



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2013–2014



MTA
Bölcsészettudományi
Kutatóközpont
**Zenetudományi
Intézet**

Zenatudományi Dolgozatok 2013–2014

Jubileumi kötet
a Zenatudományi Intézet
40 éves fennállása alkalmából



MTA BTK Zenatudományi Intézet, Budapest
2016

A Zenetudományi Dolgozatok 2013–2014
a Nemzeti Kulturális Alap Könyvkiadási Kollégiumának támogatásával jelent meg



Szerkesztő:
KISS GÁBOR

A szerkesztő munkatársai:
Gilányi Gabriella, Loch Gergely, Czagány Zsuzsa és Papp Ágnes

© Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2016

A címlapon Körösenyi Tamás *Bartók, Kofály és a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes*
című öntött bronz plakettje (1981, Székely Aladár fényképe nyomán)

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

Előszó	9
--------------	---

Régi zenetörténet

Czagány Zsuzsa–Papp Ágnes: Késő középkori zeneelmélet és a gregorián gyakorlat – A Hollandrinus-traktátusok zenei hátországa	13
Kiss Gábor: <i>Quem celestis armonia...</i> – Újabb adalékok egy Szt. István-alleluiához	35
Rudolf Krisztina: Tropizált traktuskompozíciók a XV. században – A <i>Laus tibi Christe</i> – <i>Filio Mariae</i> traktus megjelenési formái cseh, lengyel és magyar forrásokban	46
Szoliva Gábor: „Proles de caelo prodiit...” – Adalékok egy ferences himnusz történetéhez	70
Gilányi Gabriella: Újhelyi processzionále? – Az Országos Széchényi Könyvtár Oct. Lat. 794-es jelzetű forrásának azonosítása	83
Ferenczi Ilona: A magyar nyelvű graduálok új szövegcsoportja: az apostoli intenciók	115

Újabbkori zenetörténet

Király Péter: Andreas Veckenstadius, beszercei toronyzenész felmondólevele 1663-ból – Adalékok egy erdélyi város 17. századi zeneéletéhez	127
Kaczmarczyk Adrienne: Liszt és a klasszikus antikvitás: latin idézetek az életműben	144
Gombos László: Háború vagy béke? Egy magyar szimfónia a „Nagy Háború” idején	163

Korody P. István: Münchenből importált cantus firmusok Bartók „Dolgozataiban”	181
David E. Schneider: A virtuozitás méltósága: A concerto és a csendes átlényegülés toposza (ford. Kiss Gábor)	199
Dalos Anna: <i>Halálfűga</i> : a holokauszt a magyar zenei emlékezetben (1956–1989)	221
Ránki András: Prahács Margit zeneértés-koncepciója	235
Népzene, néptánc	
Varga Sándor: Zenészfogadás az erdélyi Mezőségen	251
Brauer-Benke József: A koboz hangszertípus történeti vizsgálata	288
Liszt-kutatás – a Liszt Ferenc Kutatóközpont munkatársainak írásai	
Watzatka Ágnes: Liszt Ferenc kapcsolata a német Cecília-mozgalommal a Liszt–Witt levelezés tükrében	317
Peternák Anna: Liszt képleírásai	359
Kutatástörténet	
Tari Lujza: Mátray Gábor, a népzene kutató	385
Riskó Kata: Táguló horizont – A népzene történeti szemléletének változásai Rajeczky Benjamin írásaiban	438
Berlász Melinda: A Zenetudományi Intézet 20. századi magyar zenetörténeti gyűjteményének kutatástörténeti szerepe az első húsz éves periódusban (1966–1986)	452
Bibliográfia	
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2012–2014 (összeállította Loch Gergely)	477

Contents

Preface	9
Early Music History	
Zsuzsa Czagány – Ágnes Papp: Choralpraktische Voraussetzungen und Grundlagen der Traditio Iohannis Hollandrini	13
Gábor Kiss: <i>Quem celestis armonia...</i> – Recent data on a St Stephen Alleluia	35
Krisztina Rudolf: Tropierte Traktusgesänge im 15. Jahrhundert – Erscheinungsformen von <i>Laus tibi Christe – Filio Mariae</i> in böhmischen, polnischen und ungarischen Quellen	46
Gábrriel Szoliva: “Proles de caelo prodiit...” – The First Vespers Hymn of the Office of Saint Francis of Assisi and its History in Hungary	70
Gabriella Gilányi: The Processional Oct. Lat. 794 of the Budapest National Széchényi Library – A Re-identification	83
Ilona Ferenczi: Neue Textgruppe in den Gradualen ungarischer Sprache: die apostolischen Intentionen	115
Later Music History	
Péter Király: Das Kündigungsschreiben des Bistritzer Stadttürmers und Kunstpfeifers Andreas Veckenstadius von 1663 – Ein Beitrag zur Musikgeschichte einer siebenbürgischen Stadt im 17. Jahrhundert . .	127
Adrienne Kaczmarczyk: Liszt and the classical antiquity: Latin quotes in his works	144
László Gombos: Krieg oder Frieden? Eine ungarische Symphonie zur Zeit des „Großen Krieges“	163

István P. Korody: Imported <i>Cantus Firmi</i> from Munich in Bartók's Contrapuntal Studies at the Music Academy Budapest	181
David E. Schneider: Virtuous Virtuosity: The Concerto, the Violin, and the Topic of Transcendence (<i>transl. by Gábor Kiss</i>)	199
Anna Dalos: <i>Todesfuge</i> : The Holocaust in the Hungarian Music Historical Memory	221
András Ránki: Margit Prahács' Conception of Musical Understanding	235

Folk Music, Folk Dance

Sándor Varga: Recruiting Musicians in the Transylvanian Plain	251
József Brauer-Benke: A Historical Analysis of Koboz-Type Instruments . .	288

