendezvényeken is ismertettem eredményeinket.¹⁴ Az előadások mellett írott formában is tájékoztattuk a szakmai közönséget. A program végén elkészült hatástanulmányban összefoglaltuk az életképes koncepciókat, feltárva a hiányosságokat, illetve a követendő helyi gyakorlatokat. A beszámoló előadás szövege több helyen is megjelent.¹⁵ A hatástanulmány szövegét kiegészítve készítettem el a kutatás legteljesebb dokumentációját, amelynek

„főszövege két nagy fejezetből áll. Az első a felmérés eredményeiről számol be, a második pedig az erre alapozott szakmódszertani koncepciót fejezi ki. A két fejezet szerkezete megegyezik, így az első rész alfejezeteinek ténymegállapításait könnyedén párosíthatjuk a második részben található, azonos című alfejezetek koncepcionális megoldási javaslataival. A koncepció leírása az MTA kibővített szakmódszertani pályázatára készülve újabb részletekkel gazdagodott [...]”¹⁶

Az alábbi összefoglalás e publikáció alapján készült.

Projekt Osztálya 2017 őszén megkereste kutatócsoportunkat, egyeztetések indultak, majd 2018 januárjában – költségvetési elvonásokra hivatkozva –, minden előzmény nélkül, egyoldalúan felbontották a támogatási megállapodást. Az ügyben az MTA vizsgálatot indított.

¹² *Pillanatkép a magyar népzeneoktatásról. Kerekasztal beszélgetés egy egyedülálló, országos felmérésről, a képzési szintek kapcsolódásáról, a népzeneész képzés jövőképeiről.* 2015. november 21, MTA BTK Zenetudományi Intézet. Az előadásokról készült felvételek itt érhetők el online: <http://mtabtk.videotorium.hu/hu/channels/1869/pillanatkep-a-magyar-nepzeneoktatasrol> (2018. április 7.).

¹³ Fügedi János előadása *A magyar népzeneészképzés szakterületi megújítása és a képzési szintek szerinti harmonizációja* címmel hangzott el az MTA Szakmódszertani Pályázat 2014 zárókonferenciáján, 2016. március 24-én, az MTA Székház Felolvasótermében. Az előadásról készült felvétel itt érhető el online: <http://mta.videotorium.hu/hu/recordings/12836/a-magyar-nepzeneszkepzes-szakterületi-megujitasa-es-a-kepzesi-szintek-szerinti-harmonizacioja> (2018. április 7.).

¹⁴ Bolya Mátyás: *Egy utazás tapasztalatai.* Az előadás a *Pillanatkép a magyar népzeneoktatásról* című konferencián 2015. november 21-én, az MTA BTK Zenetudományi Intézetben hangzott el. Az előadásról készült felvétel itt érhető el online: <http://mtabtk.videotorium.hu/hu/recordings/12327/bolya-matyas-egy-utazas-tapasztalatai> (2018. április 7.); Bolya Mátyás, *A koboz az MTA BTK ZTI szakmódszertani kutatásának tükrében.* Az előadás 2016. október 29-én, a *Kobzos nap a Fonóban* című konferencián hangzott el. Az előadásról készült felvétel itt érhető el online: <https://www.youtube.com/watch?v=zs9cskUXGxA&list=PLz11svRp9LlqIsh0whI4Rc9YvF4JjPgu&t=0s&index=5> (2018. április 7.); Bolya Mátyás, *A magyar népzeneészképzés szakterületi megújítása: felmérés és koncepció.* Az előadás az *Intézmény és hagyomány – Kihívások a 21. század népzeneoktatásában* című konferencián hangzott el 2017. február 17-én.

¹⁵ Bolya Mátyás–Fügedi János, „A magyar népzeneészképzés szakterületi megújítása és a képzési szintek szerinti harmonizációja”, *Parlando* 2016/6 (zenepedagógiai folyóirat). Online: http://www.parlando.hu/2016/2016-5/Bolya_Fuedi_Nepzeneszkepzes.pdf (2018. április 7.); utánközlés: *Folkmagazin* 24/4 (2017), 4–6.

