

Tér, idő,
hagyomány



Tér, idő, hagyomány

Szemelvények a Liszt Ferenc Zeneakadémia
Doktori Iskolájában megvédett disszertációkból

Szerkesztette: BOZÓ PÉTER



© Batta András, Bozó Péter, Dalos Anna, Dinyés Soma, Gilányi Gabriella,
Horváth Balázs, Keresztes Nóra, Kovács Andrea, Kusz Veronika, Rajk Judit,
Scholz Anna, Szabó Ferenc János, Várkonyiné Terray Boglárka

© Rózsavölgyi és Társa, 2013

Szerkesztette: Bozó Péter

A borítón látható illusztráció Boethius De musica című
6. századi traktátusának egyik 12. századi másolatából származik.

Nemzeti Fejlesztési Ügynökség
www.ujszachenyierv.gov.hu
06 40 638 638



A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai
Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.



Felelős szerkesztő: Fazekas Gergely
Borító: Szabó Ferenc
Műszaki vezető: Rácz Julianna
Nyomdai előkészítés: Cirmosné

ISBN 978-615-5062-13-1

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

Felelős kiadó a Rózsavölgyi és Társa ügyvezetője
1086 Budapest, Dankó utca 4–8.
(+361) 235-5020
rozsavolgyi@lira.hu
<http://rozsavolgyi.hu>

A nyomtatás a Prime Rate Kft.-ben készült, 2013-ban.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter ügyvezető igazgató

Tartalom

<i>Musica scilicet ars</i> – Liszt Ferenc Zeneakadémiáján <i>Batta András rektor előszava</i>	7
<i>Gilányi Gabriella</i> Aquileia gregorián zsolozsmahagyománya a temporale tükrében	9
<i>Kovács Andrea</i> Tomás Luis da Victoria <i>Officium defunctorum</i> és a halotti mise műfaji hagyománya	41
<i>Dinyés Soma</i> Johann Sebastian Bach kantátastílusának változása	75
<i>Scholz Anna</i> Artikuláció Johann Sebastian Bach hat csellószvitjében A források és a kritikai kiadások problematikája	119
<i>Bozó Péter</i> Liszt mint dalkomponista, 1839–1861	149
<i>Rajk Judit</i> A 19. századi orosz románc sajátosságai Puskin lírájának tükrében	181
<i>Várkonyiné Terray Boglárka</i> Harmóniai nyelv Verdi <i>Otello</i> jában	219
<i>Keresztes Nóra</i> Új akkord- és hangnemkapcsolatok a 19. században	239
<i>Szabó Ferenc János</i> Karel Burian és Magyarország	267

Kusz Veronika

Dohnányi amerikai évei

A zeneszerzői megrendelések szerepe a kései stílus alakulásában 297

Dalos Anna

Kodály és a Palestrina-ellenpont – teória és praxis 331

Horváth Balázs

A térbeliség szerepe a kompozícióban 365

A kötet szerzői 397

Musica scilicet ars **Liszt Ferenc Zeneakadémiáján**

A Zeneakadémia történelmi fordulat előtt áll. 2013. október 22-ére, alapítója, Liszt Ferenc születésnapjára megújul történelmi palotája, amelyhez immár csaknem két éve társul egy korszerű, Ligeti György nevét viselő épület. Az Európai Unió és a magyar állam jelentős támogatást nyújtott Liszt Ferenc Zeneakadémiájának, a felsőfokú zenei képzés egyik jeles, világszerte tisztelt központjának a nagy múltú intézmény tartalmához méltó infrastruktúra kialakításához. A megfogható anyag mellett azonban a szellem is megújul, a Zeneakadémia tevékenysége gazdagodik. Immár nemcsak zeneművészeti egyetem működik itt, hanem zeneművészeti és zenetudományi egyetem, koncertközpont. Mit jelent ez? Azt, hogy a kutatás jelentősége mind a zenetudomány, mind a művészet terén felértékelődik. A koncertközpont elnevezés pedig arra utal, hogy a tudomány eredményei hangversenyek és egyéb zenei projektek formájában a nyilvánosság elé kerülnek, megmérettetésre.

A Zeneakadémia doktori iskolája azzal a céllal jött létre, hogy a zenét hangszeren, alkotásokban, elméleti stúdiumokban művelő legkiválóbb hallgatók speciális posztgraduális programokban részesüljenek, nemzetközi professzorok, világhírű művészek, tudósok révén kinyíljon számukra a világ, és ami a legfontosabb: a fiatal szakemberek egymást inspirálják arra, hogy tanulmányaikra a koronát a középkori „ars” szellemében egyszerre tegyék fel mesterségként, művészetként és tudományként.

Az „Aktív szakmai fejlesztés az LFZE doktori iskolájában” című, a Nemzeti Fejlesztési Ügynökség Társadalmi Megújulás Operatív Program pályázatán 2012-ben elnyert projekt kiemelt feladatként kezeli a tudományos és művészeti kutatás támogatását és az értékes munkák közreadását. A Zeneakadémián egy sor kutatóműhely működik, a forrás tehát adott. Melyek ezek? A Liszt Múzeum és Kutatóközpont, a Kodály Múzeum és Archívum, a kecskeméti Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, az Egyházzenei Tanszék, amely egyben az MTA kihelyezett kutatóhelyének is otthont ad a középkori zene terén, a Népzenei Tanszék, amely szoros együttműködésben az MTA Zenetudományi Intézetével és a Hagyományok Házával immár a kutatást is feladatának tekinti, s végül, de nem utolsósorban, a Zenetudományi Tanszak, amelyet Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence alapított, kivételes módon a nemzetközi gyakorlattal szemben zeneakadé-

mián és nem tudományegyetemen, azt üzenve, hogy zenével – akár elméleti tudomány, akár gyakorlati stúdió – csak muzsikusként szabad és érdemes foglalkozni.

A kötetben megjelenő mintegy tucatnyi összefoglalás – kóstoló remekbe szabott disszertációkból – a sokszínűség jegyeit hordozza. Szerzői között zenetudóst, egyházzenészt, hangszeres és énekes művészt, zeneszerzőt egyaránt találunk. A tanulmányokban közös a minőség: a szerkesztők az elmúlt évek legnemesebb szellemi terméséből válogattak. Átsüt rajtuk az eredetiség: új a téma, friss a szemlélet, elgondolkoztató a megvilágítás. Izgalmassá teszi ezeket a munkákat a kíváncsiság: valós kérdésekre továbbblendítő válaszokat kapunk.

Büszkén ajánlom e kötetet mindazoknak, akik magukat írástudó muzikusoknak vallják. Ajánlom továbbá tanároknak, bárhol tevékenykedjenek is, „nem középiskolás fokon”. A Zeneakadémia új fejezetének dokumentuma mindez, mely – hiszem – épp-úgy kiállja majd az idők próbáját, mint az intézmény dicső múltjának megannyi fontos szellemi emléke.

Budapest, 2013. június 11.

Batta András
a Zeneakadémia rektora



Gilányi Gabriella

Aquileia gregorián zsolozsmahagyománya a temporale tükrében

Az írás a 2007-ben megvédett, azonos című PhD doktori értekezés kivonata
(témavezető: Dobszay László).

A középkori Itália egyházmegyes zsolozsmái a gregoriánkutatás felületesen tárgyalt témái közé tartoznak. A forrásanyag nagy része máig feldolgozatlan; a könyvtárakban, gyűjteményekben található kódexek akkora mennyisége áll a kutatás rendelkezésére, hogy a teljes szisztematikus rendszerezés, a könyvek tartalmának felmérése és elemzése régóta nemzetközi összefogást sürget. Az olaszországi gregoriánkutatás emblematikus alakjainak, Giulio Cattinnak és Giacomo Baroffiónak köszönhetően az utóbbi időben megnőtt a zene- és liturgiátörténészek érdeklődése az itáliai forrásanyag iránt, s e folyamat során az Alpok-menti északi határvidék gregorián forrásai is a kutatás fókuszába kerültek.

A szakirodalom Aquileiát, a mai Friuli tartomány központját tekinti a szóban forgó észak-itáliai terület egyik legjelentősebb középkori egyházmegyéjének. Aquileia változatos tartalmú gregorián forrásanyagának megismerése és későbbi témavezetőm, Dobszay László támogatása megerősített abban, hogy az anyag vizsgálatának eredményeit egy disszertáció méretű és tudományos igényességű munkában foglaljam össze. Szakterületem kompetenciái alapján a vizsgálat középpontjába elsősorban a zsolozsma zenei elemeit állítottam, de vonzott az interdiszciplináris megközelítés is: a történeti háttér, a liturgia, a kodikológiai jellemzők és a kottairás szisztematikus vizsgálata.

A cím által behatárolt tematikával Aquileia középkori, forrásokkal dokumentált korszakának egyházmegyes officiumára, azon belül az egyes ünnepek és időszakok zsolozsmarendjének és énekrepertoárjára szűkítettem le a témát,¹ hogy azt a lehető legteljesebb szempontrendszer szerint értékelhessem.² Az egyre differenciáltabb rétegeket feltáró vizsgálatok rávilágítottak, hogy az egyedülálló, érintetlenségben fennmaradt 11–15. századi zsolozsmakódexek zene- és kultúrtörténeti szempontból felbecsülhe-

¹ A zsolozsmarítusok a nemzetközi szakirodalomban kevésbé kutatottak, jóllehet a mise mellett az officium a középkori liturgia fő pillére, a misénél változatosabb és változékonyabb szertartásrenddel, több dallammal, az évszázadok alatt folyamatosan gyarapodó repertoárral.

² Az aquileiai zsolozsmarítus szentek énekanyagával foglalkozó sanctorale része nem tartozott a vizsgálat körébe.



tetlen értékűek: a bennük megőrzött középkori zsolozsmaliturgia páratlan ötvözete a szomszédos közép-európai és itáliai hagyományok liturgikus elemeinek és az évszázadokon át őrzött és formált aquileiai liturgikus anyagnak.

1. Aquileia-problematika

Az aquileiai zsolozsma vizsgálatában a kronológiai és földrajzi rétegek szétbontását, a változatok meghatározását nem csak a forrásanyag sokszínűsége nehezíti meg: maga az Aquileia terminus is többféleképp definiálható, hisz az egyes történeti korszakokban más és más jelentéstartalommal bírt. A disszertáció első fejezete (1–3. old.) a terminológiai kérdések tisztázását tűzi ki célul. Különbség tehető egyrészt aszerint, hogy Aquileia mint földrajzi fogalom mikor és milyen területi egységet jelöl, másrészt, hogy ez a földrajzi egység milyen típusú és mekkora súlyú (egyházi vagy világi) hatalommal rendelkezett. A fentiek alapján Aquileia története egyrészt a Római Birodalom jelentős provinciájáé, másrészt a későbbi egyházi központé. A középkorra és az egyházra szűkítve a kört, külön beszélhetünk a kiterjedt aquileiai patriarchátusról, vagyis a megkülönböztetett rangú egyházmegyéről, valamint Aquileia városáról, amely a patriarchátus központja és a mindenkor aquileiai pátriárka állandó székhelye volt.³

Az aquileiai patriarchátus egyházi jogi meghatározását tovább komplikálja a történeti tény, hogy az egyházmegye a 6. században egyházilag kettévált: Ó-Aquileia elnevezéssel illették az ezután Róma fennhatósága alá kerülő régi aquileiai központot, míg Gradót (Új-Aquileia) Bizánc kapta meg: a déli terület így a keleti keresztény egyház által meghatározott irányban fejlődött tovább.⁴

A nyugati keresztény patriarchátus tárgyalásában azonban létezik egy, a szakirodalomból eredő másik Ó- és Új-Aquileia megkülönböztetés is.⁵ Ebben a differenciálásban, visszaugorva kiindulópontunkhoz, a gregorián ének 9. századi aquileiai bevezetése jelenti a vízválasztót. A frank–római reform utáni gregorián énekanyagot használó patriarchátust a későbbi források *ritus patriarchinus*nak nevezik. A *ritus patriarchinus*ban tehát az új központi rítusváltozat használata biztosította az Európával való egységet, és az egységen túl, mint minden középkori liturgikus hagyományban, önálló liturgikus vonások is megjelentek.

A dolgozat középkori *aquileiai zsolozsmának* a 11–15. századi, Róma alá tartozó aquileiai patriarchátus officiumrítusát tekinti, amely tehát nem más, mint a 8–9. szá-

³ NB: Aquileia az egyházmegyén belül nem volt folyamatos és kizárólagos központ. Természeti katasztrófák, földrengések, barbár betörések miatt történetének egyes pontjain más városokba, pl. Gradóba, Cormonsba, Udinébe helyezték át a patriarchátusi székhelyet.

⁴ Grado Bizáncnak alárendelt liturgiája a dolgozat vizsgálatkörén kívül esik.

⁵ Lásd Giulio Cattin, *Musica e liturgia a San Marco: Testi e melodie per la liturgia della ore dal XII al XVII secolo*, tomo I (Venezia: Fondazione Levi, 1992), 38.

zadban feltehetően frank környezetben újjászervezett liturgia és gregorián ének századok alatt egyénivé érlelődött alakja. Konkrétabban, egy saját arculatú észak-itáliai liturgikus *consuetudo*, amely a frank–római rítus alapjain mediterrán örökségből táplálkozva jött létre, és a vizsgálatok tanúsága szerint a szomszédos délnémet és itáliai hagyományok zsolozsmaelemeit ötvözve alakult individuális liturgikus hagyománnyá.

2. Az értekezés módszere

Az aquileiai zsolozsmarítus forrásokból kirajzolódó rétegzettségének feltárása metodikai kérdések átgondolását és a megfelelő vizsgálati módszer kijelölését kívánta meg (lásd I.2–3 *Egyes középkori liturgikus hagyományok vizsgálatának jelentősége – Az aquileiai zsolozsmarítus kutatásának indítékai* című fejezetek, 3–11. old.). A vizsgálati módszer meghatározásakor szembesültem azzal, hogy a gregorián zene kutatásának szempontjai jelentősen megváltoztak az elmúlt évtizedekben. A korábban megkerülhetetlen, nagy horderejű kérdések (mint pl. az eredetproblematikához, a gregorián műfajok kialakulásához kapcsolódó teóriák) fokozatosan háttérbe szorultak; az utóbbi időszakban a specializálódás, a részletproblémák irányába való elmozdulás jellemző mind a nemzetközi, mind a hazai kutatásra.⁶ Az újabb vizsgálódások a forráskutatás előtérbe helyezésével a kézzelfogható, értelmezhető anyagból indulnak ki – ti. a száj-hagyományos közegben született gregorián dallamstílusról csak századokkal későbbi írott emlékek szolgálnak konkrét információkkal –, és bizonyítékokkal alátámasztott, objektív, szövegközpontú szemléletre törekszenek az 1950–1970-es évek teóriákat, elgondolásokat pusztán történeti alapon bizonyító gyakorlatával szemben.⁷

⁶ A 20. század második felében a gregorián ének eredetének vizsgálata a fennmaradt, ún. órómai kódexek tanulmányozásával párhuzamosan (és talán részben annak hatására) jelentősen felgyorsult. A gregorián és az órómai énekrepertoár gyökereinek és kapcsolatának problémája élénk vitát indított, s a vita hatására világosan körvonalazódtak azok az iskolák, amelyek a kutatók (pl. Stäblein, Hucke, Lipphardt, Waesberghe) teóriái mellett vagy ellen a későbbiekben is folytatták az érvelést. A legfontosabb eredetelméletek összefoglalásához lásd David Hiley, „Recent Research on the Origins of Western Chant”, *Early Music* 16/2 (May 1988), 203.

⁷ Az eredetkérdést érintő kutatások legújabbán már a könyvek repertoár-, szöveg- és zenei elemzésének eredményeivel érvelnek, mondván, hogy „túl sok a spekuláció, amely pusztán a pontatlanul értelmezett középkori írásos beszámolókból indul ki, ugyanakkor túl kevés a tényleges zenei vonatkozású forrásmunka, a fennmaradt emlékek dallamanyagának értékelő elemzése”. Ld. Paul F. Cutter, „The Old-Roman Chant Tradition: Oral or Written?”, *Journal of the American Musicological Society* 20 (1967), 167. A korszerű vizsgálatok a források/tradíciók/repertoárok összehasonlításának módszerét használják, amelynek alapvető szempontrendszerét az 1970-es években az órómai és gregorián repertoár összevetését célzó disszertációk szerzői dolgozták ki. Lásd pl. Paul F. Cutter, *The Old-Roman Responsories of Mode 2* (Princeton University, 1969); Joseph Dyer, *The Offertories of Old-Roman Chant: A Musico-liturgical Investigation* (Boston University, 1971); Edward Nowaczky, *Study on the Office Antiphons of the Old-Roman Manuscripts* (Brandeis University, 1980).

Mindez csak részben tekinthető a korábbi metodikai szemléletmód kritikájának, hiszen a témák szűkre szabása ugyan alaposabb elmélyülést tesz lehetővé, és a specializálódás biztosságot is nyújt a kutatónak, aki a vizsgálódás körét néha olyan szűkre szabja, hogy egyetlen kódex néhány kiválasztott tételének elemzéséből vonja le következtetéseit.⁸ Az ilyen típusú szemlélet veszélyekkel jár. A legfőbb gond az anyag komplex áttekintésének az elhanyagolása. Egy-egy szakterületen belül a teljes anyag vizsgálata elengedhetetlenül fontos, hiszen a kis részek körüljárása nem hozza szükségyszerűen ugyanazt az eredményt, mint az egészé, így többnyire téves vagy csak részleteiben helytálló következtetéseket enged meg a kutatónak. A gregoriánkutatásnak vannak olyan területei, pl. egy-egy zsolozsmarítus áttekintése, ahol kizárólag a teljes repertoár vizsgálata nyújthat megbízható információkat.⁹ A fentieket mérlegelve dolgozatomban én is a vizsgálat hagyományosabb módszerét választottam: a teljes anyag szimultán analizését, hogy általános képet alkossak a rítusról. Az egyes rítusváltozatok rétegeinek rekonstruálása viszont egy ponton túl a munkamódszer módosítására kényszerített: a menet közben felmerülő részproblémák szondázsszerű megközelítést igényeltek. Az utolsó fejezet mutatja ennek a metodikai megközelítésnek a végpontját, ahol esettanulmányokban tárgyalok egy-egy speciális problémát.

A miseemlékekkel szemben a zsolozsmaforrások énekválogatása, repertoárja, dallamalakjai a középkori Európában hagyományonként jelentős eltérést mutatnak. A liturgiának ez a korok és helyszínek szerint változó természete rögtön vizsgálati szempontokat ad a kutató kezébe. Ruth Steiner invitatóriumvizsgálatai az 1980-as évek elején már a zsolozsmakutatás regionális és lokális aspektusait állították a középpontba.¹⁰ Steiner szemléletmódja akkoriban új távlatokat jelzett, de ezzel nem volt egyedül, az úton – tőle függetlenül – többen is jártak már. Hesbert első és második, 28 korai zsolozsmaforrás tartalmát egymás mellett közlő CAO-kötetének¹¹ információit a magyar gregoriánkutató iskola is újszerűen használta: főként azokra az elemekre fókuszált, amelyek a középkori Európa helyi rítusainak sajátjai. Az 1988-ban Dobszay László kezdeményezésére létrejött magyar CAO-ECE projekt lokális szinten az egyes rítusok, regionálisan Közép-Európa zsolozsmahagyományait és műfaj-repertóriumait tárta fel

⁸ Pl. amikor a kutatók az adott tradíció jellemzésekor megelégednek a helyi szentek zsolozsmáinak vizsgálatából nyerhető tanulságokkal. Ez olykor csak néhány önálló énektételt jelent.

⁹ Lásd Dobszay László, „A Breviarium Strigoniense jellegzetes pontjai”, *Ars Hungarica* XVII/1, (1989), 37–40, uő., „Reading an Office Book”, in *Ruth Steiner Festschrift* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 48–60.

¹⁰ Bizonyos antifónákat és zsolozsmatartókat helyi fejleményként kezelt, így rítusokat tudott elkülöníteni az invitatórium-zsolozsmatartó alapján. Lásd Ruth Steiner, „Reconstructing the Repertory of Invitatory Tones and their Uses at Cluny in the Late 11th Century”, *Musicologie médiévale: Notations-Séquences, Actes de la Table Ronde du CNRS à l'IRHT, Orléans-La Source, 6–7 Septembre 1982, Paris, 1987*, in Ruth Steiner, *Studies in Gregorian Chant (Variorum collected studies series)* (Norfolk: Galliard, 1999), 175.

¹¹ Lásd René-Jean Hesbert, *Corpus antiphonarium officii* [CAO], *Rerum ecclesiasticarum documenta, Series maior, Fontes 7–12* (Róma: Herder, 1963–1979).

és tette összehasonlíthatóvá.¹² Ily módon a Hesbert-munka nyomdokain járt, de az ősfoma keresése helyett a zsolozsmahagyományok egyedi összetevőit ragadta meg, ezáltal a római zsolozsma univerzális, „közös” elemeit is egyértelművé tette.¹³

Itt két igény találkozik tehát: a magyarországi gregorián- és azon belül a zsolozsmakutatás a hazai anyag feldolgozása és tanulmányozása mellett az elmúlt két évtizedben célul tűzhető ki a magyar anyagon kívül eső, releváns közép-európai rítusok vizsgálatát, elsősorban azzal a perspektívával, hogy az összehasonlító anyag gyarapításával minél több információt nyer a hazai zsolozsmarepertoárról.

Az aquileiai zsolozsmaliturgia tanulmányozásának lehetősége tehát a CAO-ECE projekt kapcsán merült fel először. Korábban már a CAO-ECE program első, bevezető kötete is regisztrálta néhány aquileiai forrás adventi repertoárját, s abból ideális, érvényes aquileiai változatot állapított meg, amelyet a közép-európai zsolozsmavariánsok közé sorolt.¹⁴

Bizonyos, hogy Aquileia a közép-európai egyházmegyes liturgiák közül legközelebbi kapcsolatban a közvetlen környezetet jelentő salzburgi érsekséggel állt, különösen a korai időkben. A 11–13. században Salzburg egyházi hatása nem csak történeti írásokban mutatható ki, kutatásaim szerint ez a hatás erősen érvényesült az aquileiai zsolozsmaliturgia tartalmában is. Ráadásul az aquileiai zsolozsmaforrások legkorábban épp ebből a korból, a 11–12. századból maradtak fenn, és a délnémet neumanotációval ellátott tételek egyúttal az első dokumentálható aquileiai gregorián énekek.¹⁵

3. A korai aquileiai liturgia emlékei és kutatástörténete

A disszertációnak nem központi kérdése, de a komplexebb áttekintés miatt egyik bevezető I.2 alfejezetében kitér a frank–római reform előtti korai aquileiai liturgikus hagyományra is (3–6. old.). Az összefoglalás bemutatja, milyen források, adatok utalnak közvetve az ókor tekintélyes egyházmegyéjének zenekultúrájára, amely a frank–római reform uniformizáló törekvéseinek következtében Ravenna, Benevento vagy Róma ősi rítusával együtt kiszorult a használatból. A kutatástörténeti előzmények szerint csak néhány fennmaradt töredék szórványos adataiból következtethetünk a korai időkre, pl. a 8. században Paolinus pátriárka szekvencia-, tropus- és liturgikus drámaköltészete ad némi támpontot.

¹² Dobszay László and Prószték Gábor, *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae. A Preliminary Report* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1988).

¹³ Dobszay László, „Local Compositions in the Office Temporale”, in *Max Lütolf zum 60. Geburtstag Festschrift*, hrsg. von Bernhard Hangartner und Urs Fischer (Basel: Wiese Verlag, 1994), 65.

¹⁴ Lásd Dobszay–Prószték, *A Preliminary Report*, 27.

¹⁵ Az aquileiai zsolozsma első fennmaradt forrása a „San Daniele” breviárium a 11. század végéről (Civ-SD).

A 20. század hetvenes éveiben a retrospektív szemlélet erősödött fel Aquileia zenéjének kutatásában,¹⁶ vagyis a meglévő későbbi dallamanyagból következtettek az ismeretlen régire. E kutatások sem jártak sok eredménnyel, talán mert gregorián anyagból korai aquileiakra következtetni annál is kockázatosabbnak bizonyult, mint a késői órómai anyagból a korai római éneket elképzelni. Kevés sikerrel járt az 1970-es években Michel Huglo kísérlete, aki a 11–13. századi aquileiai forrásokban olyan speciális zenei elemekre hívta fel a figyelmet, amelyeket az ősi frank–római reform egységesítése előtti aquileiai zenekultúra nyomainak vélt.¹⁷

A szakirodalom hiányossága, hogy Aquileia középkori gregorián repertoárjából kizárólag a lokális aquileiai kompozíciókkal foglalkozik. Aquileiai szentek tiszteletére írt verses officiumokat kutatott Raffaella Camilot-Oswald, amikor Velence és Aquileia forrásainak összevetésével vizsgálta Szent Hermagoras zsolozsmáinak regionális kapcsolatait.¹⁸ Jurij Snoj Szent Hilarius és Tacianus, valamint az aquileiai Cantianus testvérek zsolozsmáját dolgozta fel.¹⁹ De Santi a speciális aquileiai szertartások rekonstruálására és értelmezésére tett kísérletet,²⁰ míg Planchart az anyag zenei gyarapodását, az aquileiai tropáriumot vizsgálta.²¹ Aquileia zenekultúrájának fontos része az a korai kétszólamú dallamanyag, amelyet a gregorián repertoárt tartalmazó cividalei források őriztek meg az utókornak. Ez az anyag elsősorban olasz kutatók figyelmét keltette fel, a forrásokban található polifón zenével többek között Giulio Cattin foglalkozott.²²

Paolinus szekvenciái és drámái, aquileiai szentek verses officiumai, tropusok, primitív cividalei polifónia: a kutatás elsősorban azokra a kuriózumokra fókuszált, amelyek aquileiai eredete vitathatatlan. A probléma abból fakad, hogy a tudományos tematikában aránytalanul nagy hangsúly helyeződött a különleges, de vélhetően másodlagos liturgikus elemekre, a gregoriánon kívüli dallamokra, illetve a késő középkori helyi gregorián gyarapításokra. A frank–római reform utáni gregorián stílusú dallamrepertoár aquileiai vonásairól viszont nem szól irodalom. Ahogy Camilot-Oswaldnál láttuk, abban sincs igazi egyetértés, hogy a frank–római gyakorlat bevezetése utáni időszak li-

¹⁶ Ugyanúgy, mint a 11–13. századi órómai források vizsgálatában.

¹⁷ Michel Huglo, „Liturgia e musica sacra aquileiese”, in *Storia della cultura veneta dalle origini al Trecento*, 1, ed. Gianfranco Folena (Vicenza: Neri Pozza, 1976), 312–325.

¹⁸ Raffaella Camilot-Oswald, „L’ufficio di s. Ermagora nella tradizione manoscritta di Aquileia/Cividale e a San Marco: esame comparativo delle fonti”, in *Da Bisanzio a San Marco, musica e liturgia. Quaderni di Musica e Storia* 2, ed. Giulio Cattin (Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 1997), 209.

¹⁹ Jurij Snoj, *Two Aquileian Poetic Offices*, in *Historiae, Musicological studies* 65/8 (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2003).

²⁰ Angel de Santi, „Rito e melodia aquileiese pel canto del Liber generationis”, *Rassegna Gregoriana VI* (1907), 517–520.

²¹ Alejandro Enrique Planchart, „Notes on the Tropes in Manuscripts of the Rite of Aquileia”, in *David Hughes Festschrift* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1995), 333–369.

²² Giulio Cattin, „La tradizione liturgica aquileiese e le polifonie primitive di Cividale”, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22–24 Agosto 1980, Miscellanea musicologica* 4, ed. Cesare Corsi, Pierluigi Petrobelli (Roma: Edizioni Torre d’Orfeo, 1989), 117.

turgiája saját arculatú, önálló aquileiai rítusnak tekinthető-e, vagy egy olyan zsolozsma-hagyománynak, amely csak néhány elemében tér el Európa délnémet egyházi centrumainak rítusváltozataitól.²³ Ez utóbbi negatív feltételezésre maguk a gregorián források adják meg határozott válaszukat, hiszen a fóliókon a *ritus patriarchinus* kifejezés mellett olyan rubrikák találhatók, mint a *secundum consuetudinem Aquileiense ecclesie*,²⁴ vagy konkrét, egyedi megoldásokra utaló megjegyzések: *sed aquileiense ecclesia hoc non utitur*.²⁵ E kódexbejegyzések az aquileiai liturgia több pontján hangsúlyozzák a rítus önállóságát, már az előtt, hogy fény derülne az egyedi tartalmi vonásokra.

A fentiek alapján számos fontos kérdésre kerestem a választ. Végső soron milyen a forrásokból kirajzolódó középkori aquileiai zsolozsma más rítusokhoz viszonyítva, melyek az aquileiai rítus rétegei, altradíciói, ezek hogyan viszonyulnak egymáshoz, hogyan viszonyulnak más középkori rítusokhoz? Melyek a szignifikáns azonosságok, eltérések, és melyek a felületi különbségek? A történeti háttér vázolója után²⁶ a források paleográfiai-kodikológiai vizsgálatának tapasztalatai következnek, majd a repertoár- és liturgiaanalízis, illetve a zenei elemzésre épülő fejezetek, amelyekből lépésről lépésre tárulnak fel az aquileiai liturgia kronológiai és földrajzi variánsai.

4. Az aquileiai forrásanyag

Aquileia zsolozsmájának feltárásához jól megfogható, karakteres forrásanyag állt a vizsgálat rendelkezésére: nyolc teljes és hét hiányos zsolozsmát tartalmazó kódex (lásd az értekezés II. részét, 23–57. old.). Belőlük két világosan elváló officiumvariáns bontakozik ki: az aquileiai katedrális saját rítusa, és a cividalei társkáptalan liturgikus gyakorlata, amely a fővonal helyi variánsa. Olyan hangjegyeket tartalmazó könyv/töredék, amely az aquileiai zsolozsma korai állapotáról szolgálhatna információkkal, sajnos nem maradt fenn. A frank–római reformot követő 9. századi állapotokat sem ismerjük, mert források csak a 11. század után állnak rendelkezésre. A legkorábbi neumás cividalei breviárium 11. századi; a vizsgálatokba bevont legkésőbbi források a 15. század végéről származnak.

A középkori Aquileiából az officium énekeit tartalmazó könyvek közül antifonálék és breviáriumok állnak a kutatás rendelkezésére a 11–15. század közötti időszakból (lásd a disszertáció forrásjegyzékét, III. old.). Jegyzékünk alapja Emilio Goi 1960-as

²³ Lásd Raffaella Camilot-Oswald, *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia*, Subsidia II, Teilband 1–2. Einleitung, [Abbildungen,] Handschriftenbeschreibungen (Kassel: Bärenreiter, 1997), XXVIII.

²⁴ Az aquileiai egyház szokásrendje szerint.

²⁵ Az aquileiai egyház azonban nem használja [a tételt].

²⁶ Lásd I.4 *Az aquileiai egyházmegye története*, 1.4.1 *Római kori előzmények*, 1.4.2 *A kora keresztény Aquileia és a poszt-Karoling idők*, 1.4.3 *Az aquileiai bazilika és katedrális*, 12–22.

években készített katalógusa, amely az aquileiai mise- és zsolozsmaanyagot tartalmazó forrásokat listázza²⁷ – ez Cesare Scalon udinei katalógusából egészíthető ki.²⁸ A források kiválasztásánál a fenti katalógusokon/jegyzékeken kívül Raffaella Camilot-Oswald munkáját használtam: a *Monumenta Monodica Medii Aevi* sorozatban megjelent Aquileia-kötet tömör, pontos leírást ad a patriarchátus miséhez, illetve zsolozsmához tartozó emlékeiről.²⁹ E munkák tartalmát megismerve tovább bővítettem a listát egy 11. század végéről és három 15. századból származó kódexszel, és ezzel véglegesen meghatároztam a vizsgálatban használt források körét. Az új találatok, a Ljubljánában őrzött 15. századi kranji antifonálék (két egymást kiegészítő, összetartozó kötet)³⁰ a Ruth Steiner nevével fémjelzett internetes adatbázis, a CANTUS-index³¹ forráslistájában is megtalálhatók; a két kódex és a Goriziában őrzött aquileai rítusú könyvek tartalmának egyezésére néhány évvel ezelőtt Dobszay László hívta fel a figyelmemet. A „San Daniele” breviáriumot – amelynek provenienciája szintén az aquileiai patriarchátus – Cividaleban vagy a Cividale melletti San Daniele del Friuliban használhatták a 11. század végétől. A szépen díszített neumas zsolozsmakönyv tartalmát korábban Giacomo Baroffio elemezte.³² Az 1496-ban Velencében nyomtatott aquileiai breviárium³³ a legkésőbbi forrás, a kéziratokat összegyűjtő munkákban nem szerepel.

A fennmaradt emlékek elsőként őrzőhely alapján csoportosíthatók. Zsolozsmát tartalmazó aquileiai források kerültek elő a goriziai Biblioteca del Seminario Teologico Centraléből. Itt három antifonálét őriznek -A, -B és -D jelzéssel (Aqu-A, -B, -D).³⁴ A két aquileiai rítusú 15. századi kranji díszkódex jelenleg a ljubljánai érseki könyvtárban található (Kr-18, -19). Cividale a vizsgálat leggazdagabb őrzőhelye: a Museo Archeologico Nazionale tulajdona több breviárium és antifonálé a 11. és 15. század közötti időszakból (Civ-30, -41, -44, -47, -48, -49, -57). A korai német neumas breviárium ma is San Daniele del Friuliban lelhető fel (Civ-SD). Az 1496-ban Velencében

²⁷ Emilio Goi, „Catalogo dei codici liturgici aquileiesi ancora esistenti”, in *Quaderni della cultura. Scuola Cattolica di cultura di Udine*, Teil I, IV/19 (1966–1967), 4–22, IV/20 (1966–1967), 4–24.

²⁸ Cesare Scalon, „La biblioteca arcivescovile di Udine”, in *Medievo e umanesimo* 37 (Padova, 1979), 153–154, 309–311.

²⁹ Lásd 23. jegyzet.

³⁰ Forráskiadás: *Antiphonarium ecclesiae parochialis urbis Kranj [1491]*, 2 vols., ed. Jurij Snoj and Gabriella Gilányi (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007).

³¹ *A Database for Latin Ecclesiastical Chant*. Indexes of chants in selected manuscripts and early printed sources of the liturgical office. Project Founder: Ruth Steiner, Catholic University of America. Project director: Terence Bailey, University of Western Ontario. <<http://publish.uwo.ca/~cantus/>> (2007. január 4.).

³² Giacomo Baroffio, „Un importante libro liturgico: il breviario di San Daniele”, in *Antiqua habita consuetudine. Contributi per una storia della musica liturgica del patriarcato di Aquileia* (Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2004), 43.

³³ GW 5258 (online adatbázis: <www.gesamt-katalog-der-wiegendrucke.de>).

³⁴ A források nevének rövidítése az egyszerűség kedvéért a CAO-ECE kötet szisztémáját követi. Lásd Gilányi Gabriella és Kovács Andrea, *Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. IV/A Aquileia (Temporale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003), 35–37.

nyomtatott aquileiai breviárium (Aqu-1496) több európai könyvtárban is megtalálható, vizsgálataink során a Bayerische Staatsbibliothek és a British Library példányait használtuk.³⁵

Aquileia a 11. és a 15. század közötti periódusból középkori viszonylatban is bőséges, differenciált forrásállománnyal rendelkezik. Az őrzőhely szerinti csoportosítás azt mutatta, hogy az aquileiai patriarchátus officiumtemporáléját alapvetően három forráscsoportból ismerhetjük meg: a 11–12. századi cividalei breviáriumokból, a 13–14. századi goriziai antifonálékból, valamint a cividalei antifonálékot tartalmazó 14–15. századi kódexcsoportból.

5. A kodikológiai vizsgálat eredményei

A források tartalmának megismerése bizonyos pontokon megerősítette, máshol többé-kevésbé módosította az előzetes, őrzőhely alapján történő elkülönítést. A rubrikák analízise során a Goriziában őrzött könyvekről kiderült, hogy azokat nagy valószínűséggel Aquileia városában, annak katedrálisában használták.³⁶ A goriziai csoport darabjai tekinthetők az aquileiai liturgia legmegbízhatóbb forrásainak. A Goriziában őrzött antifonálék keletkezési időpontjuk miatt is mérvadóak. Az antifonálék a gregorián ének- és kódexművészet virágkorából, a 13–14. századból származnak, amely Aquileiában egybeesik a délnémet egyházi és világi fennhatóság megszűnésével.³⁷ A könyvekben a német neumákat – mintegy szimbolikusan – már felváltja az itáliai kvadrát notáció egy átmeneti, rajzos formája.

A paleográfiai-kodikológiai vizsgálat során áttekintettem a források/forráscsoportok könyvészeti jellegzetességeit, felmértem a notátori szokásokat, következetességeket, a rubrikázás, a szöveg érdekességeit. A források kodikológiai vizsgálata során fő cél a könyvek hierarchiába állítása, egymáshoz való viszonyuk meghatározása volt.

A liturgikus zenei forrás tudományos értékét terjedelme, állapota is meghatározza. Aquileiában mindhárom fennmaradt forráscsoport tartalmaz ép, teljes könyveket. A kéziratok között azonban vannak hiányos könyvek is, amelyek csak meghatározott liturgikus időszak(ok) officiumait tartalmazzák. Az egyes források a következő egyházi ünnepeken és időszakokban közölnek zsolozsmaliturgiát:

³⁵ Jelzet: Inc. c. a. 243, I. A. 21739.

³⁶ A könyvek beosztásának és a rubrikák szövegének vizsgálata szorosan hozzákapcsolta ehhez az alapréteghez a két kranji és a nyomtatott velencei zsolozsmakönyvet is.

³⁷ A német ajkú pátriárkák után 1251-től ismét itáliai főpapok foglalhatták el a patriarchátusi széket.

	Civ-SD	Civ-91	Civ-93	Civ-30	Civ-41	Civ-44	Civ-47	Civ-48	Civ-49	Civ-57	Aqu-A	Aqu-B	Aqu-D	Aqu-1496	Aqu-18	Aqu-19
Advent	x	x	x	x	x		x			x	x	x	x	x	x	
Nativitas	x	x	x		x		x			x	x	x	x	x	x	
Epiph.	x	x	x		x		x			x	x	x	x	x	x	
Post Ep.	x	x	x		x		x			x	x	x	x	x	x	
D. Sept.	x	x	x		x		x		x	x	x	x	x	x	x	
Quadr.	x	x	x		x				x	x	x	x	x	x	x	x
Pascha	x	x	x		x	x		x		x	x	x		x		x
D. Trinit.	x	x	x			x		x		x	x	x		x		x
Corp. Xti						x		x		x		x		x		x
Psalter.	x	x	x		x	x	x			x	x	x	x	x	x	x
Post Trin.	x	x	x			x				x	x	x		x		x
Dedicatio	x	x	x			x				x	x	x		x		x
Mort.	x	x	x			x				x	x	x		x	x	x

A kodikológiai vizsgálat konklúziói a következők szerint foglalhatók össze:

1. Aquileiában két helyszínen, Civalaléban és az aquileiai katedrálshoz kapcsolódóan működhetett másolói műhely, amely külső megrendelésre valószínűleg nem dolgozott, feladata a helyi igények kiszolgálása volt.
2. A forrásokban a zenei tételek elrendezése a scriptóriumra, és a használat szűkebb földrajzi helyére jellemző. Pl. a Goriziában őrzött három antifonálé liturgikus tartalma, valamint e tartalom elrendezése, megjelenítése feltűnően egybevág. Összetartozó könyvekről van tehát szó, amelyek mögött közvetlen leszármazási kapcsolat feltételezhető. A könyvek megerősítik, legitimizálják egymást és a bennük megőrzött rítust. Ugyanez érvényes a két civalalei forráscsoportban az egyes kötetek kapcsolatára.
3. Adott liturgikus helyszínen a kiállítás elveiből tartalmi elvek születhettek meg, és fordítva, vagyis ha a rítus forrásai gondosan kivitelezettek, az alapvetően tükrözi a szertartás helyszínének igényességét és rangját. Ebben a tekintetben az aquileiai katedrális forráscsoportjának tagjai különös gonddal kivitelezett, igényes könyvek, a civalalei alközpont forrásai szerényebben díszítettek, lejegyzésük is elnagyoltabb, durvább: ez alárendelt státusú szertartásokra utal.
4. A 11–12. századi breviáriumok német hatást mutatnak, melynek egyértelmű bizonyítéka, hogy a Mindenszentek litániájában aquileiai és német szentek nevei is megtalálhatók. A könyvek Civalaléban készülhettek. A civalalei eredet mellett szól, hogy az anyagban szerepel Szent Donát civalalei patrónus ünnepe (augusztus 21.), valamint a Civ-91 5r fólióján található fizetési lista a Civalale környéki falvak káplánjainak járandóságát rögzíti. A Civ-SD közli egy későbbi pápai bulla szövegét, melynek egyes részletei a civalalei böjti időszak ünneplésére utalnak.

5. A kronológiában második helyen állnak az aquileiai katedrális Goriziában őrzött forrásai: az Aqu-A és -B ugyanabban a műhelyben készülhetett; a kivitelezés díszessége, a rubrikák és a mindkét könyvre jellemző „átmeneti” kottázás, az általánosan elterjedtnél rajzosabb, plasztikusabb kvadrát notáció ezt valószínűsíti. A katedrálissal való közvetlen kapcsolatát mindhárom kódex nyilvánvalóvá teszi a kolofónban,³⁸ de a lokális szentekkel (Hellarius és Tatianus, Cantius, Cantianus, Cantianilla és Prothus, Hermachoras és Fortunatus stb.) és a rubrikákban rendre felbukkanó *aquilegensis ecclesiae, metropolitanus* kifejezésekkel³⁹ (amely püspöki/pátriárkai liturgiára utal) is ezt erősítik meg. A -D antifonálé későbbi, uniformizált kvadrát notációval készült, feltehetően szintén Aquileiában: a tartalmi átfedések alapján az Aqu-B-t gyanítom mintapéldánynak. A kivitelezésbeli különbségek (Aqu-A, -B vs. Aqu-D) a források korával magyarázhatók: a 15. században egy korszerűbb díszítőtechnikát és egyszerűsített kvadrát notációt alkalmaztak az aquileiai műhelyben.
6. A 14–15. századi kéziratgyűttes darabszámra a legjelentősebb, ám a hét antifonálé közül csak a Civ-57 teljes. Cividáléban is megfigyelhető a kottairás kétféle típusa: a 14. században archaikusabb, hajlékonyabb átmeneti notációval készült a Civ-41, -44 és a Civ-57 antifonálé. A dóm többi forrása a kvadrát notációt már gyakorlottabban használó 15. századi cividalei műhely terméke. Az Aqu-D-ben láttuk ezt a notációtípust és kiállítást: mind nagy, díszes karkódexek, a kvadrát notáció későbbi (uniformizált) formájával.
7. Bejegyzés utal arra, hogy a kranji antifonálék megrendelésre készültek a patriarchátuson kívül, Augsburgban (az Udalricus- és Augustinus-zsolozsma Aquileia-idegen, Augsburgban viszont jellegzetes).⁴⁰ A 15. század végi német gót notációs források mintapéldánya aquileiai katedrálisbeli könyv, egy kvadrát notációs kódex lehetett. Erre utal, hogy a kranji források a katedrális zsolozsmájának verzióját mutatják, tehát ebbe a forráscsoportba soroltam őket.
8. Az aquileiai breviárium az aquileiai székhely számára készült velencei nyomtatvány. A breviárium megerősíti a 13–14. századi antifonálék tartalmát, könyvműfajánál fogva az aquileiai liturgikus consuetudo több évszázados folytonosságát reprezentálja. Az aquileiai énekrepertoár tanulmányozásának ez a könyv a legmegbízhatóbb forrása, s mivel minden részletet közöl, hiánypótló bizonyos liturgikus pontok rekonstrukciójánál (pl. tartalmazza az évközi himnuszokat és a böjti kompletórium speciális antifonáit és rezponzóriumait).