Liszt Research

Ágnes Watzatka: The Connection of Franz Liszt to the German Cecilian Movement in the Mirror of the Liszt–Witt Correspondence	317
Anna Peternák: Thoughts on Visual Arts in Liszt's Letters and Essays	359

Research History

Lujza Tari: Gábor Mátray, Researcher of Folk Music	385
Kata Riskó: Expanding Horizons – The Changes of the Historical Approach to Folk Music in Benjamin Rajeczky's Writings	438
Melinda Berlász: Die Sammlung der ungarischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Institut für Musikwissenschaft, ihre Funktion und Bedeutung in der Forschungsgeschichte der ersten zwanzig Jahre (1966–1986)	452

Bibliography

A Bibliography of Hungarian Musicology 2012–2014 (compiled by Gergely Loch)	477
--	-----

DALOS ANNA

*Halálfüga: a holokauszt a magyar zenei emlékezetben (1956–1989)**

Az utóbbi 25 év magyar történetírása mindmáig adós maradt a kádári Magyarország holokauszt-befogadásának feldolgozásával. Kertész Imre 2002-es Nobel-díja ugyan legalább az irodalomtörténeszeket rákényszerítette arra, hogy a *Sorstalanság* korabeli „relatív visszhangtalanságának”¹ okait vizsgálják, az 1956 utáni magyarországi holokausztkép és -receptió története azonban nem vált szisztematikus kutatás tárgyává. Annak ellenére sem, hogy ennek része lehetett volna a korszak burkolt hazai, valamegyest a hivatalos politika által is motivált antiszemitizmusának feltárása is. György Péter – épp Kertész Nobel-díjára reflektálva – a magyar holokauszt-receptiót a kádári antifaszista propaganda és az elhallgatás két végpontja közötti nagykiterjedésű, ám körvonalazatlan térben helyezi el, s ezzel a körvonalazatlansággal magyarázza a regény szakmai és közösségi befogadásának elmaradását.² Vári György ugyanezt hangsúlyozza, amikor arról beszél: a *Sorstalanság* iránt megmutatkozó korabeli közönynek – amit sokkal inkább érdemes értelmezési zavarnak nevezni – elsősorban az az oka, hogy a kortársi hivatásos befogadók (lektorok, kritikusok, irodalmárok) értelmezési horizontja, amelyet a „humanista nagynarratíva” eszménye határozott meg, túlon túl szűkös volt ahhoz, hogy a regény értő receptiója megindulhasson.³

* A tanulmány rövidebb változata elhangzott az MTA BTK ZTI Lendület 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport 2014. október 30-án megrendezett *A holokauszt és a magyar zenei emlékezet* elnevezésű zene tudományi konferencián. A tanulmány létrejöttét az MTA Lendület programja támogatta. Köszönettel tartozom Hollós Máténak, Láng Istvánnak, Lendvay Kamillónak és Madarász Ivánnak, akik hangfelvételekkel, kottákkal és információkkal segítették munkámat.

¹ Mikola Gyöngyi, „Az egyszemélyes kisebbség. Néhány jegyzet Vári György Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég című monográfiájához”, *Jelenkor online* 47 (2004/5). A honlapcím: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/542/az-egyszemelyes-kisebbsseg> (utolsó megtekintés: 2015. március 28.)

² György Péter, „A holokauszt: a közös emlékezet”, *Beszélő online* 7 (2002/9). A honlapcím: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-holokauszt-a-kozos-emlekezet> (utolsó megtekintés: 2015. március 28.).

³ Vári György, „A Sorstalanság receptiótörténetéről”, in Uő., *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég* (Budapest: Kijarat kiadó, 2003), 200–229. A „humanista nagynarratíva” kifejezést Vári használja: i. m., 206.

A „humanista nagynarratívához” hagyományosan emelkedett stílus társul. Kertész Imre azonban, Vári értelmezése szerint, abból indult ki, hogy a holokauszt mint „élmény” egészen másfajta nyelvi elvárásokat ébreszt az alkotóban, mivel a róla való megnyilatkozás nyelven túli beszédmódot követel meg.⁴ A magyarországi holokauszt-irodalmat elemezve éppen ezért állapíthatja meg Vári, hogy a holokauszt „elmesélhetősége” alapvetően poétikai – vagyis írástechnikai – kérdés: elmesélhető-e, azaz hagyományos narratívába illeszthető-e egyáltalán e tapasztalat?⁵ Kálmán C. György a kertészi „nyelvkritikai” értelmezés mellé helyezi a „holokauszt női tapasztalatát”, arra utalva, hogy az érzelmek közvetlen kifejezése a lírában – szembeállítva a racionálisan szerkesztett epikus megnyilatkozásokkal – lehetővé teszi az egyenes vonalú elbeszéléssel szemben egy töredezetebb emlékezésforma kialakítását.⁶ Ez a fajta írástechnika – amely Nyugat-Európában radikális módon egy férfiköltő, Paul Celan *Halálfügájában*, finomabb formában pedig Nelly Sachs költészetében jelenik meg – tulajdonképpen szembefordul a magyar holokauszt-költészetet meghatározó, Radnóti Miklós klasszicitás-eszményét követő, a költői formával kibékülő, humanista hagyománnyal.⁷