¹⁶ Bolya Mátyás, *A magyar népzeneészképzés szakterületi megújítása...*, 10.

A felmérés

Az oktatási helyzet felmérése során mintegy 150 iskolát, az ország szinte valamennyi népzenei szakirányt működtető intézményét felkerestük. A legtöbb iskola Budapesten és környékén található, még jól ellátottnak tekinthető az észak-magyarországi térség. A többi területen, megközelítőleg egyenletes eloszlásban, körülbelül feleannyi iskola működik. A kutatás során rögzítettük az iskolák népzene tanszakának általános leíró adatait: a tanszakvezetők és szakirányfelelősök végzettségét, a tanulók számának alakulását, valamint az infrastrukturális adottságokat. Módszertani szempontból felmértük az általánosan használt és helyi gyakorlatot, az alkalmazott általános kerettantervet és helyi tantervet, tanáronként az adott szakirányhoz kapcsolódó, részletesebb adatokat. Végül meghatározott szempontok alapján összefoglaltuk a tendenciákat, a hiányokat és előnyöket, figyelembe véve a tanulók előadási és versenylehetőségeit, valamint a tanártovábbképzés helyzetét.

Általános tapasztalatok

Magyarországon a képzés háromszintű, az ismeretátadás alapvetően tanórai keretek között valósul meg.¹⁷ A művészetoktatásban az egyéni órák dominálnak. A felmérés során jól körülhatárolható funkciókat tapasztaltunk az oktatás különböző szintjein. Az alapfok leginkább a közösségépítés, az élménypedagógia színtere, ezért itt a gyakorlat kap nagyobb hangsúlyt. Középfokon növekszik az elméleti ismeretek aránya, az itt tanulók már jó eséllyel választják hivatásuknak a zenét. A művészeti és a közismereti tárgyak oktatása egyaránt az iskolai keretek között zajlik. A felsőoktatás a tanári pályára készíti fel a hallgatókat, célja strukturált tudás kialakítása mind a gyakorlati,¹⁸ mind az elméleti ismeretek terén.¹⁹ A képzést pedagógiai ismeretek és az általános humán műveltség elemei teszik teljessé.²⁰

Az alapfokú oktatás a népzenei képzés legnagyobb tömegeket megmozgató szegmense. Mivel a népzene tantárgy a közismereti oktatás tárgyaival szemben nem kötelező, hanem választott tantárgy, az oktatás formája és rendje jelentősen eltér a közoktatásától. A művészetoktatás a szülők részéről is nagy áldozatokat kíván: a heti két gyakorlati óra mellé elméleti órák, hangszer- és tankönyvigény, valamint otthoni gyakorlás társul. Mindezek ellenére sokan vállalják e nehézségeket, de az oktatásszervezési közeg nem kedvező, így a tanulószámban negatív tendenciák várhatók. A pedagógusok és intézményvezetők részéről példátlan

¹⁷ A népzeneisképzés folyamatábrája itt található: https://prezi.com/22vqyu_xd2bk/folyamatabra-nepzeneszkpezes-magyarorszagon/ (2018. április 7.)

¹⁸ Játéktechnika, repertoárbővítés, interpretáció.

¹⁹ Népzeneelmélet, népzene történet, zenefolklorisztika, repertoár- és szakirodalom-ismeret, szolfézs, hangszertörténet.

²⁰ Zenetörténet, művészettörténet, esztétika, filozófia stb.