³⁸ Pl. Aqu-B 12r: „Incipit ordo officii secundum morem et consuetudinem aquilegensis ecclesiae per circulum anni”.

³⁹ Amely püspöki liturgiára, vagyis katedrálisbeli használatra utal.

⁴⁰ A bejegyzés a Kr-18 végén, a 245v-n található. Lásd még *Antiphonarium ecclesiae parochialis urbis Kranj [1491]*, ed. by Jurij Snoj and Gabriella Gilányi, 9–10.

6. Az aquileiai zsolozsma liturgiai analízise

A dolgozat középpontjában az aquileiai repertoár liturgiai elemzése áll (III. rész, 58–136. old.), újszerű, az anyag vizsgálata számára kialakított, a CAO-ECE munkacsoportban szerzett tapasztalatokat is felhasználó rendszer szerint. A fejezetben a forrásanyag rétegzettsége alapján – amelyet az előzőekben már a kodikológiai-paleográfiai vizsgálat is kimutatott – először az egész rítusra jellemző összaquileiai jellegzetességeket emelem ki, szisztematikusan, ünnepek szerint végighaladva a teljes aquileiai temporale-zsolozsmán. A komplexitás szem előtt tartásával igyekeztem minden olyan elemet rögzíteni, amely Aquileia zsolozsmáját egyedivé teszi, és megkülönbözteti más rítusoktól.

Az óriási mennyiségű adat értékelése és mérlegelése során a legnagyobb kihívást az jelentette, vajon a fennmaradt forrásokból meghatározható-e egy olyan énekrepertoár és zsolozsmaszerkezet, amely a legjellemzőbben aquileiai. Mivel a középkori aquileiai officiumliturgia különböző időkben bekerült és eltérő intenzitással rögzült részekből kristályosodott ki, nem volt egyszerű összefésülni a rítusvariánsokat. A forrásokkal dokumentálható cividalei helyszín más zsolozsmát használt a 11. században, és mást a 15.-ben, de különböző zsolozsmaváltozatok léteztek időben egymással párhuzamosan is, erre példa a cividalei dóm és az aquileiai katedrális azonos korú liturgiája. Következésképp az aquileiai rítus csak egy metszetében, kimerevített állapotban ismerhető meg egyetlen forrás vagy forráscsoport alapján. A rítust európai divathullámok érték, ezáltal liturgikus beosztások változtak meg, tételek jelentek meg, vagy tűntek el belőle, ezenkívül az adott forrásban közölt liturgiát akár véletlenszerű döntések is alakíthatták.

Ilyen körülmények között különösen fontosnak tartottam az egység keresését, vagyis olyan szerkezeti, repertoárbeli elvek meghatározását, amelyek minden forráscsoportban jelen vannak, és más rítust így együtt nem jellemeznek.

Az aquileiai zsolozsmaforrások repertoárjának feldolgozásában felbecsülhetetlen segítséget nyújtott az MTA Zenetudományi Intézet Régi Zene Osztályának CAO-ECE adatbázisa, amely az összehasonlító anyagvizsgálatot jelölte ki a vizsgálat módszereként.⁴¹ A liturgikus szokásrend Aquileiára jellemző lokális tagoltsága az adatbázis újragondolását és átalakítását igényelte. A három altradíció tételeit liturgikus sorrendjükben egymás mellett vettem össze, így azonnal nyilvánvalóvá váltak a forráscsoportok különbségei – és az egyes források eltérései, amelyeket a jegyzetben listáztam korábban.

⁴¹ 2003-ban a CAO-ECE programban Kovács Andreával rögzítettük az aquileiai források összes zenei tételét az egyházi év szerinti liturgikus rendben. Lásd Gilányi Gabriella és Kovács Andrea, *Corpus Antiphonalium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. IV/A Aquileia (Temporale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003).

*Az összaquileiai zsolozsmaliturgia szerkezetének
karakterisztikus pontjai*

A disszertáció első idetartozó fejezete (III.1, 58–73. old.) a jellegzetességeket enciklopédikus alapossággal fejtegeti, itt csak az össz-aquileiai zsolozsma legfontosabb szerkezeti és repertoárbeli elemeit foglalom össze:

Az egyházi év kezdetét jelző adventi zsolozsmaliturgia egyike a helyi specifikumoknak leginkább helyt adó temporale-részeknek. Az adventi zsolozsmában elsősorban az évközi *de psalterio* és az adott funkció számára egyedileg kijelölt proprium tételek aránya tesz különbséget a rítusok között, ezek alapján az egyik karakteresebb, a másik kevésbé. Aquileia adventi zsolozsmarútusa európai összevetésben rendkívül differenciáltnak tűnt.

1. Forráscsoportjaiban közös, hogy a vasárnapi első vesperás öt zsoltára egyetlen antifónával szólalt meg (*antiphona sola*). Ez egyszerűbb előírás, mint pl. a magyar forrásokban szereplő híres öttételes *A diebus antiqvis*-sorozat, ám a *de psalterio* énekeket használó salzburgi gyakorlathoz viszonyítva változatosság, properizáció.
2. Az adventi időben az aquileiai himnuszstruktúra világos, áttekinthető: az első adventi hét anyaga teljes érvényű az időszakban. Az első és második vesperásban a *Veni Redemptor* szerepel, és a teljes adventi időben, négy héten keresztül énekelték a kompletórium *Conditor alme* himnuszát is. A laudesben az egész időszakban a *Vox clara* tétel szólalt meg.
3. Az adventi vasárnapok 3+3+3-as matutinumbeli antifónaciklusai feltételezhetően itáliai szerkezeti mintákra vezethetők vissza.⁴² Ugyanakkor Aquileia énekválogatása nem követi egyik itáliai rítusét sem: kilenc tételéből egyetlenegy sem fedezhető fel az itáliai matutinumokban. Aquileia tehát sajátos szintézist teremt, csak a kilenc-tételes szerkezetet vette át déli szomszédaitól, viszont a sorozat egyes darabjait Közép-Európából kölcsönözte.
4. Az adventi kishórátételek az egész adventi időszakban egységesek. A hórákhoz rendelt egyes tételek – a *Veni et libera nos*, *Paratus esto Israel*, *Tuam Domine excita*, *In tuo adventu* – antifónák Európában nem rögzültek konkrét liturgikus helyen, mindenhol más funkcióban fordulnak elő. A nagy középkori változatosság miatt a speciális aquileiai antifóna-tételsor is rítusmeghatározónak tekinthető. Hasonlóan kidolgozott, stabilan rögzített rendszer ismét csak közép-európai rítusokból dokumentálható.

A karácsonyi oktávéban, Szent István vértanú és Szent János ünnepén különleges aquileiai vonás a matutinum kettős antifónaszériája: egy az ünnepnapon, egy az oktáván (*Hesternae die/Beatus Stephanus, Qui vicerit faciam/Johannes apostolus*).

Nagybőjt hat hetében számos specifikus szerkezetet használtak a patriarchátus forrásai:

⁴² Már a I-Rvat SP B 79-es órómai antifonáléban is kimutatható a kilenc-tételes rend, de ugyanezt nyomon követhetjük későbbi itáliai antifonálék (Ivrea, Verona, Benevento) adventi matutinumaiban is.

1. Főként a vesperás tételeinek kijelölése rítusspecifikus. Az *antiphona sola* az első négy hétben az *Advenerunt nobis*, az ötödik héten váltanak át a kódexek az *Animae impiorum* antifónára. A vasárnapok első vesperásainak rezponzóriumi különleges szériát alkotnak.⁴³
2. Aquileiában a böjti matutinumot nokturnusonként új *antiphona solával* énekelték, az első két hétben ugyanazokkal a tételekkel, utána hetente változó darabokkal.
3. A nagyböjti himnuszrend sajátosága, hogy más-más propriumszisztémát találunk a különböző órákban. A vesperásban az első négy héten mindig új tételeket írnak elő a források, és csak az ötödik vasárnapon váltanak: aztán két héten keresztül a *Vexilla regis* himnusz szerepel. A $4 \times 4 + 2 \times 1$ -es szerkezet az aquileiai vesperás himnuszaira érvényes. A laudesben viszont az első négy hét azonos tételekkel szerepel a forráscsoportokban (*Clarum decus*), majd az 5. héten új tétel következik (*Rex Christe*).⁴⁴ A kompletóriumok a $2 \times 1 + 2 \times 1 + 2 \times 1$ -es rendet követik.⁴⁵
4. Aquileiában a legteljesebb európai formában van jelen a kompletóriumokba beillesztett, a kontinensen szórványosan elterjedt rezponzóriumsorozat (*Convertimini ad me, Illumina oculos, Custodi nos Domine, In pace in idipsum, In manus tuas, Dixi conscendam*), azonban az alkalom szerinti válogatás ebből a repertoárból rítuson belül is variábilis.
5. A virágvasárnapi zsolozsma aquileiai jellegzetessége a kishórákhoz asszignáció nélkül bejegyzett három körmeneti antifóna.⁴⁶
6. A nagyheti első három ferián Aquileiában a forráscsoportok egységesen választanak invitatóriumot.⁴⁷

A húsvéti időszak anyaga kivételes pontja az aquileiai zsolozsmának, hiszen más időszakokkal ellentétben részletes rubrikaszöveg tudósít a szertartás egyes részleteiről, pl. a húsvéti nagyvesperásról.

 1. Aquileiában a húsvéti időszak vasárnapjain a húsvétvasárnapi officiumot ismételték, a vasárnap saját anyagát Aquileiában hétfőn mondták el. A római szokásrendtől való eltérésre rubrikában hívják fel a figyelmet a források: *In Aquilegiensis itaque ecclesia sic cantamus ad matutinum ut in die sancto Pasche, et in hoc non observamus Romanum ordinem.*
 2. A *per annum* zsolozsmában egy-egy különlegesség érdemel figyelmet, pl. a hétfői prima antifónája, a *Domine exaudi preces* lokális tételritkaság.

⁴³ Aquileia vesperás-rezponzóriumi: 1D *Angelis suis mandavit*, 2D *Vidi Dominum facie*, 4D *Audi Israel praecepta*, 5D *Circumdederunt me*, 6D *Ingressus Pilatus*.

⁴⁴ $4 \times 1 + 2 \times 1$. Kivéve a korai cividalei breviáriumban, ahol nincs tételváltás (6×1).

⁴⁵ A hat böjti hét három himnuszt használ a kompletóriumban: *Christe qui lux, Audi benigne, Jesu redemptor seculi*.

⁴⁶ a1 *Occurrunt turbae*, a2 *Pueri Hebraeorum... tollentes*, a3 *Pueri Hebraeorum... vestimenta*.

⁴⁷ Feria 2: *Ubi tentaverunt me*, feria 3: *Quadragesima annis*, feria 4: *Quibus juravi*.

A részletes repertoárelemzés egyrészt azt mutatta, hogy a forráscsoportok egymás erős változatai: Aquileiában a variálódásnak tág kereteket szabtak. Ugyanakkor az ismertetőjegyek összessége mégis határozottan megkülönbözteti a patriarchátus zsolozsmáját, amely változatos ötvözet: közép-európai repertoárdarabok és itáliai szerkezetek jellemzik.

A liturgikus consuetudo alakulása – Zsolozsmaváltozatok rítuson belül.

Fővonal és altradíció:

Az aquileiai katedrális és a cividalei dóm liturgiájának eltérései

A disszertáció következő elemző fejezete (III.2, 73–85. old.) rámutat a hagyományon belüli variáció területi és kronológiai lehetőségeire, a liturgiát ért szűkebb divathatásokra, helyi döntésekre. A fejezet az altradíciók egyéni vonásait a forráscsoportok összevetésének minden lehetséges kombinációjában tárgyalja: egymás mellé állítja az aquileiai katedrális és a cividalei dóm azonos korú liturgiáját, a korai és a késői cividalei forrásanyagot, a 11–12. századi és a 13–15. századi rítusvariánsokat. A disszertációban olvasható részletes analízis főbb eredményei a következők:

Az aquileiai katedrális és a cividalei társkáptalan forrásainak összevetése a cividalei dóm liturgiáját távoli variánsnak mutatta. Érdekesekek pl. azok az eltérések, ahol fontos liturgikus pontokat látnak el más-más tétélekkel:

1. Adventben pl. az aquileiai katedrális minden héten új *antiphona solát* ír elő a vesperáshoz, míg Cividale ugyanazt az egyet ismétli.
2. A *Surgite vigilemus* invitatórium advent harmadik vasárnapján a katedrálisban karakteresebb választás, mint a darab helyén álló cividalei *Dominum qui venturus est* invitatórium, egy gyakran használt középkori tétel.
3. Különlegesebb az aquileiai karácsonyi zsolozsma kompletóriumának *Corde natus* es himnusza, mint *Cividale Veni Redemptora*.
4. Az aquileiai katedrális zsolozsmájának egyik legkiemelkedőbb vonása, hogy a karácsonyi officium második vesperásában himnusz helyett (Cividaleban ez a megszozott *A solis ortus*) a *Letabundus exsultet* szekvencia szerepel. Erre az alkalmazásra Európában csak a velencei San Marco liturgiájában találtam példát.
5. Szent János evangélista zsolozsmájában a katedrális liturgiája egy közép-európai ritkasággal, a *Crucifixum regem* invitatóriummal indítja a matutinumot. Cividale ehelyett mindkét forráscsoportjában a szokásos *Adoremus regem apostolorum* tételt hozza.
6. Az őszi évközi időt egyéni emblémákkal indítják a forráscsoportok, a *Historia Regum* felirat után következő első antifóna Aquileiában a *Cognoverunt omnes*, Cividaleban a *Loquere Domine*.

Egy-egy tétel kiválasztásánál nagyobb súlyúak a órák szerkezetének eltérései a katedrális és a dóm zsolozsmájában:

1. Szent István vértanú officiumában az ünnepre és az oktávrára előírt két antifóna-sorozat felcserélődik. Civalalében az ismeretlenebb *Hesternae die*-széria szerepel főhelyen, és csak az oktáván került sor a *Beatus Stephanus* antifónacsoport éneklésére.⁴⁸
2. Vízkereszt második vesperásának antifóna-sorozata a katedrális és a dóm forrásaiban nem új anyag, hanem ismétlés, de ez eltérő szériákat, eltérő tematikát jelent. A katedrális forrásai a vízkereszti laudes antifónáit írják elő a vesperásban is (*Ante luciferum* stb.), míg Civalale szokatlan módon karácsony második vesperásának *Tecum principium* kezdetű tételsorát asszignálja, ezzel kapcsolatot teremt a karácsonyi időszak és a vízkereszt utáni hétköznapi hetek zsolozsmája között. A katedrális forrásaiban éles a cezúra: a karácsonyi gondolatkör január első napjaiban lezárul.
3. Különleges pont a lokális változatok szempontjából a hetvenedvasárnapi vesperás. A nagybőjtben nem énekeltek alleluját a liturgiában, ezért a bőjt nyitányán, a hetvenedvasárnapi vesperásban elbúcsúztak a tételtől. A vesperás allelujamegemplékezésének több szintje figyelhető meg a középkori rítusokban, egyesekre teljes tematikai meghatározottság, míg másokra csak egy megemplékező tétel beillesztése volt jellemző. Aquileiában a katedrális vesperása nagyobb hangsúlyt fektet az allelujától való búcsúra, mint Civalale zsolozsmája: a zsoltárok fölött énekelte antifóna az *Alleluia alleluia*, de Aquileia saját rezponzórium prolixumot (*Alleluia audivimus*) is előír ezen a helyen. Civalalében a liturgia szerkesztői már a vesperásban elkezdték a Genézis történetét (R. *Formavit igitur*), míg Aquileiában az *allelujától* való elköszönés maradt a óra központi gondolata.
4. A bőjtelő matutinumának rezponzórium-alkalmazása is változékony képet mutat a két forráscsoportban. A hetvenedvasárnap egységes: ilyenkor az Ádámról szóló énekeket írják fel a kódexek, Civalalében hatvanadvasárnap is ezt a sorozatot ismételték. A katedrális forrásai a Noéről szóló rezponzóriumokkal azonban továbbléptek a bibliai történetekben. Ötvenedvasárnap ugyanitt egyrészt a Noé-rezponzóriumokat ismételték, másrészt új, Ábrahám-szövegű tételeket vételeztek. Civalalében ötvenedvasárnap összevonni kényszerültek a Noéről és Ábrahámról szóló történeteket. Az aquileiai katedrális gyakorlata új sorozattal áll mindhárom héten. Közép-európai forrásokra jellemző ez az eljárás, pl. az esztergomiakra, míg a nyugati rítusokban és német területeken inkább a civalalei egyszerűsített variáns jelenik meg.
5. Bár Nagybőjt középkori kompletóriumokban általános esetben rezponzórium brevét énekeltek, néhány közép-európai rítusban – az aquileiai források zömében is – a kompletóriumhoz hetente/kéthetente változó rezponzórium prolixumot írtak elő a

⁴⁸ A karácsonyi kettős szent-officiumokról lásd Czagány Zsuzsanna, *Corpus Antiphonalium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. Praha* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1996), 42. További új eredményekkel szolgált uő., „Frühe Historien der handschriftlichen Überlieferung aus Aquileia und ihre mitteleuropäischen Beziehungen” című előadása, amely az *Il canto liturgico di Aquileia, del Patriarcato e delle regioni vicine europee* címmel megrendezett, 2002-es velencei zenetudományi konferencián hangzott el.

könyvek lejegyzői. Közép-európai sajtóság a kompletórium jellegzetes új stílusú nagyantifóna-sorozata is. Mindkét esetben találtunk egy-egy speciális katedrálisbeli és cividalei verziót.

6. Húsvétkor az aquileiai katedrális forrásai az antifonálé könyvműfajtól szokatlan módon részletezők, míg a korai cividalei breviáriumok szerény liturgiai renddel állnak, amely szerényebb dómbeli vesperásra és húsvéti szertartássorozatra utal.

*Aquileia zsolozsmaliturgiájának változásai
a 11–12. és a 13–15. század között*

Külön alfejezet (III.2.2, 85–93. old.) tekinti át Aquileia zsolozsmarításának kronológiai változásait. A vizsgálat kiindulópontja, hogy a cividalei breviáriumok által közvetített zsolozsma a liturgikus *consuetudo* 11–12. századi állapotát rögzíti, ettől az aquileiai katedrális és a cividalei dóm 13–15. századi kéziratának tartalma az éves ciklus bizonyos pontjain eltér. A legfőbb megfigyelések:

1. A korai breviáriumok kevesebb *proprium* tételt közölnek, helyettük *de psalterio* alkalmazásokkal elégednek meg a korabeli konzervatív délnémet gyakorlathoz hasonlóan (lásd pl. adventi, nagyböjti vesperások antifónája). Archaizmus a Szentháromság zsolozsma szikár szerkezete,⁴⁹ de takarékosagra figyelhetünk fel a Templomszentelés zsolozsmájában, vagy a Halotti officiumban is.
2. Fontos a következő különbségtípus: adventi, nagyböjti, húsvét utáni és a Szentháromság ünnepe utáni vasárnapokon a korai forráscsoport számfölötti *Benedictus*- és *Magnificat* antifónákat sorol; a későbbi aquileiai források vagy mellőzik e funkció nélküli, feleslegessé vált tételeket, vagy új helyre osztják be őket, azaz pontos funkcióval látják el.
3. Délnémet hatásról tanúskodik a korai cividalei források számos tételválasztása (Adv D4 *Vigilate animo* invitatórium, a karácsonyi kishórak antifónái, a pünkösdi kishórak rezponzórium brevái, Pünkösöd zsolozsmájában a *Nocte surgentes* himnusz a matutinum számára (!), gazdag himnuszalkalmazás az évközi anyagban is).
4. A 13–15. századi aquileiai és cividalei források több helyi jellegzetességgel szolgálnak, ezeket a korai cividalei forráscsoport nem ismeri (pl. az adventi *Dominum qui prope est* invitatóriumot, a nagyböjt kompletóriumának új stílusú kompozícióit, a harmadik hét számfölötti *Lamentabatur Jacob, Occurrerunt Maria et Martha* rezponzórium *prolixumait*).
5. A késői forrásokra a több *proprium*ot alkalmazó tételszerkezetek jellemzőek, lásd pl. a nagyböjti kompletórium himnuszrendjét, a gazdagabb ének*proprium*ot húsvétkor.

⁴⁹ Pl. a vesperás csak egy antiphona solát ír ki (*O beata et benedicta*) szemben a késői források öt O-antifónájával.

Nemcsak a középkori zsolozsma-divathullámok felbukkanásával magyarázható a különbségek fent áttekintett kronológiai csoportja, hanem az egyháztörténeti viszonyok megváltozásával, a helyi igények átalakulásával is. Természetes törekvése lehetett Aquileiának, hogy a délnémet fennhatóság megszűntével a liturgiában is eltávolodjon az északi szomszédoktól tanult liturgiától. A 13–15. századi zsolozsmakönyvek már itáliai színezetű középkori zsolozsmát tartalmaznak.

Cividale zsolozsmájának 14–15. századi elemei

Különleges eredményekkel kecsegtetett a harmadik forráscsoport, a késői cividalei antifonálék liturgiájának tanulmányozása a másik két forráscsoportéhoz képest (lásd III.2.3, 93–102. old.). Cividale dómjának késői zsolozsmagyakorlata sajátos, kétarcú ötvözet. Sok ponton őrzi a lokális cividalei hagyományt, vagyis tartalmát tekintve közel áll a korai breviáriumokhoz, viszont a liturgia modernebb, képlékenyebb részeiben az aquileiai katedrális officiumával korrespondál. A forráscsoport legérdekesebb önálló szerkezeti alkalmazásai:

1. A középkorban általános, hogy adventben már a Luca-napon (dec. 13.) elkezdődött a vesperás O-antifónáinak éneklése. Ebben az esetben december 23-ig elhangzott mind a 12 antifóna. A késői cividalei könyvek használói az O-antifóna ciklust ugyan elkezdték december 13-án, ám az utolsó héten már nem O-antifónákat imponáltak, hanem más adventi antifónákat rögzítettek *Magnificat*-antifónaként a hétköznapi vesperásokban.⁵⁰ A késő cividalei forráscsoport egyik legérdekesebb önálló alkalmazása ez az antifónasorozat, nem láttunk rá máshol példát.
2. Tendenciózus a vesperás rezponzóriumnak eltérése Cividale késő középkori officiumkönyveiben. Szent István vértanú ünnepén pl. nem az utolsó matutinumbeli prolixumot jelölik ki (*Patefactae sunt*), hanem egy proprium tételt írnak elő (*Sancte Dei pretiose*).⁵¹
3. Mediterrán ritkaság a hamvazószerdát követő csütörtök rezponzorium-asszignációja. Az ott szereplő *Domine puer meus* rezponzorium csak itáliai, aquitán, ferences és angol forrásokból ismert, nincs nyoma máshol Aquileiában vagy Közép-Európában.
4. A második böjti vasárnap invitatória nem a német megoldás (*Quoniam Deus magnus*), hanem a ritkább használatú (nyugati?) *Adoremus Deum quia* tétel. Hasonló különbség látható a harmadik böjti vasárnap.
5. Nagyszombat matutinumában a mediterrán körből dokumentálható⁵² *Domine post passionem* rezponzóriomot írják elő Civ-II forrásai a matutinum zárótételeként.

⁵⁰ Civ-II: f2 *Jerusalem respice*, f3 *Maria autem conservabat*, f4 *Ecce ancilla Domini*, f5 *Intuemini quantus*, f6 *Tu Betlehem terra Juda*.

⁵¹ Lásd pl. negyedik adventi vasárnap, vízkereszt.

⁵² E-Tc 44.1, I-MZ 15/79, I-Rv C.5, I-Rvat SP B 79.

6. Az évközi anyag egyik legjellemzőbb *cividalei* újítása – s egyben az egyik legkarakteresebb lokális jellemző a hétköznapok egyéni *Magnificat*-antifónaszériája, amely magából a zoltárként használt *canticumból* veszi szövegét. Sem az aquileiai katedrális *per annum* zsolozsmájában, sem Cividale korábbi forrásaiban nem találtuk meg ezt az archaikus anyagot.⁵³

Három forráscsoport – háromféle alkalmazás

Aquileia zsolozsmarításának vannak olyan képlékeny szerkezeti pontjai, ahol a három forráscsoport háromféle alternatívát kínál az összevetés számára, vagyis három önálló változattal áll a rítuson belül (lásd III.2.4, 102–111. old.). Ezek az eltérések a zsolozsmarítás legváltozékonyabb helyeit jelölik ki, ide tartoznak a négy adventi hét vesperásának antifóna-asszignációi, a karácsonyi órák antifóna-választása, vízkereszt oktávjának nagyantifóna-elosztása, a nagyböjt kishóra-antifónái, a nagyböjti matutinum rezponzorium-sorozatai, a Mennybemenetel második vesperásának plusz antifónái, a pünkösdi utáni hét anyaga, a nyári-őszi históriák rezponzorium- és antifónalistái.

Zsolozsmaváltozatok a forráscsoportokon belül

A liturgiai vizsgálat legszűkebb metszete az egyes forrás és a forráscsoport viszonyának elemzése, a forráscsoportokon belüli változatok rögzítése. Az analízis itt már az egyes forrásig jut el, és forrás-forrás viszonya válik meghatározóvá. Nagyon érdekes volt rekonstruálni azokat a pillanatnyi szerkesztői döntéseket és a zsolozsmát ért külső divathatásokat, amelyeknek mindössze egy-egy forrásban maradt nyoma.

Az aquileiai katedrális forráscsoportjában (111–121. old.) is a kronológiából fakadó különbségek a legszembetűnőbbek. A 15. századi kranji antifonálék és a nyomtatott breviárium számos új szerkezetet, megoldást közöl a Goriziában őrzött könyvekhez képest. Pl. *versiculus sacerdotalis* csak itt található,⁵⁴ a tételkiosztás pontosabb,⁵⁵ a saját tételkészlet gazdagabb (vö. a nagyböjti kompletóriumok *propriumait*),⁵⁶ a felesleges tételek racionalizálás miatt sokszor eltűnnek,⁵⁷ illetve bizonyos pontokon változatosabb

⁵³ Lásd a doktori értekezés VI.6 *Feriális Magnificat-antifónák Cividale 14–15. századi forrásaiban és a mediterráneumban* c. fejezetét.

⁵⁴ Lásd a nyomtatott breviárium adventi vagy karácsonyi matutinumát.

⁵⁵ Pl. a goriziai források adventben egy csoportban hozzák a kilenc matutinum-antifónát, míg a Kr-18 és az Aqu-1496 a szokásos módon osztja szét a tételeket a nokturnusok között.

⁵⁶ A nagyböjti időszak fontos momentumja, hogy az Aqu-A, -B és -D források általában nem írnak föl rezponzorium *prolixumokat* a vasárnapi kompletóriumokba. Úgy tűnik, a Közép-Európából ismert új stílusú *Convertimini ad me, Illumina oculos meos, Custodi nos Domine, In pace in idipsum, In manus tuas Domine, Dixi conscendam* tételekből álló sorozat csak a 15. században rögzült véglegesen Aquileiában: a nyomtatott breviáriumban már benn van a teljes széria.

⁵⁷ Pl. a böjti laudest követő *super populum*-antifónákat a Goriziában őrzött korai aquileiai források ki-kottázzák (*Quis scit si, Cognoscimus Domine*), a két 15. századi kódex nem.

tételkészlet színesíti a liturgiát.⁵⁸ A breviárium sok esetben hiánypótló információkkal szolgál az aquileiai zsolozsma feltérképezéséhez, pl. kizárólag belőle tudhatjuk meg, milyen himnuszokat énekeltek az évközi kishórákban.⁵⁹

A kranji antifonále a patriarchátus keleti peremén több ponton egyéni utat választ: van, hogy elterjedtebb középkori változat szerepel az aquileiai kuriózum helyén,⁶⁰ de előfordul, hogy érdekesebb a kidolgozás, mint a patriarchátus többi forrásában.⁶¹ A Halotti officium kranji variánsa pl. nemcsak Aquileiában, de idáig Európában is teljesen egyedülálló.⁶²

A Goriziában őrzött három antifonálé kapcsolatát már a paleográfiai vizsgálat is tisztázta, de meggyőzően a liturgia analízise bizonyította be, hogy az Aqu-B az Aqu-D antifonálé mintapéldánya lehetett. A 13. századi Aqu-A viszont egyes elemeiben eltér, zsolozsmája archaizálóbba a két másikhoz képest. Egy lecsupaszított verzió látható: a nagyböjti kompletóriumok még nincsenek propriumokkal gazdagítva, és a forrás nem írja ki a karácsonyi rezponzóriumok tropusait, ahogy a vesperáshimnuszoként használt *Laetabundus*-szekvenciát sem. Aqu-A-ban szűkebb a böjtelő számfölötti nagyantifónáinak készlete, többször felcseréli a tételek sorrendjét az Aqu-B-hez képest, és jelentős változatban közli a canticum-antifónasorozatot karácsony oktávján.

A 11–12. századi cividalei forráscsoportban (122–131. old.) a repertoár, tételválasztás igen egységes, ezért a változatok nagyrészt jelentéktelenek: nem eltérő szerkezetekben vagy asszignációkban érhetőek tetten, hanem egyes tételek meglétében/hiányában, liturgikus elhelyezésében. A cividalei breviáriumok között is a források kora teremt különbséget, ebből a szempontból érdekes a 11. századi „San Daniele” breviárium, illetve a legkésőbbi Civ-93 különállása a liturgia bizonyos pontjain.

A „San Daniele” kódexet alternatív alkalmazásai a délnémet rítusokhoz, konkrétan Salzburchhoz kötik. Gazdagabb a himnuszrendje,⁶³ ugyanakkor egyszerűbb, konzervatívabb a feltüntetett repertoár és annak elrendezése – ez elsősorban mediterrán

⁵⁸ Pl. a Szentháromság ünnepe utáni *per annum* időszakban a nyári invitatórium-proprium (*Regem magnum adoremus*) nincs még meg a korai forrásokban, helyette csak egyetlen évközi invitatórium, a *Praeoccupemus faciem* szerepel.

⁵⁹ I *Jam lucis orto*, III *Nunc sancte nobis*, VI *Rector potens*, IX *Rerum Deus tenax*.

⁶⁰ Advent negyedik vasárnapjának invitatóriuma az európai használatban is többségben lévő *Dominum qui venturus est*, és nem az aquileiai katedrális forrásainak egyéni *Dominum qui prope est* tétele.

⁶¹ A Szentháromság zsolozsmájának *O beata et benedicta* antifóna-sorozatát az aquileiai megoldással ellentétben verzusokkal közli.

⁶² Az officium mindkét kranji antifonáléban megtalálható, de a dupla alkalmazás nem jár együtt teljes tartalmi átfedéssel: Kr-18 a tételek kiválasztásában és sorrendjében Aquileiával tart, Kr-19 viszont egyedi tételeket is hoz. A matutinum első antifónája Kr-19-ben a *Ne derelinquas me*, a fővonal forrásaiban a *Dirige Domine*. Szűk, délnémet és itáliai körben fordulnak elő a *Manus tuae Domine*, *Ne tradas Domine* tételek, a *Deus aeternae in cuius* viszont nem tudtam dokumentálni a középkorból.

⁶³ A salzburgi rítus himnuszválasztása látható pl. karácsonykor a laudesben: *Christe Redemptor*, az első és második kompletóriumban (*Veni Redemptor, Corde natus*), Szent István vértanú vesperásában (*Stephanus primo*), Szent János apostol vesperásában (*Solemnis dies*), vízkereszt oktávján (*Gratuletur omnis*).

vonások mellőzésében mutatkozik meg (lásd pl. a szegényes advent vasárnapi⁶⁴ vagy évközi matutinumbeli antifóna-beosztást).⁶⁵

A breviáriumok legfiatalabb tagjának, a Civ-93-nak az eltérései leginkább azokon a pontokon ragadhatók meg, ahol a későbbi aquileiai könyvek megoldását látjuk.⁶⁶ A Civ-93 összességében közelebb áll az aquileiai katedrális zsolozsmaváltozatához, mint a Civ-SD vagy a -91.

A legtisztábban a Civ-91 képviseli a 11–12. századi cividalei zsolozsmát. Megbízható, gondosan rubrikázott forrás, egyetlen igazi kuriózzal, a nyári-őszi évközi idő *Apprehendite disciplinam* antifóna-sorozatával, amelynek ez idáig a -91 az egyedüli középkori dokumentuma.

A késői cividalei forráscsoportban (131–136. old.) a Civ-57-es antifonálé őrzi a legtisztábban a 14–15. századi cividalei rítust. Teljes temporale, melynek tartalmát a hiányos Civ-30, -47, -48, -49 antifonálék is megerősítik. A 14–15. századi cividalei forráscsoporton belül a Civ-41-es és a -44-es antifonálék alkotnak alcsoportot, a két forrás korábbi, véleményünk szerint ugyanannak a notátornak a műve. Egymást kiegészítő kötetek, bár a húsvéti időszakot mind a kettő közli.

Az eltérések elemzésekor a Civ-41 és -57 különállása lesz a kiindulópontunk. Az a benyomásunk támadt a kutatás folyamán, hogy a Civ-57 inkább a cividalei dóm lokális önállóságát reprezentálja, míg a Civ-41, -44 tartalmilag sokszor az aquileiai katedrális forrásaihoz közelít. Ezt bizonyítják a következő jellegzetes példák (Civ-41, -44):

1. Szent István vértanú matutinumában a rezponzóriumok sorrendje Aqu-val egyezik.
2. Szent János invitatóriuma ugyan választható, de a Civ-41 a katedrálisbeli kuriózzal, a *Crucifixum regem* is feltünteti.
3. Nagyböjtből a Civ-41 közli az aquileiai *Cognoscimus Domine super populum* antifónát, amely Cividaleban egyébként nem használatos.
4. Szentháromság ünnepén a cividalei zsolozsma *per annum* antifónákkal énekelteti a laudest, a Civ-44 az Aqu fővonal *O beata et benedicta* sorozatát közli.

⁶⁴ A Civ-SD lejegyzője a délnémet hagyományok alkalmazásának megfelelően csak egy-egy tételt asszignál az adventi matutinum nokturnusaiba, szemben a jellegzetes aquileiai 3×3-as sorozattal, továbbá a kiválasztott három tétel (*Scientes quia hora–Nox praecessit–Hora est iam*) pontosan ugyanaz, mint amit a salzburgi rítus is használ.

⁶⁵ A Civ-SD évközi zsolozsmájában még nincs jelen a speciális cividalei *Beati qui in lege* és *Apprehendite disciplinam* sorozat, csak a jól ismert *Servite* kezdetű széria.

⁶⁶ Pl. a karácsonyi zsolozsmában találtunk ilyen pontokat. A laudesben a stabil, öttételes antifóna-sorozat egységét a Civ-93 a 4–5. helyen bontja meg: a *Gaude et laetare* és a *Bethlehem non est minima* helyett a *Rex pacificus* és *Magnificatus est rex* antifónák állnak a forrásban, de a Civ-93 a későbbi aquileiai antifonálékkal megegyezően nem ad himnuszt a karácsonyi matutinumban és a laudesben. Modernebb a -93 redukált sorozata a karácsony oktavájába eső nagyantifónák esetében (9 tételt sorol a másik két könyvben szereplő 14-gyel szemben), de takarékosabb a tételek felírása a böjtelő hétköznapjain is.

- 5 Az évközi históriák emblematikus nyitó antifónája az aquileiai katedrális és Cividale zsolozsmájában karakteresen eltér. Civ-44 a katedrálisbeli változatot használja.⁶⁷
6. Aquileia különlegessége a Próféták históriájának *Laudabilem virum* invitatória. Civ-44-ben is olvasható, viszont a Civ-57 nem ismeri.
7. Templomszentelés ünnepének zsolozsmája a Civ-44-ben a katedrálisbeli verzió (azonos kishóratételek, laudes-antifónák).
8. A pünkösd utáni 25. vasárnapon Cividale forrásai nagyantifónákat írnak ki (*Cum sublevasset oculos, Illi ergo homines*), kivéve a -44-et, amely a katedrális forrásaihoz hasonlóan nem ad tételeket.

A Civ-41 és -44 számos önálló vonást is felmutat. Nem cividalei és nem is aquileiai zsolozsmaelemekről van szó, hanem forrásspecifikus megoldásokról:

1. Az adventi vasárnapok matutinumának végén található egy külön kiírt rezponzóriumsorozat a hétköznapok számára. A forrás tehát nem a szokásos eljárást mutatja, azaz nem a vasárnapi anyagból szelektál, hanem saját tételeket ajánl a hétköznapokra. Ezek közül néhány (*Dicit Maria putas, Ecce Dominus cum splendore, Montes Sion*) csak mediterrán területekről dokumentálható ritkaság, a *Salutis nostrae Redemptor* eddig csak a Civ-41-ből ismerhető.
2. Általánosságban érvényes a megállapítás, hogy a Civ-41 és -44 sok felesleges, a zsolozsmából lassan kiszoruló tételt (elsősorban régi mediterrán darabokat) megőrzött. Ide tartozik pl. az évközi históriák bőséges antifónakészlete, pl. a Jóbról szóló énekek.⁶⁸
3. A Halotti officiumban található az utolsó jelentős eltérés. A Civ-44 a többi cividalei forrással szemben a matutinum szabályos rezponzóriumsorozatát néhány plusztétellel egészíti ki.⁶⁹ E sorozat nincs meg máshol a patriarchátusban, megjelenése csak erre az egy antifonáléra korlátozódik.

7. A dallamok összehasonlító vizsgálata

A következő nagyfejezet (IV., 137–183. old.) a dallamvizsgálat eredményeit összegzi. A dallamvizsgálat célja az egyes forráscsoportok zenei variációinak áttekintése. Egyrészt annak megállapítása, hogy milyen jellegűek, jelentőségűek azok az eltérések, amelyek az azonos rítushoz tartozó, de korban és területileg különböző forráscsoportok,

⁶⁷ *Historia Regum* Aqu-Civ-44: *Cognoverunt omnes*, Civ-57: *Loquere Domine. Historia Sapientiae* Aqu-Civ-44: *Sapientia clamitat*, Civ: *Sapientia Aedificavit*.

⁶⁸ A *Ne reminiscaris Domine* tétel már Tóbiás históriájából veszi szövegét, tehát logikusan a következő históriához kellene csatolni. A Tóbiás-história az európai és az általános aquileiai gyakorlattal szemben nem ezzel indít.

⁶⁹ RR *Credo quod redemptor; Qui Lazarum resuscitasti, Rogamus te Domine, Absolve Domine*.

altradíciók között előfordulnak. Másrészt, miképpen rendezhetők a variánsok egy hierarchikus sorrendbe, azaz melyek a szignifikáns és melyek a felszín érintő változatok.⁷⁰

A dallami összevetés a hangmagasságot jelölő vonalrendszeres antifonálékból indult ki. Első lépésben látnom kellett, hogyan jegyezték le ugyanazokat a dallamokat az aquileai és cividalei kódexek. Mivel a teljes dallamanyag átírására nem volt mód, úgy válogattam a repertoárból, hogy a mintavétel reprezentatív legyen. Két elv működött az összehasonlítandó tételek kiválasztásánál: véletlenszerű és koncentrált szelekció. Száz tételt választottam ki a kódexek temporale-zsoltosmáiból, úgy, hogy azonos számú énekkel szerepeljenek az egyes időszakok. Azután kiírtam egyetlen műfaj teljes zenei anyagát: itt az invitatóriumra esett a választás, amely jól körülhatárolható, de stilisztikailag változatos repertoár, tehát összehasonlító vizsgálatokra igen alkalmas.

Nagyok voltak a differenciák a variáció mértékében, jellegében, jelentőségében: variánsok százait, sőt, ezreit vettem számba az egy-két hangra kiterjedő változatokból, a kompozíció mélyebb rétegeit érintő variánsok azonban csak töredékét alkották az összes eltérésnek.

A rítuson belüli variációtípusokat a következő hierarchikus rend szerint csoportosítottam, a súlytalan variánstól a szignifikáns felé haladva:

1. paleográfiai eltérések – a likveszkáló hangok átvételei-elhagyásai, a ligatúracsoportok variálódása;
2. felszíni dallamváltozatok – néhány hangos dallami bővülés, illetve rövidülés, átmenő hangok, hajlítások különbségei;
3. többhangos terjedelmi különbségek;
4. formulaváltozat terjedelmi átalakulás (rövidülés/bővülés) nélkül;
5. a pentaton-diatón változatok;
6. zárlati formulák eltérései;
7. emblematisztes tételkezdések;
8. dallamrész önálló variálódása, a különböző alkotórészekben mutatkozó jelentős eltérések;
9. tonális változatok – hangnemi kitérés, transzpozíció.

Eredmények: Az összehasonlítás a zenei variációs lehetőségeket jóval változatosabbnak mutatta, mint amire a vizsgálat előtt számítottam. Cividale dallamanyaga ugyanis a katedrális változataihoz képest számtalan felületi, de sok szignifikáns ponton is önálló variációt hoz. Ezek a megoldások forráscsoporton belül egységesek: az egyes forrásokban ugyanaz a változat olvasható.