A holokauszt művészi feldolgozásának kérdései a zenében sok párhuzamosságot mutatnak az irodaloméival, ugyanakkor e művészeti ág specifikus vonásainak folyamánként más szempontokat is felvetnek. A holokauszt alkotói befogadása a zenében, legalábbis Magyarországon, többnyire ilyen tárgyú szövegek megzenésítéséhez kapcsolódik. Idehaza mindössze két, tisztán hangszeres kompozíció született, amely a holokausztnak állít emléket – Lendvay Kamilló szimfonikus költeménye, a *Mauthausen* (1958), illetve Láng István zenekari műve, a *Musica funebre* (1969). Láng István *Laudate hominem* (1968) című kantatájának 1. tétele, a *Nenia* szövegtelen kórust is alkalmaz –, ami azt jelenti, hogy itt a szövegek struktúrája, valamint tartalma is alapvetően befolyásolja a hozzájuk társuló zene kialakításának módozatait. Azaz a választott beszédmód alkalmazását nem a zene, hanem a kiindulópontként használt költői mű határozza meg. Pedig a zene már önmagában is nyelven túli beszédmódnak tekinthető, amely természeténél fogva teszi lehetővé – a holokauszt-témához kapcsolódóan is – a hagyományos zenei narratívák felbontását és a zenei nyelv kritikáját. A holokausztra emlékező, feltűnően kis számban született magyar zeneművek azonban nem ezt az utat járják, sokkal erőteljesebben a „humanista nagynarratíva” és a klasszicizáló-kibékítő művészi tendenciák eszmei körében keresik a megfogalmazhatatlan megfogalmazásának lehetőségét.

⁴ I. m., 219, 222.

⁵ I. h.

⁶ Kálmán C. György, „A túlélés poétikai problémái”, in *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (Budapest: Gondolat kiadó, 2007), 417–427. Kálmán C. György Gergely Ágnes és Székely Magda költészetére utal: 425–427.

⁷ I. m., 419.

Vári György figyelmeztet arra, hogy idehaza Radnóti Miklós volt a holokauszt arca.⁸ Radnóti költészetének népszerűségét mutatja, hogy a magyar zeneszerzők előszeretettel zenésítették meg az ő verseit. A komponistáknak azonban csak feltűnően kis hányada nyúlt az utolsó életév nagy verseihez, a megzenésített szövegek jelentős többsége szerelmes verseket dolgoz fel, és külön csoportot alkotnak a Radnóti holokauszt-tapasztalatát megelőzően, a 30-as évek végén, 40-es évek elején született pacifista költemények (*1. táblázat*). Míg a szerelmes versek között a maga öt különböző megzenésítésével egyértelműen listavezető a *Két karodban* (Kadosa Pál, Loránd István, Ránki György, Szabó Ferenc, Szelényi István), s ezt a verset követi két megzenésítéssel a *Bájos* (Láng István, Udvardy László), a *Zápor* (Kerekes János, Szabó Ferenc), illetve a *Szerelmesvers* (Kerekes János, Loránd István), a pacifista költemények közül három megzenésítéssel a *Himnusz a békéről* vezet (Bárdos Lajos, Kósa György, Ribári Antal).

A megzenésített versekben megnyilvánuló Radnóti-kép ugyanakkor a költői életmű kanonizációjának folyamatába is bepillantást enged: a költő halálát követő első évtizedben épp a fent említett szerelmes versek feldolgozása kerül előtérbe. 1955-öt követően Szöllösy András *Nyugtalan ősz* című kantatájával indul meg a költő életművének újabb, a 19. századi dalhagyománytól fokozatosan távolodó recepció fázisa. Ezen belül különös műcsoportot alkotnak a Radnóti-verseknek a 60-as évek modernitását, újszerű nyelvért képviselő feldolgozásai, mint például Mihály András ciklusa, *Az áhitat zsoltárai* (1966), amely a fiatal Radnóti expresszionista költeményeihez nyúl, vagy Bozay Attila *Papírszeletek* című sorozata (1962), amely tömörségükkel tüntető, inkább modernista versek énekhangra, klarinéttra és csellóra fogalmazott megzenésítése. A *Papírszeletek Éjszaka* című négy sorosát a Harmincasok generációjából Bozayn kívül még Soproni József (1962) és Lendvai Kamilló (1974), az idősebb generációból pedig Kósa György (1963) is feldolgozta.

A Radnóti-megzenésítések műfaji szempontból is világos csoportokba különülnek el, s a szerzők műfajválasztása egyöntetűen a versek líraiságát hangsúlyozza. A kompozíciók többsége zongorakíséretes dal, s a 19. századi Lied hagyományát követi. Leglátványosabban mindez épp a *Két karodban* feldolgozásaiban mutatkozik meg, ahol mind az öt komponista a ringatózás gesztusát eleveníti fel a zongorakíséretben. A Radnóti-versekhez a dal műfajon kívül a kóruszenét társítják előszeretettel a zeneszerzők, s e médiumon belül is a nőikar a legnépszerűbb. A kórus-megzenésítések – ellentétben a dalokkal – még a 60-as, 70-es évek fordulóján is a kodályi hagyomány követőinek mutatkoznak (Bárdos: *Himnusz a békéről*, 1969; Ribári: *Himnusz a békéről*, 1971).

Árulkodó jel, hogy a holokauszt művészi feldolgozását célzó kisszámú kompozíció között mindössze két olyan alkotás található, amely Radnóti költészetéhez nyúl. Karai József *Töredék* című háromszólamú vegyeskara („Oly korban éltem”; 1968)

⁸ Vári, i. m., 212.

Zeneszerző	Műcím	Keletkezés dátuma	Apparátus
Bárdos Lajos	Himnusz a békéről	1969.06.	Vegyeskar
Bárdos Lajos	Nyári vasárnap	1978.10.	Nőiakar
Bozay Artilla	Papírszeletek op. 5	1962	Szoprán, klarinét, hegedű
Farkas Ferenc	Két virágének	1948	Dalok
Farkas Ferenc	Kalender	1956	Szoprán, Tenor, 11 hangszer
Dávid Gyula	Tavaszi szeretőik verse	1959.02.04.	Vegyeskar
Hollós Máté	Szelíd dalok	1981–1983	Dalciklus
Kadosa Pál	Három Radnóti-dal	[1967]	Dalciklus
Karai József	Törödéek	?	Háromszólamú vegyeskarra
Kerekes János	Hat dal	?	Dalciklus
Kósa György	VII. vonósnegyes	1963	Radnóti Miklós emlékére
Kósa György	Két dal Radnóti Miklós verseire	1964	Dalok
Kósa György	Hat dal Radnóti Miklós verseire	1964	Dalok
Kósa György	V. ecloga	1964	Dal
Láng István	Bájjoló	1959	Kóruszvit vegyeskarra
Lendvay Kamilló	Éjszaka	?	Nőiakar
Loránd István	Két karodban	1967	Nőiakar
Loránd István	Négy dal	1962	Dal