elkötelezettség tapasztalható. Az értelmiség ezen csoportja töretlenül hisz a művészetek erejében, amely a társadalom mentálhigiénés állapotának javulását hozza. Jellemzőek az alapfokú művészetoktatásért vívott napi harcok, hiszen a mindenkori aktuálpolitikai nézetek szerint ezen oktatásforma nem kötelező, eredményei nem mérhetőek,²¹ és legfőképpen anyagilag nem prosperáló. Az alapfokú kiemelt funkciója a közösségépítés és az élménypedagógia. A szakképzés rendszerébe betagozódott középfokú művészetoktatás nincs könnyű helyzetben. A szakképzés moduláris szemlélete csak kevésbé alkalmazható a művészetoktatásban. A külvilág szinte teljesíthetetlen elvárásokat fogalmaz meg: felkészíteni a tanulót a sikeres felvételre valamelyik felsőfokú oktatási intézménybe, valamint kellő közismereti alapokat nyújtani. A közismereti tárgyak oldaláról tapasztalható nyomás miatt egekbe szökött óraszámok nagy terheket rónak tanárra és diákra egyaránt. E felfokozott elvárásoknak nyilvánvalóan csak kompromisszumok árán tud megfelelni az intézmények nagyobb része. A középfokú kiemelt funkciója a hivatásra nevelés. A közösségépítés is fontos, de ezen a szinten már nem célként, inkább katalizátorként van jelen. A középfokú képzőhelyek országos eloszlása egyenetlen.²²

A népzene megjelenése a művészeti felsőoktatásban²³ viszonylag újabb fejlemény, és komoly előkészítő munka eredménye. A klasszikus zeneoktatási gyakorlatba való integrációt nehezítette a bolognai folyamatként ismert európai oktatáspolitikai irányelvgyűjtemény, amelynek következményeként – a felsőfokú zenei képzések addigi gyakorlatától idegen – kétszintű modellben kellett elhelyezni a népzeneoktatást is. 2013-ra nyilvánvalóvá vált az európai felsőoktatási rendszerek egységesítését célzó modell életképtelensége a tanárképzésben, így indulhatott el az osztatlan képzés, a népzene-tanár-képzés esetében speciálisan szakpárokkal. Nagymértékben a gyakorlati népzene-szakképzés elindulásának köszönhető, hogy 2011-től a zenetudományi mesterképzés keretében újból lehet etnomuzikológia specializációt is végezni.

A művészeti iskolák tevékenysége széleskörű társadalmi beágyazottságot mutat. Az intézményekben folyó oktatási tevékenység számos egyéb programmal egészül ki, jelentősen megnövelve ezzel a tanári terhelést. Az iskolák tanulói és tanárai állandó résztvevői a települési és régiós rendezvényeknek. E többletmunka részben megtérül, hiszen egyfajta direkt marketingként hat: leendő diákokat szólít meg,

²¹ A művészetoktatás teljesítményének mérhetősége ma már nem kérdés, a mérés technikája jól körülhatárolt tudományterület. Nyugat-Európában már kiforrott mérési metódusok vannak, amelyeket itthon is egyre többen alkalmaznak, leginkább alternatív pedagógiai programok támogatására. A Kodály által megsejtett transzferhatás mai tudásunk szerint a zenén túl kiterjeszhető az összes művészeti ágra is.

²² Bolya Mátyás, *A magyar népzene-szakképzés szakterületi megújítása...*, 84–89.

²³ A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 2007-ben indult be a felsőfokú gyakorlati hangszeres és énekes népzene-sz alapképzés. 2009-ben megalakult a Népzene Tanszék. 2010-ben a népzene-tanári mesterképzés, 2014-ben pedig a tanárképzés átalakítását követően osztatlan, kétszakos tanárképzés vette kezdetét.

szülők figyelmét irányítja a művészeti képzés felé. Általános gyakorlat az úgynevezett áttanítás: ha egy intézmény nem tudja megfelelő óraszámmal ellátni az oktatóját és elérhető közelségben fogadóképes általános iskola található.

Szaktananyag

A kutatás keretében összevetettük a népzeneiskolák alap- és középfokú tanterveit. Alapfokon az 1999-es első tantervhez²⁴ képest a 2011-es tanterv²⁵ néhány témakört részletesebben fejt ki, másokat elhanyagol (mindkét jelenség megfigyelhető például a főtárgyhoz kapcsolódó szolfézs ismeretek vagy a játéktechnikai elemek leírásában), a szakmai tartalom azonban nem változott lényegesen.