1. Az aquileiai katedrális antifonáléi közül az Aqu-B, -D kódexek zenei viszonya egyértelmű: a két forrás ugyanazokat a dallamokat közli. A viszonyítási pontként használt,

⁷⁰ Lásd még Gilányi Gabriella, „Aquileiai énekváltozatok. Egy középkori zsolozsmahagyomány dallamainak variálódási lehetőségei”, in „*Inter sollicitudines*”. *Tudományos ülészetek X. Pius pápa egyházzenei motu propriójának 100 éves évfordulóján. Budapest, 2003. december* (Budapest: MTA-TKI LFZE Egyházzenei Kutatócsoport / Magyar Egyházzenei Társaság, 2006), 179–195.

- egy évszázaddal korábbi 13. századi Aqu-A azonban több ponton önálló változatot tartalmaz.
2. A 11–12. századi neumás cividalei réteg a dallamhangok rekonstruálását ugyan nem tette lehetővé, ám a dallamformulák részben beazonosíthatóak. A forráscsoport az esetek zömében a késői cividalei forrásokkal tartott, vagyis közös cividalei alternatívát kínált a katedrális forrásainak változataival szemben. A kép azonban itt nem teljesen homogén: egyes esetekben a 11–12. századi breviáriumi neumasorozatai a katedrális forrásainak dallamfordulataira emlékeztettek, sőt, bizonyos esetekben (lásd pl. emblematikus kezdetek, formulavariációk) önálló dallamokat kell feltételeznünk a neumák mögött.
 3. Úgy láttam, különbség tehető a dallami variációban aszerint, hogy milyen korú rétegéről van szó a zenei anyagnak. A gregorián ősbibb rétegében rögzült tételek (korai antifónatípusok, pszalmikus rezponzóriumi) esetében ugyanis a formulavariációt láttam jellemzőbbnek. Ezek darabról darabra kimutatható, kikristályosodott, releváns megoldások (pl. azonos zárlati formulák), amelyek általában primer szinten jellemeznek egy rítust. A később keletkezett, bonyolultabb felépítésű darabokban nem talákoztam típuseltérésekkel, mintha az újabb kompozíciók több teret hagytak volna a szabad, felületes variálódásnak.
 4. A fejezet egyik fő eredménye a gregorián dialektusok kérdéséhez kapcsolódik.⁷¹ A dallamösszevetés ugyanis azt mutatta, hogy míg az aquileiai katedrális gregorián gyakorlata jellemzően pentaton hangzású, Cividale egyenrangúként kezeli a hangrendszer félhangjait, és a diatón változatot részesíti előnyben. Ez a rítuson belül kialakult eltérés a nyugati dialektusterülethez tartozó itáliai kapcsolatokkal magyarázható, amely kapcsolatot a kodikológiai jellemzők, a közös liturgikus szerkezetek és a repertoár feltűnő unikális itáliai tételei is megerősítettek.

8. Aquileia temporale-zsolozsmájának európai kapcsolatai a tételrepertoár vonatkozásában

Aquileiai tételkülönlegességek

Az V. fejezet (184–224. old.) a rítusidegen tételek elkülönítésére, csoportosítására, jellemzésére tesz kísérletet, illetve egy-egy aquileiai kuriózum középkori párhuzamait kutatja.⁷²

⁷¹ Peter Wagner írta le először ezt a hallásmódbeli eltérést, s a pentaton változatot germán dialektusnak nevezte, mivel német forrásokban analizálta először. Lásd Peter Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, II: *Neumenkunden* (Hildesheim: Georg Olms, [21962], Leipzig: Breitkopf & Härtel, [11912]).

⁷² Lásd korábban: Gilányi Gabriella, „A gregorián zsolozsmaliturgiák zenei repertoárja. Rítusmeghatározó tételek a középkori Aquileia officium-hagyományában”, *Sic itur ad astra* 16/1–2 [= *Zene- és tánc történeti tanulmányok*] (2004), 261–281.

Aquileia temporale-zsolozsmájában valójában alig találunk olyan tételeket, amelyek más középkori rítus repertoárjában nem mutathatók ki. Bár officiumában több, első látásra lokális sajátágnak tűnő gregorián tétel kap helyet, csak néhány darab tekinthető elszigetelt helyi gyarapításnak, a legtöbb „kuriózum” útját itáliai, aquitán, német, esetenként magyar rítusokban követhetjük nyomon. A repertoár áttekintése az aquileiai zsolozsmaliturgiában használt unikális tételeknek három csoportját határozta meg. 1. Bizonyos tételek déli irányból, a mediterrán rítusokból érkeztek, erre lehet következtetni a tényből, hogy Aquileián kívül a középkor korai mediterrán forrásai közlik őket. 2. Egyes tételek a közép-európai, elsősorban délnémet hagyománykörből ismertek, vagyis ezekről a területekről terjedtek tovább Észak-Itália (Aquileia) irányába. 3. Aquileia egyes forráscsoportjaiban ezeken kívül meghonosodhattak olyan lokális darabok is, amelyekről nem áll rendelkezésre több adat, illetve csak nagyon szűk, észak-itáliai területen fordulnak elő. Néhány tétel ezek közül csak Aquileiára jellemző.

A különleges tételek kiemelése és terjedésük hatásmechanizmusainak feltérképezése érdekes eredményeket hozott. Rávilágított például egy olyan primer mediterrán környezetre, amely a Karoling-kort követően is megőrzött valamennyit az első őskeresztény századokra jellemző egységből. A bemutatott példák némelyike a Karoling-rendezés előtti nagy liturgiák, akár a *rito aquileiense* maradványa is lehet, egy olyan gyakorlaté, amelynek ősi liturgiájára – írásos emlékek hiányában – csak következtetni tudunk.

Jelen összefoglalás nem teszi lehetővé az egyes tételekhez kapcsolódó kutatási eredmények (184–225. old.) ismertetését, de az alábbi táblázatokban a csoportosított tételek listáját közreadom.

Az aquileiai himnuszrepertoár 11–12. századi kapcsolatai

Van az aquileiai zsolozsmában egy olyan műfaj, a zsolozsmahimnusz, amelynek vizsgálata kézzelfogható repertoárbeli kapcsolatrendszerrel tárt föl, ezért külön alfejezetben tárgyaltam.

Az európai kitekintés során tűnt fel az egyezés a 11–12. századi aquileiai himnuszrepertoár és a bencés reformok német központjának, Hirsau-nak a reformhymnária között (lásd V.2, 225–235. old.).⁷³ A kapcsolódásnak két oka lehet. Egyrészt a monasztikus szellemiség 11–12. századi kordivatja a térségben, melynek révén számos új kolostoralapítás történt pl. a patriarchátus területén.⁷⁴ Aquileia az új bencés monostorokon keresztül találkozhatott a bencés zsolozsmával és egy kidolgozottabb himnuszrendszerrel, amely a monasztikus hagyományok alapvető jellegzetessége. Életszerűbb azonban azt képzelni, hogy Aquileia a salzburgi egyházmegye rítus közvetítésével olvasztotta

⁷³ Lásd még Gilányi Gabriella, „Aquileia, Salzburg és Hirsau kapcsolata – A 11–12. századi himnuszrepertoár”, in *Zenetudományi Dolgozatok 2008* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008), 39–70.

⁷⁴ A két legfontosabb alapítás: Rosazzo, Moggio.

1. táblázat: Mediterrán eredetű tételek

A tétel incipitje, megjelenése Aquileiában	CAO- ECE	Pozíció	Előfordulása a CANTUS-indexben
<i>Dixit Dominus ad Noe</i> (Aqu)	16050	D60 VAm	CH-Fco 2, D-Ma 12o Cmm 1, E-Sa 5, E-Tc 44.1, -44. 2, H-Bu lat. 118, I- Ac 693, I- Ad 5, I- Nn vi. E. 20, I-Rvat lat. 8737
<i>Pater fidei nostrae</i> (Aqu)	16480	D50 VAm	CH-Fco 2, D-Ma 12o Cmm 1, E-Sa 5, Tc 44.1, -44. 2, H-Bu 118, I- Ac 693, I- Ad 5, I- Nn vi. E. 20
<i>Si manseritis in sermone</i> (Aqu)	20910	Qu 1f5 LAb	E-Tc 44.2, Gottschalk, F-AS 465
<i>Si veritatem dico</i> (Aqu)	20920	Qu 1f5 VAm	csak Gottschalk!
<i>Dum dormiret Jacob</i> (Civ-41)	21250	Qu 2D N3R3	E-Tc 44.1, I-BV 19, I-Far, I-MC 542, I-PCsa 65, I-Rv C.5
<i>Filiae Jerusalem</i> (Aqu, Civ-I)	25450	6f4 VAm	E-Sa 5, E-Tc 44.1, 44. 2, F-Pn lat. 1090
<i>Domine post passionem</i> (Civ-II)	26520	6Sabb N3R3	E-Tc 44.1 I-MZ 15/79 I-Rv C.5 I-Rvat SP B.79
<i>Venit homo ad Jesum</i> (Civ-57)	30670	P 1f2 LAb	7 mediterrán forrás
<i>Beati qui in lege-sorozat</i> (Civ-I, Civ-II)	41481-	Ann N1–3 aa	tételek szerinti eltérő megjelenés
<i>Saepe expugnaverunt</i> (Aqu)	43190	Ann f4 V a3	E-Tc 44.1, 44. 2, F-Pn lat. 1090, CH-Fco 2, D-Ma 12o Cmm 1, I-Ac 693, I- Ad 5, I-MZ 15/79, I-Rv C.5, I-Rvat SP B.79, I-BV 19, I-Far, I-MC 542, I-Nn vi.E.20, I-PCsa 65
<i>Magnificemus Christum</i> (Civ-II)* ¹	43091	Ann f2 VAm	5 olasz, illetve E 611 F-Pn. 12044
<i>Exsultavit spiritus meus</i> (Civ-II)*	43161	Ann f3 VAm	Graz, To, AI, 2 angol, 3 olasz
<i>Quia respexit Deus</i> (Civ-II)*	43231	Ann f4 V Am	F-AI 44, I-Lc 601, I-PCsa 65, I-Rv C..5+3 itáliai
<i>Laudate nomen Domini</i> (Civ-II)*	43260	Ann f5 V a3	8 mediterrán+NI-Uu 406
<i>Esurientes humiles</i> (Civ-II)*	43301	Ann f5 VAm	5 mediterrán forrás+E 611, F-AI 44
<i>Suscepit Israel</i> (Civ-II)*	43371	Ann f6 VAm	KI, AI, 4 olasz forrás
<i>Abraham et semini ejus</i> (Civ-II)	43441	Ann Sabb VAm	I-Far, I-PCsa 65, F-AI 44, GB-WO F.160
<i>Lugebat autem David</i> (Civ-II)	43870	Ann HReg VAm	<i>Lugebat autem Judam</i> incipittel itáliai, francia, spanyol, német, ferences forrásokban
<i>Ingressus Raphael</i> (Civ-II)	44620	Ann HTob VAm	7 db itáliai és az összes ferences
<i>Adaperiat Dominus cor</i> (Aqu)*	44929	HMacc Inv	angol, olasz források
<i>Laudabilis populus</i> (Civ-II)	45520	Ann HPro VAm	csak Pn 1090!
<i>Civitatem istam</i> (Civ-II)	45521	Ann HPro VAm	2 db it., 1 karmelita, F-AS
<i>Sacris solemnibus</i> (Aqu)	40811	Corp CH	francia, angol források, két ferences, Vor–285
<i>Circumdederunt me</i> (Aqu, Civ-II)	46970	Mort Inv	F-Ca 38, I-Ao 6

¹ A csillaggal jelölt tételekkel a „Néhány esettanulmány” című fejezetben is részletesen foglalkozom.

2. táblázat: Közép-európai eredetű tételek

A tétel incipitje	CAO-ECE	Pozíció	Előfordulása a CANTUS-indexben
<i>Agnoscat omne</i> (Civ-I)		Nat LH	főleg német források
<i>Sancte Dei pretiose</i> (Civ-I)	11530	Ste LH	német és francia források
<i>De Patre verbum</i> (Civ-I)	11990	Joh LH	csak Kl, itt MH
<i>Solemnis dies</i> (Civ-I)	11621	Joh NH	sehol
<i>Gratuletur omnis</i> (Civ-I)	13650	Epi CH	csak Kl, itt LH
<i>A Patre unigenitus</i> (Civ-I)	14050	Epi LH	3 forrás: F-Pn 15181, GB-AB 20541, D-MZb
<i>Angulare fundamentum</i> (Civ-I)	46540	Ded LH	5 forrás: németek, angol
<i>Christe cunctorum</i> (Civ-I)	46172	Ded NH	francia, osztrák, olasz források
<i>Ut nox tenebris</i> (Aqu)	20990	Qu 2D V1H	sehol
<i>Laus Trinitati</i> (Civ-I)	40640	Trin V2H	sehol
<i>Crucifixum regem</i> (Aqu-Civ-II)	11620	Joh Inv	Prága, Magyarország, Bamberg
<i>Rex omnis terrae</i> (Civ-I)	13140	Circ N2 a2	német források
<i>Cum appropinquaret Jericho</i> (Aqu-K-Civ-II)	16770	Qu D50 LAb, V2 Am+	osztrák források
<i>Vado ad patrem</i> (Aqu, Civ-II)	21613	Qu 2Sabb Ia	csak német források
<i>Tantum Domine</i> (Aqu)	15453	Epi 3D V2 Am+	A-Gr 29, A-LIs 290, E-611, I-PCsa 65, N-Uu 406
<i>Convertimini ad me</i> (Aqu)	20080	Qu 1D CR	A-Gu 29, A-VOR-287, A-Wda D-4
<i>Illumna oculos</i> (Aqu)	21015	Qu 2D CR	lásd előző
<i>Dixi conscendam</i> (Aqu)	24320	Qu 6D	lásd előző + A-KN 1015
<i>Vadis propitiator</i> (Civ-II)	26160	Qu 6f6 N3 R3	Esztergom 6f4 VR, I-Far
<i>Nisi quis renatus</i> (Civ-II)	32132	P 2f VAm	osztrák források
<i>Hodie secreta caeli caro</i> (Civ-I)	33120	P 6f5 L Ab	osztrák, olasz, holland források
<i>Laudabilem virum</i> (Aqu)*	45339	HPro Inv	csak 3 osztrák
<i>Praecipita Domine</i> (Civ-II)	45479	Ann HPro R	sehol
<i>Templum hoc sanctum</i> (Civ-II)	46171	Ded N Inv+	sehol

liturgiájába a differenciált himnusz-készletet. Erre utalnak Aquileia és Salzburg himnuszrepertoárjának analógiái, melyek nyilvánvalóbbak, mint amit az aquileiai-hírszau összevetés mutatott. A bencés szerzetesség divatjának hanyatlásával és a délnémet fennhatóságtól szabadulva végül Aquileia zsolozsmarítusa fokozatosan eltávolodott a mintától: himnuszrepertoárja egyházmegyéssé egyszerűsödött (pl. eltűntek belőle a matutinum himnusai), illetve néhány lokális tétellel gyarapodott.⁷⁵

⁷⁵ Lásd pl. a nagybőjti *Ut nox tenebris*.

3. táblázat: Aquileia környéki kuriózumok

A tétel incipitje és az aquileiai forráscsoport	CAO-ECE	Pozíció
<i>Laetabundus exsultet</i> (Aqu, Civ-II)	11030, 11130	Nat V2 Seq
<i>Cognoscimus Domine</i> (Aqu, Civ-I, Civ-II)	20750	Qu L Ap
az <i>Apprehendite disciplinam</i> -sorozat hat antifónája (Civ-I) <i>Apprehendite disciplinam</i> <i>Domine sub umbra</i> <i>Deus meus adjutor</i> <i>Ab occultis meis</i> <i>Mitte nobis Domine</i> <i>Domine praevenisti nos</i>	41481-	Ann D N1–3 aa
<i>Domine exaudi preces</i> (Aqu, Civ-I, Civ-II)	42040	Ann f2 Ia
<i>Declinate a me maligni</i> (Civ-II)	42080	Ann f2 VI a
<i>Ignitum eloquium</i> (Civ-II)	42110	Ann f2 IX a
<i>Israel potestas ejus</i> (Civ-41)	42981	Ann D V a5+
<i>Abraham et semini ejus</i> (Civ-II)	43441	Ann Sabb VAm

*Az aquileiai patriarchátus
és Magyarországnak kapcsolatai*

A tételrepertoár távoli kapcsolatait bemutató részben külön alfejezet szól az aquileiai és a magyar (esztergomi) zsolozsmarítus párhuzamairól a 11–12., illetve a 13–15. századokban (lásd V.3, 235–251. old.).⁷⁶ Az értekezés számos közös pontot dokumentál a magyar és az észak-itáliai repertoár, dallamstílus, egyházi intézményhálózat, kulturális háttér között.

A fejezet elsőként a történelmi kapcsolódási pontokat foglalja össze az ókeresztény időktől (kereskedelmi-kulturális kapcsolat a Borostyánúton, ókeresztény pannóniai egyházmegyéék alapítása) az érett középkorig, Anjou Nagy Lajos uralkodásáig. Az Aquileia iránti tisztelet és baráti viszony szimbóluma a korabeli *Képes Krónika* idevágó miniatúrája.⁷⁷

A zsolozsmaliturgiák összevetése során párhuzamosan vizsgáltam a zenei stílust, illetve a liturgikus szerkezeteket. A legelemibb azonosság a zenei dialektusban figyelhető meg: Aquileia (elsősorban a katedrális) 13–15. századi zenei változata és a magyar főhagyomány, Esztergom gregorián éneke egyaránt a közép-európai dialektusterülethez tartozik: dallamai plasztikusak, hangközlépők, zárlati melizmáiban, zsolnártónusaiban pentaton fordulatok jellemzőek.

Aquilaia és Esztergom a zsolozsma összetételében is számos párhuzamos vonással rendelkezik, különösen a rítusok korai, 11–12. századi rétegében. Egyrészt mind a ket-

⁷⁶ Lásd még *Antiphonarium ecclesiae parochialis urbis Kranj [1491]*, ed. by Jurij Snoj and Gabriella Gilányi, 18–23.

⁷⁷ *Képes Krónika* (pergamen, 1360 körül): a 8. fólión látható jelenet szerint Aquileia lakói a betörő hun Attila elől menekülnek vízi úton és megalapítják Velencét.

tő erősen délnémet jellegű (német tételek, liturgikus szerkezetek, hangjelölés nélküli délnémet neumanotáció). Másrészt a két rítus korai liturgikus zenei könyvei, nevezetesen a legelső teljes magyar hangjelzett 11. századi antifonálé, a *Codex Albensis* és a 11. századi „San Daniele”, illetve a 12. századi cividalei breviáriumok ugyanúgy viszonyulnak a későbbi esztergomi, illetve aquileiai források liturgikus tartalmához, vagyis azoktól lényegesen eltérnek. A németes liturgia miatt átmenetiek, nem mutatják még tisztán provenienciájukat, mert nincs még igazán karakteres aquileiai vagy esztergomi liturgia ebben az időben.

A korai repertoárok hasonlóságára világít rá néhány közös mediterrán tétel. Elsősorban itáliai repertoárdarabokról van szó, tehát olyan kapcsolódási pontokról, amelyek nem a német közvetítés révén kerültek be a forrásokba.⁷⁸

Aquileia és Esztergom liturgiájának párhuzamai a későbbi évszázadokban is megfigyelhetők. Mindkét rítus megváltozott az idők folyamán: a 12. század második felében végleges formát öltő esztergomi zsolozsmaliturgiából elvesztek a németes vonások, s a rítusban számos itáliai szerkezeti elem honosodott meg, illetve új lokális tételek kerültek be. Aquileia hasonló fejlődésen ment át. A német világi uralom visszaszorulásával egy reitalianizálódó folyamat vette kezdetét, amelyben, mint korábban láttuk, a katedrális forrásai és Cividale könyvei mutatnak egy-egy változatot.

Ami a liturgikus tartalom elrendezését illeti, Aquileia és Esztergom későbbi hagyományára jellemző, hogy szokatlan pozícióban helyeznek el felesleges tételeket, csak hogy használatban tartsák őket.⁷⁹ (A konzervatívabb német rítusok a plusz tételeket egyszerűen elhagyták.) A matutinum rezponzóriumainak sorrendje⁸⁰ is teljesen megegyezik a két területen, amely szintén egyértelművé teszi a rokonságot. A nagybőjti anyag összevetése szerkezeti azonosságokra mutatott rá (vö. a bőjtelő matutinumainak tematikus rezponzórium-anyaga, vesperás antifóna- és himnuszrendszere, gazdag kompletórium-proprium).

A vizsgálat során a két rítus között közvetlen kapcsolatot nem tudtam kimutatni, nyomai elsősorban régiós kapcsolódásnak láthatók. Aquileia és Esztergom zsolozsmái a közép-európai térség általános szerkezeti, dallami elemeit tartalmazzák, és ezeknél az elemeknél fogva világosan elkülöníthetők a nyugati liturgikus hagyományoktól. Bizonyos, hogy Esztergom számára nem Aquileia közvetített tételeket és zsolozsmaszerkezeteket, hanem más itáliai egyházmegye –, talán a fontos történelmi szerepet játszó

⁷⁸ Pl. a vízkereszt utáni idő *Beata qui in lege* matutinumbeli antifóna-sorozata mindössze néhány adattal áll Európában, vagy a *Crucifixum regem* invitatórium Szent János evangélista ünnepe. Lásd még Szendrei Janka, „Laetabitur deserta» Olasz repertoárdarabok a közép-európai gregoriánumban”, *Magyar Egyházzene* 9 (2001–2002), 193.

⁷⁹ Például adventben, ahol a két zsolozsmarítus sokat merít az egyetemes adventi antifóna-repertoárból, és a matutinumban, a vesperásban, illetve a kishórákban helyezi el a többletet.

⁸⁰ Lásd René-Jean Hesbert, *Corpus, antiphonarium officii* [CAO], *Rerum ecclesiasticarum documenta, Series maior, Fontes* 7–12.

Velence lehetett az átvadó.⁸¹ Összességében itáliai típusú gazdagság és változatosság jellemző mind Aquileia, mind Esztergom későbbi zsolozsmájára. A karakteres liturgia nemcsak múló kordivatként jelentkezett, hanem mindkét rítus egyedi ismertetőjegyévé vált.

9. Néhány esettanulmány

A dolgozat utolsó, talán legérdekesebb része az aquileiai zsolozsmaliturgia kutatása során felmerült szűkebb témák/problémák kidolgozásának gyűjteménye (VI, 252–317. old.). A vizsgálat fókuszába itt olykor csak egy tétel(csoport) kerül. Mégis ebben a fejezetben fogalmazódik meg a legtöbb új eredmény, amely a zsolozsmakutatás egészére nézve is érvényes, általános következtetés lehet.

Neumák és formulák

A dallamok hangcsoportosításának kérdéséhez

Elsőként egy látszólag szekunder notációs variánstípust vizsgáltam (VI.1). Még az egymásról másolt középkori kódexek esetében is általános eljárás, hogy egy adott lejegyzés másképp csoportosítja a hangokat ligatúrákká úgy, hogy a dallam lényegét nem érinti. Egy tekintélyesebb összehasonlító anyag azt mutatta, hogy ez a notációs szabadság (inkább szabadosság) elsősorban forráscsoport-specifikus formuláknál, például zárlatoknál jellemző. Továbbá összefüggésbe hozható a kvadrát notáció Aquileiában látható átmeneti 13–14. századi típusával: egy experimentális jellegű kottázással, amelyet a notátorok feltehetően bizonytalanul használtak.⁸² Ebben a notációban a neumák még kötöttek, és a korai notációkat jellemző kidolgozottságuk (pl. likveszkáló hangok differenciált jelzése) nagyrészt megmarad – szemben a 15. század utáni kvadrát egyenírás gyakorlatával, vagyis a későbbi itáliai kottás nyomtatványok hangjelzésével.

Laudabilem virum, Adaperiat Dominus cor

Egy virtuális invitatóriumszéria az őszi zsolozsmákban

A második tanulmány az évközi históriák Aquileiában elterjedt, a középkorban szórva-nyosan felbukkanó különleges invitatóriumairól (*Laudabilem virum, Adaperiat Domi-*

⁸¹ Ez lehet a magyarázható például a *Codex Albensis* itáliai elemeinek is. Lásd 77. jegyzet.

⁸² A kvadrát notáció térhódítása mögött az archaikus formákat kiszorító egyszerűsített írásmód dominanciáját látják, ezért a szakirodalom nem foglalkozik az érdekes átmeneti kvadrát notációtípusokkal sem.

nus cor) szól (VI.2, 259–274. old.).⁸³ A tételek vizsgálata egy rejtett középkori tételso-
rozatot tárt fel. A temporale őszi időszakából rekonstruált 2. tónusú invitatóriumtípus
egy homogén csoport a zsolozsmadallamok között, melynek tételeit egy régi mediter-
rán forráskör hagyományozta. (De Aquileiából és Esztergomból is kimutatható!) Nem-
csak a darabok összegyűjtésének a folyamata volt érdekes – az újabb és újabb találatok
felbukkanása –, hanem magának a koncepciónak a megértése: a szerkesztők célja a
szériával a mindenszentek gondolkör kitérítése lehetett az egész őszi időre.

*Nagyböjti rezponzóriumok az aquileiai tételrepertoár
és más európai zsolozsmatradíciók tükrében*

A következő fejezetben a nagyböjti rezponzórium-sorozatok eltérő kronológiai rétegeit
tárgyalom mintegy 40 különböző területről származó forrás(csoport) alapján, ezek kö-
zött Aquileiában is (VI.3, 274–291. old.).⁸⁴ A nagyböjt különböző időszakokban rögzült
zsolozsmarészek egymáshoz kapcsolódásával nyerte el kifejtett középkori formáját. Ha
szétbontjuk a nagyböjti időt ezekre a rétegekre, azt tapasztaljuk, hogy a részek külön-
bözőképp válogatnak az általános évközi anyagból és hoznak saját tételeket, és jelentő-
sek a különbségek a repertoár fixálódásának vagy európai variálódásának tekintetében
is. A vizsgálat ezen a ponton is bebizonyította, hogy Aquileia böjtiresponzórium-kész-
lete a közép-európai hagyományokkal rokon, az esztergomi és salzburgi anyaggal való
egyezése különösen figyelemreméltó, ugyanakkor a déli irányban, a többi itáliai egy-
házmegye idevágó anyagával nem mutat kapcsolatot.

*Két aquileiai rezponzórium európai kitekintésben.
A zsolozsma és a mise repertoárjának korai átjárhatósága
Az Occurrerunt Maria et Martha rezponzórium
vizsgálatának további eredményei*

A következő fejezet(ek)ben két nagyböjti rezponzóriumot (*Occurrerunt Maria et Mar-
tha, Lamentabatur Jacob*) vizsgáltam meg (VI.4–5, 292–300. és 300–305. old.). A két
ritka tétel zsolozsmaszerkezeti és zenei analízise, valamint összevetése egyéb közép-
kori anyagokkal meghökkentő végeredménnyel zárult: a rezponzóriumok a grego-

⁸³ Lásd még Gilányi Gabriella, „Laudabilem virum, Adaperiat Dominus cor – Egy virtuális invitató-
rium-széria az őszi zsolozsmákban”, *Zenatudományi Dolgozatok 2006–2007* (Budapest: MTA Zene-
tudományi Intézet, 2007), 27–41.

⁸⁴ Lásd még Gilányi Gabriella, „Ad Magnificat, Hebdomada per Annum – Egy G-tonalitású antifóna-
sorozat Dél-Európában”, *Magyar Zene* 45/1 (2007), 53–63.

rián-ambrozián hagyományok, sőt a korai mise- és zsolozsmarítusok (!) közötti átvétel/átadás lehetőségét bizonyították, jöllehet a szakirodalom e liturgikus formák zártságát, érinthetlenségét hangsúlyozza.⁸⁵

*Feriális Magnificat-antifónák
Civiale 14–15. századi forrásaiban és a mediterráneumban*

Végezetül egy ősi G-tónusú mediterrán antifónasorozatot vizsgáltam, amely Cividaleban (és még néhány mediterrán forrásban) bukkan fel az évközi időszak hétköznapjain (VI.6, 306–317. old.). A vizsgálat szerint a Magnificat-canticum szövegét használó széria az ősi időkben kerülhetett a repertoárba, akkoriban tonálisan homogén darabok sorozataként. A szériát azután átvették egyes frank–római rítusok, de tonális egységét megbontották, a szövegek közül néhányat más tónusú dallamokhoz illesztettek, hogy zeneileg kiegyenlítsék, színesítsék az anyagot. A gregorián dallamok erős variánsok, a változatok mértéke a források korától és a földrajzi távolságtól függ. A szériát legteljesebb formájában a korai mediterrán hagyományok őrizték meg, északon csak szórva nyosan mutatható ki. A Magnificat-széria nyomon követése megmutatta, hogy a gregorián hagyományozásban mikor, milyen lépésekben került háttérbe, illetve szorult ki egy elavultnak tekintett zenei réteg; mit próbáltak menteni, és ez mennyire sikerült.

* * *

Az aquileiai rítus tanulmányozása, a forrásrétegek tartalmi különbségeinek feltárása, ugyanakkor az egység keresése izgalmas kihívást jelentett éveken keresztül. Érdekes volt nyomon követni, hogyan alakult aquileiai arculatúra az egyetemes szerkezet és dallamanyag, milyen módon zajlottak le a változások rítuson belül, mi köti Aquileiát a többi középkori rítushoz, és mi választja el tőlük. A válaszok keresése közben új kutatási útvonalak nyíltak több irányban. Reményeim szerint a jövőben ezeken továbbhaladhatok.

⁸⁵ Lásd Gabriella Gilányi, „Lamentabatur Jacob, Occurrerunt Maria et Martha. Responsories in the Lenten Office of Medieval Aquileia”, in *Papers read at the 12th meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, Lillafüred/Hungary, 2004* (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006).



Kovács Andrea

Tomás Luis da Victoria *Officium defunctorum* és a halotti mise műfaji hagyománya

Az írás az *A halotti mise története a 17. századig – Tomás Luis da Victoria: Officium defunctorum* című, 2002-ben megvédett DLA doktori értekezés kivonata
(témavezető: Komlós Katalin).

Írásomban Tomás Luis da Victoria *Officium defunctorum* című művét vizsgálom, abból a szempontból, hogyan viszonyul a mű a halotti mise hagyományaihoz. Az 1–2. részben a műfaj korábbi történetét tekintem át, a kezdetektől a 17. század elejéig, majd a 3. részben Victoria művét veszem szemügyre.

1. A halotti mise története 1570-ig

Minden korban és kultúrában különböző szertartások kísérték a halál és a gyász valamennyi mozzanatát. A hosszú tradícióból kialakuló keresztény temetés a görög–római gyakorlat bizonyos elemeit átvette, más részeit viszont elutasította vagy átformálta. Így a siratóasszonyok rituális lamentációit zsoltárokkal helyettesítették, a hamvasztást a temetés váltotta fel, a sír mellett meghatározott napon tartott halotti tor – melyet Szent Ambrus Milánóban megtiltott, s aminek létezéséről Szent Ágoston tudott Hippóban – pedig eszkatologikus értelmet nyert: az Isten országában lévő lakoma (*refrigerium*) előképévé vált.

Már a 2. századi Aristides és Tertullianus utal halotti imádságokra és misékre, melyeket a temetés után meghatározott napokon celebráltak. Valamennyi rítusban általánosan elterjedt gyakorlat volt a harmadik napon és a temetés évfordulóján bemutatott szertartás, ugyanakkor a latin egyházban a temetés utáni hetedik és harmincadik, míg a keleti rítusban a kilencedik és a negyvenedik napon is tartottak halotti miséket.

A keresztény temetések 4. század első feléből fennmaradt dokumentumai viszonylag részletesen írnak le szertartásokat, különösen tekintélyes személyek búcsúztatásával kapcsolatban. Ezek közé tartozik Nazianzi Szent Gergely leírása Nagy Szent Baszileosz, Nüsszai Gergely beszámolója Macrina temetéséről, valamint Szent Jero-



mos tudósítása Paula és Fabiola haláláról, továbbá Remete Szent Pál búcsúztatásáról.¹ Ezekben a kora keresztény írásokban elvéve találhatunk utalásokat különleges halotti imádságok használatára, de jóval gyakoribb a temetés előtt és alatt történő zsoltáréneklés szokásának említése. Az első évezredből különösen érdekes egy 7. századi vizigót dokumentum, mely egy temetési szertartás feltehetően legkorábbi teljes leírását tartalmazza, s amely részletesen elbeszéli, hogy „bármelyik város klerikusainak mit kell tenniük, amikor püspökük halálos betegségbe esik” (harangozás, a test megmosása, felöltöztetése, ravatalra helyezése, közben zsoltárok és imádságok szünet nélküli recitálása és éneklése stb. egészen a sír lezárásáig).² Lehetséges, hogy ez a liturgikus elrendezés ebben az időben az egész területen szokásban volt, nemcsak püspökök, hanem alacsonyabb rangú klerikusok és laikusok esetében is.

A feltehetően 7. századi *Sacramentarium Leonianum* és *Gelasianum* a két első fennmaradt kézirat, mely a *Missa pro defunctis* részére imacsoportokat és más tételket tartalmaz. Mindkettő római rítusú, és szerepelnek benne a különböző misék celebráns által recitált szakaszai, de nem adják meg a kórus vagy a gyülekezet szertartásban mondott válaszait. Mindkét sacramentariumnak számos formulája van a halotti misére: a *Leonianum Super defunctos* cím alatt ötöt, a teljesebb és jobban szervezett *Gelasianum* hetet tartalmaz:

1. Commendatio animae defunctis
2. Missa pro defuncto sacerdote
3. Missa in natal. sanctorum, vel agendum mortuorum
4. Missa pro defuncto nuper baptizato
5. Missa pro defunctis desiderantibus poenitentiam, et minime consequentur
6. Missa pro defunctis lucis
7. Item alia in die depositionis defuncti, VII et XXX dierum³

A liturgia korai történetének másik fontos dokumentuma az ugyanebből a korból származó *Sacramentarium Gregorianum*, amely az előző kettőtől némileg eltérő római rítust reprezentálja.

A halotti misék eleinte feltehetően csak kismértékben különböztek a többi misétől. A 8. században Amalarius, Alcuin növendéke azt állítja, hogy a gyászmisében nincs *Gloria*, *Alleluja*, *Credo* és békecsók. Megállapításai azonban nem jelezhetnek általános gyakorlatot, hiszen a források tanúsága szerint a középkorban a tételek összeállítása nem volt egységes, hanem koronként, területenként és hagyományonként eltérő lehe-

¹ James McKinnon, *Music in Early Christian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 73., 141. és 143.

² Idézi: Herbert Thurston, „Burial, Christian”, *The Catholic Encyclopedia* (New York: Gilmary Society, 1907–1914), III, 76.

³ Fernand Cabrol, „Gelasien (Le Sacramentaire)”, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie* (Paris: Letouzey et Ané, 1924), VI, 761.

tett. Erre egyik példa a mozarab liturgia, mely valószínűleg mindaddig énekelt alleluját a halotti misében, ameddig maga a rítus használatban maradt.

A requiem Tridentinum által rögzített propriumtételei közül az introitus, a graduale, valamint a communio (*Requiem aeternam* és *Lux aeterna*) szövegének forrása a Szentírás,⁴ míg az *Absolve, Domine* tractus egy középkori orációból, a *Domine Jesu Christe* offertorium pedig egy lélekajánló imádságból származik. A *Dies irae* sequentia a legújabb hozzáfűzés a halotti mise propriumához. A gyászmise ordináriumtételei, melyek között nem szerepel a *Gloria* és a *Credo*, a szokásos szövegektől csak abban térnek el, hogy az *Agnus Dei* utolsó mondatát (*miserere nobis*) mindkét alkalommal *dona eis requiem* helyettesítik, a *dona nobis pacem* záró ima helyett pedig a *dona eis requiem sempiternam* hangzik el.

Bár a fenti szövegek a halotti mise legrégebbi tételei közé tartoznak, számos ettől eltérő darabot tartalmaznak a különböző középkori források. A *Requiem aeternam introitus* a *Te decet hymnus Deus* zsoltárversen kívül a *Miserere mei, Domine*, az *Anima ejus*, a *De profundis* és az *Et sicut in Adam* versekkel is megjelenik a középkori kódexekben. Az antifóna egy korai változata a *Rogamus te, Domine Deus noster* Ps. *Et sicut in Adam*. A *Subvenite sancti Dei* rezponzóriumot, amely most a temetési szertartás része, korábban introitusként használták. A *Respice Domine, in testamentum tuum* bevonulási ének is megtalálható a 15. és 16. századi requiemekben vagy mint alternatív tétel, vagy mint a második halotti mise szabályos introitusa. További, bevonulási énekként használt szövegek: *Si enim credimus* Ps. *Et sicut in Adam*, *Sicut portavimus imaginem* Ps. *Et sicut in Adam*.

A graduale szövege korábban a *Qui Lazarum resuscitasti* volt, amely ma a halotti matutinum I. noktornusának második olvasmányához tartozó rezponzorium. A beneventán forrásokban szereplő másik szöveg, a *Convertere anima mea* hamar eltűnt a római liturgia e helyéről.⁵ A középkorban és a reneszánszban általánossá váló *Si ambulalem in medio umbrae mortis* gradualét a Saint-Yrieix-ből származó 11. századi graduale *Missa in agenda mortuorum* mint alternatív éneket tartalmazza.⁶ A passauai gradualéban az *Animae eorum* V) *In memoria aeterna* tétel szerepel,⁷ ugyanakkor a *Si enim credimus* szöveg is megtalálható néhány korai forrásban. A *Requiem aeternam* graduale sok középkori kódexben felbukkan, de nem mindig ugyanazzal a versusszal, mint amit

⁴ Introitus: 4Ezdr 2,34–35, Zsolt 64,2–3. Graduale: 4Ezdr 2,34–35, Zsolt 111,7. Communio: 4Ezdr 2,34–35.

⁵ *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome (XIe siècle). Graduel et tropaire de Bologne*, éd. par Dom Jacques Froger (Bern: Lang, 1969)=*Paléographie Musicale* [a továbbiakban: PM], vol. 18, 149v. *Le Codex VI. 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent (XIe–XIIe siècle). Graduel de Bénévent avec prosaire & tropaire* (Solesmes: Desclée, 1992)=PM, vol. 15, 265v.

⁶ *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris (XIe siècle). Graduel de Saint-Yrieix* (Solesmes: Desclée, 1992)=PM, vol. 13, 237, fól. 119r.

⁷ Christian Väterlein (Hrsg.), *Graduale Pataviense, Wien 1511, Faksimile. Abteilung Mittelalter*, Bd. 24. (Kassel–Basel–London: Bärenreiter, 1982), 174.

a mai halotti mise használ. Az *In memoria aeterna* helyett számos korai forrás az *Anima ejus in bonis demorabitur* szöveget adja. Ez a versus már a 12. században megtalálható, és később is szerepel különböző francia és spanyol gradualékban. További versusok a graduale főrésze mellett: *Convertere anima mea* és *Qui Lazarum resuscitasti*.

Az *Absolve Domine* tractus sok korai forrásban helyet kapott, de feltűnik a *De profundis* is, a 129. zsoltár 1–4. verse. Egy másik korai változat, a *Convertere anima mea* a 114. zsoltárból veszi a szövegét. A *Sicut cervus* tractust tartalmazza a fent említett 11. századi saint-yrieix-i graduale, de mint ugyanebben a forrásban a *Si ambulem* graduale, ez is alternatív tételnek tűnik.

A *Domine Jesu Christe* offertorium eredetileg számos versust tartalmazott, amelyeket – a *Hostias et preces* kivételével – fokozatosan kihagytak a későbbi liturgikus könyvekből. Offertoriumként használt további szövegek: *Domine convertere et eripe; Erue, Domine, animas eorum; Illumina oculos meos; Miserere mihi Domine; O pie Deus; Subvenite sancti Dei*.

A legnagyobb különbség a communio számos eltérő textusában mutatkozik meg. A szövegváltozatok közül több fennmaradt a halotti officiumban vagy a temetési szolgálatban. Az *Ego sum resurrectio* antifóna eredetileg communióként szolgált, később a halotti zsoltó laudesének része lett, és megjelenik a temetési szolgálatban is. Két másik korai communio a *Credo quod Redemptor*, amely a matutinum I. noktornusában az első olvasmány után szereplő rezponzóriumban, és az *In paradisum* antifóna utolsó mondata *Chorus Angelorum* kezdőszavakkal, amely a temetési szolgálatban kapott helyet. Korai communio-szöveg az *Omne quod dat*, amely egyúttal a halotti officium vesperásának egyik antifónája. A következő textus egy 12. századi sankt-galleni kéziratban található: *Dona eis Domine requiem sempiternam et reple splendore animas sanctorum, et ossa eorum pullulent in loco suo*.⁸ Az *Absolve Domine* a 11–15. századi kéziratok számos halotti miséjében megjelenő communiók egyike. Ez a szöveg dél-franciaországi, osztrák, német és ősi lotharingiai forrásokban a legelterjedtebb, de megtalálható olyan földrajzilag távol eső területeken is, mint St. Yrieix, Bologna, Aix-la-Chapelle és Burgos. Communióként használt további szövegek: *Animas de corpore; Audivi vocem de caelo; Partem beatae resurrectionis; Pro quorum memoria; Sicut Pater suscitavit mortuos; Tuam, Deus, deposcimus*.

A 14. és 16. század között keletkezett spanyol liturgikus források néhány jellegzetes vonást mutatnak a halotti mise tételeinek összeállításában. A leggyakoribb graduale a *Requiem aeternam*, mely két különböző, egyforma népszerűségnek örvendő versussal (*Animae eorum; In memoria aeterna*) szerepel a forrásokban. Ugyanakkor alkalmanként egy másik szöveg (*Si ambulem in medio umbrae mortis*) is megjelenik ugyaneb-

⁸ *Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall*, éd. par André Mocquereau (Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 1992)=PM, vol. 1, 114. Lásd még: *Le Codex VI. 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent (XIe–XIIe siècle). Gradual de Bénévent avec prosaire & tropaire* (Solesmes: Lang, 1992)=PM, vol. 15, 266v.

ben a liturgikus funkcióban. A régióban a legváltozatosabb képet a tractus szövegválasztása mutatja. A középkori Európában a halotti misében leggyakrabban megszólaló *De profundis* tractus a spanyol és mozarab forrásokban is általánosan elterjedt, és a temetési szolgálathoz kapcsolódott. A következő alternatíva a *Sicut cervus* tétel, mely az Ibériai-félszigeten kívül Észak-Európa és Salisbury liturgikus könyveiben is igen gyakori, s mely valamennyi eddig ismert Tridentinum előtti spanyol polifón requiem kizárólagos tractusa. A harmadik tétel, melyet a Katalónia és Dél-Franciaország által befolyásolt régiók használtak, a *Dicit Dominus ego sum* V) *Et omnis qui vivit*. Az offertorium különlegessége, hogy a *Hostias et preces* mellett a *Redemptor animarum omnium* második versus is használatban volt Andalúziában és Toledóban még a korai 16. században is.⁹ A középkori Spanyolországban és Dél-Franciaországban egy rendkívül sajátos *communio*-tétel alakult ki az Európa-szerte ismert és elterjedt *Lux aeterna* és *Pro quorum memoria* szövegekből. Az utóbbi textusa egy idő után kibővült, az előtte álló *Lux aeterna* *communio*val összekapcsolódott, egyetlen antifónát alkotva vers nélkül.¹⁰ Ez a különleges alak 1570-ig használatban maradt a területen.