1.a táblázat. Radnóti-vers megzenésítések

Zeneszerző	Műcím	Keletkezés dátuma	Apparátus
Mihály András	Az áhítat zsolnárai	1966.09.08.	Dalok
Ránki György	1944	1966, rev. 1969	Oratórium bariton, vegyeskar, kamaragyűjttes
Ránki György	Két karodban	1945	Dal
Ribári Antal	Himnusz a békéről	1971	Vegyeskar
Soproni József	Három dal Radnóti Miklós verseire	1962	Dalok
Szabó Ferenc	Három dal	1965	Dalok
Székely Endre	Négy férfikar forradalmár-költők verseire	?	Férfikar
Szelényi István	Mai magyar lra. Öt dal	[1949?]	Dalok
Szóllósy András	Nyugtalan ósz	1955.09–10.	Kantáta szolóbariton hangra, zongorakísérettel
Udvary László	Bájosló	1957.08.03.	Vegyeskar
Vándor Sándor	Dalok	?	Dalok

1. b. táblázat. Radnóti-vers megzenésítések

Bar. ♩ **Andante** KARAI József
p misterioso
 Bor. ♩
 Oly kor ban él tem én e föl - dón, — mi kor az em - ber

1. kottapélda. Karai József: *Töredék*, a kórusmű kezdete

érzékletesen világít rá arra, miért kerülnek a zeneszerzők e téma felé forduláskor Radnóti költészetét. Karai Kodály *A magyarokhoz* című Berzsenyi-kanonjához hasonló módon unisono dallammal indít, ám nem kánont bontakoztat ki belőle (1. kottapélda). A versszakoknak megfelelően öt részre bontott kompozíció e dallamot egyfajta cantus firmusként használja fel, amelyhez a másik két szólam hol ellenpontot, hol pedig harmonikus kíséretet társít. Mindez jelzi, a zeneszerző alapvetően konzervatív zenei eszközökkel él, kompozíciója a zenei hagyomány talaján áll – Radnóti tudatosan klasszicizáló költeménye nem váltja ki a modern zenei beszédmód alkalmazásának igényét, mi több, a versforma és a drámai jambus inkább a tradicionális zenei megoldások felé fordulásra ösztönzi.

Lényegesen nagyobb igénnyel készült Budapest Főváros Tanácsa megbízásából a város felszabadulásának 20. évfordulója alkalmából Ránki György *1944* című, baritonszólóra, kórusra és zenekarra komponált kantátája (1966–1969). A mű, amely Radnóti *A la recherche* című költeményére íródott, Karai kórusához hasonlóan híven követi a vers szerkezetét, mi több, a bariton szóló ritmusait erőteljesen befolyásolja a verset uraló hexameter is (2. kottapélda). Ránki minden bizonnyal nem is akart elszakadni az antik ritmusoktól, mert ezek biztosítják a drámai szöveg megzenésítésének feszességét. A hét versszakot a zeneszerző zeneileg olyan kettősvariációs szerkezetbe illeszti, amelyben a kétféle zenei megszólalásmód – egy kromatikus siratódallam, illetve egy általában hárfakíséretes *accompagnato recitativo* jelle-

S. *mp*
 Voltak, akik fogukat csiko- rit - va rohan - tak a tűzben, . . .

A. *mp*
 Voltak, akik fogukat csiko- rit - va rohan - tak a tűzben, . . .

T. *mp*
 Voltak, akik fogukat csiko- rit - va rohan - tak a tűzben, . . .

B. *mp*
 Voltak, akik fogukat csiko- rit - va rohan - tak a tűzben, . . .

2. kottapélda. Ránki György: *1944*, hexameterek

Agitato, $\text{♩} = c. 155-160$

Timp. P [H.D.Es]*

Tamb. picc. s.c.

Piatti Gr.C.

3.a kottapélda. Bárdos Lajos: *A nyúl éneke*, műkezdet

Con moto moderato e sostenuto

BATTERIA (un esecutore)

Timpani

Tamb. picc. pp sf pp sf pp sf pp sf pp sf

Piatto Tam-tam (Gong)

Vibrafono Silofono (Marimba)

Arpa pp pp

Violoncelli div. 1. div. con sord. v pp pp

2. div. con sord. pp

3. div. con sord. v pp

4. div. con sord. pp

Contrabassi div. 1. $\text{un. con sord. pizz. arco trem. pp}$

2. un. con sord. pp

3. $\text{un. con sord. pizz. arco trem. pp}$

4. un. con sord. pp

©1970 by Editio Musica, Budapest Z. 10098

3.b kottapélda. Ránki György: 1944, műkezdet

gú tematika – a mű folyamán lassan egymásba olvad. A siratás elsősorban a kórus – azaz a közösség – reflexiójának hangja, míg a recitáció az objektív történetmesélés reprezentációja. A siratást indító dobkíséret, valamint a hozzá kapcsolódó szöveg nélküli kromatikus dallam Bárdos Lajos 1944-es kórusának, *A nyúl éneke* kezdetét idézi, ami magyarázatot nyújt a mű címének értelmezéséhez: Ránki közvetlenül kapcsolja össze Radnóti 1944-es holokauszt-tapasztalatát az 1944-es év legjelentősebb, ráadásul hasonló tematikájú zeneművével (3.a–b kottapélda).