A középfokú műhelyekben a *Népzeneiskolák szakképzésének központi tantervi programja* című, 1998 óta változatlan általános kerettantervet alkalmazzák.²⁶ A felsőfokú oktatás tapasztalatai alapján úgy véljük, hogy a keretek túl merevek, az ismeretanyag túlméretezett és nem kellően strukturált. Javaslatunk szerint támogatni kell a tanár tudásán és tapasztalatán alapuló, a helyi zenei hagyományt is figyelembe vevő tantervek készítését, amelyek összessége lehet egy új kerettanterv alapanyaga. Középfokon mutatható ki, hogy az ismeretanyag három oktatási szinten átvélő arányos elosztása, egymásra épülő bővülése elengedhetetlen a szintek ki- és bemelegítésének szinkronizálásához.

A kutatás során megkezdjük a jelenleg általánosan használt oktatási anyagok elemzését.²⁷ Az alábbi kiadványcsoportokat találtuk: a) *tematikus* (egy régiót, előadói vagy kutatói személyiséget, hangszertípust vagy programot bemutató) *kiadványok*, amelyekben a hozzáadott pedagógiai tartalom minimális. Tematikus anyagokból sok áll rendelkezésre, viszont nem fedik le a teljes magyar nyelvterület zenei hagyományát. b) *Példatárak*, ahol a pedagógiai cél megjelenik, de a didaktikai felépítés, a tanulást-tanítást segítő eszköztár általában hiányzik – az elmúlt 30 évben közreadott művek nagy része ebbe a kategóriába sorolható. Ennek ellenére példatárakból kevesebb van a szükségesnél, egyes hangszerek (például a cimbalom, tárogató, tambura) esetében példatár még nem készült. c) A legjelentősebb hiányt a *tankönyvek* terén tapasztaltuk. Az elérhető kiadványokban koncepcionális hibák sora lelhető fel. A *tanári kézikönyvek*,

²⁴ Dr. Szűcsné Hobaj Tünde (sorozatszerk.), *Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja. Népzene* (Gödöllő: ROMI-SULI, 1999). Online: https://issuu.com/mta-zti/docs/alapfoku_mo_nepzene-1999-web (2018. április 7.).

²⁵ E tantervek nem jelentek meg nyomtatásban, jelenleg a *Magyar Zeneiskolák és Művészeti Iskolák Szövetségének* honlapján található meg: <http://www.mzmsz.hu/index.php/hu/tantervek> (2018. április 7.).

²⁶ Dr. Szüdi János (főszerk.), *Népzeneiskolák szakképzésének központi tantervi programja a zeneművészeti szakközépiskolák számára* (Mogyoród: ROMI-SULI, 1998). Online: https://issuu.com/mta-zti/docs/nepzenesz_szakkepites-1998-web (2018. április 7.).

²⁷ A vizsgált kiadványok listája itt található: Bolya Máttyás, *A magyar népzeneiskolák szakterületi megújítása...*, 79–83.

a leendő tanároknak szóló, felsőfokon alkalmazható szakdidaktikai tankönyvek teljesen hiányoznak a palettáról. Biztató jelenség egyes új műhelyek korszerű tananyagainak megjelenése. E tankönyvekben már fellelhető a didaktikai és módszertani koncepció, a célcsoport jól körülhatárolt, az anyag elsajátítását segédeszközök támogatják, és a tankönyvekben utalnak a fenti két kategóriába tartozó kiadványokra.

A tananyagok terén jelentős problémát okoznak a kiadói gyakorlat körül kialakuló anomáliák. A viszonylag szűk rétegnek szánt népzenei kiadványok rendszerint kis példányszámban jelennek meg, a kiadványok megfelelő gondozása (a terjesztés, az utánnomás) elmarad.