A halotti mise propriumtétéleiben megmutatkozó sokszínűség és változatosság a 16. század második felétől kezdve fokozatosan eltűnt, mivel a tridenti zsinat által megreformált liturgia lett az egyedül elfogadott római rítus, és annak követését kötelezővé tették minden templomban, kivéve azokat, ahol már legalább kétszáz éve más liturgiát használtak. A számos halotti mise közül, amely a második évezred első felében használatban volt, V. Pius pápa 1570-es Missaléja csak ötöt hagyott meg. Ezeknek a miséknek a zenei tétélei azonosak, eltérés csak az imádságokban és az olvasmányokban van.

2. Polifón halotti misék a kezdetektől a 17. század első évtizedeiig

Az az időszak, amely a gregorián ének fokozatos háttérbe szorulásának kezdetét hozta magával, egyben az egyik legfontosabb műfaj, a többszólamú miseordinárium megszületését eredményezte, melynek komponálásában az 1400 és 1570 közötti években a francia és franko-flamand zeneszerzők jártak élen. Itáliában még az 1550-es években is többségében külföldi komponisták tevékenykedtek; az olasz zeneszerzők fokozatosan foglalták el helyüket a zenei életben, s vették át a vezető szerepet többek között a polifón ordinárium megzenésítésének területén is. Mi sem jelzi ezt jobban, mint az

⁹ Kétverses offertoriumot tartalmaz: Missal del Cardenal Mendoza. Toledo, c.1482–1495. Madrid, Biblioteca Nacional, MS 18-5va, fol. dvi–dviv; Missale toletanum, c.1499, fol. cccxx–cccxxv; Missale Giennensis [Jaen] 1499, fol. clxxxiii.

¹⁰ Claude Gay, „Formulaire anciens pour la messe des défunts”, *Études gregoriennes*, II. (1957), 99. Gay négy ilyen *communio*t talált: Aquitania, 12. század; Bazas, 13. század; San Millán, bencés monostor Burgos mellett, 12. század; Burgos MS 274, 13. század.

a tény, hogy 1570 előtt Itáliában csupán 200 mise jelent meg nyomtatásban, míg az 1570–1610 között eltelt negyven esztendőben több mint 750, főként olasz komponisták művei.¹¹ A többszólamú halotti mise azonban csak kis hányadát teszi ki a reneszánsz misekompozícióknak, hiszen mai ismereteink szerint 138 polifón requiemet komponáltak az 1400 és 1650 közötti két és fél évszázadban. Ennek oka egyrészt az egységesség hiánya a halotti mise propriumtételeinek szövegében a tridenti zsinatot megelőzően, másrészt az, hogy bizonyos területeken még a 16. században sem tartották illőnek a requiem többszólamú előadását.¹² Ugyanakkor a későbbi korokhoz viszonyítva igen magasnak tekinthető ez a szám, ami elsősorban a hét meghatározott napjain mondott/énekelt votív misék szokásával függ össze (hétfő: requiem, kedd: angyalokról, szerda: Szent Andrásról, csütörtök: a Szentlélekről, péntek: a Szent Keresztről, szombat: Szűz Máriáról, vasárnap: a Szentháromságról), másodsorban pedig a magánszemélyek vagy konfraternitások által tett alapítványokkal, melyek az év egy rögzített napján leggyakrabban Mária-misék bemutatására vonatkoztak. A Mária mellett leginkább a Szentlélek, a Szent Kereszt, az Oltáriszentség, valamint a helyi patrónus tiszteletére mondott miséket ugyanis az alapítvány tevőjének elhunytja után requiemmel váltották fel, ami magyarázattal szolgálhat a polifón halotti misék viszonylag magas számára, s – az intézményrendszer fokozatos megszűnésével – későbbi háttérbe szorulására is.¹³ Egy másik feltételezés szerint a requiemek komponálása összefüggésben állhatott az 1429-ben alapított Aranygyapjas Renddel, hiszen annak gyűlésein minden alkalommal elhangzott egy halotti mise a Mária, a Szentlélek és a patrónus, Szent András tiszteletére bemutatottakon kívül. A frank–burgundi vidékről származó, s először ott, majd később a Habsburg területeken virágzó polifón requiem zeneszerzői ugyanakkor *L’homme armé* miséket is komponáltak, ezért felmerült a gyanú, hogy ezek a misék is a renddel állhatnak összefüggésben.¹⁴

A polifón halotti mise magában foglalhatta az introitus, graduale, tractus, sequentia, offertorium és communio tételeit a Kyrrie, Sanctus és Agnus Dei mellett. A vizsgált időszakban csak egy olyan requiem született, amely tartalmazza a liturgikus halotti mise mind a kilenc részének többszólamú tételeit. Ez a mű Giovanni Matteo Asola szerény kompozíciója, mely azért is különleges, mert ez az egyetlen ismert, teljes egészében háromszólamú reneszánsz requiem. Nem volt szokatlan, hogy a polifón halotti mise tartalmazott olyan tételeket is, amelyeket nem az eucharisztikus ünneplés tényleges részeként, hanem az utána következő temetési szolgálatban vagy a halotti zsolozsmá-

¹¹ Philip T. Jackson, „Mass polyphony”, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. by Tess Knighton and David Fallows (Oxford: Oxford University Press, 2003), 120–122.

¹² Charles Warren Fox, „The Polyphonic Requiem Before about 1615”, *Bulletin of the American Musicological Society* 7/6 (October 1943), 6.

¹³ Barbara Haggh, „The Meeting of Sacred Ritual and Secular Piety: Endowments for Music”, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. by Tess Knighton and David Fallows, 60–68.

¹⁴ Haggh, „The Meeting”, 64, 66. William Prizer, „Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip The Fair and the Order of the Golden Fleece”, *Early Music History* 5 (1985), 113–153.

ban használtak. A reneszánsz komponisták különösen kedvelt tétele az *Absolutio* responzóriuma, a *Libera me* volt. A zeneszerzők alkalmanként más tételeket is felhasználtak a polifón requiemekben – invitatorium-, matutinum- és Benedictus-antifónákat, responzóriumokat, valamint olvasmányokat a halotti officiumból – nyilvánvalóan azzal a szándékkal, hogy azt inkább a zsolozsma, mint a mise részeként énekeljék. A responzóriumok közül a *Peccantem me quotidie*, a *Credo quod Redemptor* és a *Heu mihi Domine* többszólamú feldolgozása volt a leggyakoribb. Ugyanakkor a requiemtől független, önálló officiumsorozatokkal is találkozhatunk ebben az időszakban, melyekben leggyakrabban a matutinum egyes műfajainak – főként az olvasmányoknak és responzóriumoknak – polifón tételeit foglalták egybe, vagy pedig a teljes matutinumot és laudest feldolgozták, miként 1556-ban Juan Vásquez *Agenda defunctorum* című művében. Kivételesnek számít Giacomo Moro és Estêvão de Brito kompozíciója, melyben mind a zsolozsma, mind a halotti mise tételei szerepelnek.

A fennmaradt reneszánsz requiemekben szereplő propriumszövegek nem egységesek. Ahogyan a gregorián halotti mise szövegeinek nem volt általánosan elfogadott verziója a tridenti zsinatig, úgy hasonló eltéréseket találunk a többszólamú requiemekben, különösen a graduale és a tractus esetében. Három alapvető hagyomány körvonalázódik a szövegek válogatásában: az olasz, a spanyol és a francia. Általában mind a három ugyanazt az introitust (*Requiem aeternam*), offertoriumot (*Domine Jesu Christe*) és communiót (*Lux aeterna*) választotta. A hagyományok fő megkülönböztető jegyeit az olvasmány énekeiben találjuk. Az olasz hagyomány általában a *Si ambulem in medio* gradualét, az *Absolve, Domine* vagy a *Sicut cervus* tractust választotta, és majdnem mindig magában foglalta a *Dies irae* sequentiát. A spanyol tradíció a *Requiem aeternam* gradualét és a *Sicut cervus* tractust részesítette előnyben, de kihagyta a sequentiát. Franciaországban sem szerepelt sequentia a polifón halotti misében, ám a választott graduale a *Si ambulem in medio*, a tractus pedig a *Sicut cervus* volt.

Feltehetően a legkorábbi többszólamú requiem Guillaume Dufay műve. Bár a darab elveszett, megbízható utalással rendelkezünk létezésére. A halálos ágyánál, temetésén és a temetése utáni napon előadandó zenére vonatkozó rendelkezéseiben Dufay azt kéri, hogy a szentségek kiszolgáltatása után, amikor a haláltusa jeleit észlelik, először a *Magno salutis gaudio* kezdetű himnuszt, majd az *Ave regina caelorum*ot énekeljék, a temetése utáni napon pedig *Requiem*jét szólaltassák meg. A zeneszerző azt is előírta, hogy a himnuszt nyolc templomi énekes énekelje *submissa voce* [=in falsetto], a motettát a ministránsfiúk, mesterük és még két férfi, a requiemet pedig tizenkét énekes.

A legkorábbi fennmaradt requiem Johannes Ockeghem alkotása (feltehetően 1470 után komponálta). Antoine Brumel, Pierre de La Rue és Johannes Prioris requiemjei valószínűleg a 15. századból származnak, bár szerzőik virágkorának évtizedeit tekintve elképzelhető, hogy a kora 16. században keletkeztek, ahogyan Antoine Févin műve is majdnem biztosan ebből az időszakból való.

A következő két generáció (c.1515 – c.1550) művészete a világi zene – elsősorban a francia chanson és az olasz madrigál – fellendüléséről és a misekomponálás egyide-

jű hanyatlásáról tanúskodik. Prioris művén kívül csak három darabot adtak ki ebben a periódusban: Jean Richafort, Claudin de Sermisy és Cristóbal de Morales művét. Elképzelhető, hogy Jacobus Clemens non Papa, Pierre Cléreau, Simon de Bonnefond, Pierre Certon és a spanyol Juan García de Basurto is ebben az időszakban, a század közepe előtt komponálták requiemjeiket. Valamivel későbbi (1560) Pierre de Manchicourt darabja.

Philippe de Monte – a késő németalföldi polifón tradíció kimagasló alakja, Lassus és Palestrina kortársa – requiemje valamivel korábbi periódus darabjaihoz illeszkedik, mint kortársai művei. Jacobus de Kerle és Jacobus Vaet az a két másik németalföldi zeneszerző, akik kiemelkedő halotti misét komponáltak. Kerle és Vaet spanyol kortársa, Francisco Guerrero két halotti misét is megjelentetett (1566-ban és 1582-ben), míg az ugyancsak spanyol Juan Vásquez 1556-ban Sevillában adta ki *Agenda defunctorum*-át.

V. Pius pápa Missaléja (1570) után, amely meghatározta és előírta a requiem tételének szövegét, a többszólamú halotti misék sokkal gyakoribbakká váltak, különösen Itáliában. Az első, 1570 után megjelent requiem Vincenzo Ruffo műve. Ruffo tanítványa, a Borromeo Szent Károly elképzelésének megfelelő új zenei stílus fejlődésében kimagasló szerepet játszó velencei zeneszerző, Giovanni Matteo Asola hét halotti misét komponált. Egy másik itáliai muzsik, akinek requiemje Asola művével egy időben keletkezett, Costanzo Porta. Palestrina halotti miséje az ordinárium tételén kívül csak az offertoriumot tartalmazza. (Spanyolországban kéziratban fennmaradt egy négyszólamú requiem, mely a sequentia kivételével a gyászmise valamennyi tételét tartalmazza, és – a gradualétól eltekintve – nagy valószínűséggel Palestrina műve).¹⁵ Palestrina nagy kortársa, Lassus két requiemet komponált. A reneszánsz halotti mise történetének utolsó kiemelkedő zeneszerző egyénisége a spanyol Tomás Luis da Victoria, akinek két halotti miséje maradt fenn.

A 16. század utolsó tizenöt évében és a 17. század első évtizedében több kisebb komponista mutatott érdeklődést a requiem iránt. Közülük az egyik első a francia–spanyol zeneszerző, Joan Brudieu volt. Spanyol és portugál kortársai a következők: Manuel Cardoso, Gabriel Díaz Bessón, Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Joan Pau Pujol és Mateo Romero.

A késő 16. században az olaszok voltak talán a legtevékenyebbek a halotti mise komponálásának területén. Asola mellett Giulio Belli az egyedüli zeneszerző a 16. században, aki több (három) requiemet komponált. Cesare Tudino halotti miséjét egy kis-méretű, ötszólamú miséket tartalmazó kötetben adta ki 1589-ben Velencében. A kétkórusos technikát alkalmazta requiemjében Jacopo Moro. Felice Anerio műve 1614-ben jelent meg Rómában. Ennek az időszaknak további olasz requiemszerzői: Giovanni

¹⁵ Robert J. Snow, „An Unknown Missa pro defunctis by Palestrina”, in *De musica hispana et aliis: Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J., en su 65 cumpleaños*, ed. by Emilio Casares–Carlos Villanueva, (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990), 387–428.

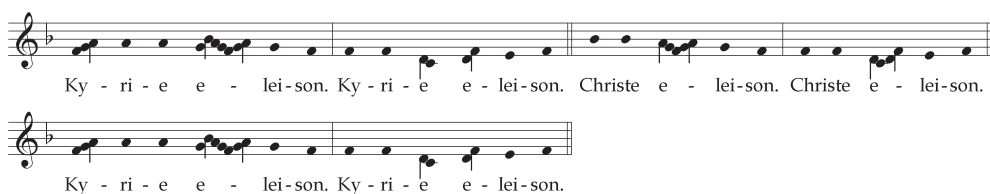
Francesco Anerio, Domenico Belli, Giuseppe Belloni, Stefano Bernardi, Giovanni Cavaccio, Giovanni Croce, Lorenzo Vecchi, Orazio Vecchi, Orfeo Vecchi, valamint Lodovico Grossi da Viadana.

Talán az egyetlen német zeneszerző, aki a halotti mise szövegét több szólamban megzenésítette, a kevésbé ismert Blasius Amon. Jóval később, 1641-ben Innsbruckban jelent meg még egy német requiem, Johann Stadlmayr műve. A francia iskolát, amely az 1500-as évek elején uralkodó volt, a század végén hiába keressük. A requiemkomponisták sorában a század utolsó évtizedében csak két francia szerzőt találunk: Jacques Mauduit-t, akinek művéből csak egyetlen részlet maradt fenn, és Eustache Du Caurroy-t, akinek darabját a 18. századig a francia királyok temetésén énekelték St. Denis apátságában. A fenti művek mellett számos anonim 16. századi requiem létezik, amely csak egyetlen forrásban tűnik fel.

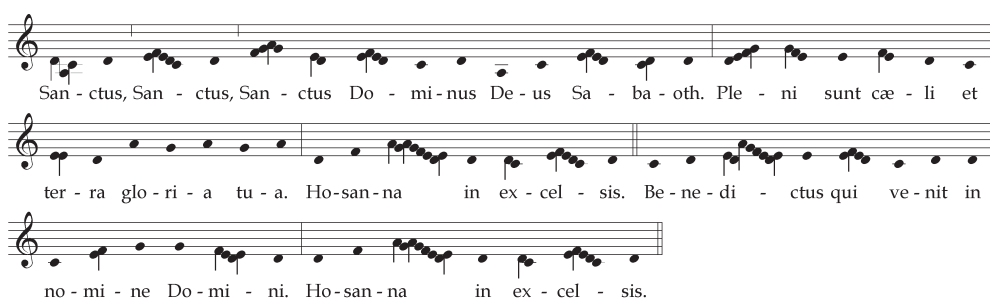
A reneszánsz requiemkomponisták a liturgikus szövegek megszilárdulása után is egyéni eljárás módokat követtek abban, hogy mely tételeket énekeltesék több szólamban, és melyeket gregorián dallamokon. A halotti mise különböző polifón tételei előtt és azokon belül használt gregorián mennyisége is személyes választás vagy területi hagyomány kérdése volt. Talán a spanyol komponistáknál jelent meg legnagyobb mértékben valamiféle egységesítési szándék. A számos formai eltérés ellenére azonban a 15–16. századi halotti miséknek több közös alkotóeleme volt, melyek közül kétségkívül a gregorián dallamok kompozíciós alapként történő általános és széles körű elfogadása volt a legfontosabb. Néhány reneszánsz requiem egy tétel vagy egy szakasz erejéig alkalmanként kihagyja a liturgikus cantus firmust, de ezek az esetek nem általánosak, és feltűnően rövid ideig fordulnak elő. A cantus firmus a többszólamú halotti misében a következőképpen jelenik meg: 1. hosszú hangjegyértékekben; 2. falsobordonában; 3. parafrázálva; 4. motívumfej vagy mottó szerepeltetésével.

A 15–16. század folyamán a requiem gregorián énekei eltérő változatokban tűntek fel nemcsak a gradualékban, hanem a polifón tételekben is. A kis eltérések ellenére a korabeli halotti misék alapvetően ugyanazokon a gregorián modelleken nyugodtak. Az ordinárium tekintetében kivételnek számít Spanyolország, ahol a Kyrrie egy olyan, az általánosan ismerttől eltérő dallamon szólalt meg, amely ezen a területen sokáig a halotti miséhez kapcsolódott. Ezt dolgozta fel requiemjében Basurto, *Agenda defunctorum*ában Vásquez (Sevilla, 1556) és Guerrero a *Liber primus missarum*ban (Párizs, 1566) kiadott miséjében (1. kotta). Valamennyi andalúziai zeneszerző a *Processionarium Vallesoletan*ban (1571) kinyomtatott *Sanctus*-dallamot építi be művébe (2. kotta). Ugyanakkor Morales *Sanctusa* a mai modern kiadványokban szereplő XV. mise d-módusú dallamának egy variánsa (3. kotta). Az *Agnus Dei* hármashangzat-felbontásokat tartalmazó dallama elsősorban az andalúziai requiemekben jelenik meg, de más ibériai halotti misében is felbukkan (4. kotta).

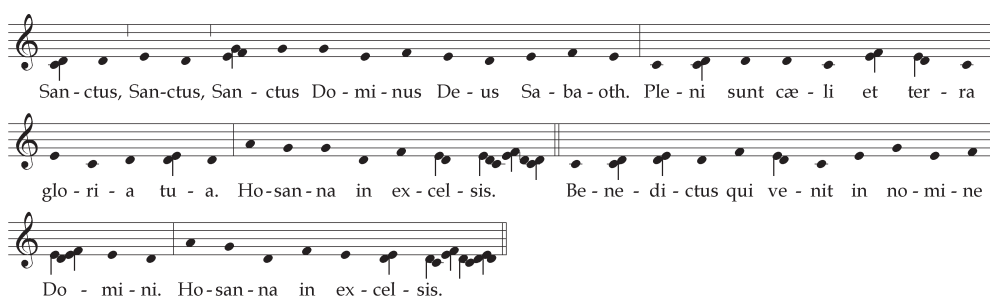
Több szempontból különleges és unikális Richafort halotti miséje. Egyrészt mai ismereteink szerint ez az egyetlen kánonrequiem. Másrészt míg az adott tétel gregorián dallama parafrázált cantus firmusként megszólal a szopránban, addig azzal egy időben



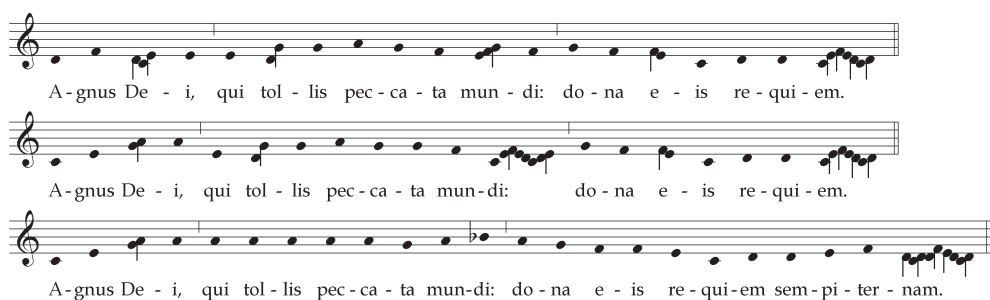
Ky - ri - e e - lei-son. Ky - ri - e e - lei-son. Christe e - lei-son. Christe e - lei-son.
Ky - ri - e e - lei-son. Ky - ri - e e - lei-son.

1. kotta: A spanyol halotti mise *Kyrieje*


San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et
ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex - cel - sis. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
no - mi - ne Do - mi - ni. Ho-san-na in ex - cel - sis.

2. kotta: A *Processionarium Vallesoletani Sanctus*-dallama


San - ctus, San-ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra
glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex - cel - sis. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne
Do - mi - ni. Ho-san-na in ex - cel - sis.

3. kotta: A Morales által felhasznált *Sanctus*-dallam


A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na e - is re - qui - em.
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na e - is re - qui - em.
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - nam.

4. kotta: Az andalúz halotti misékben felhasznált *Agnus Dei*-dallam

a *Circumdederunt me* invitatórium antifóna – a *graduale versusának* kivételével – valamennyi tételben megjelenik a két tenor szólam kánonjaként. Ehhez a zenei anyaghoz társul a *graduale versusában* és az *offertoriumban* – a műfaj történetében teljességgel szokatlan módon – Josquin *Faulte d'argent* chansontöredéke, szintén kánonban.

A ciklikus konstrukció külső eszközei általában nincsenek jelen egy hagyományos requiemben, hiszen valamennyi tételben más és más gregorián dallam szerepel. Az egységesség más eszközök révén valósul meg. Ez mind a gregorián lényegi egységből, mind abból a megkülönböztető stilisztikai hagyományból származik, amely a halotti mise tételeihez kapcsolódik.

Az egyetlen tétel, amely minden reneszánsz requiemben szerepel, a Kyrie. Általában három közepes hosszúságú szakaszból áll, bár a 16. század vége felé a tétel egyes részei jelentősen megrövidülnek. A legrövidebb példák egyike Belli négyszólamú requiemjében található. Ezzel ellentétes szélsőséges technikai megoldás a század elején tűnik fel, amikor a Kyrie három fő szakaszát alkalmanként számos kisebb egységre osztják fel. Prioris és Ockeghem miséi ennek a gyakorlatnak legjobb példái. Ockeghem minden szakaszt a három tipikus alegységre oszt fel, míg Prioris szokatlanabb módon szervezi meg Kyriéjét. Az első szakasz, mint Ockeghemnél, a Kyrie eleison háromrészes egysége. A második szakasz csak egy részből áll: a kétszer megismételt *Christe eleison*ból. A harmadik szakasz kétrészes: az első a záró *Christe eleison*, a második az utolsó Kyriéből az első. A záró szakasz szintén két részből tevődik össze: a második Kyrie-csoport utolsó két Kyriéjéből. A hagyományos gyakorlattól való más eltérések Brumel és Sermisy requiemjeiben található: a második Kyrie-csoportot mindkettő két alcsoportra bontja fel. A 16. század második felétől kezdve, miként az *ordinarium missaekben*, úgy a requiemekben is állandósul a Kyrie hármas tagolása, és néhány kivételtől eltekintve igen ritkán fordul elő menzúrajelváltás és szólamszámváltozás (csökkentés) a tétel egyes szakaszaiban.

Bár a reneszánszban a gregorián intonáció használata a requiem legtöbb tétele előtt általánosan elterjedt gyakorlat volt, a Kyriét nem így kezelték. Ez volt az egyetlen tétel, amelyet sohasem előzött vagy szakított meg gregorián dallam. A Kyrie tételekben legáltalánosabban használt előjegyzés, az egy \flat , három kivétellel minden requiemben megtalálható. La Rue meglepő gyászmiséje négy és öt mély szólamra kvinttel lejjebb transzponálja a cantus firmust, és két \flat előjegyzést használ. Févin ünnepélyes requiemjének Kyrie tétele kétféle előjegyzést ad meg: minden felső szólamban egy \flat van, míg a basszusban kettő, kivéve a tétel végét, ahol elhagyja az Esz-t. Lassus négy szólamú miséje az egyetlen, amely nem használ előjegyzést.

Vajon azonos eljárásmodokat követtek a reneszánsz komponisták a gyászmise ordináriumtételeinek és a misciklusok megfelelő szövegeinek megzenésítésekor? Ha a polifón halotti misék Kyriéjét három Rómában tevékenykedő 16. századi szerző, Morales, Palestrina és Victoria többszólamú *ordinarium missaek*nek első tételével összehasonlítjuk, alapvető eltéréseket tapasztalhatunk. Palestrina műveit kivéve – akinél 86 ciklusból csupán hat mise esetében fordul elő – viszonylag gyakori a tétel

egymást követő szakaszainak elején szereplő menzúrajelváltás. A szólamszámokat tekintve jóval nehezebb általános megállapításokat tenni. Míg Palestrina a Kyrie tétel középső szakaszában (*Christe eleison*) általában csak a nagyobb, 5–8 szólamszámú misék esetében redukálja a szólamok számát (21 mise), addig Morales műveiben ez az eljárás sohasem fordul elő. Victoria viszont jóval gyakrabban él ezzel a megoldással nemcsak az 5–12 szólamú misék esetében, hanem a négyszólamú *Missa Quarti toni* mellett mindkét halotti miséjében.

A requiem további ordináriumtételei, a Sanctus és az Agnus Dei, előfordulnak minden vizsgált műben, Ockeghem halotti miséjét kivéve, amely nem ad polifón tételeket az offertoriumot követő egyetlen részhez sem. A tipikus *Sanctus* a szólamszámot és az ütemmutatót tekintve hasonló a Kyriéhez, de azzal ellentétben csak négy Sanctus használna egy *℣* előjegyzést (Lassus, Porta, Tudino, Amon). A tétel tagolásában, felépítésében jelentős különbségek mutatkoznak. Számos zeneszerző a *Pleni sunt caeli* kezdetű szakaszt egyetlen egységként kezeli, azaz *Sanctus + Pleni sunt caeli* a *Hosannával*, míg mások ugyanezt a szöveget két részre (*Pleni sunt caeli + Hosanna*), vagy két részre és egy nyitó intonációra osztják. Ha az első *Hosannát* a *Pleni sunt caeli* szerves részeként zenésítették meg, akkor ehhez hasonlóan a másodikat gyakran összekapcsolták a *Benedictusszal*. Abban az esetben pedig, amikor ez utóbbiak különálló tételek voltak – amint ez gyakran előfordult –, akkor legtöbbször a második *Hosanna* nem ismételte meg az első zenei anyagát, hanem részben vagy egészben új anyagot hozott. A *Sanctus* tételek közül négy kiemeli a *Benedictust* a szólamok számának csökkentésével. Certon és Lassus négyszólamú requiemje a basszus szólamot, Lassus öt-, Ruffo hatszólamú miséje pedig a basszus és a második tenor szólamot hagyja el.

Nem kezelték egységesen a *Sanctus* intonációit. A zeneszerzők többsége a szövegnek csak az első szavát énekeltette gregorián dallamon, hol a tenor, hol a szoprán szólamra bízva azt, Lassus viszont a basszust, Ruffo pedig mind a hat szólamot kijelölte annak megszólaltatására. A halotti misék közül hétben nincs egyszólamú bevezetés a Sanctushoz,¹⁶ melynek tagolódását élesebb fénybe állítja az intonációk esetenkénti megjelenése a tétel nagyobb szakaszainak kezdetén. Victoria négy-, valamint hatszólamú requiemjében a szoprán, illetve a szoprán II szólammal énekelteti a *Pleni sunt* szöveget. Valamivel általánosabb a *Benedictus* bevezetése gregorián dallammal, bár nem volt egységesség a szöveg terjedelmét illetően. A requiemek közül nyolc a *Benedictus* szót használja intonációként vagy a tenor, vagy a szoprán szólamban,¹⁷ míg a misék közül kettő kiterjeszti azt a mondat első három szavára: *Benedictus qui venit*.¹⁸ A reneszánsz requiemek többsége mindazonáltal kerüli az intonációk használatát a *Sanctus* belső egységei előtt.

¹⁶ Brumel, Du Caurroy, Guerrero 1566, 1582, Palestrina, Porta, Vásquez.

¹⁷ Certon, Guerrero 1566, 1582, La Rue, Morales, Morales 1544, Victoria 1583, 1605.

¹⁸ Brudieu, Clemens.

A polifón miseordinárium Sanctus tétele jóval egységesebb a requiem azonos tételénél a tagolás, a metrum, a szólamszám, és az intonációk tekintetében egyaránt. A tagolás szempontjából két fő csoport különíthető el egymástól, melyek közel azonos gyakorisággal tűnnek fel a misékben. Az egyik csoport fő jellemzője a tétel négy részre osztása – *Sanctus*, gyakran *Sanctus + Pleni sunt* belső tagolással, *Hosanna I*, *Benedictus*, *Hosanna II* – vagy az első *Hosanna* zenei anyagának visszatérése a második *Hosannában*. Palestrinánál csupán két esetben fordul elő, hogy nem a legáltalánosabb *Sanctus + Hosanna* belső tagolást valósítja meg, hanem a *Pleni sunt caeli* szövegrészt leválasztva, azt a *Hosanna* szakaszhoz csatolja megváltoztatva nemcsak a szólamok számát, hanem a metrumot is. A másik csoportban a *Sanctus* és az első *Hosanna* egy egységet alkot, a *Benedictust* és a második *Hosannát* pedig elválasztják egymástól. A többszólamú miseordináriumokban jóval kevésbé gyakori az a 16. századi római zeneszerzők által a halotti misékben alkalmazott tagolási mód, mely csupán két szakaszra (*Sanctus* a *Hosannával* és *Benedictus* a *Hosannával*) osztja fel a tételt. Morales csupán egy ciklusban (*Missa Caça*) zenésíti meg egyvégtében, belső tagolás nélkül a *Sanctust*, Victoria pedig két misében (*Missa Ave maris stella*, *Missa Ave Regina*) egy szokatlanabb, Palestrinánál és Moralesnél ismeretlen eljárást alkalmaz, amikor a *Sanctust* és az első *Hosannát* elválasztja egymástól, de a *Benedictust* egybekomponálja a második *Hosannával*.

A menzúrajeleket tekintve általános gyakorlattá válik a *Hosanna I* és/vagy *II* páratlan metrumú megzenésítése. Míg a halotti misék között csak elvétve fordul elő, addig a 16. századi miseordináriumban szinte törvényszerű lesz a *Benedictus* szólamszámának csökkentése. A *Pleni sunt caeli* szakasz is számos misében szerepel kisebb előadói apparátussal. Említésre méltó, hogy más komponistákkal ellentétben Palestrina a szólamszám csökkentését gyakran nem egyszerűen az eredeti apparátus egy-egy szólamának elhagyásával valósítja meg, hanem több szólam mellőzésével és a megmaradók divíziójával, ami a tényleges előadói apparátus szempontjából meghatározó következményekkel jár, és megerősíti azt a feltételezést, miszerint ezekben a szakaszokban szólistáknak kellett énekelnie. Hogy ez bevett gyakorlat lehetett, mutatja az a tény is, hogy amennyiben ezekben a részekben nem változott meg a szólamszám, akkor is szólamonként egy-egy énekesnek kellett megszólaltatnia, amire a kottában a „cum quatuor vocibus” vagy „quinque tantum vocibus” felirat utalt. A polifón *ordinarium missae* Sanctus tételében szinte sohasem szerepel intonáció.

A requiem utolsó ordináriumtételét a szöveg felépítése miatt a Kyriéhez nagyon hasonló módon kezelték. Az Agnus Dei általában három különböző, rövid szakaszból áll. Ettől eltérő kivételek La Rue, Porta, Tudino, Ruffo és Amon halotti miséiben találhatók, melyekben csak kétrészes a tétel, valamint Kerle művében, amelyben az Agnus Dei csupán egyetlen rövid szakaszból áll. A tétel mindhárom egységét általában gregorián intonáció vezeti be, mely vagy a tenorban, vagy a szopránban kap helyet, de alkalmanként más szólamban is előfordulhat. Az Agnus Dei a Sanctushoz hasonlóan nem használ előjegyzést, kivéve La Rue művét, melyben a tételnek kettős előjegyzé-

se van: egy \flat a négy felső szólamban és két \flat a basszusban. A cantus firmus ebben a requiemben egy kvinttel lejjebb jelenik meg, miként Lassus négyszólamú miséjében is. Az Agnus Deiben található egy \flat előjegyzés további példái: Morales a 5, Porta, Tudino és Amon művei.

A többszólamú miseordinárium *Agnus Dei* tétele jelentősen különbözik a halotti mise azonos tételétől. Az utóbbira jellemző hármass felosztás csupán Morales hat *ordinarium missae*jében jelenik meg, Palestrina és Victoria ciklusaiban nem. A szinte kizárólagos kettes tagolás mellett csak Victoria *Pro victoria* miséje zenésíti meg a szöveget egyetlen egységként. Ugyanakkor többször hiába keressük a *dona nobis pacem* mondattal végződő szakaszt – Palestrina: 7, Victoria: 9 mise –, ám előbbi *Missa Regina caeli* (12. misekötet), valamint utóbbi *Missa Vidi speciosam* ciklusa csupán ezt az egységet tartalmazza, az ezt megelőző szakaszt nem. A szólamok kezelését illetően törvényszerűnek tekinthetjük a harmadik *Agnus Dei* szólamszámának – leggyakrabban eggyel, olykor drasztikusan (négyről hétre) – növelését. Az ettől a megoldástól való eltérések többnyire a tagolással függnék össze. Morales háromrészes tétéleiben a középső szakasz szólamszáma mindig csökken, a harmadik szakaszban négy esetben az eredeti szólamszám tér vissza, két misében (*Vulnerasti cor meum*, *L’homme armé*) pedig pluszszólamok jelennek meg. Mind Palestrinánál (*Missa Ave Maria*: 6. misekötet), mind Victoriánál (*Missa Quam pulchri sunt*: 1. misekötet) csupán egyetlen alkalommal fordul elő a szólamszámok szakaszonkénti fokozatos növelése. Amennyiben a tétel a *miserere nobis* szövegrésszel zárul, Palestrina – egy kivétellel (*Missa In illo tempore*: 10. misekötet) – változatlanul hagyja a szólamszámot, míg Victoria mindig megnöveli azt. A miseordinárium *Agnus Dei* tételét a requiemmel ellentétben igen ritkán vezeti be intonáció.

A halotti mise propriumtétélei közül csak az introitust és az offertoriumot zenésítették meg olyan gyakran több szólamban, mint az ordinárium tétéleit. Előfordulás tekintetében a következő tétel a *communio*, míg *gradualét* a vizsgált misékből huszonkettő tartalmaz. A *sequentia* többszólamú tétélei a requiemek közül csak tizennégyben tűnnek fel, *polifón tractus* pedig csak tízben található.

A gregorián introitus háromrészes formája meghatározza a polifón feldolgozás szerkezeti tervét. A reneszánsz komponisták a zsolnárt elég gyakran két részre osztották, *exaudi orationem meam* kezdetű második résszel. A legjelentősebb eltérés a különböző polifón introitusokban az előjegyzés és a szólamszám megválasztásában, valamint a nyitó intonációhoz felhasznált gregorián ének terjedelmében található. A többszólamú introitusban megjelenő nyitó intonáció általában csak a szöveg első szavára terjedt ki (*Requiem*), alkalmanként az első két szót (*Requiem aeternam*) énekeltették gregorián dallamon, ám ez utóbbi eljárás Ruffo és Anerio művein kívül kizárólag a spanyol zeneszerzők requiemjeiben fordul elő. Az introitus zsolnártversét is mindig intonáció vezette be: *Te decet hymnus Deus in Sion*. A gregorián dallamok leggyakrabban a tenor vagy a szoprán szólamban szerepelnek, olykor mindkettőben, hiszen Févin a nyitó intonációt a szopránba, a zsolnárintonációt pedig a tenorba helyezi. A szokásos gyakorlattól való

eltérések ugyanazok, mint amelyek a Sanctus és az Agnus Dei tételeiben felbukkantak (Lassus: basszus, Victoria: szoprán II, Ruffo: mind a hat szólam).

A legtöbb polifón introitus előjegyzése egy \flat , amit Ockeghem és Brumel elhagy, de a tétel folyamán pótlólag kiír. Févin introitusa, miként Kyriéje, kettős előjegyzést használ: a basszus számára a legtöbb tételben két \flat -t ír elő. La Rue introitusa az egyetlen, amelyben a cantus firmus két \flat előjegyzéssel tiszta kvinttel mélyebbre kerül, míg Lassus négyzólamú requiemjének introitusa kihagyja a szokásos előjegyzést, és a cantus firmust kvinttel feljebb transzponálja.

Mivel a 15–16. században vagy a *Si ambulem*, vagy a *Requiem aeternam* gregorián graduale szerepelt a halotti misében, így nem meglepő, hogy mindkettő polifón feldolgozásai megtalálhatók a különböző reneszánsz requiemekben. Azok a halotti misék, amelyek tartalmazzak gradualét (a vizsgált művek több mint fele), legnagyobbbrészt a *Si ambulem* szöveget zenésítik meg, melyet a Missale átdolgozása idején, a 16. század utolsó évtizedeiben kihagytak a gregorián gyászmiséből, és a *Requiem aeternam* váltották fel. Az egyetlen 16. századi polifón requiem, amit a reform után komponáltak és a *Si ambulem* szöveget dolgozza fel, Du Caurroy miséje. (Lassus 1578-ban publikált, *Si ambulem* gradualét tartalmazó négyzólamú requiemje valószínűleg még az 1570-es Missale bevezetése előtt keletkezett.) Az a tény, hogy Du Caurroy a régebbi szöveg mellett tartott ki, azt jelezheti, hogy – legalábbis az északi országokban – vagy nem törődtek a liturgiai reformokkal, vagy V. Pius pápa Missaléja még nem jutott el Párizsba abban az időben, amikor a francia szerző requiemjét komponálta.

Bár a *Si ambulem* graduale valamivel népszerűbb volt, mint a *Requiem aeternam*, valamennyi spanyol komponista az utóbbi szöveget választotta, és egyikük sem hagyta ki azt a polifón tételek közül. Ezzel szemben a franko-flamand zeneszerzők a 15–16. század folyamán változatlanul a *Si ambulem* szöveget részesítették előnyben, vagy pedig a tételt teljes egészében mellőzték halotti miséjükben. Az a két, nem spanyol komponista által megzenésített gyászmise, mely *Requiem aeternam* gradualét tartalmaz, Amoné és Asoláé.

A polifón *Si ambulem* tételt a gregorián graduale főrész+versus formájának megfelelően rendszerint két külön szakaszra osztották *Virga tua* második résszel, melyet a 16. században rendhagyó módon zenésítettek meg. A versus nyitó részében általában eggyel vagy kettővel csökkentették a megelőző szakaszban használt szólamok számát, de azzal az általános reneszánsz gyakorlattal szemben, mely szerint egy zárt formai egységben egy vagy több szólamot elhagyhattak, a *Virga tua* kezdetén található vokális textúrát a szakasz vége felé megnövelték más szólamok hozzáadásával. Néhány műben a belépő szólamok finoman, megelőző kadencia vagy más zeneszerzői eszköz nélkül kapcsolódnak be a tételbe, míg másokban drámai hatással, az éneklő szólamokban levő zárlat és cezúra után. A *Virga tua* némileg eltérő feldolgozása Févin és Kerle műveiben található, akik a teljes szakaszban csökkentik a szólamszámot. Monte nem változtatja meg a vokális textúrát, Ockeghem ellenben megnöveli a szólamok számát ebben a részben. Lassus négyzólamú halotti miséjében a többi komponistától eltérő módon

dolgozza fel a gradualét: ahelyett, hogy két részre osztaná a tételt, három szakaszra bontja azt. A teljes apparátussal megszólaltatott főrész után a *Virga tua* első részében a tenor és a basszus jut szerephez, majd az *ipse me* szövegtől visszatérve a négyszólamú felrakáshoz, Lassus az utolsó részből egy önálló szakaszt alkot. A többi darabbal ellentétben, melyek a felső szólamokat énekeltek ebben a részben, Lassus a versus első felében mély szólamokat ír elő.

A vokális anyag hasonló kezelésével találkozunk abban a néhány gradualében is, amelyek a *Requiem aeternam* szöveget zenésítik meg. Morales és Guerrero requiemjei csökkentik a szólamok számát az *In memoria aeterna* versus elején (előbbi az alsó, utóbbi a felső három szólamot hagyja meg), de a teljes kórus megszólal az utolsó mondatban (*non timebit*). Brudieu halotti miséjében a graduale versusát végig a szoprán, alt és tenor szólamok éneklék. A többi olyan gyászmisében, amely a *Requiem aeternam* szöveget dolgozza fel, nem tér el a főrész és a versus szólamzáma.

A graduale intonációi távrolról sem mutatnak olyan nagy különbségeket a zeneszerzők között, mint a tétel szólamválasztása. Azok a requiemek, amelyek a *Si ambulem* szöveget zenésítik meg, kivétel nélkül annak első két szavát írják elő intonációként. A *Requiem aeternam* gradualét előnyben részesítő spanyol komponisták szintén a szöveg első két szavát énekeltek gregorián dallamon. Ezzel szemben Amon lerövidíti intonációját az első szóra. A vizsgált művek közül Asola háromszólamú requiemje az egyetlen, amelyik nem vezet be intonációval a tételt, Victoria viszont a graduale versusát is azzal kezdi (*In memoria aeterna*). A zeneszerzők általában ugyanazokat a szólamokat választják az intonációhoz, mint amit az introitushoz kijelöltek, leggyakrabban a tenort vagy a szopránt.

A graduale polifón tételeiben általában nincs előjegyzés. Monte, Guerrero 1566 és 1582, valamint Lassus a 4 egy \flat előjegyzést használ, de a négyből csak Guerrero és Lassus transzponálja a cantus firmust.