1944 tragikus eseményeinek 25. évfordulójára, szintén hivatalos felkérés nyomán íródott Láng István zenekari műve, a *Musica funebre*, mégpedig – mint a partitúrából kiderül – „azok emlékére, akik a fasizmus elleni harcban életüket

áldozták érettünk”. Hasonló ajánlás olvasható a *Laudate hominem* partitúrájában is: „Azok tiszteletére, akik a fasizmus ellen harcoltak.” A két ajánlás azt sugallja, hogy Láng művei esetében bizonyos megszorításokkal beszélhetünk csak holokauszt-kompozícióról, elsősorban antifasiszta művek ezek, amelyek ismeretlen katonáknak állítanak emléket. Ugyanakkor a *Musica funebre* attacca kapcsolódó rövid tételei, amelyek egy narratív eseménysort rögzítenek (I. Silenzio, II. Epitafio, III. Double, IV. Inno in forma di Bar, V. Esaltazione, VI. Consolazione nel dolore grande), a mű lehetséges holokauszt-emlékkompozíció jellegét erősítik. Egyértelműen a gyázmunka folyamatát járják be ugyanis, annak – azaz a „nagy fájdalomnak” (nel dolore grande) – érzelmi hullámvázát öntik különféle karakterű tételekbe, a szabad tizenkétfokúság alkalmazása ellenére is a 19. századi zenei hagyomány gesztusaival. A „nagy fájdalom” említése személyes érintettséget jelez, s valószínűsíti, hogy az ajánlás csupán egy hivatalos formula, a mű valójában a fasizmus áldozatainak emlékére született. Ugyanígy a *Laudate hominem* 1. tétele, a Nenia sira-tója is a gyázmunka folyamatának kezdőpontját jelöli ki, ám mintha a két következő tétel – *Parte principale* (Szophoklész Antigonéjának „Sok van mi csodálatos” szavaira, illetve *Epilogo* József Attila *Levegő!* című költeményének három sorára) – inkább a 20-as, 30-as évek modernizmusába vezetne vissza: a 2. tétel zajokkal kísért kórusbetétei a plakátművészet zenei lenyomatai, míg a 3. tétel szabadságkorálja a klasszicizálódás felé forduló baloldali művészet hangját idézi fel.

A *Musica funebre*vel ellentétben Lendvay Kamilló *Mauthausen* című szimfonikus költeménye, amely a zeneszerző kifogástalan zeneszerzői technikai tudásról tanúskodó diplomamunkájaként született 1958-ban, címe révén tüntetőleg holokauszt-emlékkompozícióként határozza meg önmagát. Lendvay 1944-ben elhunyt édesapja emlékének ajánlotta a kompozíciót,⁹ amely azonban – alapvetően sötét hangvétele, számos gyászgesztusa és jelentős érzelmi amplitúdója ellenére – közvetlen utalásokat nem tartalmaz a holokausztra vagy annak lelki-intellektuális feldolgozására. Hagymányos struktúrájú kompozíció ez, Lendvay nem kapcsolja össze a holokauszt tapasztalatát bármiféle modern zenei beszédmóddal. A két zenekari mű tehát nem él a zenei nyelv kritikájának lehetőségével, annak ellenére sem, hogy mindkét komponista a Harmincasok azon generációjához tartozik, amely a zenei megújulást képviselte.

A holokausztról szóló zenei beszéd módjának lassú fokozatossággal megvalósuló változása sokkal inkább Pilinszky János – a magyar költészetet megújító – verseinek a magyar zeneszerzőkre gyakorolt rendkívüli hatásával függött össze. Különösképpen azok a versek játszottak meghatározó szerepet ebben, amelyeknek középpontjában – mint arra a versek struktúrájának töredezettsége, a kimondatlan gondolatok, az el-

⁹ Lendvay Kamilló emlékezése szerint 1944-ben öngyilkossá lett édesapja emlékére írta a művet. A holokausztra utaló témát zeneakadémiai mestere nem ellenezte. Lehetséges, hogy azért írhatta Lendvay ilyen tematikájú művet, mert 1958-ban ünnepélyes keretek közt nyitották meg Buchenwaldban a koncentrációs tábor emlékművét, s az eseményt több pályázat, illetve a témára irányuló nyilatkozat kísérte. Köszönettel tartozom Véri Dánielnek, aki felhívta figyelmemet erre az egybeesésre.

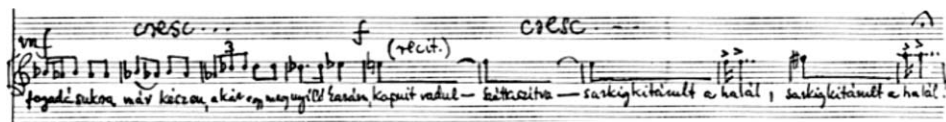
hallgatások, a nehezen felfejthető szimbólumok dominanciája utal – a holokauszt, illetve a II. világháború érzelmi és racionális feldolgozhatatlansága állt. Kósa György már 1961-ben vállalkozott a *Francia fogoly* és a *Harbach 1944* megzenésítésére. Pilinszky maga dolgozta át 1963-ban Szervánszky Endre kérésére a *KZ-oratórium* eredeti változatát (*Sötét mennyország*) a zeneszerző *Rekviemje* számára, amely – nemcsak terjedelme, de a szerzői szándék révén is – a komponista utolsó alkotói korszakának legjelentősebb alkotásává vált. Kalmár László 1965-től dolgozott Pilinszky halálköltészetére négy versének nőikari madrigállá formálásán, míg Láng István 1971-ben fejezte be *In memoriam N. N.* című kantatájának komponálását. Ám Pilinszky hatása messze túlmutatott a 60-as évekbeli felfedezésen: a holokauszt-tematika és a zsidó hagyomány iránt mindmáig elkötelezett Madarász Iván 1987-ben, *Fejfák* című kantatájában, szintén a *Harbach 1944* feldolgozására vállalkozott.¹⁰