Oktatásszervezés

A felmérés során hangsúlyosan merült fel az oktatásszervezés kérdése, amely a pedagógiai folyamatnak ugyancsak fontos eleme. A művészeti iskola helyszíne, valamint a tanítási idősav stratégiai jelentőségű, gyakran az alapvető működés feltétele. Az egész napos iskola koncepciójának bevezetése miatt számos iskolában csak szombati tanítással tudják az előírt óraszámot biztosítani. A nehézségek ellenére, a vizsgált intézmények 60%-a – jellemzően a nagyobb zeneiskolák – bővítenék népzeneoktatásukat. Az intézmények működési stratégiáiban, innovációs lehetőségeiben a fenntartó típusától függően markáns eltérést tapasztaltunk. Az állami szférába tartozó iskoláknál állandósultak a viták a fenntartóval, a KLIK szinte teljesen befagyasztotta a státuszokat, elzárta a beszerzési forrásokat.²⁸ A megoldások érdekében az iskolák civil szervezeteknél keresnek kerülőutakat a finanszírozás megoldására. A magániskolákat ezzel szemben a piaci szemlélet jellemzi, gyorsan reagálnak a kereslet-kínálat változására. A státuszokról maguk döntenek, az eszközbeszerzések, hangszerjavítások saját hatáskörben maradnak. Ennek következményeként felszereltségük jobb, azonban itt a térítési díj lényegesen magasabb. A törvényi háttér nem ad egyenlő esélyeket, inkább az állami intézményeket segíti, számos pályázatra csak az állami fenntartású intézmények jelentkezhetnek.

Koncepció

Felmérésünk alapján egyértelműen jutottunk arra a következtetésre, hogy a népzeneészek alap és középfokú képzésében új kerettantervekre van szükség, amelyeket egymással kommunikáló munkacsoportok készítsenek. A munkacsoportok-

²⁸ A Klebelsberg Intézményfenntartó Központ (<http://klik.gov.hu/>) helyzete a kutatás lezárása után megváltozott. Rétvári Bence, az Emberi Erőforrások Minisztériumának parlamenti államtitkára 2016 márciusában bejelentette, hogy a KLIK megszűnik. Tájékoztatása szerint új szabályozást alakítanak ki, hogy 2016. szeptemberre kialakuljon a sokkal kevésbé központosított új rendszer. Ma Klebelsberg Központ néven működik (<http://kk.gov.hu/>) (2018. április 7.).

ban az adott oktatási szinten hosszabb ideje dolgozó tanárokon kívül vegyenek részt a) más szinteken is tanító, így a ki- és bemenetek szakmai követelményeit értő szakemberek; b) az oktatás jogi szabályozását jól ismerő szakértők; c) oktatáselméleti ismeretekkel és publikációs tapasztalattal rendelkező oktatók; d) a koordinációs feladatokat ellátó szervezők.

A tantervekben meg kell jelenjen az oktatás három szintjén átívelő, egymással kompatibilis, fokozatosan bővülő tananyag-koncepció, a szinkronizált ki- és bemeneti követelményrendszer, valamint az az elvárás, hogy a megszerzett ismeret tükrözze a magyar népzene kultúra egészét. A tananyagoknak figyelembe kell venniük azt a lehetőséget is, hogy a zeneművészeti oktatásba különböző életkorban lépnek be tanulók.

A kutatás során feltárt szellemi műhelyek részvételével, egységes szemlélettel összeállított, jól körülhatárolt célcsoportokkal, egymásra épülő tananyagok megírására van szükség. Javasoljuk az online média használatát az *open access* szemléletben, valamint az eszközfüggetlen tartalomszemléletet. A népzeneisképzés terén feltárt hiányosságok pótlása, a helyi potenciálok összehangolása, a tapasztalatok megosztása, valamint új tartalmak fejlesztése kizárólag a hagyományos módszerek és modellek igénybevételével nem oldható meg.²⁹

Átfogó, koncepcionális megoldás lehet egy olyan infokommunikációs környezet kialakítása, amelynek használata egyszerű és rugalmas; felhasználóit rendszerszintű gondolkodásra, hatékony műhelymunkára ösztönzi; előtérbe helyezi a tanári kompetenciát; a minőségbiztosítás feltételeit nem csupán külső feltételrendszer, hanem belső kontroll is biztosítja; a zenei képzés alapszerkezete szerint az egyes tanulóhoz szabott, dinamikus tartalomszolgáltatást tesz lehetővé.³⁰ Ennek a rendszernek ugyanakkor hatékonyan együtt kell működnie a már meglévő rendszerekkel oly módon, hogy aggregátorként gyűjti össze a szükséges tartalmakat, és integrálja a korábbi (de mára korszerűtlennek ítélt) tananyagok használható tartalmi és didaktikai elemeit. Mindez új tananyagkészítési és -szolgáltatási szemlélethez vezet, ahol a papíralapú megjelenés csak kiegészítője egy komplex, online felülettel is rendelkező rendszernek. Ezen oktatási környezet fejlesztését és az új tananyagok elkészítését párhuzamosan kell végezni, így azonnal elindulhat az elkészült mintatananyagok próbája és a tudásátadás sikerességének ellenőrzése.