A gradualéhoz hasonló eltéréseket tapasztalhatunk a tractus esetében is. Minden eddig ismert, Tridentinum előtti spanyol polifón requiem, valamint Févin, La Rue, Ockeghem és Vaet gyászmiséje a *Sicut cervus* szöveget dolgozza fel. A többi zeneszerző a megreformált Missale egyetlen darabját, az *Absolve Dominét* zenésíti meg. Guerrero halotti miséjének 1566-os kiadásában még a *Sicut cervus* tétel szerepelt, de ezt – az 1570-es Missalának megfelelően – az 1582-es kiadásban lecserélte az *Absolve Domine* szövegre.

A requiem tractusának három részre történő felosztása minden zeneszerzőnél megfigyelhető, kivéve Guerrerót, Clemenst és Ockeghemet. Guerrero a *Sicut cervus*ban nem zenésíti meg az utolsó, *Fuerunt mihi* verset, *Absolve Dominé*jében pedig csupán az első vers polifón feldolgozása szerepel. Clemens az *Absolve Domine* szöveget egyetlen összefüggő tételként komponálja meg; Ockeghem viszont a *Sicut cervus* tételt négy részre osztja, külön kezelve a záró mondatot (*Ubi est Deus tuus*).

A legtöbb műben a tractus egyes szakaszait különböző szólamok alkalmazásával emelik ki. A leggyakoribb eljárás az, amelyik először Ockeghem halotti miséjében tü-

nik fel, aki a tételt a szoprán és az alt szólammal kezdi, majd a következő versben ezeket a tenor és a basszus váltja fel, s végül három szólam, szoprán, alt és tenor szólaltatja meg az utolsó szakaszt. La Rue és Vaet csak annyiban tér el ettől, hogy a záró versben három helyett négy szólam énekel. Févin tractusa a tenorral és a basszussal kezdődik, és minden vers elején csatlakozik hozzájuk még egy szólam. Teljesen más megoldással él Lassus, aki a tételt a teljes kórossal indítja és zárja, de a középső részt háromszólamúra csökkenti. Csak két tractus kezdődik intonációval: Lassusé és Clemensé. Minden többszólamú tractus, akár a *Sicut cervus*, akár az *Absolve Domine* szöveget zenésíti meg, a cantus firmust transzpozíció nélkül énekelte, és nem ír ki \flat előjegyzést.

A *Dies irae* a gregorián halotti mise leghosszabb önálló tétele. Bár megjelenésétől kezdve igen kedvelt darab volt, többszólamú tételei a reneszánsz halotti misékben majdnem olyan ritkák, mint a tractus darabjai. Ennek részben a liturgiában való általános elfogadásának viszonylag késői időpontja, részben a sequentia gregorián változata iránti preferencia lehetett az oka. Brumel műve a legkorábbi ismert halotti mise, mely többszólamú *Dies irae*t tartalmaz. 1570 előtt rajta kívül csak Kerle és Morales gyászmiséjében jelenik meg polifón sequentia. Egy kivétellel viszont megtalálható minden olyan olasz requiemben, amelyet 1570 és 1600 között komponáltak vagy adtak ki. (Palestrina gyászmiséje kihagyja a sequentiát, miként a mise propriumtételeinek legtöbbjét.) A 16. század utolsó három évtizedében egyetlen halotti mise sem tartalmazott sequentiát azok közül a darabok közül, amelyeket nem olasz zenészek komponáltak.

Azon requiemek közül, amelyekben szerepel sequentia, csak kettő közli a teljes szöveget polifón feldolgozásban, hiszen az általános gyakorlat szerint a páratlan számú versek többszólamúak voltak, a páros számúakat pedig gregorián dallamon énekeltek. Giacomo Moro és Giulio Belli kétkórusos halotti miséiben a sequentia teljes szövege a két kórus váltakozásában szólal meg. A feldolgozás során több zeneszerző követi a gregorián tétel formáját, azaz három strófát összefogva, annak zenei anyagát háromszor ismétli meg (1. *Dies irae* 2. *Quid sum miser* 3. *Qui Mariam*), majd a *Judicandus* és a *Pie Jesu* szakaszaival fejezi be a tételt. Erre a gyakorlatra találhatunk példákat Belli négy-szólamú és kétkórusos halotti miséjében, valamint Tudino requiemjében. A 16. századi polifón sequentia tipikusabb formai megoldása az, melyben a zeneszerzők a szöveg minden egyes versszakát külön egységként kezelik, s bár a megfelelő gregorián dallam cantus firmusként megjelenik minden szakaszban, ugyanannak a dallamnak többszólamú tételei mégis minden esetben különbözőek lesznek. Morales halotti miséje azért szokatlan, mert a sequentia szövegéből kizárólag az utolsó szövegsor polifón feldolgozását tartalmazza. Moro sequentiamegzeneésítése is különleges, mivel egyáltalán nem veszi figyelembe a *Dies irae* strófikus szerkezetét, hanem a tételt egyetlen hosszú, folyamatos darabként kezeli. Asola négy mély szólamra írt requiemjének sequentiája, valamint Porta és Anerio halotti miséjének tétele megfordítja a többszólamúság és gregorián szokásos rendjét, gregoriánnal kezdve a darabot, és a polifóniát a páros számú versekre tartva fenn.

Azokban a sequentiákban, amelyek nem transzponálják a cantus firmust, nem használnak \flat előjegyzést, de minden esetben kiteszik azt, amikor a cantus firmust vagy kvarttal felfelé vagy kvinttel lefelé transzponálják.

A reneszánsz requiemek majdnem mindig tartalmazták a *Domine Jesu Christe* tételt, valószínűleg azért, mert ez a darab jól megszilárdult része volt a liturgiának jóval a polifón mise megjelenése előtt. Továbbá az eucharisztikus áldozat előkészítése hosszú időt igényelt, egy nagyméretű polifón kompozíció így megfelelőnek tűnhetett nemcsak a requiemekben, hanem minden ünnepi misében. A reneszánsz halotti misékben az offertorium tipikus darabjai kétségtelenül több mint elégséges időt biztosítottak az ol-tárnál való felkészüléshez, mivel a felajánlási ének általában a halotti mise leghosszabb tétele volt. Amikor szerepelt, csak a sequentia volt hosszabb az offertoriumnál. Brumel és Ruffo requiemje viszont nem tartalmazza a felajánlási éneket, bár lehetséges, hogy Ruffónak az offertorium szövegére írt motettáját – melyet a Castilliones kiadásában 1542-ben megjelent első motettáskönyvének második kiadásában publikált – használták requiemjében. A motettában nem szerepel az offertorium első részének záró mondata és a versus, de ez nem zárhatta ki használatát a misében, hiszen ezeket a kihagyásokat könnyen pótolhatták a megfelelő gregorián énekkel.

A többszólamú offertorium formája alapvetően ugyanaz, mint gregorián modelljéé: kétrészes tétel, melyben mindkét rész a *Quam olim Abrahae* repetendával ér véget. A requiemek egy része a repetendát független egységként kezelte mind a főrész, mind a versus után, de gyakran megjelenik úgy is, mint az offertorium mindkét szakaszának szerves része. A *Hostias et preces* versusban gyakran csökken a szólamok száma, ám a második repetenda szakasz minden esetben visszatér az eredeti előadói apparátushoz. Ockeghem az offertorium főrészét a később megszokott kettő helyett három részre bontja (az intonáció után *Rex gloriae*, *Sed signifer*, *Quam olim*), és a versust is egyedi módon alakítja ki: a *Hostias* szöveget két, a *Tu suscipe pro animabus* textust három szólamban zenésíti meg, fokozatosan térve vissza a repetenda négyszólamú anyagához.

Az elsősorban a késő 16. századi requiemekre jellemző másik megzenésítési módban az offertoriumnak csak a főrésze többszólamú. Amennyiben a zeneszerző a repetendát önálló egységként kezeli, az a *Hostias et preces* versus gregorián dallamon történő megszólaltatása után visszatér (*Victoria* négyszólamú requiem). Számos más műben azonban nem valósítható meg a *Quam olim Abrahae* repetenda ismétlése, mivel azt ezekben a darabokban a főrész szerves és elválaszthatatlan részeként kezelik (Victoria a 6, Brudieu, Belli a 4, Tudino, Moro).

Az offertoriumban és annak versusában előírt intonációk olyan számottevő különbségeket mutatnak, mint amelyek az introitusban megjelentek. A nyitó intonáció a legtöbb esetben a szöveg első három szavára terjed ki. Tudino requiemje rövidebb intonációt használ (*Domine*), a spanyol zeneszerzők viszont hosszabbat (*Domine Jesu Christe Rex gloriae*). Néhány mű ellenben egyáltalán nem ír elő nyitó intonációt. Az offertorium versusa előtt a *Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus* szöveg hangzott el gregorián dallamon. Amon intonációja az egyetlen, amely eltér a szokásos ter-

jedelemtől, kihagyva az intonáció utolsó két szavát. Alkalmanként a vers intonációja teljes egészében elmaradt. A reneszánsz offertoriumok nagy része nem használ \flat előjegyzést. Azok, amelyek kiírják, transzponálják a cantus firmust vagy kvarttal felfelé, vagy kvinttel lefelé.

A *Requiescant in pace* záró mondat kivételével a halotti mise utolsó énekelt tétele a *Lux aeterna* communio. Ezt az ismert 15–16. századi requiemek közül csak öt hagyja ki. A zeneszerzők legnagyobb része hasonló módon zenésítette meg a szöveget, figyelembe vette a cantus firmus kétrészes formáját, melynek mindkét szakasza – az offertoriumhoz hasonlóan – ugyanazzal a szöveggel ér véget: *cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es*. A megismételt részt általában újra kikottázták a tétel végén, bár az abban megjelenő változtatások nem voltak jelentősek. A 16. század elején komponált requiemek közül viszont néhány azt írja elő, hogy az első *cum sanctis tuis* részt pontosan kell megismételni.

Az áldozási ének mindkét részének bevezetéséhez használtak intonációt. Az antifónáé mindig a *Lux aeterna* volt, a versé pedig a *Requiem aeternam dona eis Domine*. Előfordult, hogy az intonációt nem jelölték az eredeti kiadásban, de kétségtelenül alkalmazták az előadásban; leggyakrabban a tenor vagy a szoprán szólamok énekeltek. A hagyományos gyakorlattól eltérő kivételek ugyanazok, mint amelyeket az egyes requiemek introitusáiban találtunk. Guerrero 1566-ban, Belli 1595-ben és Moro 1599-ben megjelent művében elmarad a nyitó intonáció, és a communio rögtön több szólamban indul. Az áldozási énekek közül csak egy használ \flat előjegyzést. Lassus négy szólamú halotti miséjében a \flat a cantus firmus kvinttel lefelé történő transzpozícióját jelzi.

A záró *Requiescant in pace* és annak *Amenje* kivételével, melynek egyetlen ma ismert polifón feldolgozása Juan Esquivel de Barahona műve (*Requiescant*: SSAT, *Amen*: SSATB), a halotti mise énekelt tételei a communióval érnek véget. Azonban számos 16. századi requiem tartalmaz olyan különleges tételeket, amelyeket a temetésen használtak, és sohasem voltak magának a misének részei. Az egyetlen elterjedt hozzáadás az *Absolutio* responzóriumának többszólamú feldolgozása volt. A halotti officium egyes darbjait alkalmanként a requiem polifón tételei előtt vagy után közölték, míg számos zeneszerző olyan motettát iktatott be, amelynek szövege egyáltalán nem volt része a halotti liturgiának.

Az egyetlen, a zenetörténetben évszázadokon keresztül folyamatosan megzenésített plenármise, a requiem és a miseordinárium mind a ciklus egészét, mind pedig az azonos tételeket tekintve alapvetően különbözik egymástól a reneszánszban. Bár a 16. század második felétől kezdve egyre inkább a paródiamise válik uralkodóvá a kissé háttérbe szoruló parafrázis és a szinte teljesen eltűnő cantus firmus mise mellett, a halotti misék kivétel nélkül az immár archaikusnak számító cantus firmus vagy parafrázismisék csoportjába tartoznak. Míg a miseordináriumban az alapul szolgáló gregorián vagy világi dallam, többszólamú darab vagy egy adott szerkesztési elv (például kánon) valamennyi tételen végigvonulva a ciklus egészét összefogja, addig a requiem külön-

böző tételeiben más és más gregorián dallam jelenik meg. Ez a tény különösen hangsúlyossá válik azáltal is, hogy míg az *ordinarium missae*ben szinte kivétel nélkül csupán a Gloria és a Credo indul gregorián intonációval, addig a Kyrie kivételével a halotti mise valamennyi tételét megszakítják, részekre osztják a liturgikus dallamok. Az ordinárium egyes tételeinek tagolásában a Kyrie tér el legkevésbé a kétfajta misciklusban, hiszen a 16. század elejétől eltekintve, amikor a tételt a kisebb belső szövegi egységeknek megfelelően zenésítették meg, mindkét műfajban a hármass felosztás érvényesül. A requiem Sanctusának tagolása jóval nagyobb változatosságot mutat, mint a két fő típusba sorolható miseordináriumé. Míg az Agnus Dei mindhárom mondata többszólamban szerepel a halotti misékben, addig az *ordinarium missae* leggyakrabban csupán a két eltérő textusú szakaszt tartalmazza polifón feldolgozásban. A miseordinárium szólamszámának megváltoztatása egy-egy rész kiemelésére – *Christe eleison, Pleni sunt, Benedictus*: szólamszám csökkentése, utolsó Agnus Dei: szólamszám növelése –, mely az érett reneszánszban általános gyakorlattá vált, szinte teljesen ismeretlen és ritka a korabeli requiemekben. A gyászmise imitációval alig élénkített, alapvetően homofón ordináriumtételei jóval visszafogottabbak az *ordinarium missae*ben megjelenő párjaiknál. Mozgalmasságot, merészebb harmóniakezelést a motettaszerű propriumtételekben, elsősorban az offertóriumban találunk.

3. Victoria *Officium defunctoruma*

Victoria 1605-ben, Madridban kiadott *Officium defunctoruma* Máriának, az özvegy spanyol császárnénak állít emléket, aki 1603. február 23-án hunyt el. Március 19-én emlékére vigiliát énekeltek a kolostorban. Négy külön énekest hoztak a toledói székesegyházból erre az alkalomra. Diego de Urbina, Madrid *regidorja* kiadott egy beszámolót, amely szerint a vigilia délután fél háromtól ötig tartott.¹⁹ Bár a leírás mindent lelkiismeretesen feltüntet, semmit sem mond Victoria *Officium defunctorumáról*, sőt még csak említést sem tesz a zeneszerzőről. Sokkal impozánsabb alkalom lehetett Victoria művének első előadására az az ünnepélyes és nagy zsolozsma, amely április 21–22-én zajlott le az 1567-ben felépült Szent Péter és Szent Pál jezsuita templomban.²⁰

A jezsuita rend, melyet az özvegy császárné rendkívül nagylelkűen támogatott, az *Anales de Madrid* szerint előre elhatározta, hogy felhagy minden korábbi kísérlettel ar-

¹⁹ Idézi: Felipe Pedrell, *Tomás Luis da Victoria Abulense: Biografía, bibliografía* (Valencia: Manuel Villar, 1918), 142.

²⁰ Mai neve: San Isidoro.



ra vonatkozóan, hogy megtisztelje az emlékét.²¹ Don Tomás de Borja, Saragossa újonnan megválasztott érseke énekelte az officiumot. A vesperás végén P. Luis de la Cerda mondott latin orációt. Másnap a mise után P. Jerónimo de Florencia, napjainak talán leghíresebb szónoka mondta a beszédet.

Attól a perctől kezdve, hogy elhatározták ezeknek a szertartásoknak a vezetését, a társaság előljárói utasítottak minden atyát, hogy tehetsége szerint írjon mindenféle verset és kompozíciót Ófelsége dicsőítésére.²²

Victoriát, akinek bensőséges kapcsolata a társasággal 1565-ben vagy még korábban kezdődött, a jezsuita előljárók nem hagyhatták figyelmen kívül, amikor a zenei szolgálatokért felelős megfelelő személyt keresték Madridban.

Az ugyancsak a rendhez tartozó Margit hercegnőhöz írt hosszú dedikációjában Victoria határozottan állítja, hogy az *Officium defunctorum*ot „legfenségesebb anyja temetésére” komponálta. Mint 1600-as dedikációjában,²³ itt is gyakran használ klasszikus utalásokat. Dicsőíti az egész ausztriai házat V. Károlytól kezdve, és elismerésre méltónak tartja, hogy a hercegnő kolostori életformát választott. Jelen művét *Cygneam cantionem*nek, hattyúdalnak nevezi, de ezt a kifejezést nem saját magával, hanem jótévőjével, az elhunyt császárnéval kapcsolatban használja. Végül reményét fejezi ki, hogy ha az isteni Gondviselés kegyelme meghosszabbítja napjait, jelen művénél jobb alkotásokkal szolgálhat a hercegnőnek. A dedikáció dátuma 1611. június 13.

Martín Pescenio, egy káplántárs a *Descalzas Reales*ben egy harminchárom hexameterből álló latin verset alkotott utóiratként a dedikációhoz, mely megmagyarázza az abban szereplő *Cygneam cantionem* kifejezést. Pescenio így zárja a verset:

Victoria, te a mi nagylelkű jótévőnket olyan áthatóan szomorú dallal siratod, hogy eszünkbe jut az Eurydicét gyászoló Orpheus, vagy a haldokló hattyú sírása, vagy Philomela zokogása. Folytasd ezután is sokáig halmozva dicsőséget dicsőségre. Válj egy másik Milétoszi Timoteussá! Emelkedj fel, mint egy hattyú, Apolló adta szárnyakon nevednek megfelelően, ami teljesíti annak boldog jövődölését.

Victoria két halotti misét komponált, amelyek közül az első az 1583-as misekötetben jelent meg. Ez a kiadvány tartalmazza mind az öt, 1576-ban már kiadott miséjét és még négy, korábban kiadatlan művét. Az 1583-as *Missa pro defunctis* és az 1605-ös *Officium defunctorum* nagyon sok vonatkozásban hasonló jellegzetességeket mutat. Mindkét darab ugyanazokat a szövegeket zenésíti meg a halotti miséből (*Requiem*

²¹ León Pinelo, *Anales de Madrid: reinado de Felipe III*, ed. by Ricardo Martorell Téllez-Girón (Madrid: Estanislao Maestre, 1931), 62. A császárné halálát követő nyolc héten belül a jezsuiták 35 000 (!) misét ajánlottak fel lelki üdvéért Spanyolországban és Németországban. Lásd: Robert Murrell Stevenson, *La música en las catedrales*, 539.

²² Téllez-Girón (ed.), *León Pinelo*, 222.

²³ *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi* (Madrid, 1600). A kötet ajánlása III. Fülöp királynak szól.



aeternam introitus, *Requiem aeternam* graduale, *Domine Jesu Christe* offertorium, *Lux aeterna* communio a Kyrie, Sanctus, Agnus Dei mellett). Azonos előjegyzést ad az azonos tételekhez (1 \flat az introitushoz és a Kyriéhez, míg a többi tételben nincs előjegyzés). A tételek hangnemének rendje azonos (ión: introitus, Kyrie; dór: offertorium; mixolíd: Benedictus, Agnus Dei, communio; eol: graduale, Sanctus) és az intonációkhoz mindkettő ugyanazokat a szövegeket adja meg azonos gregorián dallamokra. A tételek, illetve a tételen belüli nagyobb egységek zárlatai is azonosak, ám míg az 1605-ös darab valamennyi tétele teljes hármashangzattal ér véget, addig a korábbi mű szinte valamennyi szakasza terc nélküli záróakkordot ír elő (ez alól csak az introitus versusa, a Kyrie és a Sanctus első része a kivétel). A szólamok használatában is azonos rendet követ a két darab, hiszen mindkét mű csak a Kyrie tétel *Christe eleison* szövegrészénél csökkenti a szólamok számát, kihagyva a basszus, illetve a tenor II és basszus szólamokat.

Eltérések mutatkoznak viszont a misén kívüli tételek megválasztásában. Míg a *Libera me* responzóriumban mindkét kiadás tartalmazza, sőt a *Tremens factus sum ego et timeo* szakasz zenéje teljesen azonos mindkét kiadványban, addig az 1583-as ciklus a halotti matutinumból két responzóriumból (*Peccantem me*, *Credo quod Redemptor*), az 1605-ös pedig egy responzóriumból (*Versa est in luctum*) és egy olvasmányból (*Taedet animam meam*) csatol a miséhez.

Ahogy Victoria stílusa egyre tömörebbé válik az 1592-es és az 1600-as miseköteteiben, úgy az 1605-ös requiem egészében és tételeiben is rövidebb, mint az 1583-as. A korábbi mű 43+35 ütemes gradualéja, 133 ütemes offertoriuma és 19+17 ütemes Sanctusa helyett az 1605-ös graduale 23+23, az offertorium 78, a Sanctus pedig 17+16 ütem terjedelmű. A *Missa pro defunctis* offertoriumában a *Hostias et preces* versus után a *Quam olim Abrahae* repetenda több szólamban tér vissza, míg az *Officium defunctorum* sem a versus, sem a repetenda polifón feldolgozását vagy gregorián dallamát nem adja meg. Az 1583-ban kiadott mű az Agnus Dei mindhárom szakaszát több szólamban zenésíti meg, a későbbi darab viszont csak az első és a harmadik szövegegységre ír polifóniát.

Mindkét mű cantus firmusa a *Graduale Romanum* halotti miséjéből származik, de míg az 1583-as ciklus a szopránra bizza annak éneklését (kivéve a Kyrie első részét, ahol a basszus szólaltatja meg a hosszú hangjegyértékekben megjelenő gregorián dallamot), addig az 1605-ös darab szokatlanabb módon a szoprán II-t jelöli ki erre a feladatra (két szakasz kivételével: *Christe eleison*: tenor; offertorium: alt).

Az *Officium defunctorum* dallamvonalának vizsgálata számos sajátosságot mutat. Victoria egy-egy alkalommal használja a Palestrina-stílusban rendkívül ritka lelépő kis szextet, a nagy szextet mindkét irányban, valamint a fellépő nagy nónát és a lelépő bővített kvartot. Feltűnően gyakori az oktávugrás mind felfelé, mind lefelé. Ezt az ugrást kibővíti különböző hangközökkel: egy-egy alkalommal a leugró tiszta oktávot azonnal ellentétes irányú oktáv követi, máskor a felugró oktáv után azonnal leugró oktáv szere-

pel, vagy a felfelé ugró tiszta oktáv után felugró terc, illetve leugró tiszta kvart jelenik meg. Csupán három alkalommal fordul elő fellépő tiszta oktáv után következő lelépő tiszta kvint, ám ennek megfordítása, vagyis a lelépő tiszta oktáv utáni fellépő tiszta kvint jóval gyakoribb. Viszonylag sokszor szerepel a lelépő tiszta oktáv fellépő tiszta kvarttal kombinálva. Érdeemes megjegyeznünk, hogy ezek a jelenségek leggyakrabban a basszus szólamban fordulnak elő, meglehetősen sokszor feltűnnek a tenor I szólamban, ám viszonylag ritkák a tenor II, alt, szoprán I szólamokban, míg a cantus firmust éneklő szoprán II-ben csupán egyetlen alkalommal jelennek meg.

Palestrina zenéjének alapvető jellegzetessége, hogy az ugrásokat a lehetőségekhez mérten igyekszik kitölteni. Ez a zene szembetűnő és bizonyítható különbséget tesz az emelkedő és ereszkedő intervallumok között, azaz a felfelé irányuló ugrásokat sokkal gondosabban egyenlíti és tölti ki, mint a lefelé irányulókat. Sokszor egy ellenkező irányú második ugrás válaszol egy nagyobb lefelé ugrásra; a nagy felfelé ugrásra ezzel szemben leggyakrabban lépésszerű mozgás következik. Ezzel szemben Victoria 1605-ös művében gyakran fordul elő két azonos irányú ugrás. Leugró tiszta kvint után néha ugyanilyen irányú terc, gyakrabban tiszta kvart vagy tiszta kvint következik, aminek eredménye a kiinduló és záró hangok közötti szeptim, oktáv vagy nóna lesz. Négy esetben leugró tiszta kvartot ugyancsak leugró tiszta kvint követ. Jóval ritkábban, de előfordul Victoria művében két felfelé irányuló ugrás is. A felhasznált hangközök a következők: 1. felugró tiszta kvart, majd tiszta kvint 2. két felugró tiszta kvart 3. felugró tiszta kvint, amit tiszta kvart követ.

A requiemben leggyakrabban előforduló dallami motívumok négy semiminima különböző kombinációiból alakulnak ki. Az egyik leggyakoribb forma négy lépcsőzetesen emelkedő semiminimából áll. Hasonló gyakoriságú ennek ellentéte, a négy lépcsőzetesen ereszkedő sorozat. Csak egyetlenegyszer szerepel egy alsó váltóhangos alak (F–E–F–G), kilencszer egy visszalépő tercet tartalmazó forma (C–D–E–C) és háromszor a Cisz–H–Cisz–A motívum. A semiminimák sorozatán kívül még két, pontozott minimából, két fusból és egy minimából álló forma érdemel figyelmet. Az egyik lépcsőzetesen lefelé mozgó motívum, míg a másik egy alsó váltóhangos formula (E–D–E–F, illetve G–F–G–A).

Hangisméltés három formában jelenik meg a darabban: 1. portamento 2. Landino-zárlat 3. olyan semiminima alakjában, amely szótaghordozó hang is egyben. A cambiate alábbi alakjaira bukkanhatunk a halotti officiumban: 1. négyhangos forma pontozott minima-semiminima-minima-minima ritmusértékekben 2. négyhangos, augmentált forma 3. archaikus, három hangból álló forma. Keresztállás csak háromszor fordul elő a darabban Cisz–C, illetve F–Fisz hangok között.

A késleltetések közül a darabban a 4–3-as fordul elő leggyakrabban. Kevésbé gyakori a 7–6-os, hiszen mindössze tizennyolcszor szerepel a műben. 9–8-as késleltetés és átmenő szeptim kétszer, 6–5-ös és 2–1-es viszont egy-egy alkalommal jelenik meg Victoria darabjában. Ezzel szemben négyszer találkozunk a 6–5, 4–3-as kettős késlel-

Soprano I
do - na e - - - is Do - mi - ne, Do - mi - ne

Soprano II
do - - - - na e - is

Alto
do - - - - na e - is Do - mi - ne, do - na

Tenor I
do - na e - is do - na e - is Do - - - - mi - ne

Tenor II
do - na e - is Do - - - - mi - ne, do - na e - is

Bass
do - na e - is do - na e - is Do - mi - ne

5. kotta: *Officium defunctorum, Requiem aeternam introitus*, 1–4. ütem

tetéssel, míg a 9–8, 7–6-os, valamint a 9–8, 4–3-as csak egy-egy helyen bukkan fel az *Officiumban*. A négyeshangzatok közül mind a négy megfordítás felbukkan a darabban, rendszerint minima értékben. A szeptim- és a kvintszext akkord egyforma számban szerepel a műben, míg a terckvart és a szekund-akkord jóval kevesebbszer szólal meg (négyszer, illetve kétszer).

Az *Officium defunctorum* introitusának kétrészes formája a gregorián tétel anti-fónazsoltár felépítésének felel meg. Az első rész három, imitatív jellegű szakaszból építkezik:

1. *Dona eis Domine* (1–15. ütem), amely két különböző témafejtípus imitációját egyszerre valósítja meg. Az (*A*)-téma a tétel gregorián dallamát veszi mintául, és a szólamokat a következő rendben és kezdőhangokon lépteti be: A (C¹); S1 (A¹); S2 (F¹). A szekundlépésekben mozgó (*A*)-val ellentétben a (*B*) lelépő tercet vagy kvartot állít szembe egy felugró kvinttel: T1 (A); T2 (F); T1 (F¹). A két téma belépéseinek rendje: A (A)+B (T1) egy időben; A (S1)+B (T2) egy időben; A (S2), B (T1) (5. kotta).
2. *Et lux perpetua* (15–21. ütem): témájának egyetlen jellegzetessége, hogy lelépő hangközzel indul, maga a hangköz viszont nagy változatosságot mutat. A szólamok belépésének sorrendje, kezdőhangja és a lelépő hangközökei: T2 (C¹), 3; A (C¹), 3; S1 (A¹), 4+B (F), 3 egy időben; A (F¹), 3; T1 (B), 4+T2 (D¹), 3 egy időben; B (F), 8; A (F¹), 2.
3. *Luceat eis* (21–33. ütem). Az előző téma viszonylagos mozgalmasságával ellentétben itt a témafejtípus szinte kizárólag tiszta prim hangközzel kezdődik, amittől csak egy-egy esetben tér el a T2, illetve az A szólam egy fellépő szekunddal élénkítve a dallam statikusságát. Az imitáló szólamok ebben a részben meglehetősen sűrűn követik egymást: T2 (C¹); B (F); T1 (D¹); S1 (F¹)+A (D¹) egy időben; T1 (C¹); B (F);

The musical score shows six vocal parts. Soprano I has the most active melody, starting with a half note 'ex' and a quarter note 'au', followed by a dotted half note 'di'. Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass have more static parts, often holding long notes or rests. The lyrics are 'ex - au - di, ex - au - di'.

6. kotta: *Officium defunctorum, Requiem aeternam introitus*, 10–13. ütem

A (D¹); S1 (C²); T2 (F); A (D¹); T1 (C¹); T2 (F). Mindhárom szakasz F-ión zárlattal ér véget.

Az introitus második nagy egysége, amely a zsoltár szövegének hatszólamú feldolgozását adja, szintén három szakaszra tagolódik, és alapvető jellegzetessége a kéttémás imitáció. Ez a rész hangnemileg nem annyira egységes, mint az előző, hiszen az első két egység D-eol hangnemével szemben a harmadik F-iónban ér véget.

1. *Et tibi reddetur votum in Jerusalem* (1–10. ütem). Első három szótagja még homofón szerkesztésű, míg további része sűrű, általában szólampáronkénti belépésekkel szóltatja meg a zsoltárverset: A (F¹) + T2 (F) egy időben; S1 (C²), T1 (A) + B (F) egy időben; S2 (A¹). Témája a három egymást követő tiszta prím miatt nagy hasonlóságot mutat a főrészt harmadik szakaszának témájával.
2. *Exaudi* (10–16. ütem). Victoria erre az egyetlen szóra egy hatütemes, kéttémás imitativ zenei anyagot komponált, amelyben az első téma egy fellépő, majd visszahajló zenei motívum (S1: A¹; B: D; T1: B; T2: A), míg a másodiknak az alapja a gregorián dallamból eredeztethető, lépcsőzetesen emelkedő dallamvonal (S2: F¹; A: C¹). Ahogyan az első szakasznak van megfelelője a főrésztben, úgy ez az egység is rokonságban áll az antifóna első részével a kéttémás imitáció és a gregorián témafejtés szerepeltetése miatt.
3. *Orationem meam* (16–27. ütem). Zenei témák szempontjából ez a rész az előző tükröfordításának tekinthető, hiszen a fellépő, majd visszahajló motívumra itt egy ellenkező irányú, vagyis először le-, majd fellépő dallam (A) rímelt (T1: D¹; B: D; S1: D²), míg az emelkedő mozgásra ebben a szakaszban egy ereszkedő irányú (B) válaszol (A: F¹; T2: F). A kettő kombinációjából a következő imitációs rend jön létre: A (T1); A (B); B (A); B (T2); A (S1).

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenor I
Tenor II
Bass

et lux per-pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a
et lux per-pe - tu - a
et lux per-pe-tu - a lu - ce -
et lux per-pe - tu - a, et lux per-pe - tu - a lu - ce - at e -
et lux per-pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a lu -

7. kotta: *Officium defunctorum, Requiem aeternam graduale*, 9–11. ütem

A következő tétel alapvetően homofón jellegű, ebbe csak a *Christe eleison* szakasz hoz bizonyos változatosságot a szólamok számának csökkentésével, és a gregorián témafejet alapul vevő imitáció alkalmazásával: S1 (F¹); A (C¹); S2 (F¹); T (F); S1 (D¹); A (C¹).

A graduale – az introitusához hasonlóan – a főrés-*versus* szerkezetet követve ugyancsak két nagy egységre tagolódik, ahol az első rész három, a második pedig két rövidebb szakaszból áll. Valamennyi formai egység hangsora A-eol, csak a *versus* első része végződik C-ióban.

1. *Dona eis Domine* (1–9. ütem). A tercet le-, majd visszalépő téma ismét a gregorián dallamból származik, és egymást sűrűn követő belépésekben valamennyi szólamban megjelenik (S2: C²; S1: C²; T1: F¹; B: F; T2: C¹; A: F¹). Egyedül a basszus szólam módosítja a témát azzal, hogy a lelépő terc után még egy lelépő szekundot énekel, mielőtt a dallam visszatérne kiindulópontjára.
2. *Et lux perpetua* (9–12. ütem). Az introitusban ugyanerre a szövegre megszólaló zenei anyag kéttémás változatban jelenik meg itt: az első (A) négy azonos hangmagasságú minimából áll (T1: E¹; S1: E²; T2: C+B: A, egy időben; S2: C²+A: A¹ egy időben), míg a második (B) az előzőnek egy továbbszótt változata, amely három minimából, négy semiminimából és egy minimából építkezik (T1: G; B: C). Ebből a két témából az imitáció következő rendje születik meg: A (T1); A (S1+T2+B egy időben); A (S2+A egy időben); B (T1); A (T2)+B (B) egy időben.
3. *Luceat eis* (13–23. ütem). Ismét kéttémás szakasszal folytatódik a halotti officium. Az alt és a második szoprán együtemes eltéréssel szólaltatja meg a gregorián dalmot F¹-ről kezdve, míg a többi szólam egy lelépő terccel kezdődő témát énekel imitációban, amely alól csak az első szoprán kivétel, ahol következetesen lelépő szekund jelenik meg a terc helyett (T1: C¹; B: F; T2: F¹; T1: C¹; B: C¹; T1: D¹+T2: D¹ egy időben; B: G; B: D).

A *graduale versusa*, hasonlóan az *introitus*hoz, homofón szakasszal kezdődik (*erit justus*, 1–9. ütem). Ezt követően azonban megélenkül a mozgás, és az eddigi szólamonténi imitáció helyett itt szólamencsoportok közötti imitációval találkozhatunk. A 9–15. ütemben (*ab auditione mala*) először a S2 (C²); A (A¹)+T (F¹) egy időben; S1 (F²) szólamok szólalnak meg, majd őket a T2 (C¹), B (F¹), T1 (F¹) szólamok hasonló zenei anyaggal követik. Az előző szakasz *luceat eis* szövegű részéhez hasonlóan a 15. ütemtől ismét egy, a gregorián dallamot kánonszerűen megszólaltató anyaghoz egy másik, nagyobb lépésekben mozgó témából kialakított imitáció társul. De amíg korábban az alt énekelte együtt a *cantus* firmust megszólaltató második szopránnal, addig most az első szoprán veszi át ezt a szerepet (S2: G¹; S1: C²). A lelépő tercet és ellenkező irányú kvartot felhasználó téma imitációja az alábbi sorrendben valósul meg: A (C¹); T2 (C¹); B (F); T1 (F¹); B (C¹); T2 (D¹); B (G); B (D). Bár a belépő szólamok sorrendje között nincs, a kezdő hangok között viszont igen sok a hasonlóság a főrészt harmadik szakaszával.

A halotti mise leghosszabb tételét, az *offertoriumot* Victoria a különböző szöveg-egységeknek megfelelően zenésítette meg, így hét nagyobb zenei szakaszra bontotta a felajánlás szövegét.

1. *Libera animas eorum* (1–8. ütem). Alapvetően homofón szakasz G-mixolid zárlattal.
2. *Fidelium defunctorum de poenis inferni* (8–21. ütem). Hat- és nyolcütemes egységből áll, ahol az első rész három azonos hangból álló témát használ fel az imitációhoz (lásd *introitus: luceat eis*, *introitus-versus: reddetur votum*; *graduale: et lux perpetua*), míg a második ezt vagy egy fel-, vagy egy lelépő kis szekunddal mozgatja meg. Az imitáció rendje: 1. rész: S2 (H¹)+T1 (G) egy időben; T2 (G)+S1 (C²)+B (C), egy időben; 2. rész: T2 (A); S1 (A¹); B (D); A (D¹); S1 (A¹); T1 (D¹); S2 (A¹). Ennek a zenei egységnek a hangsora D-dór.
3. *Et de profundo lacu* (21–25. ütem). Ez a rövid szakasz is a három azonos hangból álló téma imitációjára épül (T2: A; B: D; S2: D¹; S1: A¹+A: D¹ egy időben; T1: D+T2: F egy időben), és F-líd hangsorú.
4. *Libera eas de ore leonis* (25–34. ütem). Az első, ötütemes szakasz szabad imitációban dolgozza fel a *libera eas* szavakat, amelyben egy lelépő terccel induló téma le- és fellépő szekund változatban is megjelenik (T2: C¹; B: F; S2: A¹; A: E¹; S1: E¹; T1: A). A második hatütemes rész (*de ore leonis*) témája fellépő hangközre, leggyakrabban kvartra épül, de egy-egy alkalommal ez fellépő tercre, illetve oktávra, kétszer pedig kvintre módosul (S2: A¹; S1: E¹; T1: D; B: D; T2: G; A: D¹; T1: G). Ennek a résznek a hangsora C-ión.
5. *Ne absorbeat eas tartarus ne cadant in obscurum* (34–45. ütem). A témafej itt egy fellépő szekundból és tercből, vagy fordított sorrendben, egy fellépő tercből és szekundból áll (B: C; S1: E¹; S2: C¹+T2: A egy időben; A: C¹; T1: G; T2: F; S1: F¹). A *ne cadant* kifejezést Victoria sűrű imitációban, de többféle dallamvonallal teszi érzékletessé: 1. két lelépő terc egymás után; 2. lelépő szekund és terc egymás után;

8. kotta: *Officium defunctorum, Domine Jesu Christe offertorium*, 53–55. ütem

3. fellépő szekund után lelépő terc; 4. az előző rákfordítása, azaz lelépő terc után fellépő szekund. A szakasz hangsora D-dór.

6. *Sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam* (45–62. ütem). Az első öt ütem (*sed signifer*) igen sűrű imitációban megkomponált rész, amelyben nem jelenik meg egyetlen karakterisztikus téma sem (S1: A¹+B: D egy időben; T1: A; A: D¹+T2: D¹, egy időben; S2: D¹; S1: G¹; T1: A; S2: A¹; S1: E¹+T2: A egy időben). A következő három ütem Szent Mihály nevének megzenésítése, természetesen imitációban, amelyhez egy le-, majd visszalépő szekundot használ fel Victoria (T1: E¹+B: A egy időben; A: E¹; T2: D¹; S1: A¹; S2: G¹). A *representet eas* szakasza egy lépcsőzetesen felfelé mozgó témán alapszik (8. kotta); ennek sajátossága a két, azonos hangmagasságú kezdő semiminima, amely minden esetben önálló szótaghordozó hanggá válik. A szólamok belépésének sorrendje a következő: T1 (A)+B (D) egy időben; S1 (A¹); A (D¹); S1 (A¹)+T2 (A) egy időben; S2 (G¹); S1 (E¹)+B (A) egy időben. Ennek a szakasznak az utolsó egységét (*in lucem sanctam*), miként az elsőt, szabad imitációban zenésítette meg Victoria, melynek témafejében leggyakrabban fellépő terccel, ritkábban kvarttal találkozhatunk (A: C¹; T2: A; B: A; S1: E¹+S2: G¹ egy időben; T1: E+T2: G egy időben; T1: A+B: A egy időben; S1: A¹+S2: F¹+T2: D egy időben). Ennek a szakasznak valamennyi kisebb egysége D-dórban ér véget.
7. *Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus* (62–78. ütem). A repetendaként funkcionáló részt Victoria ismét két kisebb egységre osztja fel, amelyben az első négy ütem témájának a lelépő hangközök adnak bizonyos egységességet (S1: F¹+S2: A¹+B: D egy időben; T1: D¹+T2: D egy időben; A: D¹), míg a második négy ütem az azonos hangokkal induló téma immáron sokadik példáját reprezentálja (A: Fis¹+T2: A; S1: A¹+B: D egy időben; S2: D²; T1: D¹). A záró szakasz hangsora szintén D-dór. Az offertorium versét Victoria nem komponálta meg több szólamban, az összkiadás pedig nem közli sem annak, sem a repetendának gregorián dallamát.

A felajánlási ének hosszú és összetett tétele után Victoria a Sanctus megzenésítésének viszonylag egyszerűbb formájával él. Bár az 1–7. ütemig terjedő szakaszban (*Sanctus, Sanctus*) imitáló szólamok jelennek meg (A: A; S1: E¹; T1: A; A: D¹), a tétel meghatározó szerkesztésmódja mégis a homofónia, amelyben a 7–17. ütem (*Dominus Deus Sabaoth*) hangsora az első részt lezáró F-líddel ellentétben A-eol, a *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* szakaszé D-dór, míg a *Hosanna in excelsis* újra A-eolban ér véget. Ugyancsak homofón szerkesztésű a *Benedictus* első nyolc ütemének F-líd hangsorú szakasza is, de itt a záró *Hosanna* egy fellépő tercet és szintén fellépő szekundot tartalmazó témából felépített rövid imitativ szakaszt kap G-mixolid hangnemben (A: A+T2: F egy időben; B: D; T1: A; S2: D¹).

Hasonlóan egyszerű eszközökkel él Victoria az *Agnus Dei* szövegének megzenésítésekor. Az első egység teljesen homofón szakasszal kezdődik D-dór hangnemben (1–7. ütem), és csak a *dona eis requiem* szavaknál szerepel egy lelépő kvintre fellépő kvarttal válaszoló témán nyugvó imitativ rész G-mixolidban (T2: A; B: D; T2: D¹; T2: D¹; B: G; T1: C¹). Ezzel szemben a harmadik *Agnus Dei* egy F-líd hangsorú imitációs szakasszal indul (1–8. ütem), majd a *dona eis requiem sempiternam* szöveget felosztva, először egy lelépő szekundot tartalmazó témából alkot egy rövid imitativ részt (*dona eis requiem* T2: G; S1: D¹; A: G¹), végül a korábbi lelépő kvint – fellépő kvart témát annak megfordításával, azaz lelépő kvart – fellépő kvint, kombinálva fejezi be a tételt G-mixolidban (*sempiternam* B: D; T2: D¹; T1: D¹; A: F¹, 4↓4↑; B: F, 4↓5↑; B: C, 4↓5↑).