Szervánszky kilenc tételes *Rekviemje* (alcíme: *Sötét mennyország*), a zeneszerző hatvanas évek eleji dodekafon korszakának jellegzetes alkotása, feltehetően nem végleges formában maradt ránk. A kézirat egy bejegyzése – „Rekviem (átmenetileg Pilinszky szöveggel felvéve) (a Rádióban)” – arra utal, hogy a fennmaradt verzió egy rádiójáték, nem pedig, mint azt a szerző tervezte, a végleges oratórium. Ebben a formájában – különösképpen a szavalókórus és a beszélő szólisták, valamint az éneklő kórus hangjának váltakozása, illetve a 12 fokúság alkalmazása következtében – a mű Arnold Schönberg nagy hatású kompozíciójának, az *Egy varsói menekült* című kantatájának hangvételét idézi fel. Szervánszky elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, miként lehet kórusra modern zenét írni, miképpen lehet átültetni sajátos, a zenekaron már megoldott „punktualista” technikáját a kórus médiuma számára. Ebből a nézőpontból a holokauszt-tematikához kapcsolódó komponálás Szervánszky műhelyében felveti a zenei nyelv újragondolásának kérdését. A rá adott válasz azonban – a kórushangzás gyakori pátosza, az akkordikus gondolkodás és a magyaros prozódia uralma következményeként – egyelőre nem lépi túl a hagyományos zeneszerzői gondolkodás biztosította kereteket.

Láng István kantatája, az *In memoriam N. N.* hat Pilinszky-verset dolgoz fel hat tételben, s mint ő maga nyilatkozott erről: „N. N.-ről csak annyit tudunk, hogy nő, és hogy egy koncentrációs táborban megölték. A hat vers tulajdonképpen a halál pillanatának különböző szemszögekből való bemutatása.”¹¹ Felűnő, hogy Láng a vokális szólamokat igen visszafogottan engedí csak szóhoz jutni: a szoprán-szóló többnyire csupán recitál (például az 1. tételben), néhol beszél (5. tétel), míg éneklő kórus helyett gyakran beszélő kórust hallhatunk (1., 2., 4., 6. tétel). Ugyanakkor a kórossal és a szólistával szembeállított zenekar, különösképpen az ütősök hangsúlyos alkalmazása, illetve az orgona elektronikus hangzásokat felidéző jellege

¹⁰ Madarász Iván 2002-ben *Sheol* című kamaraművet komponált a holokausztra emlékezve, amelynek eredetileg a Sorstalanság címet akarta adni. Amikor Kertész Imre megkapta a Nobel-díjat, úgy érezte, nem élhet vissza e címmel, s ezért megváltoztatta azt.

¹¹ Straky Tibor, „Bartók Béla V. nemzetközi kórusfesztivál. Ma este: Láng István szerzői estje”, *Hajdú-Bihari Napló* (1972. július 6.) [Láng István gyűjteményéből.]



4. kottapéllda. Madarász Iván: *Fejfák*, Sarkig kitérült...

révén, igen erőteljes, sokszor sokkoló hatást vált ki. Mégis, a zenei szövetben gyakorta eluralkodnak a hagyományos zenei megoldások is, mint például a 4. tétel antifóna jellegű felépítése vagy a 6. tételben megjelenő, barokk passió allúziók.

A Szervánszkyéhoz és a Lángéhoz hasonló koncepciót követ, ám sokkal sikerebb vállalkozásként értékelhető Madarász kantátája, a *Fejfák*. A tenor szólístát, narrátort, férfikart, zenekart és elektromos orgonát felhasználó kompozícióban a kórus és a zenekar elsősorban barokkos Seufzer-motívumokat énekel, miközben a narrátor folyamatosan szavalja a *Harbach 1944* szövegét. Narrációjához a kórus és a tenorszóló is gyakran csatlakozik beszédhangon, mintegy a dallamosság, azaz a zene e témában való létjogosultságának megkérdőjelezéseként, miközben a zenekar elsősorban színező effektusokat játszik, azaz az események környezetét teremti meg. A zenei folyamat sokszor ismétlésekre épül, s ez az ismétlés széttozredezi a vers narrációját éppúgy, mint a zenei nagyformát. A számos ismétlés, a monotónia az emóciók kiadásának tudatosan felépített gátjaként működik, a tartalom objektív közvetítésének lehetőségeként hat. A mű egyetlen pillanatra lép ki ebből a távolságtartó attitűdből, mégpedig a „Sarkig kitérül a határ” szavaknál, ahol a tenorszóló a határ kitérülésének jelképeként kétvonalas *a*-ig szalad fel (4. kottapéllda). Ezt követően visszatér a zenei folyamatba a monotónia, és ezzel újból bezárul a fájdalom kikiáltásának lehetősége előtt a kapu.

A Szervánszky-, a Láng- és a Madarász-mű egyértelművé teszi, hogy kompozíciós értelemben a holokauszttal foglalkozó zeneművek középponti kérdése alapvetően az, miként lehet pátosz nélkül, valamiféle fegyelmezett visszafogottsággal közvetíteni a kifejezhetetlent. Kósa György 1974-es *Halálfügájának* bemutatóját követően Kovács Sándor épp arról beszélt, hogy Kósa a megrendítő költeményt „oly mérhetetlen higgadsággal ülteti át zenébe, hogy valósággal megsokszorozza hatását”.¹² Kroó György pedig úgy fogalmazott, hogy ebben a műben „a rettenetet mintegy hangfogóval éljük át”.¹³ A kritikai fogadtatás, mint a kortársi elvárás horizont eleven lenyomata, megőrzi tehát azt az esztétikai koncepciót, amelynek keretén belül a 60–70-es években a holokauszt zenei alkotói befogadását a zenei közélet elképzelte.

¹² Kovács Sándor, „Korunk zenéje I”, *Muzsika* 22 (1979/12): 6.

¹³ Kroó György, „Halálfüga”, *Élet és Irodalom* 23 (1979/41): 12. Lásd még: *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*, szerk. Várkonyi Tamás, (Budapest: Gramofon könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011), 312–313.