Jelentősen szélesíteni kell a szakirányú továbbképzések körét, amelybe az egyetemi műhelyeknek be kell kapcsolódnuk. Növelni javasoljuk a vidéki képzési helyszínek számát, előnyben részesítve a régiós központokat, illetve az alulról szerveződő, népzenevel foglalkozó műhelyeket.

²⁹ A hagyományos modellre a nyomtatott anyagok túlsúlya, az innovációs eredmények és az új kommunikációs technológiák, didaktikai módszerek lassú elterjedése jellemző. Az átlagos tanulóknak rövidtávon biztonságot jelent, de a differenciált oktatást, a felzárkóztatás és a tehetség gondozás egyidejű megoldását csak fáziskéséssel képes követni. Az ebben a modellben felhalmozott tudás és tapasztalatanyag egy része adaptálható új, komplex tanítási és tanulási rendszerekbe.

³⁰ A *zene-pedagógiai IKT platform* mint koncepciót kifejező fogalom a kutatócsoport alkotása, részletes leírása: Bolya Máttyás, *A magyar népzeneisképzés szakterületi megújítása...*, 53–66.

Az iskolák finanszírozása terén normatív támogatásra van szükség az állandó költségek fedezésére, ezeket ki kell emelni a pályázati keretektől. Az eszközbeszerzést azonban célzott pályázatok kiírásával szükséges biztosítani. A kutatásban kimutatott népzenei tanszaktöbbségi igény országos jelenség. Érdemes megvizsgálni a bővítés, a tankerületek közötti együttműködés, a státuszmegosztás lehetőségeit.

Zárszó

Az alap- és középfokú művészetoktatás – benne a népzene és néptánc szakterületeivel – folyamatosan kénytelen érvelni amellelt, hogy működése a közismereti tárgyak tanításánál megszokott formáktól szükségszerűen tér el. Az egymást váltó városvezetőknek és oktatáspolitikusoknak újra és újra el kell magyarázni a művészetoktatás közösségteremtő erejének, tartalmi elemeinek hatását a gyermekek szellemi-érzelmi fejlődésére, a csak lassan elérhető eredményekhez szükséges szak-tudás- és eszközigény indokoltságát.

A felsőfokú képzésben még legalább egy évtizedre van szükség ahhoz, hogy megjelenjen az a tudományos fokozattal rendelkező réteg, amely önállóan képes lesz a terület érdekérvényesítésére, folyamatainak önálló irányítására. Azt reméljük, a kutatás eredménye iránytű lehet tantervek, pályázati programok készítésekor, segítségét nyújthat az oktatással foglalkozó szakpolitikusoknak, hosszabb távon pedig orientálhatja az országos szintű szakmai párbeszédet.

MÁTYÁS BOLYA**A Snapshot of Hungarian Folk Music Education
Lessons Learned from a Survey**

The institutional education of Hungarian folk music in primary art schools started more than three decades ago, followed shortly by secondary art education. Today you can find a Folk Music Department at the Liszt Ferenc Academy of Music Budapest, which was founded in 2006. Based on their teaching experience at all three levels, participants of folk music education agree that there is an obvious need for a new didactical concept.

At the end of 2014 a research group of the Institute for Musicology (RCH, HAS) got a subsidy for a one-year period research plan answering the call for tenders of RCH. The title of the winning tender was: Renewal of the Professional Field of Hungarian Folk Music Teaching and Harmonisation According to Teaching Levels.

In order to create this new concept, we analyzed the whole of folk music education, considering its characteristics, issues and potentials. During the survey we visited about 150 schools in Hungary where folk music is taught.