A communio az introitushoz és a gradualéhoz hasonlóan kétrészes tétel, melyben mindkét nagy egység három rövidebb szakaszra oszlik. Valamennyi G-mixolid hangsorú. Az antifóna első része (*luceat eis Domine*, 1–7. ütem) lelépő szekund-, majd terc-témára írt imitációval kezdődik, amelyben a lelépő hangközök egy-egy esetben szekundról tercre, illetve tercről szekundra módosulnak (T2: D¹; B: D; S1: A¹; B: G; S1: G¹, 2↓2↓; A: D¹, 3↓3↓). A *cum sanctis tuis in aeternum* szövegrész (8–17. ütem) ismét imitativ jellegű, melynek témafejében egy fellépő hangközre (szekund, terc, kvart, kvint) egy visszahajló szekund válaszol. Ezt a sorozatot csak egyszer szakítja meg a második szoprán egy lelépő szekunddal, illetve a második tenor tiszta prímme. A téma belépéseinek rendje, kezdőhangjai és hangközei a következők: T2 (A, 2); T1 (D, 3)+B (G, 5) egy időben; S2 (A¹, 3); S1 (D¹, 5); T1 (A, 5); A (E¹, 2); T2 (A, 4); B (D, 5); T1 (A, 4); S1 (A¹, 4); S2 (A¹, 2↓); T2 (G, 1). A főrész befejező szakasza (18–28. ütem) a kétszer megismételt *quia pius es* szöveg homofón megzenésítéséből áll (5+6 ütem).

A versus szólamparok imitációjával indul (*et lux perpetua luceat eis*, 1–7. ütem: S1: F¹+S2: A¹; T2: A+B: F; S1: G¹, 5↓+T1: G, 2↑; B: F, 5↑+A: C¹; T1: C¹+S1: E¹, 1), melynek jellegzetessége ugyancsak a fellépő terc (egy-egy alkalommal szekund, kvint, illetve prím és lelépő kvint). A *cum sanctis tuis in aeternum* (8–17. ütem) a főrészhez hasonló módon megkomponált szakasz, melyben csak a szólamok belépésének sorrendje változik meg kismértékben, míg kezdőhangja és fellépő hangköze azonos marad: T2 (A, 2) – A (D¹, 3)+B (G, 5) egy időben; S2 (A¹, 3); S1 (D¹, 5); T1 (A, 5); A (E¹,

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenor I

Tenor II

Bass

S

S

A

TI

TII

B

Ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum.

9. kotta: *Officium defunctorum, Versa est in luctum*, 1–10. ütem

2); T2 (A, 4); B (D, 5); T1 (A, 4); B (D, 4); S1 (A¹, 4)+S2 (A¹, 2↓) egy időben; T2 (G, 1). A versus harmadik *Quia pius es* szakasza (18–28. ütem) teljes egészében megegyezik a főrész megfelelő részével.

A *Versa est in luctum* motetta formai és hangnemi szempontból az egyik legösszetettebb és legsokrétűbb tétele a halotti officiumnak. A három nagy formai egységre tagolódó darab számos kisebb szakaszra bomlik, és négy hangnemi területet jár be (D-dór, C-ión, F-líd, G-mixolíd).

1. *Versa est in luctum* (1–14. ütem). Az első, D-dór hangnemű, három témára épülő rész rendkívül bonyolult szerkezetű. Az első téma (A) egy alsó váltóhang után lépcsőzetesen ereszkedő dallamvonal, mely a következő rendben szólal meg: T2 (A); S2 (A¹); B (A); S1 (G¹). A második téma (B) ennek ráfordítása, vagyis egy emelkedő dallam alsó váltóhangos formulával ér véget: T1 (A); B (A); S1 (A¹); T2 (A); T1 (A). A har-

3. *Parce mihi Domine nihil enim sunt dies mei* (27–60. ütem). Az első, nyolcütemes szakaszban (*Parce mihi Domine*) Victoria ismét a kéttémás imitáció eszközéhez fordul, amelyben az első téma (*A*) egy szekundokban emelkedő, majd a kiindulóponttra visszatérő motívum (S1: A¹; A: D¹; S2: D¹; T2: A; A: A), szemben a második téma nagy ugrásokban (5↓–4↑–5↓–4↑–2↓) mozgó dallamával (B: D; T2: G; T1: A; S1: A¹; B: A). A két téma a következő sorrendben szólal meg: *A* (S1)+*B* (B) egy időben; *A* (A); *B* (T2); *A* (S2); *B* (T1); *A* (T2); *B* (S1); *B* (B); *A* (A). A motetta befejező szakasza ismét két, egymással rokon téma imitációjára épül. Az első téma semibrevis–minima–minima–minima ritmusértékekben mozgó, lelépő szekunddal induló motívum, míg a második pontozott minima–semiminima–minima–minima képlettel teszi mozgalmassabbá a ritmust, ám a témafej maga négy azonos magasságú hangból áll. Az első téma belépésének rendje: S1 (E²); T2 (A); A (E¹); B (A); T2 (E¹); S2 (A¹); A (E¹); S1 (A¹); B (F); S2 (A¹); T2 (C¹); A (F¹)+T2 (D¹) egy időben; S1 (A¹); S2 (G¹); T2 (G)+B (C) egy időben; S1 (E¹)+A (C¹) egy időben. A második téma belépésének rendje: S2 (H¹), T1 (D¹) egy időben; S1 (H¹); T1 (H). Ennek a szakasznak a hangsora végig D-dór.

A *Libera me* rezponzórium egységes D-dór hangsorát csak rövid időre szakítja meg a *Quando caeli movendi sunt et terra* szakasz A-eol területe. Ebben a tételben viszonylag kiegyensúlyozottan váltakoznak egymással a homofón és polifón szakaszok.

1. *Libera me Domine*. Homofón szakasz, melynek jellegzetessége a *Libera* lelépő hármashangzat melodikája.
2. *Quando caeli movendi sunt et terra*. Az első öt ütem (*Quando caeli*) homofón jellegű rész A-eolban, míg a következő egységet imitatív belépések teszik mozgalmassabbá (S1: C²+S2: E¹+T2: A egy időben; A: F¹+T1 a+B: D egy időben; T2: D).
3. *Tremens factus sum ego et timeo*. A háromszólamú rész (S2, A, B) szólampárok imitációjára épül. Az első öt ütem B–S2 oktávkánonja (*Tremens factus sum ego*) után az alt és a második szoprán között alakul ki primkánon (*et timeo*), amit mindhárom szólam szabad imitációja követ (*dum discussio venerit* B: E; A: a; S2: E1). Ismét a B–S2 szabad kvintimitációja következik (*atque ventura ira*), melyhez az alt szólam mozgalmassabb ritmikájú ellenszólamot énekel. Ez a szakasz teljes egészében azonos az 1583-ban megjelent *Missa pro defunctis* megfelelő részével.
4. *Dies illa*. A homofón szerkesztésű négyzólamú részt (S1, S2, A, T) három rövidebb szakaszra lehet felosztani (*Dies illa, dies irae*, 1–6. ütem; *calamitatis et miseriae*, 6–10. ütem; *dies magna et amara valde*, 10–17. ütem), melyek közül a középső az első szopránt kihagyva háromszólamúra csökkenti a faktúrát.
5. Ismét mind a hat szólam éneklő a *Requiem aeternam* szakaszt, melyben az első hat ütem (*Requiem aeternam*) akkordikus felrakása után egy lépésszerűen emelkedő motívumra épülő imitáció bontakozik ki (*dona eis Domine*, 6–10. ütem; T1: A; B: D; T2: A; A: D¹; B: G; A: G¹), amit ugyancsak egy újabb imitatív szakasz követ mozgalmassabb ritmikájú és dallamvonalú témára (*et lux perpetua*, 10–17. ütem; A: D¹; B: D; S1: F¹; S2: F¹+T2: A egy időben; S1: A¹+T1: A+B: A egy időben; S2: D¹).



A két *Kyrie eleison*, valamint a *Taedet animam meam* olvasmány teljes egészében homofón, az akkordok váltakozására épülő darab.

Az *Officium defunctorum*, bár nagyon sok mindent felhasznál a Palestrina-stílus eredményeiből, mind dallami, mind harmóniai, mind pedig formai tekintetben sok újdonsággal gazdagítja azt. A mű előadásakor nem hagyhatjuk figyelmen kívül a hangszerek használatának lehetőségét, hiszen a 15. századtól kezdve az aragóniai, kasztíliai és navarrai királyok nemcsak tekintélyes kápolnai énekkarokat tartottak fenn, hanem hangos és halk hangszerjátékosok testületeit is. A legtöbb spanyol zeneszerző, akinek többszólamú kompozíciói fennmaradtak, e királyi udvarok valamelyikében működött. A hangszerek – elsősorban a rézfúvós és schalmei játékosok – megjelentek a templomokban is. Sőt, a *Descalzas Reales* 1601-es *regolamentó*ja, amit III. Fülöp állított össze, előírta egy *bajónos* rendszeres alkalmazását a mindennapi zene előadására és a kórus kísérésére. Kinevezése előtt a fagottost levizsgáztatta mind a kápolnavezető, mind az énekesek.

A templomi szertartásokon megszólaló hangszerek használatára a legtöbb bizonyíték Sevilából maradt fenn, ahol 1560-ban a káptalan vett „egy bizonyos zenés könyvet a schalmeiek számára”. 1572-ben a minstrelek kérték „maestro Guerrero miséinek egy kötetét”,²⁴ és megjavították a matutinum *Venité*inek egy példányát is. 1580-ban egy másik könyvet kértek a hangszerjátékosok, majd 1587-ben megvásárolták Victoria motettáinak egy kötetét kifejezetten úgy rendelkezve, hogy ezt az énekeseknek, és ne a hangszereseknek adják, általános szokásként sejtetve, hogy egy újonnan megvásárolt kotta egyenesen a schalmei-játékosokhoz és a harsonásokhoz került.²⁵

Milyen hangszerek játszhattak Victoria művének előadásakor? Tudjuk, hogy az egykori főváros, Toledo már 1531-ben foglalkoztatott hangszeres együttest székesegyházában. Avilában, Victoria szülővárosában 1557-től játszottak hangszeresek. Elképzelhető tehát, hogy az özvegy császárné tiszteletére bemutatott halotti officiumra hangszerjátékosokat szerződtettek: kornettek, harsonák és bajón játszhatott együtt az énekesekkel, hol őket, hol meghatározott cselekményeket (processzió) kísérve.

²⁴ Feltehetően a Párizsban 1566-ban megjelent *Liber primus missarumot*.

²⁵ Robert Murrell Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478–1606: Documentos para su estudio* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985), 46.







Dinyés Soma

Johann Sebastian Bach kantátastílusának változása

Az írás *A lipcsei Tamás-iskola zeneműtárának hatása J. S. Bach Lipcsében írott egyházi kantátáira (A lipcsei koráltradíció továbböröklődése Bach kantátáiban)* című, 2011-ben megvédett DLA doktori értekezés kivonata (témavezető: Komlós Katalin).

1. A korai és a lipcsei kantáták korálfeldolgozásai összehasonlítás

24 teljes kantátáról bizonyította be elsőként Alfred Dürr,¹ hogy bizonyosan Bach korai korszakából származik, elsősorban Weimarból. Ezek közül soknak csak a lipcsei, újra előadott, többé-kevésbé átdolgozott formáját ismerjük. Vannak további tételek is, melyek stilisztikai és papirológiai érvek alapján ebbe a csoportba tartoznak, ám nyomukat csupán a lipcsei kantátákba beépítve találjuk meg, ilyen például a BWV 70a, 186a és 147a. A teljes 24 kantáta 153 tétele közül összesen 32 tartalmaz korált. Ez az összes tétel 20,9%-a, tehát valamivel több, mint egyötöde. Így átlagosan minden kantátára jut egy, hiszen egy kantáta általában öt-hat tételből áll. Ez egyáltalán nem meglepő adat, hiszen hozzászoktunk ahhoz, hogy a bachi kantáta egyszerű, négyszólamú korálfeldolgozással zárul. Csakhogy a korai kantátákban még egyáltalán nem ez a jellemző: a műveknek pontosan a fele (12) nem ilyen típusú tétellel végződik.²

Sok olyan darab van, melyben egyáltalán nincs korál (BWV 54, 63, 150, 152, 196), vagy van ugyan korált feldolgozó tétel, csak nem az utolsó helyen áll (BWV 131, 182, 199, 71). Érdekes kísérlet a BWV 61 utolsó tétele, melyben Bach a „Wie schön leuchtet der Morgenstern” [Mily szépen ragyog a hajnalcsillag] koráldallam utolsó négy sorát zenésíti meg kórusra és zenekarra, szoprán cantus firmusként feldolgozva. A 21. kantáta weimari verziója minden bizonnyal a „Wer nur den lieben Gott lässt walten” [Aki csak a kegyes Istenre hagyatkozik] korál motettikus feldolgozásával zárult, ami a darab végén kellően nyomatékos, biztos nyugvópontot ad az egész kantátában szereplő, önmarcangoló, reménytelenségtől szenvedő, ám Istenben megnyugvást találó hívőnek. A gyászszertartásra íródott BWV 106 rendkívül sok koráldallamot használ, a végső korál utolsó sorából Bach fúgatemát varázsol, így a befejező tétel végül elveszíti zárókorál jellegét. Az egyszerű, négyszólamú korálfeldolgozással záruló 12 kantáta sem sematikus, mert Bach sokszor olyan ötödik, hangszeres szólamot ír a koráldallam fölé, amely

¹ Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs* (Leipzig: Breitkopf, 1977² [1951]).

² Ez is jól jelzi az új egyházzenei műfaj kialakulatlanságát.



valamiféle „dicsfényt” („Heiligenschein”)³ kölcsönöz a mű lezárásának; ilyen a BWV 12, 31, 161, 172, 185. Egyszerű korállal végződik a BWV 4, 18, 155, 162, 165; ezeket Bach mind újra előadta Lipszében, így nem kizárható, hogy 1723–1724-ben esetleg új zárótételt írt hozzájuk valamely előző helyére. Két mű esetében pedig érdekes módon nem írta meg az utolsó tételt, hanem vagy csak a kantáta szövegírójának, Salomon Francknak a szövegkönyvéből tudunk következtetni az „odagondolt” korálra (BWV 132), vagy – mint a 163. kantáta esetében – Bach odaírta ugyan a végére, hogy „Choral. Simplicite stylo”, de még a dallamot sem mellékelte.⁴

Korai kantátaiban Bach ötféle módon dolgozza fel a koráldallamokat:

1. Egyszerű, négyszólamú korálfeldolgozás

Természetesen ebből van a legtöbb (12), hiszen ez hasonlít legjobban a mindennapi használatban lévő orgonakíséretes népénekhez. Ehhez akár a hallgatóság is csatlakozhatott.

2. Rejtett korálfeldolgozás

Ez a második leggyakoribb (11), a motetta stílusból jól ismert, bibliai szöveg és koráldallam kombinációból ered, amely Bach kantátaiban kórustétel helyett ária, vagy duett formáját ölti, többnyire bibliai szöveggel.⁵ A zenei anyag úgy kezdődik, hogy nem is sejtjük a koráldallam későbbi felbukkanását, ám gondolataink – valamiféle szöveg által előhívott asszociációhoz hasonlóan – végül egy koráldallamban inkarnálódnak.

Nagyon szép vokális példája ennek az *Actus Tragicus*ban, azaz a 106. kantátában, amikor a basszus („vox Christi”) azt énekli: „Heute, heute wirst du mit mir im Paradies sein” [Még ma velem leszel a Paradicsomban], majd kisvártatva megszólal az alt szólista előadásában a korál: „Mit Fried und Freud ich fahr dahin in Gottes willen” [Békével és örömmel megyek oda Isten akaratából].⁶

Még nagyobb képzelőerőre van szükségünk ennek a korálfeldolgozás-típusnak egy másik változata esetében, amikor csupán hangszeres idézetként szólal meg a koráldallam, mint például a BWV 31 utolsó áriájában. A szoprán szólista ezt énekli: „Letzte Stunde brich herein” [Köszönts be, utolsó óra], míg az áriában titokzatosan, hegedűbrácsa unisonóval megszólal a „Wenn mein Stündlein vorhanden ist” [Amikor itt az utolsó óráim] kezdetű korál.⁷

³ Lásd Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach kantátái* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 242.

⁴ Valószínűleg csak az azóta már elveszett szövegekbe írhatta be a harmonizálást.

⁵ Egy kivétel van csak: BWV 185/1.

⁶ További példák: BWV 131/2, 131/4, 71/2, 12/6

⁷ További példák: BWV 4/6, 106/2, 161/1, 172/5, 185/1 (kivételesen nem bibliai szöveg, hanem Salomon Franck költeménye).

3. Kórusos cantus firmus feldolgozás

E négy tétel részben a motetta hagyományait követi, colla parte vagy alkalmanként külön vezetett zenekari szólamokkal. A BWV 4-ben mindkét típus előfordul, az első tételben általában a két hegedűnek van külön szólama, a két brácsa csupán a két zenekari közjáték alatt önállósodik. A Versus IV-ben nem találunk hangszeres szólamokat; amennyiben az eredeti verzióban mégis játszottak, biztos, hogy colla parte haladtak.⁸ A BWV 182 és 21 esetében pedig a cantus firmus feldolgozása archaizáló karakterű, szigorú colla parte szólamokkal történik.

4. Orgonaszerű korálfeldolgozás

E típus jellemzője a háromszólamúság és a közjátékokkal, gazdag díszítésekkel körülírt koráldallam. A két példa egyike a BWV 199-ben,⁹ a másik a BWV 4-ben található.

5. Kísérleti, többféle kompozíciós technikát kombináló korálfeldolgozás

Mindhárom ilyen tétel teljesen más a maga nemében, egyiket sem mondhatjuk tipikusnak. A 61. kantáta¹⁰ advent első vasárnapjára íródott, az egyházi év első napjára, ezért Bach a francia nyitányt érezte az új év megnyitásához illőnek. Az első két korálsor a lassú, pontozott ritmusú első szakaszban, soronként elkülönítve hangzik el, többszörösen is exponálva (előbb a szoprán és alt, majd a tenor és basszus szólamban, végül tutti). Majd a francia nyitány hármas lüktetésű részében a harmadik korálsor jelenik meg, melyet a zeneszerző szabadon, imitatív módon dolgoz fel. Ezt követően a pontozott, lassú rész visszatérésébe ágyazza be a negyedik korálsort, mindjárt négyszólamú letétben.

Hasonló, eltérő zeneszerzői technikákat ötvöző kísérlet a másik, korálban leggazdagabb korai kantáta, a BWV 106 zárótétele. Az első korálsor itt az ötütemes zenekari előjátékot követően, a zenekar további közreműködésével egyszerű, homofón négyszólamú letétben hangzik el, majd a zenekar díszes, mindössze együtemes zárattal kerekíti le a korálsort. Minden korálsor után ez történik, ezáltal valamennyi nyomatékot kap. Így folytatódik egészen az utolsó korálsorig, amelyet azonban Bach terjedelmes fűgává szélesít ki.

⁸ A művet csak egy lipcsei előadásra szánt anyagból ismerjük, így könnyen elképzelhető – és akad is számos hasonló példa –, hogy a hangszerelést Bach megváltoztatta a lipcsei előadás körülményeinek megfelelően.

⁹ Az orgonára írott korálfeldolgozások közül leginkább a – még hangnemében is egyező – BWV 734-re („Nun freut euch, lieben Christen g' mein”) emlékeztet.

¹⁰ Melyet akár a harmadik csoport (kórusos cantus firmus feldolgozás) tagjának is tekinthetnénk.

A harmadik példa, a BWV 18 recitativóval kombinálja a lutheri litánia dallamát. A recitativo accompagnatónak köszönhetően Bach zenéje rendkívül gazdag erőteljes madrigalizmusokban. Mind a négy szövegrész után felhangzik a litánia odaillő sora: a szoprán szólista intonálja, majd a könyörgést a kórus – mintegy a gyülekezet nevében – megismétli. Érdekes, hogy mennyire hasonlít ez a tétel Johann Kuhnau nagyjából egy időben írt kantátáihoz.¹¹

A korai kantáták korálfeldolgozásainak áttekintése után figyeljük meg, milyen mértékben érvényesülnek ugyanezek a szempontok a lipcsei kantátákban, észrevehető-e valamiféle tudatos szemléletmódváltás.

A lipcsei időszak 164 kantátájának 1061 tétele között összesen 272 olyat találunk, melyben a korálszöveg eredeti dallamával és teljes terjedelmében elhangzik. Ez az összes tétel 25,6%-a, hajszálnyival több, mint az egynegyede. Az eltérő arányokat részben a világi kantátákból, minimális átdolgozással készült darabok okozzák; ezekben vagy egyáltalán nincs korál (BWV 134, 34, 173), vagy legfeljebb egy egyszerű négyszólamú feldolgozást tartalmaznak (BWV 66, 30, 184). A számbeli eltérések mellett a későbbi évek szólókantátáira vezethetők vissza, melyek műfaji sajátosságuk miatt nélkülözik a korált (BWV 35, 82, 170), vagy csak egyszerű négyszólamú feldolgozást tartalmaznak (BWV 52, 55, 56, 84, 169).¹² Azonban a két első lipcsei év kantátatermését összevetve releváns lesz a különbség.¹³ Mert az első két kantátaévfolyam 90 kantátájának 639 tételében 196 koráltartalmú tétel van, vagyis 30,7%-a, tehát majdnem az egyharmada. Láthatjuk a számadatokból, hogy mennyire megnövekedett – egyötödéről az egyharmadára – az első lipcsei években a koráltartalom a kantátákban, ami egészen biztosan az új környezet intenzív hatásának tekinthető (ez a hatás néhány évvel később már nem volt ennyire erős). Gondolhatunk itt hirtelen arra is, hogy a Tamás-templom kottatárában található korálfeldolgozások hatása ez, és talán nem is tévedünk nagyot. Ám valószínűleg több tényezőt is figyelembe kell vennünk; például azt, hogy Bach Weimarban a herceg udvari kápolnájának közönsége számára komponált, amely egészen más szellemiséget képviselt, mint egy kereskedőváros templomba járó rétege. Weimarban többnyire az udvari költő, Salomon Franck szövegeit zenésítette meg, aki Erdmann Neumeister követője volt. Neumeister megreformálta a kantáta műfaj szövegét, ugyanis a bibliai textus és korál kombinációja, amely a kantáta történetének korai szakaszában a legmeghatározóbb volt,¹⁴ és egészen a 18. század elejéig a motetta mű-

¹¹ Különösképpen Kuhnau *Sei mir gnädig* kezdetű kantátájának ötödik tételéhez.

¹² A BWV 51 kivétel, mert található benne egy orgonaszerű korálfeldolgozás (annyiban eltér a korai típustól, hogy négyszólamú).

¹³ Közülük a második korálkantáta-évfolyam, tehát egy-egy kantáta legalább kétféleképpen dolgozza fel a koráldallamot.

¹⁴ Szép példája ennek a BWV 106 és 131.

fajában is uralkodó szerepet játszott, szinte teljesen eltűnik költeményeiben. Helyette az olasz operákból átvett formák: a da capo áriák és recitativók kerültek előtérbe. Ezzel szemben Lipcsében, ahol a korálfeldolgozásnak és -éneklésnek nagyon erős hagyománya volt, Bachnak alkalmazkodnia kellett a helyi elvárásokhoz, ami talán nem is állt ellentétben archaizáló szemléletével. Lehet, hogy Kuhnau révén¹⁵ Bach tájékozódott a követendő zenei alapelvekről, és hasonlóan találta saját elgondolásaihoz, márpedig maga is rendkívül fogékony volt a korálfeldolgozás új lehetőségeire. A hercegi udvarokban, ahol inkább követték az új divatokat, Bach már nem írhatott volna ilyen régies stílusú darabokat. Nem egy zenei műfaj esetében bizonyosodott már be Bachról, hogy szívesen felhasználta az általa tisztelt, de feledésbe merült komponista elődök eredményeit.¹⁶

Az alábbiakban azt vizsgálom, milyen mértékben alakultak át korálfeldolgozási módszerei, mennyiben változtak, finomodtak a korai évekhez képest.

1. Egyszerű, négyszólamú korálfeldolgozás

Természetesen a lipcsei korszakban is ebből van a legtöbb, összesen 146 tétel. Elenyészően kevés olyan akad közöttük, amelyhez Bach ötödik, felső szólamot komponált (BWV 95/6, 136/6), illetve kevés van abból a csoportból is, amelyben a négyszólamú le-tétéhez adott hangszercsoport társul kiegészítésként: két kürt, timpani (BWV 79/6, 91/6, 195/6 timpanival, 52/6, 112/5, 128/5 timpani nélkül), három trombita, timpani (BWV 19/7, 29/8, 41/6, 69/6, 130/6, 137/5, 149/7, 171/6, 190/7), esetleg három blockflöte (BWV 175/7) vagy három oboa (BWV 80/8, 194/6 és 12), és néha a vonóskar is önálló szólamokat kap (BWV 59/3, 70/11, 97/9, 105/6).¹⁷ Láthatjuk, hogy a „dicsfény” egy új fajtája az egyszerű négyszólamú korálfeldolgozások 15%-nál jelenik csak meg, a régi „fény”, a weimari zárókorálok¹⁸ tulajdonképpeni jellemzője pedig szinte teljesen eltűnik. Ráadásul e weimari stílust idéző két kantátának (BWV 95, 136) bizonyos tétel-leiről kimutathatók Weimarból származó ősverziói is, így kijelenthetjük, hogy ezzel a komponálási módszerrel Bach teljesen felhagyott Lipcsében; különleges esetekben alkalmazza viszont az újfajta, sokkal nagyobb hangszerelésű „dicsfényt”. Például köte-lezően a Mihály-napi kantáták végén (BWV 19, 130, 149), gyakran a tanácsválasztási kantáták záróaktusaként (BWV 29, 69), sűrűn az újévi kantátákban (BWV 41, 171,

¹⁵ Biztosan találkoztak az 1716-os hallei orgonaszemle alkalmával.

¹⁶ Ilyen mű például *A fúga művészete*, és szintén jellemző Bachra az *Alt-Bachisches Archiv* összeállítá-sa rokonainak főként a 17. században keletkezett műveiből.

¹⁷ Különleges harmóniai effektusai miatt érdemes itt megemlítenünk az első évfolyam két egymás utá-ni vasárnapon megszólaló kantátáját, a BWV 60-at és 90-et. Az elsőben a szoprán bővített kvintes kezdést és elképesztő harmóniai vázát kap, a másodikban pedig a mollbeli hatodik fok váratlan megje-lenése kelthetett minden bizonnyal megdöbbenést a hallgatókban.

¹⁸ Majdnem a felében megtaláltuk.

190), vagy meghökkentő szövegillusztrációként (BWV 105).¹⁹ A BWV 105 zárókorálja – mely sok szempontból egyedülálló – átmenetet képez két különböző fajta feldolgozási mód között, úgyhogy alább a hatodik típusban is foglalkozom vele. Bach tehát szólóhangszer helyett a reneszánsz hagyományokra visszatekintő consortzenével bővíti e korálok hangzását, ami annak bizonyítéka, hogy a már Johann Rosenmüller ideje óta jelentős és befolyásukat megőrző tradicionális lipcsei zenész céhek, a Kunstgeigerek és Stadtpfeiferek folyamatosan jelen voltak a város egyházzenejében.

2. Rejtett korálfeldolgozás

Mivel e típus szövegi alapja kizárólag a bibliai szöveg és korál kombinációja volt, csak némi átalakulást követően maradhatott meg – ideig-óráig – a lipcsei kantátákban. Ez a 11 tétel a weimari kantátákhoz képest jelentős számbeli visszaesést mutat; ott is ennyi volt, csak éppen a 32 koráltartalmú tételhez viszonyítva az 34%, itt pedig a 272-nek csupán 4%-a. Amikor Bach nyitókórusban alkalmazza ezt a típust (BWV 25/1, 48/1, 77/1), megmarad az eredeti szövegkonstelláció;²⁰ ám Bach mindhárom alkalommal a több gondolkodást igénylő hangszeres idézetet választja. Egyik tételben sem egyszerű korálidézetről van szó. A 25. kantátában a harsonakórus²¹ négy szólamban exponálja a korált, 12-szólamúvá bővítve a már eleve meglehetősen szövevényes, kontrapunktikus tételt. A BWV 48-ban a trombita és az oboa játssza, kvintkánonban, míg a BWV 77-ben szabadon kezelt augmentációs kánon születik a tolótrombita és a basszus között. Amikor Bach ugyanezt a technikát kantátái belső tételében alkalmazza, már másféle szöveg is előfordul: a BWV 10/5-ben megőrzi a bibliai szöveget,²² a BWV 137/4-ben és 93/4-ben korált, míg a BWV 19/5-ben szabad költeményt zenésít meg. Nem más a helyzet akkor sem, amikor a korálidézet vokálisan szólal meg: a BWV 158/2-ben és 159/2-ben is szabad költemény a duett alapja. Egészen különleges esettel találkozunk a BWV 5/4-ben, ahol a korál recitativóbeli hangszeres idézetként kerül elénk.²³ Ez természetesen csakis költemény lehet, a kantáta alapjául szolgáló korál 5–7. versszaká-

¹⁹ Említésre méltó ezzel kapcsolatban Andreas Glöckner tanulmánya, melyben Johann Friedrich Fasch egy újévi kantátájának lipcsei kéziratát vizsgálja. Grafológiai vizsgálatainak figyelemre méltó eredménye, hogy a mű zárókoráljához a három trombita és timpani szólamát egyazon lipcsei kéz írta hozzá. A mű előadása a Neukirchében volt, Gerlach irányításával. Ez az eset is mutatja, milyen erősek voltak a lipcsei hagyományok: egy újévi kantáta még abban a templomban sem nélkülözhetette a három trombita és timpani fényét, ahol modernebb egyházzenet játszottak, mint a főtemplomokban. Andreas Glöckner, „In Fine Intrada con Trombe e Tamburi”, in *Bach-Jahrbuch 2002*, hrsg. von Peter Wollny (Lipcse: Evangelische Verlagsanstalt, 2002), 201–207.

²⁰ A BWV 25-ben a 38. zsoltár negyedik verse szól, a BWV 48-ban Pál rómaiakhoz írt leveléből hangzik fel egy részlet, a BWV 77-ben pedig Lukács evangéliumának egy mondata.

²¹ Cink és három harsona.

²² Lukács evangéliumából a Magnificat egy verse hangzik fel.

²³ Ehhez hasonló effektust alkalmaz Bach a 23-as kantátában, ahol a koráldallam a recitativo accompagnato felső szólamában van. Ezt a művet a BWV 22-vel együtt alább külön tárgyalom.

nak átköltése. E különleges effektust a kantáta érzelmi fordulópontjára helyezte Bach, amikor a zenei affektus elkeseredettségéből vigaszra változik – a tétel egyben a mű tökörtengelye is.²⁴ Végül egy tisztán hangszeres korálfeldolgozás is felbukkan Bach első Lipcsében komponált kantátájában, a BWV 75-ben, a második rész hangszeres nyitósinfóniájaként.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy a fent említett 30%-os visszaesés jól jellemzi a feldolgozási forma Bach művészetében történő háttérbe szorulását. Az előbb tárgyalt 11 példából négy az első kantátaévfolyamból származik, négy a másodikból, míg a maradék három különböző évekből, de legkésőbb 1729-ből. A csökkenő tendencia jól látható. Nagyon érdekes megfigyelni, hogy a korai kantáták már nem használatos szövegkombinációi miatt a kihalóban lévő zenei műfajt hogyan próbálta átmenteni lipcsei kantátáiba – költeményeket vett alapul a hagyományosan bibliai szövegű tételekhez²⁵ – ám végül élete utolsó 21 évében teljesen felhagyott ezzel a stílussal.²⁶ A rejtett korálfeldolgozás Bach műveiből való eltűnését valószínűleg sokkal inkább a 18. század általános zenei stílusváltozásának tudhatjuk be, mintsem bármiféle speciális lipcsei tényező hatásának.²⁷

3. Kórusos *cantus firmus*-feldolgozás

Ez a lipcsei korálkantáták tipikus nyitótétele, így az egyszerű négyszólamú korálfeldolgozások után a leggyakoribb. Az 57 ilyen tételből mindössze hat nem tartozik a korálkantáta-évfolyamhoz. A fentebb említett korai kantáták tulajdonképpen külön-külön prototípusai a lipcsei korálfeldolgozás-fajtáknak: a motettikus, a concerto elvű és a speciális effektust alkalmazó típusnak.

A motettikus feldolgozás, melynek alappéldáját leginkább a BWV 4 ötödik, központi tételében kereshetjük, a BWV 2, 14, 38, 80 és 121 első tételében és a 28. kantáta második tételében, vagyis összesen hat esetben figyelhető meg. A korai kompozíciókhoz képest a fő különbség az, hogy a lipcsei művek esetében Bach az archaizáló, nagy ritmusértékekben való lejegyzésmódot választja,²⁸ és harmonizálásában is az előző század megidézésére törekszik. E művek szerkezete kötöttebb, mint weimari előképeiké; átgondolt, ellenben több rendhagyó elemet is tartalmazó felépítésük pedig az érett

²⁴ Dürr, *Johann Sebastian Bach kantátái*, 487.

²⁵ Bach másik műfajátmentési kísérlete a hat Schübler-korál megjelentetése 1746 körül. Valamennyi darab kantátatétel orgonaátirata; közülük kettő: a BWV 10/5 és 93/4 az itt tárgyalt típust képviseli.

²⁶ Habár meg kell jegyezni, hogy a művek elhangzását tekintve árnyaltabb a kép, hiszen egy konkrét ünnepre készült egyházi kantátát nemcsak a komponálásának évében játszhattak, hanem az adott egyházi ünnepen utóbb bármelyik évben újra elővehették. Így akár az 1740-es években is felhangozhatott rejtett korálfeldolgozást tartalmazó kantáta, nem is beszélve a weimari kantáták felújításairól.

²⁷ Mindezek fényében még érdekesebb, hogy Bach utolsó ilyen technikát alkalmazó tétele a h-moll mise Credo (I.) tétele, amelyben nem bibliai szöveghez, hanem a mise liturgikus szövegéhez kapcsol koráldallamot: egy gregorián intonációt, ami által archaizáló szándéka még nyilvánvalóbb.

²⁸ Kivétel a BWV 14, amely több más szempontból is modernebb társainál.

Bachot dicséri.²⁹ A zeneszerző persze nem tudja megállni, hogy ne alkalmazzon a kor divatjának megfelelő képszerű ábrázolásokat a dramatikus helyeken, például a Reformáció ünnepére írt 80. kantátában a „sein grausam Rüstung” [irtózatossá fegyverzet] szövegre egyidejűleg felfelé és lefelé tartó kromatikus meneteket sűrít össze.

Átmenetet képez a következő csoporthoz a 16. kantáta nyitótétele, ugyanis bevezetővel és önálló hangszeres szólamokkal is rendelkezik, mégis sokkal inkább a motettikus elv érvényesül benne, mintsem a concertóé. Hasonlóan átmeneti a 101. kantáta nyitótétele, mert bár a zenekar önálló anyaggal bír, mindenféle concerto-elemet nélkülöz, mintha Bach ezt is énekesekre írta volna.

A legtöbb feldolgozás a concerto-elvet követi; két csoportjukat különböztethetjük meg: 1. Vivaldi versenyműveit idéző, hangszeres szólókkal ellátott tételek; 2. a hangszeres szólókat mellőző, a modern concerto grosso hagyományait ápoló tételek, melyek inkább hangszercsoportok felelgetésére épülnek.³⁰ Az első csoporthoz tartozik a BWV 1, 7, 9, 94, 96, 99, 100,³¹ 177, ahol nyilvánvaló egy-egy hangszer concertáló jellege. Ilyenkor minden esetben a kantáta belső teteleiben is találunk a nyitótételben szólisztikusan kezelt hangszerekre írt, nehéz, virtuóz áriakíséretet. A tételek zöme a második csoporthoz tartozik, ahol nem emelkedik ki egy vagy két hangszer, hanem inkább hangszercsoportok felelgetéséről beszélhetünk. E típuson belül megintcsak két csoportot különíthetünk el, az alapján, hogy a zenei anyag hangszeres részének témafeje a korálból eredeztethető-e, vagy sem. Ízig-vérig korál fogantatású a BWV 5, 62, 73, 112, 113, 114, 117, 123, 125, 127, 128, 135, 139 (összesen 13 tétel). Ezekben néha csak az első hangközlépés vagy az első néhány hang származik a korálból,³² de sok olyan is van, ahol a koráldallam már a zenekari részt is teljesen átszövi,³³ vagy egyszerűen csak a koráldallam már a tőle független zenei anyagban megszólal, mielőtt a kórus énekelné.³⁴ Azok a tételek, amelyekben a koráldallam inkább kontrasztot képez a zenei anyaggal a BWV 3, 8, 10, 26, 33, 41, 91, 92, 93, 98, 107, 111, 115, 116, 122, 124, 126, 129, 130, 133, 137, 140, 178, 180, 192 (összesen 26). A BWV 95-ben mindkét fajta megtalálható az első tételen belül. Az első korált Bach önálló zenei anyagba ágyazza, a másodikat – amelyet recitativo köt össze az elsővel – az oboa és a cornetto kánonban imitálja elő a basszus gyors nyolcadmozgása felett.

²⁹ A dallam sokszor nem a kórusban szólal meg, hanem a hangszereken; a BWV 80-ban ráadásul augmentációs kánonban.

³⁰ Ez az alapelv a velencei technikából származik, ám Bach számára Dietrich Buxtehude volt a közvetlen előkép.

³¹ Nyitótételének zenei anyaga azonos a BWV 99 megfelelő tételével, hangszerelése azonban eltérő.

³² Például BWV 73, 125.

³³ Például BWV 123, 135.

³⁴ BWV 62.

Láthatjuk, hogyan alkot Bach állandó korálfeldolgozási módot egy olyan formából, amelyet egyik legkorábbi kantátájában csupán kipróbált (BWV 4 nyitókórusa). Sema-
tizmusra képtelen volt, minden azonos formájú tételben van valami egészen különle-
ges, egyedi mozzanat, ami ellenállni látszik mindenféle kategorizálásnak.

4. Orgonaszerű korálfeldolgozás

A weimari csekély mennyiséghez képest e tételek megnövekedett száma (15) soknak
tűnik, habár százalékosan így sem éri el a korábbi arányt.³⁵ Bach a szólamszámok vál-
toztatásával és a szólóhangszerek változatosságával színesítette a típust. A már ismerős
háromszólamúból van a legtöbb: BWV 92/4, 113/2, 137/2, 140/4, 6/3, 95/2, 166/3.³⁶
Érdekes, hogy Bach kétszólamú tételt is írt ilyen stílusban: a BWV 44/4-et és 114/4-et,
melyeknek különleges hangzása elgondolkodtató. Még négyszólamú változattal is ta-
lálkozunk, ami faktúráját tekintve tulajdonképpen egy triószónata-tételhez csatolt
koráldallam; ilyen a BWV 36/6, 51/4, 85/3, 86/3 és 178/4. Ötszólamú a BWV 13/3,
melyben a korál teljes vonóskar kíséretével szólal meg, és a BWV 75/8, melyet ugyan
a második csoportnál már tárgyaltunk, de érdemes itt is megemlítenünk. Fő eltérése a
negyedik típustól, amiért elsődlegesen nem ide soroltam, hogy a koráldallam itt nem
vokális, hanem hangszeres formában szólal meg.

5. Kísérleti, többféle zeneszerzői technikát kombináló korálfeldolgozás

Bach kísérletező kedve Lipcsében sem hagyott alább, sőt az első két kantátaévfolyam-
ban számos (összesen 22) olyan tételt találunk, amelyet nem tudunk semmiféle hagyó-
mányos korálfeldolgozási sémába illeszteni. Ilyenek a BWV 3/2, 20/1, 37/3, 60/1, 78/1,
80/2, 83/2, 92/2, 92/7, 93/2, 94/3, 94/5, 95/1, 97/1, 101/3, 101/5, 113/4, 122/4, 138/1,
178/2, 178/5, 190/1. Nem az első két évfolyamba tartozik a BWV 27/1, 36/2, 49/6,
58/1, 58/5.

Akadnak e kantátatételek között olyanok, amelyek hagyományosabb mintákat kö-
vetnek, mint például a BWV 36 és 37 duettje. E két tétel a 17. századi korálkoncert igen
elterjedt kompozíciós technikáját alkalmazza.³⁷ Akad zenekarral és vokális kettőssel
kombinált korálfeldolgozás is: a BWV 60/1, 80/2, 49/6, 58/1 és 58/5. Az egyik éne-
kes magát a koráldallamot énekli, hangszeres kísérettel, míg a másik körülírja,³⁸ illetve
kommentálja azt.³⁹ A legtöbb tétel mégis annak az érdekes kombinációnak a képviselő-

³⁵ Ott a két darab 6%, itt a 15 darab csak 5%.

³⁶ Közülük hármat (BWV 6/3, 137/2, 140/4) Bach az orgonára írott Schübler-korálok részeként is
megjelentetett.

³⁷ A BWV 36 és 37 kettőseinek előzménye Bach életművében a BWV 4-ben található két duett.

³⁸ Például BWV 80/1.

³⁹ Például BWV 60/1, 58/1.

je, amely a recitativót korállal ötvözi. Ez Bachnak – s talán a prédikáló lelkészeknek – abból a törekvéséből eredhet, hogy a kantáta igemagyarázó szerepe a lutheri eszméknek megfelelően előtérbe kerüljön. Hiszen a kantáta is egyfajta zenés prédikáció volt ekkoriban. Éppen ezért kísérletezett Bach Luther irodalmi műfajainak zenébe történő átplántálásával. A recitativo és a korál egyidejű alkalmazása is Luther kis könyvecskéiben megjelent zsoltármagyarázataihoz hasonlít, amelyeket akkoriban mindenki forgatott: egy sor a bibliából, hozzá négy-öt sor magyarázat. Bachi megfelelője egy énekelt korálsor, melyet recitativóban hozzáfűzött magyarázat követ. A koráldallamot akár a szólista is énekelheti, mint a BWV 83/2, 92/2, 93/2, 94/3, 94/5, 101/3, 101/5, 113/4, 178/2 esetében, mintegy magában elmélkedve; de teljes kórus is, úgy, hogy a szólisták fűzik hozzá a kommentárt, mint a BWV 3/2, 27/1, 92/7, 138/1, 178/5 és 190/2 esetében.