Kósa kantatáiról és oratóriumairól szóló tanulmányában Halász Péter a *Halál-fűgát* előzmények nélküli, és mégis az előzményeket folytató alkotásként jellemzi.¹⁴ Valóban: úgy tűnik, Paul Celan sorainak megzenésítését a holokauszt-témával való több mint egy évtizedes kísérletezés előzte meg a zeneszerző műhelyében. 1961-től kezdve mind gyakrabban fordult a holokauszt, számára égetően fájdalmas emlékeket ébresztő témája felé, s kereste a feldolgozhatatlan tapasztalat kompozícióba történő objektíválásának módozatait. 1963-ban Radnóti Miklós emlékére keletkezett a basszus szólót foglalkoztató 7. vonósnyégyes, amely a költő négy versét dolgozza fel a négytétéles vonósnyégyes műfaji hagyományának megfelelő négy karaktert felelevenítve a tétélekben. Az 1. tétel a *Levél a hitveshez*, a 2. *A félelmetes angyal*, a 3. az *Éjszaka*, míg a 4. a *Himnusz a békéről* feldolgozása, s a versek társítása a munkatáborban a Radnótihoz igen hasonló élményeket megélt Kósa személyes üzeneteként is értelmezhető, miközben valójában csak a *Levél a hitveshez* tekinthető holokauszt-versnek. E személyességet érzékletesen példázza, hogy a kvartert műfajúként hirdetett mű középpontjában a férfihangra fogalmazott énekszólam áll, míg a kísérő vonósnyégyes pusztán az időnként feltörő érzelmeket közvetíti.

A Pilinszky-recepció dokumentumainak előbbi felsorolása kizárólag azokat a Pilinszky-megzenésítéseket tartalmazza, amelyek közvetlenül kapcsolódnak a holokauszt feldolgozásához. Pilinszky költészetének recepciója azonban ennél lényegesen tágabb tematikai körben nyilvánult meg a magyar zeneszerzők műhelyében. Kurtág Györgyöt megelőzve éppen Kósa György volt az, aki különös előszeretettel fordult a 60-as és 70-es évek folyamán inspirációért Pilinszky költészetéhez. 1961-ben az említett dalokon kívül még egy dalciklust komponált Pilinszky verseire, 1964-ban készült el az *Apokrif* feldolgozásával (ez a *Francia fogoly* és a *Harbach 1944*-et tartalmazó ciklus középső darabja lett), s ebben az évben komponált kantátát a *Nagyvárosi ikonokból*. 1972-ben újabb kantátát írt *Szálkák* címmel, s ekkor keletkezett vegyeskari ciklusa, a *Látomások* is, amelyben olyan ikonikussá vált Pilinszky-verseket zenésített meg, mint a *Halak a hálóban*, a *Jelenések VIII.7.* vagy az *Introitusz*.

A *Francia fogoly* dalba foglalása azonban jelképesnek tekinthető Kósa pályáján. Ez a dal a *Halál-fűga* közvetlen előképeinek is tekinthető, annál is inkább, mivel dallamfordulatai erőteljesen hasonlítanak a *Halál-fűga* jellegzetes, nyitva hagyott kérdő mondat jellegű dallamfordulataihoz. A *Francia fogoly* nak ráadásul a formája is a *Halál-fűgát* idézi: a zongora által megszólaltatott hívó sor váltakozik benne 6/8-os recitációval. Habár a hívó sorok és a recitációk szerkezete megszólalásról megszólalásra módosul, egyes elemei – elsősorban a jellegzetes szűkjárású formulák – állandók, így felhangzásuk ismétlés érzetét kelti (5. *kottapélda*). A feszes-státikus ismétléses forma azonban mégsem képes azt a hatást kiváltani, amit a 13 évvel később keletkezett *Halál-fűga*. Ennek elsődleges oka az, hogy Pilinszky verse –

¹⁴ Halász Péter, „Oratóriumok és kantáták”, in *Kósa György (1897–1984)*, szerk. Berlász Melinda (Budapest: Akkord, 2003), 122.



5. kottapélda. Kósa György: *Francia fogoly*, hívósr

amely egyébként inkább háborús költemény, mint holokauszt-vers – pontosan követhető narratívát ír le, másodlagos oka pedig az, hogy a vers magyarul szólal meg.

A magyar holokauszt-irodalmat elemezve Kálmán C. György hívja fel a figyelmet arra, hogy a holokauszt mint téma eltávolítja a költőket az egyenes vonalú narráció technikájától, és a töredezett beszédmódot avatja érvényes technikává.¹⁵ E témában olyan versek születnek tehát, amelyek telítve vannak elhallgatásokkal, kimondatlanságokkal, s a szimbólumokban gazdag, homályos, primer jelentéssel nem bíró nyelv sokkal erőteljesebben képes kifejezni az események rettenetét, illetve az érzéseket, amelyeket e rettenet kivált, mint egy narratív szöveg. Bizonyos esetekben a szövegek rejtjelezettsége olyan erős, hogy még csak nem is biztos, hogy az adott vers valóban a holokausztra reflektál vagy esetleg inkább – mint például Nelly Sachs vagy Ingeborg Bachmann lírájában, de hozzájuk hasonló módon a Bachmann-nal azonos generációba tartozó Pilinszky Jánosnál is – a háború utáni halálköltészet általános tematikájához kapcsolódik.

Jellemző módon Pilinszky mellett épp Nelly Sachs, illetve Ingeborg Bachmann költészete mozgatja meg a Kósával egyidős, mellesleg személyes holokauszt-tapasztalatokkal is rendelkező idősebb generáció zeneszerzőit. Székely Endre a 70-es, 80-as években több, a nyugati modernitásra reflektáló zeneművet is ír Bachmann verseire (*Solokantate*, 1973; *Die gestundete Zeit*, 1978, illetve a *Keményebb napok jönnek* című 2. változat, 1981; *Die letzten Gesänge*, 1983, valamint az Eichmann-perben résztvevő izraeli főállamügyész, Gideon Hausner könyvének címére utaló, de bibliai szövegekre épülő *Justice in Jerusalem*, 1986), a *Die gestundete Zeit*hez írott önelemzésében pedig hangsúlyozta, hogy a költőnő világát magához „nagyon közelállónak” érezte.¹⁶ Valószínűleg hasonló okokból nyúlt Kadosa Pál 1971-ben Nelly Sachs verseihez szabad tizenkétfokúsággal kísérletező dalciklusában (*In memoriam Nelly Sachs*, op. 68). Mindkét zeneszerző esetében lényeges szempont lehetett a versek kiválasztásánál a német nyelvűség, amely megint csak a rettenet közvetlen zenei megfogalmazásától való távolságtartást segíti. A zenei töredezettség

¹⁵ Kálmán C., i. m., 423–424.

¹⁶ Székely Endre, *Die gestundete Zeit*. A kézírathoz csatolt géprásos önelemzés. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár: Ms. Mus. 10.622.

jelenik meg egyébként Kalmár László nőikarra írt *Négy madrigáljában* is, de még a jóval fiatalabb Hollós Máté is ezt a technikát követi *Egyenes adás a háború dúlta Budapestről* című kantátájában (1985–1986).

A 70-es, 80-as évek holokauszt-recepciójának eme vonulatába tartozik Kósa György 1976-os *Halálfüge*ja is. Lényeges, hogy Kósa a költemény eredeti, német nyelvű változatát zenésítette meg, s hogy a cím sugallatának (*Halálfüge*) ellentmondva nem fűgát komponált, hanem a textusra jellemző belső ismétlésekből létrejövő formát ültette át a zenébe. Az egyenes vonalú narrációnak hátat fordító versben megjelenő utalások, sejtetések, szimbólumok ily módon zenei megfelelőkre tesznek szert. Kósa hét különböző zenei egységet használ, amelyeket mindig azonos szövegsorokhoz kapcsol. Az egységek azonban alkalomról alkalomra variálódnak, illetve – a szövegrészletek hosszúságára reflektálva – különböző terjedelemben szólalnak meg. A zenei egységek – a versnek megfelelően – mindig más sorrendben hangoznak fel, s mivel tematikusan igen közel állnak egymáshoz, mi több, időnként egymásba folynak, a hallgató formaérzete bizonytalanná válik. Akárcsak a vers, a zene is nyugtalanító körforgás – és egyben szédülés – érzetét váltja ki, sosem lehet tudni, éppen hol vagyunk. A zenei és szövegi folyamatot öt alkalommal egy jellegzetes, szöveghez nem kapcsolódó, formahatároló elemként funkcionáló kürt-szignál akasztja meg, ez a szignál zárja egyébként a kantátát is: e szignál visszatérése biztosítja az egyetlen kapaszkodót a formában.

A mondókaszerű dallami elemek, amelyeket a szoprán használ, rendkívül rugalmasak. Miközben a kíséret trocheusai által létrehozott monotóniát erősítik, képesek arra is, hogy kitörjenek ebből a merev keretből, és különösképpen a kifejezetten magas hangoknál kétségbeesett kiáltásként jelenjenek meg. A Kroó által emlegetett „hangfogó” tehát bizonyos pillanatokban, elsősorban a „der Tod ist ein Meister aus Deutschland” soroknál funkcióját veszti, a másutt oly fegyelmezett zenei folyamat kilép a medréből (6. *kottapélda*). A sikoly-szerű kiáltás a zene animális szféráját is megérinti, azaz olyan eszköz, amely érvényteleníti a hagyományos zenei nyelv törvényeit, átlépi annak határait, vagyis bizonyos értelemben „nyelvkritikai” gesztusként értelmezhető. Kósa a kantáta ezen pontjain a zenei nyelven túli nyelv alkalmazásával kísérletezik; a szabatos zenei megformálás helyét a zene megteremtette szédülés elviselhetetlenségéből létrejövő paroxizmus veszi át. Minden bizonnyal épp a zenei formára rákényszerített fegyelem, s a magát ebből többször is kivető váratlan indulatkitörés avatja Kósa György művét a holokauszt legjelentősebb magyarországi emlékművévé, s egyben az egyetlen valóban sikeres kísérletté egy, a holokauszt tapasztalatát megfogalmazni képes adekvát zenei nyelv létrehozására.

Solo  The image shows a musical score for a solo voice part. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'Solo' and the dynamics are 'f' (forte). The lyrics are: 'der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau'. The melody consists of quarter and eighth notes, with some slurs and a fermata over the final note.

6. *kottapélda*. Kósa György, *Halálfüge*, „Der Tod ist ein Meister”

ANNA DALOS

Todesfuge: The Holocaust in the Hungarian
Music Historical Memory

The reception of the Holocaust of the Kádár-era has not been satisfactorily investigated during the past 25 years of Hungarian historiography. Though literary historians of the 1980s analyzed the lacking reflections on Imre Kertész' roman, *Fatelessness*, there were no similar attempts to interpret musical compositions and their reception of the same period. My study aims at filling this gap by analyzing the considerable repertoire of the Holocaust pieces written between 1957 and 1989. Focusing on compositions, like Kamilló Lendvay's symphonic poem, *Mauthausen*, or István Láng's orchestral pieces, *Laudate hominem*, *Musica funebre*, *In memoriam N.N.*, and on vocal compositions, mostly using Miklós Radnóti's and János Pilinszky's Holocaust poems, I concentrate on the technical devices and tools of expression which form the memorial character and the ethical message represented by these pieces. In the center of my investigation stands György Kósa's paradigmatic composition, *Todesfuge*, which was based on Paul Celan's world famous poem.