Csak két helyen fordul elő ismét az a különleges típus, amely a korált francia nyitánnyal kombinálja⁴⁰ (BWV 20 és 97).⁴¹ A 20. kantátával Bach szándéka ugyanaz, mint weimari párjával volt: egy új időszak – ott az egyházi év, itt a korálkantáta-évfolyam – megnyitása. A BWV 97 értelmezéséhez nincs sok támpontunk, ugyanis – a keletkezési évén (1734) túl – egyházi rendeltetéséről semmit sem tudunk. Dürr feltételezése szerint Bach a korálszöveg tartalmával összhangban komponált francia nyitányt.⁴²

Egyedi eset a chaconne-nal történő házasítás a BWV 78 nyitótételében; szintén egyedi módszerrel dolgozza bele Luther könyörgését Bach a 190. kantáta nyitótételébe;⁴³ s ugyancsak sajátos a BWV 122, ahol a zeneszerző egy duettet tercetté bővít az alt szólamban exponált koráldallammal.

6. Korálfeldolgozás lipcsei módra

Új fejezetet kell nyitnunk ezen a helyen annak a korálfeldolgozás-típusnak, amelynek ugyan az ötödik pont alatt lett volna a helye, ám azon belül mind jellegét, mind pedig mennyiségét tekintve jelentős csoportot alkot. Ez a 15 tétel olyan zeneszerzői technikával íródott, amelyet Bach korábbi éveiben egyáltalán nem használt, sőt prototípusa is csak Lipcsében jelent meg. Érdekes módon nagyjából az első két kantátaévfolyam lezárása után fel is hagyott a korálkomponálásnak ezzel a módjával, ami erős új behatásra enged következtetni; a típus gyors lehanyaglása talán lehetőségeinek kimerülését jelezheti.

⁴⁰ Mint a korai kantáták közül a BWV 61-ben láttuk.

⁴¹ A francia nyitány megjelenése koráldallam nélkül sem gyakori, csupán a BWV 110 és 194 nyitótétele esetében él vele Bach.

⁴² Dürr, *Johann Sebastian Bach kantátái*, 655. „Fleming éneke (maga a korál), amely eredetileg egy hosszú, veszélyekkel teli utazás elején íródott (s további, erre az eseményre utaló strófákat tartalmaz), szövegében az »Isten nevében való kezdet« jellegét hordozza.”

⁴³ Ugyanis a koráltól független kontrasztformában két alkalommal is megjelenik a rövid dallam, unisono kóruszólamokon.

A BWV 24, 46, 75, 76, 79, 100, 105, 107, 109, 129, 138, 147, 167, 186, 192 közös jellemzője, hogy a korál kizárólag zárótételként fordul elő.⁴⁴ A zenekari bevezetőben⁴⁵ exponált zenei anyag képezi a közjátékok zenei anyagát is.⁴⁶ Az említett művek közül az előjátékkal nem rendelkezők a 106. kantáta zárókorálját tekinthetik előképüknek, ahhoz hasonlíthatnak legjobban. Ám e csoport nagy része új alapokra helyezi a korált körülíró zenei szövet kialakítását, s mint alább fogjuk látni, Bach ebben nagymértékben Kuhnau és Schelle örökségére támaszkodott.

7. A BWV 22 és 23

Minden eddigi vizsgálódásból szándékosan hagytam ki a két „Probestück”-öt, azt a két vizsgadarabot, amellyel Bach a Tamás-templom kántori állására pályázott. A BWV 22 és 23 két, egymástól szerkezetileg meglehetősen eltérő kompozíció, ám stilisztikailag közös elemeket is tartalmaz. E két mű korálfeldolgozásait vizsgálva figyelemre méltó jelenségekkel találkozunk. Pontosan ezekben bukkan fel először – még hozzá mindkettőben – az imént említett hatodik típus. A BWV 22-ben a legegyszerűbb, szinte már itáliai dallamosságot idéző, a végtelenség érzetét keltő zenei anyag bűvöl el minket; a 23. kantátában pedig a zeneszerző háromféleképpen is feldolgozza a lutheri Agnus Dei dallamát: először „lipcsei módra”, meglehetősen lassú, sóhajtásokra emlékeztető zenekari motívumokkal, majd háromszoros kánonban, végül pedig cantus firmusként. E két új tétellel Bach eddigi munkásságában soha nem látott forma jelenik meg, ami nem jelenthet mást, mint hogy Bach már előre a lipcsei hallgatóság kedvében akart járni oly módon, hogy a számukra kedves stílusban írta meg kantátái zárótételét. Talán előre tájékozódott valakitől, hogy mit szeretnek a lipcseiek? Hiszen tudjuk, hogy élték Lipszében barátai, ismerősei. Lehet, hogy a kottatár hatása mindjárt kezdetben jelentkezett Bach művében azzal, hogy Kuhnau stílusában írta meg e korálfeldolgozásokat?

Itt az ideje, hogy összesítsük a Bach korai, illetve lipcsei időszakbeli kantátaiban található korálfeldolgozások számát (1. táblázat). Jól látható a súlyponteltolódás a két korszak korálfeldolgozásaiban. A korai kantáták közül a feldolgozások első két típusa szinte teljesen egyenrangú. Ez jól mutatja, mennyire a motetta táptalaján fejlődött ki

1. táblázat: Korálfeldolgozások Bach korai és lipcsei kantátaiban

	1. típus	2. típus	3. típus	4. típus	5. típus	6. típus
Korai kantáták (32)	12 (38,5%)	11 (34%)	4 (12,5%)	2 (6%)	3 (9%)	–
Lipcsei kantáták (272)	146 (54%)	11 (4%)	57 (21%)	15 (5%)	26+1 (10%)	15+2 (6%)

⁴⁴ Több esetben akár kétszer is, a kétrészes kantáta mindkét zárótételként.

⁴⁵ Már amennyiben van ilyen. A BWV 24, 46, 79, 105 esetében nincs.

⁴⁶ A BWV 75, 100, 76 és 147 esetében ez a korálból származik, a többiben nem.

a német kantáta, és hogy Bach milyen előszeretettel használta kora kedvelt műfaját első egyházzenei műveiben.⁴⁷ Másrészt azt is jelzi, hogy az egyszerű négyszólamú korálfeldolgozás eleinte mennyire nem volt még tipikus eleme a kantátáknak. Az egyszerű, négy-öt szólamú, koráltartalmú zárótételek hagyománya Rosenmüllerrel veszi kezdetét. Kuhnauval ellentétben Bach is ezt a hagyományt ápolta Lipcsében, 1723-tól kezdve.⁴⁸ Többek között ezzel is magyarázható tehát, hogy a lipcsei korszakban a kantáták több mint fele így zárul. A többi típus esetében nincsenek nagyságrendi különbségek. Csupán a lipcsei korszak harmadik típusa emelkedik ki, amely lényegesen nagyobb számú, a többi korálfeldolgozási módszerhez, illetve a korai kantátákban található mennyiséghez képest is. Mint már utaltam rá, ez a típus jellegzetes nyitótétele azoknak a korálkantátáknak, amelyeket Bach nagy számban komponált. Részben azért érdekelhette e forma, mert nagyon különböző zenei stílusokkal és technikákkal tudta ötvözni a korálokat: olasz concertóval, archaikus motettával, francia ouverture-rel. Másrészt Tamás-kántor elődje, Johann Schelle lenyűgöző, egyedülállóan átgondolt és strukturált korálfeldolgozásainak hatása is hozzájárulhatott, hogy előnyben részesítette ezt a tételtípust.

A korai és lipcsei Bach-kantáták korálfeldolgozási módszereinek összehasonlítása után összegzőként elmondhatjuk, hogy a legnagyobb változás a motetta stílusból visszamaradó, bibliai szöveget és korált párosító tételek szinte teljes eltűnése (számszerűen: 30%-os visszaesése). A másik ehhez fogható változás az egyszerű, négyszólamú korálfeldolgozások terén történt, a 15,5%-os növekedés, mely jelzi egy egyházzenei műfaj, a kantáta tételrendjének megszilárdulását. A többi típusban nem érzékelünk releváns változást, eltekintve a legfontosabbtól: Lipcsében új korálfeldolgozási forma jelenik meg. A hatodik típus megjelenése azért érdekes, mert a weimari kantátákban egyáltalán nincs előzménye, a továbbiakban ezért ezt vizsgálom.

2. Korálfeldolgozás lipcsei módra

Ismerkedjünk meg tehát alaposabban azokkal a kantátatételekkel, melyeket a lipcsei korálfeldolgozás-típus képviselőinek nevezek. Első lépésként érdemes időrendi sorrendbe állítani a hatodik típusba tartozó kantátákat. Legkorábbi a két vizsgadarab, azaz a BWV 22 és 23, majd az első lipcsei kantátaévfolyam idevágó feldolgozásai következnek, időrendben: BWV 75, 76, 24, 167, 147, 186, 105, 46, 138, 109; végül a második, a korálkantáta-évfolyam darabjai: BWV 107, 129, 100, 192, bár ezek a BWV 107-et

⁴⁷ A későbbi lipcsei évek alatt írt hat motettája is ifjúkora motettaművészetének állít méltó emléket.

⁴⁸ Talán ennek tudatos kifejezése Bach részéről, hogy a BWV 27 zárókorálját („Welt ade, ich bin dein Müde”) Rosenmüllertől veszi át mindenféle változtatás nélkül.

kivéve, keletkezési idejüket tekintve mind későbbiek. A harmadik évfolyamból csupán a BWV 79 tartozik ide.

A BWV 22 zárótételéről már ejtettem pár szót az előző fejezetben. Bach–Kuhnau feldolgozásaihoz hasonlóan – a választott zenei anyag következetes végigvitelével – zenésíti meg a „Herr Christ, der einig Gotts Sohn” [Úr Jézus Krisztus, Isten egyetlen fia] kezdetű korál ötödik versszakát. A felső szólam véget nem érő dallama Isten végtelen jóságára utalhat – „Ertöt uns durch dein Güte” –, ám a tétel mentes minden további képszerű megzenésítéstől. Mint alább ki fogom mutatni, ez az a mű, melyben Bach – valószínűleg tudatosan – Kuhnau stílusának követésére törekedett.

Egészen más felépítésű a BWV 23, amely a lipcsei kántorpróba alkalmával egy napon hangzott el a BWV 22-vel. A négyteteles kantáta többi tételét is át- meg átszövi az ősi gregorián Agnus Dei-dallam német változata, a „Christe, du Lamm Gottes”, amely a reformáció nyomán váltotta fel a latin könyörgést. Bach belekomponálja a dallamot a második tétel recitativo accompagnatójának felső szólamába; e korál első öt hangját rejti a kórust alkalmazó harmadik tétel kezdő basszusmenete is; végül az utolsó tételben háromféleképpen is feldolgozza.⁴⁹ Először szabad zenei anyagba ágyazva hangzik fel, melyet egészen drámaivá tesz a két oboa motívumainak kérlelő affektust hordozó, retorikus kromatikája és a vonóskar sóhajtásnyi szüneteivel teletűzdelt szövet. A drámaiságot erősíti a komor g-moll alaphangnem is, a zenekari basszus szekundonként emelkedő hangjaival, amelyek talán a bűnök nehéz viselését festik; szervesen illeszkedik mindebbe a kórus négyszólamú letétje. A korál második részében Bach gyorsabb tempójelzést ír elő, és B-dúr hangnemre vált. Rendkívüli kontrapunkt tudásáról is számot ad: az unisono játszó két oboa mindvégig kvartkánonban követi a dallamot éneklő szoprán szólamot, ráadásul másfél ütemmel később meglepő módon az első hegedű is megszólaltatja a témát, terccel feljebb (D-dúrban!). A harmadik részben megelevenedik a zenei anyag, Bach kórusos cantus firmus jellegű korálfeldolgozást (harmadik típus) alkalmaz. Az oboák szinkópái, a basszus lefelé tartó skálamenetei mind azt jelzik, hogy a kezdő könyörgés hatására a világ megváltozott, és kiárad a kegyelem.

A BWV 75, a Bach hivatalba lépése után írott első darab mindkét részének zárótételében feldolgozza a „Was Gott tut, das ist wohlgetan” [Amit Isten tesz, az jól van téve] kezdetű korált. A kantátában található emellett még egy, tisztán zenekari feldolgozás is ugyanezre a korálra a második rész elején. Aktuális énekünk ünnepi kidolgozása négyütemes zenekari bevezetővel indul. A felső szólam és az azt imitáló basszus első négy hangja a korál kezdőhangjait idézi, diminuált formában. A zenekari szövetnek ismét jellemzője a dallam folyamatos tizenhatod mozgása, ám az élő, szinkópás ritmusokkal tarkított belső szólamoktól még izgalmasabbá válik. A kórus homofón négyszólamú

⁴⁹ A háromféle feldolgozás magyarázata, hogy maga a koráldallam is három részre tagolódik: „Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser! / Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser! / Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, gib uns dein’ Frieden!”

letétben halad, sok helyen kiírt, ritmikus díszítő figurákkal. Bach minden bizonnyal az ének ötödik versszakát szánhatta az első rész végére, bár erre csupán a kéziratos partitúra bejegyzéséből, az alt szólam érdekes hajlítása miatt beírt három szóból következtethetünk.⁵⁰ A tételtípus szenttelenségére jellemző, hogy még jelzés szintjén sincs utalás rá, melyik lehet a második rész végén visszatérő korálfeldolgozáshoz tartozó versszak. Ez csak az elveszett eredeti szólamokból vagy a nyomtatott szövegfüzetekből derülhetne ki. Ebből is láthatjuk, hogy a korálfeldolgozás lipcsei típusa nem törekszik képszerű ábrázolásra, csupán a tétel alapkarakterének megadására, így majdnem mindig, hogy a kórus melyik strófát énekl.

Bach kihasználta a szöveg közömbös voltát, amennyiben a második évfolyamhoz tartozó, de csak 1732 és 1734 között komponált 100. kantátába is átültette ezt a korálfeldolgozását, az új mű apparátusához igazítva. Ez a kantáta minden bizonnyal valamilyen különleges alkalomra (például esküvőre) készült,⁵¹ a nyitótétel is egy másik kantátatétel áthangszerelt – két kürttel és egy pár timpanival bővített – változata. Hogy a *per omnes versus* komponálási elvet követő kantáta zárókoráljában a kürtöket a darabot felépítő imitáció szerves részévé tehesse, Bach a kész zenei anyag különböző helyein pluszütemeket toldott be, ezért a paródia terjedelme hét ütemmel hosszabb az előképénél. Az így még ünnepélyesebbé tett zenekari anyag felett a korál utolsó versszaka szólal meg. Ez is arra enged következtetni, hogy Bach a BWV 75 utolsó tételként felhangzó korálfeldolgozásban is az utolsó versszakra gondolhatott.

A 76. kantáta szerkezeti felépítése teljesen megegyezik a fentebb említett BWV 75-ével,⁵² fontos különbség azonban, hogy a második rész nyitó szinfoniája nem tartalmaz korált. Mindkét rész zárókorálja azonos zenei anyag, és feldolgozását tekintve is hasonló, ám a BWV 75-ben nem szereplő új hangszer, a tromba da tirarsi alapjaiban megváltoztatja a zenekari szövetet. Ugyanis a tolótrombita szerepe a tétel során végig az, hogy a négyszólamú kórus belépései előtt intonálja az „Es woll uns Gott genädig sein” [Isten kegyelmes akar velünk lenni] kezdetű korál egyes sorait. A fríg hangnemmű korál barokk, dúr-moll harmóniavilágban történő megzenésítése érdekes modulációkat eredményez a korálsorok végén; még izgalmasabbá teszik ezeket a homofón anyagból itt-ott kiemelkedő szólamok. Ám Bachból itt előtör az újításokért rajongó zeneszerző, ugyanis a zenekari anyag karakterét tekintve eddig mindig egységes ze-

⁵⁰ Bach partitúrafogalmazványaiba soha nem írta be a korálok teljes szövegét, csupán a szoprán vagy a basszus szólam kezdőhangjai alatt jelezte a korál adott versszakának kezdősorát. Tekintve, hogy a „Was Gott tut, das ist wohlgetan” kezdetű énekben minden versszak ezekkel a szavakkal kezdődik, perdöntő jelentőségű ez a három, Bach részéről csupán technikai okokból beírt szó.

⁵¹ Egyházi ünnepre való rendeltetése nem ismeretes számunkra, a feltételezés Alfred Dürttől származik. Dürr, *Johann Sebastian Bach kantátái*, 658.

⁵² Bővebben lásd: Dinyés Soma, „Szöveg és zene kapcsolata Bach első lipcsei kantátaévfolyamának kórustételeiben”, in *Bach Tanulmányok 7*, szerk. Komlós Katalin (Budapest: Magyar Bach Társaság, 2000), 29–31.

nei szöveget most három részre szakad. Az első a tolótromba már ismert koráljátéka, a második a vonóskar szinkópákkal teletűzdelt állandó kísérete,⁵³ a harmadik pedig a basszus különleges figurája: három felfelé tartó tizenhatod után egy nagyobb leugró hangköz, méghozzá majdnem mindig szeptim (*saltus duriusculus*). Ez a rendkívül kifejező retorikus figura az előző, kettősponttal végződő recitativo – „Drum sei dir dies Gebet demütig zugeschickt” [Ezért alázattal küldessék hozzád ez az ima] – gondolati folytatása. A basszus folytonos „föhajtása” a küldés közbeni alázatot, az Isten előtt való földre borulást fejezi ki (1. kotta).⁵⁴

A BWV 24 zárókorálja is az előző tétel folytatásaként indul, F-dúr alaphangneme ellenére A-dúr akkordon. Talán éppen a folytonosság hangsúlyozása érdekében még a zenekari előjáték is elmarad, a kórus mindjárt az „O Gott, du frommer Gott” [Ó Isten, te kegyes Isten] kezdetű korál első strófájának első sorát énekli. A vonósok és az oboák szólamán kívül fennmaradt egy olyan, „Clarino” feliratú stimm is, amely nem Bach kezétől származik, s amelyet ebben az esetben valószínűleg a Kuhnau által *corno grandé*nek nevezett, F-hangolású barokk kürt szólaltathatott meg. A zenekari közjátékok anyaga ezúttal teljesen független a koráldallamtól, a második korálsorban található *Brunnquell* szó affektusának van alárendelve, amelynek magyar megfelelője ugyan „kútfő”, németül azonban voltaképpen a kút (*Brunne*) és a forrás (*Quelle*) szavak összetétele.⁵⁵ Mintha valamennyi zenekari közjáték a forrásból lassanként előgyöngyöző, finoman hullámzó vizet imitálná, miközben a kürt orgonapontja rendkívül nyugodt szemlélődést, Istenben való megnyugvást sugároz.⁵⁶

A BWV 167/5 zenekari felső szólamának folyamatos tizenhatodmozgása, koráltól független melodikája, örömmel teli hármas lüktetése akaratlanul is Kuhnau *Uns ist ein Kind geboren* kezdetű karácsonyi kantátájának zárókoráljára emlékeztet. Még a 7. és 21. ütem basszusátvezetései is azonos szerepet töltenek be (2–3. kotta). Ha ez a zene mégis „bachosabb”, az annak köszönhető, hogy a zenei szöveget négy szólamnál soha nem kevesebb; a „Nun lob, mein Seel, den Herren” [Dicsérd lelkem az Urat] kezdetű korál sorait nem egyesével ágyazza be a zenekari anyagba, hanem a zenei folytonosság érdekében többnyire kettesével; az elvileg homófon kóruszólamok kiírt ritmikus díszítései pedig az egyébként is mozgalmas zenekari szólamok mellett szinte magát a kórusanyagot is polifónná teszik. A tétel egyebekben híján van minden elmélyültebb

⁵³ Zenei anyaguk teljesen azonos a trombita és a kórus alatt.

⁵⁴ Hasonló képi ábrázolással találkozhatunk Bach egy 1720 körül keletkezett orgonadarabjában is, az Orgelbüchlein részét képező BWV 637 korálfeldolgozásában („Durch Adams Fall ist ganz verderbt”), ahol a pedál folytonos lefelé irányuló szűk szeptimugrásai Ádám bűnbeesését szemléltetik.

⁵⁵ A második korálsor magyar szövege így hangzik: „Te, minden kegyelem kútfője”.

⁵⁶ Nem ritka Bach művészetében a víz zenei megjelenítése. Véleményem szerint a János-passió nyitókórusa a Kidron patak hullámszásával indul; a „Christ unser Herr zum Jordan kam” kezdetű korál feldolgozásaiban is mindig víz csörgedezik (BWV 7/1, BWV 684); a „Schlecht, spielende Wellen” kezdetű világi kantátájában (BWV 206) pedig Szászország négy nagy folyója – a Visztula, az Elba, a Duna és a Pleiße – allegorikus szereplőként egy-egy áriát énekel, melyben a víz sokféle zenei megfelelőjével találkozunk.

CHORAL

Tr.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Cont.

Es woll' uns Sein Ant - litz

Gott uns mit hel -

Es woll' uns Sein Ant - litz

Gott uns mit hel - dig, ge -

Es woll' uns Sein Ant - litz

Gott uns mit hel - dig

Es woll' uns Sein Ant - litz

Gott uns mit hel - dig

VI. 1
VI. 2
Vla.
S.
A.
T.
B.
Cont.

Sei Lob und Preis mit
Sei Lob und Preis mit
Sei Lob und Preis mit
Sei Lob und Preis mit

6 6 7 6 6 4 6 6 5 6 3 (6)

2. kotta: BWV 167, No. 5. Choral, 1–9. Ütem

VI. 1-2
(+ Fl.,
Ob.)

Vla.

S.
le - - - lu - ja,

A.
le - - - lu - ja,

T.
le - - - lu - ja,

B.
le - - - lu - ja,

Cont.

3. kotta: Kuhnau, *Uns ist ein Kind geboren*, No. 8. Choral, 1-14. ütem

zenei asszociációnak. Az előírt tolótromba ezúttal nem kap szólisztikus szerepet, csupán a kóruszopránt erősíti.

A BWV 147 közismert korálfeldolgozása a kétrészes kantáta mindkét részének végén elhangzik. A „Jesu, meiner Seelen Wonne” [Jézus, lelke gyönyöre] kezdetű korál hatodik és 16. versszaka tartalmában szinte azonos; ez is azt sugallhatta Bachnak, hogy a barokkos, képszerű zenei ábrázolásokról lemondva átfogó zenei affektust adjon a tételnek. A páros lüktetésű dallamot hármás üteművé alakítja, ami a korban rutinszerű fogás az öröm általános kifejezésére. Ám mindehhez az ütemmutató nagyon tudatos megválasztása járul: a $\frac{9}{8}$ -os metrum már a középkor óta az isteni tökéletesség jelképe, az úgynevezett *tempus perfectum*, hiszen az ütem mindhárom ütését újabb három egysegre osztja, a legközelebb kerülve az isteni tökéletességhez, a Szentháromsághoz. Ez az eszme különösen illik mindkét felhasznált versszak első sorához, hiszen bármely isteni személyre való rátalálás mennyei boldogságot eredményez: „Wohl mir, daß ich Jesum habe” [Jó nekem, hogy Jézus velem van], illetve „Jesus bleibet meine Freude” [Jézus marad örömöm]. A korálsorok egyenként épülnek be a zenekari anyagba, melynek bevezető nyolc üteme alatt a felső szólam díszített formában, de jól kivehető körülírással az első két korálsort játssza. A tolótromba ismét a kóruszoprán erősítésének szerepét kapja, de a hatodik korálsorban, a C-dúr természetes felhangként is játszható hangjaival – ezáltal fényessé váló hangszínével – csodálatosan járul hozzá a szoprán koráldallamívének kibontakoztatásához.⁵⁷ Az Alfred Dürr által sugalmazott pasztorális alaphangulatnak⁵⁸ megfelel az utolsó korálsor után felhangzó zenekari orgonapont és a G-dúr alaphangnem is – bevett zenei kellékei a Jézus mint jó pásztor közismert toposzának, még ha e toposzra a kantáta szövegében nincs is utalás.

A BWV 186 is a kétrészes kantáták közé tartozik, bár a legtöbb tételét Bach már Weimarban megkomponálta. Természetesen a mindkét részt lezáró korálfeldolgozás egészen biztosan új kompozíció. A négyütemes zenekari bevezető a barokk zene egyik alapelve, a hangszercsoportok felelgetésén alapul. Az oboák és a vonóskar félütemes motívumokból álló párbeszéde majd unisonóban való egyesítése már az „Es ist das Heil uns kommen her” [Az üdvösség leszállott hozzánk] kezdetű korál 12. strófájának alaphangulatát előlegezi: az Isten és ember közötti párbeszéd az ember részéről állandó önmegtagadást igényel. Ez a viaskodás jellemzi a szopránban énekelt koráldallamhoz képest mindig késleltetett és értékeiben felére diminuált alsó három kóruszólam belépéseit is, ráadásul a megszokott, ritmikus díszítésekkel átszőtt homofón szerkesztés helyett – az első korálsort kivéve – egymást kéthangonként imitáló, polifón szövetet halunk. A korálfeldolgozás viharosságát fokozza, hogy a zenekari anyag vonósállásaiban állandóan visszatérő, nyolcadszünetet követően felhangzó, lefelé tartó tizenhatodfutam

⁵⁷ Megjegyzendő, hogy éppen erre a korálsorra esik a legfontosabb szövegrész is: „und sich mir zu eigen gibet”, magyarul: „és [Jézus] átadja magát nekem”.

⁵⁸ Dürr, *Johann Sebastian Bach kantátái*, 568.

(akár hármashangzat-mixtúrában is) a *grauen* (iszonyodik) szó zenei affektusát fejezi ki. Így felettébb drámai zenei szövet születik, mind a zenekar koráltól független zenei anyagának, mind pedig a kórus szuggesztív imitációinak köszönhetően. Bach ezekkel az effektusokkal teljesen feledtetni tudja a közvetlen, képszerű zenei ábrázolás hiányát.

A BWV 136-tal a kétrészes kantáták sora megszakad: az évfolyamban ezután már csak elvétve találunk olyan vasárnapot, amikor két kantáta vagy kétrészes kantáta hangzott el.⁵⁹ Érdekes, hogy ezzel egyidejűleg a kantátákat lezáró lipcsei korálfeldolgozás-típus állandó használata is megszűnik. Az évfolyam kezdetétől fogva a BWV 21 és 185 kivételével⁶⁰ minden kantáta ezzel a típussal végződött. A BWV 136 zárókorálja Bach weimari korszakára jellemző stílusban íródott: az egyszerű, négy-szólamú korálfeldolgozáshoz obligát elsőhegedű-szólam társul. A zeneszerző talán úgy érezhette, hogy korábbi periódusának feldolgozási stílusa jobban illik a Weimarban született zenei anyaghoz.

Az egyrészes, újonnan komponált kantáták sorát a BWV 105 nyitja meg, csodálatosan átgondolt szerkezettel, egységes mondanivalóval, ám korántsem annyira ünnepeles stílusban és terjedelemben, mint az első másfél hónap kantátaiban. A „Jesu, der du meine Seele” [Jézus, ki a lelkemet] kezdetű koráldallam 11. versszaka a mű záróaktusaként egészen különleges kíséretet kap. Az okot természetesen a szövegben kell keresnünk, s az első korálsor meg is adja a választ: „Nun, ich weiß, du wirst mir stillen / mein Gewissen, das mich plagt” [Most már tudom, hogy el fogod csendesíteni kínzó lelkiismeretemet] A fúvósok (tolótróbita, két oboa) ezúttal valószínűleg a kórust erősítették, mert Bach a zenekari anyagban annyira jellegzetes, csak vonóshangszerekre írt effektust alkalmaz, hogy ez a fajta vonóskíséret fúvósok által kettőzve elképzelhetetlen lenne.⁶¹ Előjáték nincsen, a zenekar mindjárt a kórossal együtt, a kantátában több helyen is alkalmazott vonóvibratóval indítja a tételt, ám nem nyolcadokkal, hanem a rendkívüli izgatottság hatását keltő tizenhatodokkal. Az effektus a mű első áriájában a rossz lelkiismeret félelemtől való remegését fejezi ki, és a korál fentebb idézett első két sora is ugyanezt a jelentést hordozza. A zenekari közjátékok rendkívül rövidek; a szinte minden esetben másképpen ritmizált három akkordot voltaképpen nem is lehet közjátéknak nevezni, talán inkább csak a korálsor lecsengése. Ám a tizenhatod-vonóvibrátós kíséret a 3–4. korálsor alatt triolásra vált, majd az 5–6.-ban nyolcadosra, a 7–8.-ban nyújtott triolásra, míg az utójátékban negyed- és fél értékek készítik elő az egész kotta értékű záróhangot. A ritmusértékek folyamatos lassulása nyilvánvalóan a hitben meg-

⁵⁹ Ilyen kivétel a BWV 179 és 199 (Szentháromság utáni 11. vasárnap); a BWV 70 (Szentháromság utáni 26. vasárnap); BWV 181 és 18 (Hatvanadvasárnap); BWV 22 és 23 (Ötvenedvasárnap), valamint BWV 31 és 4 (Húsvétvasárnap). Közülük csupán a BWV 179 új kompozíció.

⁶⁰ Mindkettő korábbi kompozíciók felújítása.

⁶¹ Az eredeti szólamanyag sajnos elveszett, Bach pedig a partitúrafogalmazványba nem mindenütt írta be a pontos hangszerezést, hiszen a kottamásolóok személyes felügyelete alatt írták ki a szólamokat. Így nem mindenütt teljesen világos, hogy a partitúra melyik sora melyik hangszer szólama.

nyugvó lelkiismeretet jeleníti meg. Bach ismét fantasztikus ötlettől vezérelve egyetlen affektusnak, illetve szónak (*stillen* – lecsendesíteni) rendeli alá a korálfeldolgozás egészét, ami annyira jól sikerül, hogy a zene tulajdonképpen folytonos képszerű ábrázolás is egyben.

A következő vasárnap felcsendülő BWV 46 is kivételes remekmű, a zárókorál megértéséhez azonban a kantáta elejétől kezdve végig kell követnünk a zenei figurákat. A nyitótétel az *O vos omnes, qui transitis per viam* [Ti mindannyian, akik erre jártok] jól ismert latin rezponzóriumszöveg német feldolgozása. A fájdalom kifejezésére Bach rendkívül drámai akkordokat, ritmusokat és formákat használ.⁶² A második tétel szokatlanul gazdagon hangszerelt recitativo accompagnato, amelyben a vonósokon kívül már a nyitótételben is fontos szerepet vállaló két blockflöte kapja a legfontosabb zenei affektus megjelenítésének feladatát. A szöveg a lerombolt Jeruzsálemet siratja, egykori lakóit hibáztatva azért, hogy nem figyeltek Jézus könnyeire, így most a „felindulás tengerhullámai”⁶³ el fogják pusztítani a bűnösöket. A meghökkentő akkordfordulatokban nem szükölködő tétel talán legérdekesebb zenei fogása az, hogy Bach a három helyen is szóba kerülő víz motívumot a két blockflöte állandóan jelen lévő félütemes kis motívumaival jeleníti meg. Az első pillanatban még a „könnyek edényé”-nek („Bäche Tränen”) hisszük, később „Jesu Tränen” [Jézus könnyei] megfelelője, míg végül, fokozásként a „felindulás tengerhullámai”-nak („des Eifers Wasserwogen”) asszociációjaként funkcionál.⁶⁴ A tételt basszusária követi, amely rendkívül képszerű viharábrázolásával egyedülálló Bach művészetében. A tolotrombita ijesztően nehéz tizenhatodfutamai, az állandóan visszatérő vonóstremolók és a kromatikus basszusmenetek drasztikusan ábrázolják a vihart, amit Isten a bűnösökre fog zúdítani. A második ária kontrasztot képez az elsővel, különleges hangszerelését a szöveg sorainak köszönheti: „er sammet sie als seine Schafe, als seine Küchlein liebeich ein” ([Jézus] kedvesen összegyűjti őket [a hívőket] mint bárányait, mint kiscsibéit). A basso continuót is nélkülöző tétel zenéje a tisztán fúvósok adta pasztorális hangvétel mellett egyértelműen a legnaturálisabb szövegábrázolásra törekszik: a basszushangszereket az oboa da caccia unisonója helyettesíti, hogy a baromfiudvar ábrázolása érdekében együtt csipoghassanak a két blockflötével. Számunkra talán nevetségesnek és közönségesnek tűnhet ilyen hétköznapi részlet egy egyházi kantátában, a kor emberének mindennapjaihoz azonban hozzátartozott, és Bach célja mindig is az volt, hogy a zene által a lehető legjobban megértesse a mű mondanivalóját. Mindezek ismeretében érthetjük csak meg a zárókorál sorai között felhangzó blockflötefigurák jelentését. Előjáték itt sincs, a korálsorok közti „lecsengést” csak a két blockflöte játssza, egymást újra és újra keresz-

⁶² Bővebben lásd Dinyés, „Szöveg és zene kapcsolata”, 34–35.

⁶³ Dürr, *Johann Sebastian Bach kantátái*, 407.

⁶⁴ Ezekben a kantátákban alakul ki az a fantasztikusan drámai recitativo accompagnato típus, amely majd a *Máté-passió* megfelelő helyein páratlan hatással fogja kommentálni az eseményeket.

tező tizenhatodfutamokkal, melyek kettős kötéssel játszandók. Az egészen különleges effektusra az „O großer Gott von Macht” [Ó, hatalom nagy Istene] kezdetű korál kilencedik versszakának 5–6. korálsora adja meg a választ: „so sieh doch an die Wunden sein / sein Marter, Angst und schwere Pein” (nézz tehát [Jézus] sebeire, szenvedésére, szomorúságára és nehéz kínjaira). A kantáta drámai és naturalisztikus zenei ábrázolásai után nem gondolhatunk tehát másra, mint hogy a víz ábrázolására is emlékeztető, kettős kötéses, mintegy forrásból felbuggyanó furulyafigurációk a Jézus sebeiből kiáramló vért jelenítik meg.⁶⁵ A fríg alaphangnemű korál kéréssel zárul: „uns nicht nach Sünden lohne” [ne bűneink szerint jutalmaz minket], és részben a modális dallamok dúr-moll rendszerű harmonizálási nehézségei miatt, részben a nagyobb szövegkifejezés érdekében a tétel vége ötödik fokon nyitva marad, mintha az isteni választ a kérésünk meghallgatásától várnánk. Bach mindezt azzal teszi még kifejezőbbé, hogy a kórus záróhangját kétütemessé nyújtja, így a blockflöték a tartott hang felett még egyszer eljátszhatják „Jézus vére” motívumukat, mintegy az alapkérést nyomatékosítva; mintha azt mondanák: irgalmaz, hiszen fiad vére által váltottál meg minket!

Az évfolyam következő négy kantátájában a korál vagy csupán elhanyagolható szerepet játszik, s így csak egyszerű, négyszólamú zárókorál formájában jelenik meg,⁶⁶ vagy az első tétel annyira művészi korálfeldolgozást tartalmaz, hogy a kantáta végén már nincs szükség újabb, díszesen kidolgozott korálra.⁶⁷

Ismét lipcsei korálfeldolgozással zárul a BWV 138. Klasszikus értelemben a korálkantáták csoportjába tartozik, hiszen az igen szövevényes és sok recitativóval tagolt nyitótétel ugyanazt a korált tartalmazza, mint a zárótétel is; a köztes ária és recitativo ezzel szemben nem kapcsolódik a „Warum betrübst du dich, mein Herz” [Miért szomorkodsz, én szívem?] kezdetű ének szövegéhez. Az első tétel kételyekben vergődő hangulatát a zárótétel sem oldja fel igazán, a zenére a korál harmadik versszakának depresszióba hajló utolsó mondata nyomja rá bélyegét: „auf Erden weiß ich keinen Trost” [a földön nem ismerek vigaszt]. A koráltól független zenekari anyag a BWV 186-hoz hasonlóan az oboák és a vonóskar felelgetésére épül, csak hogy most a hegedűk heves harminckettő-futamokkal válaszolnak az oboák kérdő jellegű motívumaira (4. kotta). A tétel h-moll alaphangneme, a zenekari közjátékok és a kórus anyaga alatt is folyamatosan hallható hegedűfutamok, valamint a kórus záróakkordjával disszonáló zenekari akkord mindvégig fenntartja a tétel önmarcangoló, Istennel viaskodó alapkarakterének feszültségét.

A további vasárnapok kantátaiban Bach valószínűleg tudatosan váltogatta művei karakterét. Egyes művekben az egyszerű zárókorálon kívül nincs szerepe semmiféle

⁶⁵ Talán érdemes megjegyezni, hogy a víz itt is jelen van, hiszen Jézus halálának beálltáról a mellkasából kiáramló vér és víz révén győződtek meg.

⁶⁶ BWV 179, 69a.

⁶⁷ BWV 77, 25.

(Vers 3). CHORAL

Ob.
d¹ am. 1

Ob.
d¹ am. 2

VI. 1

VI. 2

Vla.

Cont.

Ob. d'am. 1

Ob. d'am. 2

VI. 1

VI. 2

Vla.

Cont.

4. kotta: BWV 138, No. 7. Choral, 1-7. ütem

koráldallamnak,⁶⁸ másutt viszont a nyitótétel briliáns feldolgozásaival kezdődően több koráldallam is előfordul.⁶⁹

Az első évfolyam lipcei korálfeldolgozás-típussal záruló kantátáinak sorát a BWV 109 zárja, a Szentháromság ünnepe utáni 21. vasárnapon. Ez azért meglepő, mert az évfolyamnak még nagyjából a kétharmada hátra van, összesen 42 kantáta. Tekintve, hogy a lipcei időszak első 20 vasárnapján⁷⁰ tíz alkalommal hallhattak a hívők e hatodik típusba tartozó korálfeldolgozásokat, a számadatok mintha a műfajtól való drasztikus elfordulást jeleznének. Ez az utolsó darab is kételyek közt vergődő lelkiállapotot tükröz, hangulatában leginkább az előző, BWV 138-hoz hasonlít. A zárókorál előtt az egész kantáta mintegy a Félelem („Die Furcht”) és a Remény („die Hoffnung”) allegorikus párbeszédére épül.⁷¹ Ez mindjárt az első recitativóban nyilvánvaló, melynek szövege – bár egyetlen szólista énekli – párbeszédés formában íródott. A rákövetkező tenorária a kétségbeesés szövege, míg a második, az altária a reményé. Ezt a kettősséget folytatja a zárókorál is, melynek karakterét Bach valószínűleg a „Durch Adams Fall” [Ádám bűnbeesése által] kezdetű korál hetedik versszakának 4–6. sorára alapozza: „Ob ihm gleich geht zuhanden / viel Unfalls hie, hab ich doch nie / den Menschen sehen fallen” [Bármilyen sok szerencsétlenség történjék is veled, soha nem láttam még olyan embert elbukni]. A zenekar 11 ütemes előjátékában és hosszú, akár hat-nyolc ütemes közjátékai-ban megszólaló, koráltól független anyagához a kórus sem egyszerű homofón anyaggal csatlakozik, hanem a belső szövegek késleltetett, a koráldallamhoz képest diminuált értékű belépésekkel fokozzák a mű feszítettségét. Az a-dór dallamot Bach d-mollban zenésíti meg, így az ének a hangnem V. fokán zárul. A záróhangot Bach érdekes módon a zenekari utójátékban is megtartja, érdekes, nyugtalanságot keltő „bitonalitást” idézve elő a mű kezdő d-mollja és a záró A-dúr akkord között.⁷²

A második kantátaévfolyamban már csak elvétve találunk néhányat az első lipcei kantáták oly népszerű korálfeldolgozás-típusából. Közülük az első a BWV 107 zárókorálja. A korálkantáta különlegessége, hogy a szöveg – a többi, vele egy időben keletkezett korálkantátával ellentétben – nem tartalmaz szabad költeményeket, hanem mindvégig megtartja a korál eredeti szövegét, ezért *per omnes versus* kompozíciónak kellene tekintenünk, ha a közbülső recitativók és áriák nem lennének a koráldallamtól zeneileg függetlenek. A „Was willst du dich betrüben” [Miért akarsz szomorkodni?] kezdetű ének hetedik versszakára épülő feldolgozás a szöveg tartalmából adódóan nem nyújt sok barokkosan képszerűt. A korabeli záróstrófák többségéhez hasonlóan ez is a

⁶⁸ BWV 148, 162.

⁶⁹ BWV 95, 48.

⁷⁰ Azért csak 20 és nem 21, mert a Szentháromság ünnepe utáni 18. vasárnapon, számunkra ismeretlen okból valószínűleg nem volt kantátaelőadás (vagy legalábbis semmiféle bizonyíték nincs rá, hogy lett volna).

⁷¹ Hasonló felépítéssel találkozunk a BWV 60-ban és 134-ben is.

⁷² Utóbbi semmiképpen sem tekinthető félzárlatnak, mivel a mű utolsó három üteme egyértelműen a-moll hangnemű, tehát az A-dúr csak pikárdiai-terces záróakkordként jöhet szóba.

kis doxológia szabad átköltése, így csupán általánosan örömteli, dicsérő karaktert kaphat. Ennek érdekében a korál eredeti $\frac{4}{4}$ ütemmutatóját Bach $\frac{6}{8}$ -ra változtatja és a tételt siciliano lüktetésűvé formálja.⁷³ A nyolcütemes zenekari bevezető után homofón szövevvel, két-három korálsort összefogva hangzik fel a teljes ének.

A BWV 129 is olyan kantáta, melyben a *per omnes versus* elv érvényesül, de ismét csak a szövegben, a zenében nem. Ezt a darabot Bach pár évvel a korálkantáta-ciklus után írta meg, és utólag illesztette bele az évfolyamba. A „Gelobet sei der Herr” [Dicsérjük az Urat] kezdetű ének (melyet az „O Gott, du frommer Gott” [Ó Isten, te kegyes Isten] dallamára énekeltek) utolsó versszaka kapja az összes lipcsei típusú korálfeldolgozás közül a legnagyobb hangszerapparátust: három trombita, timpani, harántfuvola, két oboa, vonósok és kórus játssza. A nagy apparátus és a trombiták vezető szerepe rendkívüli, ünnepi hangzást kölcsönöz a tételnek, mind a hatütemes előjátékban, mind pedig a közjátékokban. A zenekar anyaga teljesen független a koráldallamtól, amelyet a kórus a legegyszerűbb homófon szövevvel, a zenekari anyagba ágyazva, kétsoronként szólaltat meg. Ez a tétel a prototípusa a körülbelül tíz év múlva megszülető Karácsonyi Oratórium egyes kantátait lezáró korálfeldolgozásoknak (BWV 248/I, II és VI) és a Mennybemeneteli Oratórium (BWV 11) díszes zárókoráljának.⁷⁴

A BWV 100-zal már fentebb foglalkoztam, a második évfolyamból csak a BWV 192 maradt hátra. Ez is egy később, 1729 körül született kantáta, melynek egyházi rendeltetése hasonlóképpen ismeretlen. A „Nun danket alle Gott” [Adjunk hálát mind Istennek] kezdetű éneknek mindössze három versszaka van, ezért a *per omnes versus* technikát követő mű is csupán három tételből áll. A két kórustétel, melyben a korál teljes egészében elhangzik,⁷⁵ egy szoprán–basszus-duettet keretez, melynek vokális tematikája egyértelműen a korál első két sorából származtatható, tehát ez a mű zeneileg is a *per omnes versus* kategóriába sorolható. Utolsó tétele a lipcsei korálfeldolgozás-típus legterjedelmesebb képviselője, ami egyrészt annak köszönhető, hogy már az ének is hosszú (nyolcsoros), másrészt annak, hogy a zenekari előjáték nem kevesebb, mint nyolc ütem. A $\frac{12}{8}$ -os metrum állandó hullámzó lüktetése rendkívül könnyeddé, franciásan elegánssá teszi a zenei anyagot. Mintha csak egy zenekari szvit záró, gigue tételét hallanánk.⁷⁶ A lipcsei korálfeldolgozás-típus minden eddigi darabjától eltér annyiban, hogy a szopránban énekelt koráldallamon kívül az összes kóruszólam átveszi a zenekar tematikáját. Érdekes hatást eredményez, hogy a zenei anyag mintha állandó lenne, csak éppen egyszer a zenekarban, máskor a kórusban hangzik fel, ritkábban pedig egyszerre.

Elérkeztünk a harmadik kantátaévfolyam egyetlen érintett darabjához, a BWV 79 korálfeldolgozásához, mely több szempontból is elkülönül a többtől. Először is anyyi-

⁷³ Dürr, *Johann Sebastian Bach kantátái*, 384.

⁷⁴ Uott., 331.

⁷⁵ Az első tételben kórusos cantus firmus-feldolgozás formájában.

⁷⁶ Még motívikusan is egyezéseket mutat a BWV 1068 utolsó, gigue tételével.

ban, hogy nem zárótétel, hanem a mű harmadik tételle,⁷⁷ és a két kürt zenei anyaga megegyezik az első tételben már hallott motívumokkal. Az első tétel szövegéből adódóan⁷⁸ a pajzs szó közvetlen asszociációjával a harc zenei affektusát Bach a két kürt szerepeltetésével⁷⁹ és a kettősfüga szerkezetű tétel második témájának fürge tizenhatodmozgásaival ábrázolja. Ezt az affektust a harmadik tétel kúrtszólamai is átveszik, annak ellenére, hogy a „Nun danket alle Gott” korál itt szereplő első versszaka nem indokolja ezt. A többi hangszer a rendkívül egyszerű, teljesen homofón kóruszólamokat erősíti. E korálfeldolgozást valamennyi említett sajátossága megkülönbözteti a fentebb bemutatott tételek mindegyikétől. Inkább az első csoport „Heiligenschein”-típusához hasonlít, amelybe viszont hosszú közjátéka miatt nem illik. A BWV 129-hez hasonlóan ez a tétel is már leginkább a BWV 248/I, II, IV és VI zárókoráljaira emlékeztet.

3. A lipcsei koráltradíció kialakulása Bach előtt

Vessünk most egy pillantást e korálfeldolgozás-típus 17. századi lipcsei fejlődésére! A zeneszerzők sorát Sebastian Knüpfer nyitja, aki a harmincéves háború után, a semmiből kezdte újjáépíteni Lipcse zenei életét, és vetette meg egy új egyházzenei hagyomány alapját. A német területen mindenütt elterjedt motettikus és előimitációs technikán kívül megtaláljuk műveiben azt az újszerű feldolgozásmódot is, melyben a zenekari kísérőszólamok közül a két felső – általában az első és második hegedű – apró értékekben írja körül a négy- vagy ötszólamú letétben megkomponált koráldallamot, és egy-egy helyen akár röviden le is kerekítheti. Megfigyelhető ez a technika például Knüpfer *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (Amikor óráam lejár) kezdetű kantátájának zárókórusában (5. kotta).

Szintén aktívan művelte ezt a feldolgozástípust Johann Rosenmüller, akinek tekintélye száműzetéséig zenei szempontból szinte Knüpferével egyenrangú volt Lipszében, akár Knüpfer utóda is lehetett volna.

Johann Schelle, aki Tamás-kántor elődjének zeneszerzés-növendéke volt, első kézből vehette át kompozíciós technikáit. Gyarapította is művészetében a tanárától elsajátított korálfeldolgozás-módokat,⁸⁰ az újfajta, a korált körülíró stílus pedig komoly fejlődésen ment keresztül kezei alatt. E típus egyik továbbfejlesztett változatával *Christus, der ist mein Leben* kezdetű kantátájában találkozunk, több helyütt is; a másikkal pedig *Vom Himmel kam der Engel Schar* kezdetű kantátájának kezdetén. Az egyszerű, négy szólamban megharmonizált koráldallam mindkét műben zenekari körülírással szólal

⁷⁷ Dürr felveti annak lehetőségét, hogy a kantáta esetleg kétrészes lehetett, s e tétel lett volna az első rész lezárása, mégha a partitúrában nincs is erre utalás. Dürr, *Johann Sebastian Bach kantátái*, 597.

⁷⁸ „Gott der Herr ist Sonn und Schild”, azaz „Az Úristen mindenünk és pajzsunk”.

⁷⁹ Akárcsak a BWV 40 nyitótételében.

⁸⁰ Bachhoz hasonlóan nála is hat típust lehet elkülöníteni.

meg. Az elsőben a kórus a négy hegedű szinte tizenhatodonként egymást keresztező, égi áldásként harmatozó figurájára éneklir rá a korált, mindenféle soronkénti megszakítás nélkül (6. kotta). Ez hasonlít legjobban a knüpféri feldolgozás alaptípusára, de kifejezésben, hangszerelésében messze túlmutat rajta. A másik példában a zenekar az „angyali szárnycsattogás” motívummal indít, a koráldallam belépése előtt másfél ütem hosszúságban (7. kotta). A korálsorok között is másfél ütemes közjátékokat hallunk, míg végül négyütemes utójátékkal zárul a tétel.⁸¹ A hangszerelés sokrétűsége, a zenekar szerepének megnövelése mind-mind Schelle találmánya, a knüpféri típus jócskán továbbfejlesztett változata.

Érdekes módon pontosan ez az a tételtípus, melyet Kuhnau is kedvelt, és Schelle művészetéből a leginkább felhasznált. Olyannyira, hogy a 18. század korától elforduló zenei divatjában Kuhnau egyházzenéjében ez a korálfeldolgozás-típus szinte az összes többit kiszorította. Nála tulajdonképpen már csak az előimitációs korálfeldolgozás-típus megújított variánsa, valamint a zenekari körülírással párosított típus található meg.⁸² Az előbbi típusban nála részben hangszeresek veszik át a kóruszólások szerepét, ezzel modernebb szintet adva a feldolgozásnak; más tekintetben viszont szinte változatlanul követi Schelle módszerét. A zenekari körülírással párosított feldolgozás jellegzetes vonása Kuhnau művészetének; ezt a tételtípust átformálja saját, a divatot követő ízlése szerint, és beolvasztja gáláns stílusra törekvő szerzeményeibe.

Láthatjuk tehát, hogy a Knüpfer által kitalált, Schelle és Kuhnau személyiségén átszűrött és továbbfejlesztett korálfeldolgozás-típus mennyire lipcsei specialitássá vált. Olyannyira, hogy az egy kívülálló számára nem maradhatott észrevétlen. Bach, aki saját családja kompozícióiban is különös figyelemmel foglalkozott a korábbi idők korálfeldolgozási stílusaival,⁸³ és művészetére mindig is jellemző volt az elmúlt korok hagyományainak beépítése, azzal a szándékkal érkezhettek Lipcsébe, hogy munkássága a lehető legszervelesebb részévé válhasson az ottani, általa is nagyra becsült koráltradíciónak.

4. A lipcsei korálfeldolgozás-típus fejlődése Bachnál

Nem csodálkozhatunk tehát azon, hogy Bach az első pillanattól kezdve a nagy korál-elődök méltó utódaként komponált a lipcsei közönség számára. Azzal a két kantátájával, amelyet Lipcsében elsőként előadott, s amelyet 1723. februári kántorpróbájára komponált, azonnal bekapcsolódott a helyi hagyományba. Nagyon tanulságos

⁸¹ Schelle életművének feldolgozatlansága és ránk hagyományozott műveinek csekély száma miatt be kell érünk e korálfeldolgozás-típus egy-egy példájával, és csupán feltételezhetjük, hogy az elveszett vagy csak kéziratban hozzáférhető művei között ugyancsak találunk hasonló tételket. Így sajnos nem tudunk olyasfajta összehasonlításokat tenni azonos korálfeldolgozást tartozó tételek között, mint Bach művei esetében.

⁸² Például *Wie schön leuchtet der Morgenstern* kezdetű kantátájának nyitótételében.

⁸³ Lásd az *Alt-Bachisches Archiv* műveit.

VI. 1

VI. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

S.

A.

T.

B.

Cont.

mein Arm tu ich aus - stre - - - cken;
 aus - stre - - - cken;
 mein Arm tu ich aus - stre - - - cken;
 mein Arm tu ich aus - stre - - - cken;

6 6 7 6
 b

5. kotta: Knüpper, Wenn mein Stündlein vorhanden ist, zárókórus, 165–174. ütem

The image displays a musical score for eight string instruments, arranged in two groups of four. The first group consists of four violins, labeled VI. 1, VI. 2, VI. 3, and VI. 4, each with a treble clef. The second group consists of four violas, labeled Vla. 1, Vla. 2, Vla. 3, and Vla. 4, each with an alto clef. All instruments are in the key of D major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The score shows a complex, rhythmic passage with many sixteenth and thirty-second notes. The violins play a more active role with frequent sixteenth-note patterns, while the violas play a more sustained, harmonic role with longer note values and rests. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings.

The musical score consists of seven staves. The first staff is for the Organ (Fg.) and contains a single note. The following six staves are for the vocal parts: S. 1 (Soprano 1), S. 2 (Soprano 2), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), and Cont. (Continuo). The lyrics are: 'Sohn. Fein (fatti) sanf - - te, gleich und stil - - le gleich'. The score includes dynamic markings like *fatti* and *f*, and articulation marks like slurs and accents. The Continuo part has a '6' marking under the final notes.

6. kotta: Schelle, *Christus, der ist mein Leben*, 163–165. ütem

Versus 1

Clar. 1
Clar. 2
Timp.
Corn. 1
Corn. 2
Trb. 1
Trb. 2

The image shows a musical score for a section titled "Versus 1". It consists of seven staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the staves are labeled: Clar. 1, Clar. 2, Timp., Corn. 1, Corn. 2, Trb. 1, and Trb. 2. The Clarinet 1 and 2 parts are in treble clef with a common time signature (C). The Timpani part is in bass clef. The Cornet 1 and 2 parts are in treble clef. The Trumpet 1 and 2 parts are in bass clef. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, typical of Baroque instrumental music. There are some rests and dynamic markings throughout the piece.

VI. 1

VI. 2

Vta. 1

Vta. 2

Cant. 1

Org.

Vom Him - mel kam der

6 6 6

7. kotta: Schelle, *Vom Himmel kam der Engel Schar*, 1-3. ütem

megvizsgálni a két vizsgadarab egymástól eltérő zenei stílusát. Bár Bach mindkettő szövegét Lipséből kapta, a jelek szerint mégis tudatosan arra törekedett, hogy eltérő zenei ízlés jegyében zenésítse meg azokat. A BWV 23 zenéje képviseli azt a stílust, amely akkoriban egyébként is jellemző volt Bachra: harmadik tétele kifejezetten a kötheni gratulációs kantáták hangulatát idézi. Ráadásul a negyedik tételt, a fentebb elemzett korálfeldolgozást a zeneszerző maga illesztette hozzá a darabhoz, a librettó eredetileg csak háromtételű volt. Ennek talán az lehetett az oka, hogy szerette volna a korálfeldolgozások terén is megmutatni művészetét. A BWV 22-vel ezzel szemben inkább a lipcei ízléshez kívánt alkalmazkodni. A mű felépítése, kórusai, áriái mind azt az egyházzenei stílust képviselik, amelyet Kuhnau honosított meg és ápolt Lipsében.

Életrajzi adatok alapján Bach többféle úton-módon is kaphatott híreket Lipcse zeneéletéről, bár ezek nagy részéről valószínűleg nincs tudomásunk, hiszen a 60 kilométerre fekvő Köthen nem számított távolinak már abban az időben sem. Először 1717-ben járt Lipsében, hogy átvizsgálja a Pál-templom orgonáját. Ez a tény azért is fontos számunkra, mert a későbbi polgármester, Gottfried Lange hallotta őt ekkor orgonálni, és leszögezte, hogy „Bach remekel a billentyűkön”.⁸⁴ Utazása alkalmával bizonyára meglátogatta Kuhnaut, akivel feltehetően az 1716-os hallei orgonaszemlén ismerkedett meg, amikor hármásban, Christian Friedrich Rolle társaságában átvizsgálták a Miasszonyunk-templom új orgonáját.⁸⁵ E baráti látogatás alkalmával kantáta-előadásokat is hallhatott; megismerkedhetett a Tamás-templom előadói apparátusának minőségével, lehetőségeivel. Akár már előzetesen betekintést nyerhetett a Tamás-templom kottatárába is, de ami a legvalószínűbb, hogy Kuhnau több, Schelléhez képest modern felfogású darabját is áttanulmányozhatta. A másik fontos közvetítő maga Georg Philipp Telemann lehetett, aki 1701 és 1704 között Lipsében élt, tehát jól ismerte az ottani viszonyokat, és már 1722 augusztusában megválasztották a Tamás-templom karnagyává. Több hónapos habozás után azonban mégis a jobban jövedelmező hamburgi állást részesítette előnyben. Állásügyeinek intézése közben többször is átutazhatott Köthenen, hogy keresztfiát, Carl Philipp Emmanuel Bachot meglátogassa. Ily módon Bach első kézből szerezhetett információkat a Tamás-templom karnagyi állásával kapcsolatos eseményekről.⁸⁶

A 75. kantáta, mely Bach lipcei beiktatása után, 1723. május 30-án elsőként hangzott el, sok tekintetben híven követi Kuhnau újszerű stílusát. Az áriák da capo-formája és terjedelme,⁸⁷ a recitativók fokozott jelenléte,⁸⁸ a szabad költemények előnyben

⁸⁴ *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1685–1750*, hrsg. von Werner Neumann-Hans-Joachim Schultze (Kassel: Bärenreiter, 1969) = *Bach-Dokumente*, Bd. 2, 129. Magyarul idézi: Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: A tudós zeneszerző*, ford. Székely János (Budapest: Park, 2004), 259.

⁸⁵ Wolff, *A tudós zeneszerző*, 166.

⁸⁶ Uott., 258.

⁸⁷ Korai kantátáiban Bach ennél többnyire rövidebb áriákat komponált.

⁸⁸ Bach korai kantátáiban sokszor egyáltalán nincs recitativo.

részesítése és a korálfeldolgozás típusai mind Bach kántorelődjének stílusában gyökerező, új kantátastílusának jellemzői. A terjedelmes nyitókórus ezzel szemben Bach egészen új találmánya, mind formálás, mind pedig hangszerelés és zenei affektustartalom szempontjából. Ha Bach e művét követően örökre abbahagyta volna a kantáták komponálását, valószínűleg nem tartották volna többnek, mint Kuhnau hű követőjének, és a 18. század egyházzenei irányzataiba szervesen illeszkedő komponistának. A következő kantáták esetében már csak a korálfeldolgozások vizsgálata is megmutatja, hogy Bach miként talált magára fokozatosan az új zenei környezetben, hogyan komponált egyre több és több átvitt zenei utalást műveibe, amelyek révén egészen a Schelle által elért mélységekig – sőt tovább – jutott. Így olvadt eggyé két kántorelődje művészete az övében: Kuhnau zenei stílusába beépítette Schelle korálalapú, mély gondolatvilágát.

Ennek első lépcsője a BWV 76 korálfeldolgozása, amelyben – a kuhnaui alapmodelltől eltávolodva – már legalább három síkra helyezi a zenei történések fonalát, ami természetesen a zenei kifejezéstartalmat is megfelelő mértékben növeli. Érdekes módon ez egyben a tolótromba alkalmazásának legkorábbi példája is,⁸⁹ ami a bachi kantáták hangszerelésének történetében szintén igen fontos fordulópont. A BWV 24 zárókorálja is rendkívüli kifejezőerőt nyer, részben a zenekari anyag beszédességéből eredően, részben a kuhnaui feldolgozásmód Bach által továbbfejlesztett új változatának köszönhetően. Ez a típus első olyan képviselője, amelynek nincs előjátéka, hanem csak az első közjátékban ismerjük meg a zenekar önálló anyagát. A zárótétel így sokkal szervezettebben tud csatlakozni a kantáta megelőző tételeihez, ami jelentősen hozzájárul a gondolati mondanivaló egységéhez.

A BWV 167 visszalépést jelent a lipcsei korálfeldolgozás történetében: a zenei kifejezés terén nem nyújt többet Kuhnau feldolgozásainál. Részben talán amiatt is, mert a kantáta központi tétele mind zenei, mind gondolati síkon a szoprán–alt-kettős. A visszafogott zenei eszközhasználattal Bach talán a két saroktételről akarta a lehető legjobban elterelni a figyelmet (a nyitótétel kivételesen nem kórustétel, hanem ária). A 147. kantáta közismert feldolgozása a mives zenekari anyag koráldallamból származtatott felső szólamának és Bach nagyon finoman alkalmazott zenei hangulatteremtő eszközeinek köszönheti különleges voltát. A BWV 186 zárótételével indul az a folyamat, amelynek során Bach a típust zenei kifejezés tekintetében a csúcsára juttatta: a zenekari anyagot erősen differenciálta, hangszercsoportok felelgetése vált meghatározóvá és a homofón kóruszövetet is kifejezőbbé, polifónná tette. Ennek továbbfejlesztett verziója a BWV 138 és 109 zárókorálja, még nagyobb drámai erővel. A 138. kantátában a harminckettedfutamokkal és a drámai harmonizálással érte el célját, a BWV 109-ben pedig kibővített arányokkal tette monumentálissá, felfokozott érzelmi állapotúvá a viharos tételt.

⁸⁹ Bár a forrásokban a *corno da tirarsi*, *tromba da tirarsi*, *clarino* és *tromba* megnevezés egyaránt szerepel, valószínűleg mindegyik ugyanazt a hangszert jelöli (de legalábbis biztosan ugyanazt a játékost: Gottfried Reichét).

A két „Probestück”-kel kezdődő korálfeldolgozási forma az első kantátaévfolyam közepére érte el tetőpontját Bach keze alatt. A későbbi kantátákban szereplő hasonló tételek mintegy összegzik az eddigieket, és terjedelmükben megnövekedve szinte méltó emléket állítanak előképeiknek. A BWV 129-ben az előadói apparátus, a BWV 192-ben pedig a terjedelem éri el végső határait, és Bach a BWV 107-hez hasonlóan, teljesen új zenei hatásként egy-egy divatos táncformával ötvözi a zenekari anyagot. Kifejezőerőben ugyan nem állíthatók a BWV 109 vagy 138 mellé, ám jól tükrözik a barokk kor kontrasztokkal, drámaisággal teli művészi ideáljának hanyatlását, és már az új, túlzottan udvarias, formáságokkal teljes kor előhírmökei.⁹⁰ Mégis figyelemre méltóvá teszi őket, hogy e típus minden zenei aspektusból tökélyre fejlesztett műremekei. Pontosan ki vannak mérve a közjátékok arányai, a korálsor-modulációk irányai, és egyfajta korlezáró pompát sugároznak a hallgató felé.

Csupán mellékágát képezi ennek az iránynak a BWV 105 és 46 korálfeldolgozása, amelyben a közjátékokban előforduló zenei anyag sokkal inkább Schelle korát és gondolkodásmódját idézi. Jellemző, hogy egyikben sincs előjáték, a közjátékok rendkívül rövidek, megértésükhöz pedig nagyon komoly lelki és zenei elmélyülésre van szükség. Hangszerelésükben is inkább a reneszánsz consorthagyományok őrzői, így méltán állíthatók Schelle bármelyik komoly asszociációt követelő korálfeldolgozása mellé. A BWV 79 leginkább a 105. és 46. kantáta rokona, de teljesen egyéni motivikája és nyitókórusból maradt zenei affektusa ezektől is elkülöníti; mindazonáltal a consort- és koráltradíció megőrzésének bástyája.

5. A lipcsei korálfeldolgozás-típusból kialakult új műfaj

Most kell értelmezni azt a tényt, hogy Lipcsében eltöltött első 21 vasárnapja után Bach miért fordult el látszólag ettől az új tételtípustól. Hiszen az a hatalmas teremtőerő, amellyel belevetette magát a lipcsei korálfeldolgozás-típus komponálásába, az a lelemény, amellyel a Kuhnautól megismert technikát mindig saját ízlése és az adott vasárnapi korál sajátosságai szerint újra- és újraalakította, nem indokolta volna, hogy éppen akkor hagyjon fel vele, amikor a legmegfelelőbb formája kikristályosodott számára. A megoldást természetesen a műfaj továbbfejlődésében, változásában kell keresnünk. Jól észrevehető a BWV 186, 138 és 109 korálfeldolgozásain az a tételek kereteit egyre inkább szétfeszítő szándék, amely zenei kifejezéstartalmukat is megnövelte. A 186. kantátában megváltozik a kóruszólalom alapvető kezelése, a BWV 138-ban a zenekari szólalom vetik le korábbi műfaji korlátaikat, a BWV 109-ben pedig a nagyforma arányai nőnek túl eddigi korlátaikon. Mindez azt jelenti, hogy a Bach által ezekben a

⁹⁰ Hiszen az első és utolsó lipcsei típusú korálfeldolgozás megírása között 10–12 év is eltelt (1723–1734k).

korálfeldolgozásaiban felhasznált zenei anyag már túlnőtt e tételtípus keretein. Olyan új formát kellett találnia, amely képes hordozni a korálokhoz kapcsolódó mérhetetlen zenei mondanivalóját. Mindebből azonban az is következett, hogy e korálfeldolgozás-típus addigi záró funkcióját is fel kellett adnia, és sokkal hangsúlyosabb helyre kellett helyeznie, ami nem lehetett más, mint a mű nyitótétele. Így született meg Bach művészetében a fentebb már elemzett, a korálkantáták általános nyitótételévé emelt kórusos cantus firmus feldolgozás. Ez az a mód, ahogyan a lipcsei koráltradícióból kifejlődött új tételtípus szerves részévé vált Bach korálkantáta-évfolyamának. Ez természetesen hosszú kísérletezés végeredménye, melynek egy időszakában Bach együttesen művelte a kétfajta stílust. Már az első évfolyam nyitótételeiben is megfigyelhetők a lipcsei korálfeldolgozás-típus továbbfejlesztett változataként, túlcsonduló zenei mondanivalójuk miatt a kantáta első tételévé duzzasztott tételek.

Az első ilyen darab a BWV 77. Évfolyamon belüli helye jól szemlélteti fenti elméletemet: a Szentháromság ünnepe utáni 13. vasárnapra írott kantáta előtt már hét alkalommal hangzott fel lipcsei korálfeldolgozás, köztük a BWV 186 is. A 77. kantáta nyitótétele is korálfüggetlen zenei anyaggal indul, csak most a kórus éneklő bibliai szövegre (ez máris kizárja a lipcsei korálfeldolgozáshoz való tartozását); ehhez később a „Dies sind die heiligen zehn Gebot” [Ez a szent tízparancsolat] kezdetű koráldallam társul, melyet a tolótromba és a basszus szólaltat meg, augmentációs kánonban.⁹¹ A következő vasárnap a BWV 25 nyitótétele nyugózhette le a korálkedvelő lipcsei hallgatóságot: Bach egy kéttémás, ismét bibliai szövegre épülő kórustételbe szerkesztette bele korálsoronként a „Herzlich tut mich verlangen” [Szívből vágyakozom utánad] kezdetű ének harsonakórus által megszólaltatott, négy szólamú változatát. A hallgatótól schellei elmélyülést kíván, hogy kitalálja, melyik versszak is illene legjobban az éppen a kórus által énekelt bibliai vershez.⁹² A következő vasárnap csendült fel a BWV 138, melynek korálja éppen zárókórus súlyú lett; egy héttel később pedig a BWV 95 két korálfeldolgozást is tartalmazó tétele ismét a kantáta élére kíváncsolt. E két korálfeldolgozás csupán méreteiben és a zenekari anyag szövevényességében lépi át a korábbi tételtípus határait. A BWV 95 nyitótételében életrevaló szinkópákkal, $\frac{3}{4}$ -ben induló zenekari anyagba épül be a „Christus, der ist mein Leben” [Krisztus, ő az én életem] kezdetű ének első versszaka, majd egy tenor recitativo accompagnato vezet át a második korálfeldolgozáshoz. A második korál ötlete érdekes asszociációból ered: a nyitókorál második versszaka szinte pontosan azokkal a szavakkal kezdődik – „Mit Freud fahr ich von dannen” [Örömmel indulok onnan] –, mint az itt feldolgozott másik gyászének nyitósora, a „Mit Fried und Freud ich fahr dahin” [Békével és örömmel indulok oda] kezdetű. Ebben az esetben a két felső fűvósszólam szűk szerkesztésű kánonja jelenti azt a zenei stíluselemet, ami miatt a tétel túlnő a lipcsei korálfeldolgozás-típus

⁹¹ A tétel részletesebb elemzését lásd Dürr, *Johann Sebastian Bach kantátái*, 433–435.

⁹² A tétel részletesebb elemzését lásd Dinyés, „Szöveg és zene kapcsolata”, 37.

keretein. A Szentháromság ünnepe utáni 19. vasárnapra írott BWV 48 nyitótétele újabb érdekes kísérlet. A kórus bibliai szövegre énekelt, Messiást váró, sóhajtozó karakterű zenei anyaga felett soronként hangzik el a későbbi zárókorál dallama, az oboa és a tolótromba játék kvintkánonban. A hallgató ismét csak találgathatja, vajon melyik versszakkal fog majd felhangzani a korálidézet a mű végén. A 48. kantáta után két héttel szólalt meg a BWV 109 felkavaró zárókorálja. Az adventi idő előtt a BWV 60 az utolsó, mely a mi szempontunkból figyelemre méltó korálfeldolgozást tartalmaz. Nyitótételében a hangszerek felelgetésén alapuló, ezáltal többsíkúvá váló zenei anyag bontakozik ki. Ebbe épül be egyrészt az alt szólólista által, lassú értékekben, soronként előadott „O Ewigkeit, du Donnerwort” [Ó örökkévalóság, te mennydörgő szózat] kezdetű koráldallam, másrészt egy aggályokkal teli monológ. Utóbbit a tenor szólólista énekli, aki az egész műben a Félelem allegorikus megjelenítője. Ebben a darabban is olyan kidolgozottsággal, a korál formájához és szövegéhez maximálisan igazodó zenével van dolgunk, ami a lipcsei korálfeldolgozás-típus kereteit már meghaladta volna.⁹³

A második kantátaévfolyammal kezdődik az a sorozat, a korálkantáta-ciklus, melyben a darabok nyitótétele minden vasárnap más-más stílusban megkomponált korálfeldolgozás. Ez tulajdonképpen Bach fentebb elemzett korálfeldolgozásainak triumfálása, hiszen minden zenei technikát a koráldallamok szolgálatába állít, a korálfeldolgozások variációs lehetőségeinek teljes kiaknázásával. Talán Schelle kottatárban heverő teljes korálkantáta-ciklusa ihlette Bachot arra, hogy hasonlóan nagy vállalkozásba fogjon, minden vasárnapra új, egyetlen éneket feldolgozó korálkantátát írjon. Ez magyarázhatja a lipcsei koráltípus második évfolyambeli megritkulását, hiszen ha nyitótételként már elhangzott egy ilyen feldolgozás, a mű végén nem hatna jól még egy hasonló tétel. Azért sem lenne helye, mert a korálkantátákban a mű alapjául szolgáló ének egyszerű, négy szólamű formában is elhangzik – nyilván azzal a céllal, hogy a mű végén a hallgatóság is bekapcsolódhasson eléneklésébe. Hogy a korálkantáta-ciklus a BWV 1 1725. március 25-i előadásával mégis megszakadt, annak Christoph Wolff feltételezése szerint nem Bach személyes döntése, hanem a korálszövegek parafrázeálását végző szövegíró lelkész váratlan halála lehetett az oka.⁹⁴

A harmadik és negyedik évfolyam kantátái már elfordulnak a korálok fokozott használatának elvétől, más, nem a teljes évfolyamot átfogó alapelvekkkel találkozunk. A vizsgálódást azonban megnehezíti, hogy ezekből a kantátákból vett el a legtöbb, ráadásul a harmadik évfolyam valószínűleg két év alatt készült el (közben Bach ki-

⁹³ Az első évfolyamhoz tartozó, az előzőkhöz hasonló korálfeldolgozást nyitótételként alkalmazó kantáták közül egyetlenegy tartozik még az első évfolyamhoz: a BWV 73. A típus kialakulásának idejétől meglehetősen távol esik, 1724. január 23-i bemutatója miatt időrendben teljesen elkülönül mind elődeitől, mind pedig a rákövetkező hosszú sorozattól (1724. június 11-én vette kezdetét a második évfolyam). Stílusában már a korálkantáta-évfolyam méltó tagja lehetne, ezért ehelyütt nem elemzem.

⁹⁴ Wolff, *A tudós zeneszerző*, 320.

egészítésekert írt a második évfolyamhoz, és megírta a *Máté-passiót*), a negyedik, míg Picander-évfolyamból csupán 11 mű maradt fenn. Így is akad példa a korálok hagyományos feldolgozására (BWV 28/2, 16/1), és több lipcsei korálfeldolgozás-típust alkalmazó tétellel is találkozunk (BWV 13/3, 27/1, 49/6, 98/1, 58/1, 58/5, 159/2).

6. Összegzés

A tanulmány végén tegyük fel a címben állításként megfogalmazott kérdést: hatott-e Bach kantátaművészetére a Tamás-iskola kottatára? Tudta-e még új zenei hatás inspirálni a 38 évesen Lipcsébe érkező zeneszerzőt? A kottatár legnagyobb része nem érdekelhette, de a specifikusan lipcsei rész, amely közvetlen kántor elődei munkásságát jelentette, és korálfeldolgozási technikáit a legnagyobb mértékben inspirálta, igen. Hiszen sehol nem volt meg ennyi mű Knüpfertől és Schellétől, akik a lipcsei koráltradíció megőrzésének hű bástyái voltak. Bár Bach nem javasolta a Tamás-iskola vezetőségének, hogy megvásárolják Kuhnau zenei hagyatékát,⁹⁵ még életében megismerte stílusát, és felismerte benne azokat az elemeket, melyeket maga is hasznosítani tudott a 18. század elején megváltozó, új zenei stílusirányzatok közepette. Bach fentebb elemzett műrészletei alapján biztosra vehetjük, hogy tanulmányozta a lipcsei Tamás-iskola kottatárában kántor elődei, köztük elsősorban Schelle művészetét. Kézzelfogható bizonyítéka ennek a korálkantáta-évfolyam megszületése és a mélyen a keresztyén szimbolikában gyökerező zenei korálutalások gyakorivá válása Bach új kantátáiban. Összegzésként kijelenthetjük tehát, hogy kántor elődeinek korálfeldolgozó művészetére igenis meghatározó hatással volt Bach lipcsei kantátáira.

⁹⁵ Kuhnauval ellentétben Bach rendkívül ritkán adta elő más zeneszerzők műveit, ezért nem lett volna értelme, hogy megvegyék a kottatár számára Kuhnau kantátáit, melyeket úgysem adtak volna elő soha.





Scholz Anna

Artikuláció Johann Sebastian Bach hat csellószvitjében A források és a kritikai kiadások problematikája

Az írás a 2008-ban megvédett, *J. S. Bach: Hat szvit szólócsellóra (BWV 1007–1012). Előadásmód, artikuláció. A források és a kritikai kiadások problematikája* című DLA doktori értekezés kivonata (témavezető: Somfai László).

2000-ben Bach hat csellóra írott szólószvitjének nem kevesebb, mint négy kritikai igénnyel készült, ún. *Urtext* kiadása látott napvilágot. Ha ezeket a kottákat, valamint a *Neue Bach Ausgabe* (a továbbiakban NBA) már 1988 és 1991 között megjelent köteteit a kezünkbe vesszük, első pillantásra is szembetűnő különbségeket találunk. A kottaszöveg alaprétege, a hangok és a ritmus legnagyobb részben azonos, de az előadásmódra utaló jelzések: az artikulációs jelek és a díszítések igen nagy eltéréseket mutatnak (a kiadások adatait az 1. ábra mutatja). Hogyan lehetséges ez, ha mindegyik közreadó ugyanazzal a kritikus hozzáállással végezte munkáját? És hogyan tudunk a kiadások, illetve az egyes konkrét szövegváltozatok közül jól választani?

Gyakorló csellistaként kezdtek el foglalkoztatni a fenti kérdések, melyek részletes megválaszolására DLA-disszertációmban tettem kísérletet. Dolgozatomban elsősorban az artikulációt választottam vizsgálatom tárgyául, mivel ennek kapcsán találkozunk a legtöbb kérdéses területtel, és ez érinti a legközvetlenebbül a darabok megszólaltatását. Kitértem a korábbi kiadások és az eddigi kutatási eredmények összefoglalására, a kritikai kiadások általános jellemzőinek és a vitatott *Urtext* terminus használatának

Kiadó	Megjelenés éve	Közreadó	Faksimile melléklet
Bärenreiter; NBA VI/2 kötet	1988–1991	Hans Eppstein	A, B, C, D kézirat
Bärenreiter; „Bärenreiter Urtext”	2000	Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris	A, B, C, D kézirat és az első nyomtatott kiadás
Breitkopf & Härtel	2000	Kirsten Beisswenger	A kézirat
Henle	2000	Egon Voss, Reiner Ginzel	–
Wiener Urtext	2000	Ulrich Leisinger	–

1. ábra: A tárgyalt kritikai kiadások adatai



vizsgálatára, a Bach korabeli és a bachi vonósartikuláció tárgyalására, majd a választott öt kiadás közreadóinak döntéseit típusonként, számos példával illusztrálva mutattam be és értékeltem. A továbbiakban ebből adok ízelítőt.

1. A forráshelyzet

A hat csellószvit áthagyományozásának fő problémája, hogy a daraboknak nem maradt fenn szerzői autográf kézírata. A műveket ma négy másolatból ismerjük, melyek közül kettő Bach életében és közvetlen környezetében, kettő pedig a komponista halála után, de még a 18. században, német területen készült (jelzésük a szakirodalomban általában A, B, C és D). A kritikai kiadások közreadóinak célja tehát a négy fennmaradt másolat alapos tanulmányozása után azok jelentőségének megállapítása, és a hitelesnek ítélt információk alapján az elveszett autográf lehető leghívebb rekonstruálása, illetve a szerző szándékainak minél teljesebb megismerése. Nagy valószínűséggel állíthatjuk, hogy a csellószvitek autográfja valószínűleg Bach szólóhegedűre írott darabjaival együtt kétrészes vagy kétkötetes gyűjteményt alkotott eredetileg (a hegedűművek tisztán, szinte kalligrafikus ígénnel írott, artikulációs jelekkel gondosan berendezett bachi autográf tisztázata ma is elérhető).¹

A két korábbi másolat esetében a készítő személye nem vitás: az „A” jelzéssel ellátott másolatot Anna Magdalena Bach (1701–1760) vetette papírra, a „B” jelűt pedig Bach személyes ismerőse, az orgonista Johann Peter Kellner (1705–1772).² Keletkezési idejüket nem tudjuk egyértelmű adatokkal alátámasztani, de a felhasznált kottapapírok vízjelei, a kézírások elemzése és egyéb, datált másolatok utalásai alapján elég nagy bizonyossággal állíthatjuk, hogy Kellner másolata a korábbi, valószínűleg 1726-ból, Anna Magdalena Bach pedig nem sokkal ezután, körülbelül 1727 és 1731 között írta le a szviteket. Kellner másolata nem teljes: a c-moll szvit Sarabande tétele hiányzik, a Gigue-ből pedig csak az első kilenc ütem szerepel benne. Fontos megjegyezni, hogy a c-moll szvitet – melyben Bach a cselló A-húrjának nagy szekunddal való lehangolását

¹ A két műcsoport összetartozására abból lehet következtetni, hogy Bach felesége, Anna Magdalena a hegedű- és csellóműveket is lemásolta, és a darabokat kétrészes gyűjteménybe foglalta; ezek a kéziratok fennmaradtak. A hegedűszólók bachi autográfjának címlapján a „Libro Primo” felirattal találkozunk, mely talán arra utal, hogy – Anna Magdalena Bach másolatához hasonlóan – csatlakozott hozzá „Libro Secondo” is, benne a csellószvitekkel. Ld. pl. J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello Solo BWV 1007–1012 = NBA*, VI, 2, hrsg. von Hans Eppstein (Kassel: Bärenreiter, 1988/1991), 18.

² A: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 269; B: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 804.

írja elő – Kellner a másik három forrástól eltérő módon, a scordaturás írásmód transzponálásával, hangzó notációban jegyezte le.³

A két kéziratot összehasonlítva azzal a sajátos helyzettel találjuk magunkat szembe, hogy ugyan minden valószínűség szerint Kellner másolata a korábbi, mégis jó néhány olyan egyedi megoldást és egyértelműen szándékosnak tűnő, plauzibilis, nem „hibás” variánst tartalmaz, mely Anna Magdalena Bachnál nem szerepel. Mivel nem túl valószínű, hogy ezek Kellner saját kiegészítései volnának (egyes variánsok jellege erre utal), a helyzetet csak úgy tudjuk megmagyarázni, hogy míg Anna Magdalena Bach egy szerzői autográf tisztázatról készített másolatot, addig Kellner Bach egy munkapéldányából vagy a szerző környezetében arról készült másik másolatból dolgozhatott.

Ha a G-dúr Menuet I elejét bemutató 1. faksimilén összevetjük az A és B másolat szövegét, rögtön feltűnik Kellner kottaképének zsúfoltsága: a sortávolság kicsi, a hangfejek nagyon közel helyezkednek el egymáshoz. A hangszárok és a gerendák összképe gyors, sietős mozdulatokat sejtet. Kellner nyilvánvalóan nem tervez előre: nem törekszik arra, hogy a tételek sor, illetve oldal elején induljanak, fontosabb szempont számára a helytakarékoság. A másolás célját csak feltételezni tudjuk, de a kézirat egésze arra enged következtetni, hogy Kellner számára nem volt lényeges, hogy rajta vagy szűk körein kívül mások számára is érthető legyen a kottakép.⁴ Anna Magdalena Bach kottaképe ehhez képest jóval tisztább, és egyéb másolatainak fényében valószínű, hogy sor- és oldalbeosztása megegyezik azzal a szerzői autográf tisztázattal, amiről másolatát készítette.⁵ Emellett Anna Magdalena Bachnál az a kettősség figyelhető meg, hogy a gondosan, jól tagoltan, olvashatóan leírt hangokhoz sok esetben hanyagnak tűnő, a hangfejekről messze lévő, a legkevésbé sem egyértelműen elhelyezett ívek társulnak.

A két későbbi kézirat (C, D) és a darabok legelső nyomtatott kiadása (E) igen szoros kapcsolatban áll egymással: a források között jól elkülönülő csoportot alkotnak.⁶ A két kézirat másolatban a sor- és oldalbeosztás jól láthatóan előre megtervezett és csaknem azonos. Választott példánkon is megállapíthatjuk, hogy kottaképük sokkal jobban olvasható és levegősebb, mint akármelyik korai másolaté – emiatt terjedelmük

³ A számos javított vagy javítatlan hiba, melyet Kellner a transzponálás során elkövetett, arra utal, hogy Kellner a másolatát olyan kézirat alapján készítette, melyben a scordaturás lejegyzésmód szerepelt. Például ilyen javítást láthatunk a Courante 4. ütemének elején, az Allemande 8. ütemének vége pedig javítatlan tévedés.

⁴ J. S. Bach, *Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012*, hrsg. von Ulrich Leisinger (Mainz/Wien: Schott/Universal, 2000) [a továbbiakban: Leisinger], 4.

⁵ J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello solo. BWV 1007–1012*, hrsg. von Kirsten Beisswenger (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 2000) [a továbbiakban: Beisswenger], 77.

⁶ C: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 289 Adnex 9; D: Österreichische Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 5007; E: J. S. Bach, *Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo* (Paris: Janet & Cotele, 1824). Az első kiadás nagy mennyiségű hozzáadást (tempójelzést, újrendet, dinamikai és artikulációs jeleket) tartalmaz, mely egyértelműen a közreadótól származik, nem pedig valamelyik kéziratból. Ennélfogva egy kritikai kiadás nem támaszkodhat rá, így a továbbiakban én sem tárgyalom.

A

B

C

D

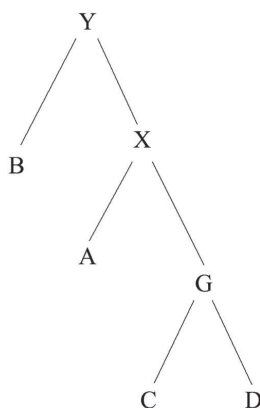
1. faksimile: A G-dúr Menuet I kezdete az A-, B-, C- és D-forrásban

is jóval nagyobb (Anna Magdalena Bach másolata 36, Kellneré 25, C és D pedig 41 oldalt foglal el). Általánosságban elmondhatjuk, hogy a kötőívek elhelyezése – különösen C forrásban – sokkal pontosabb, és nemcsak jóval több kötőívvvel (és díszítéssel) találkozunk, mint akár A-ban, akár B-ben, hanem staccatojelzések is sokkal gyakrabban megjelennek (ld. a 2. ábrát). Sőt az is nemegyszer előfordul, hogy C és D forrás kötőívekből nemcsak többet, hanem gyökeresen másféléket tartalmaz, mint A és B. Ez utóbbi jelenséget kiválóan illusztrálja a kottapéldánkon szereplő G-dúr Menuet I: míg Anna Magdalena Bach és Kellner másolata a tétel igen sok ütemében vélhetően páros kötéseket ír elő a nyolcadokra, addig ugyanezek a helyeken C és D forrás három összekötött hang után három különálló nyolcadhangot javasol (például a 2., 3., 6. ütemben). A közreadók véleménye megegyezik abban, hogy a két későbbi forrás – a sok hasonlóság ellenére – nem lehet egymás másolata, mivel egyedi hibákat is tartalmaznak. Így tehát valószínűleg egy elveszett, közös modell alapján készültek. (A források feltételezett viszonyrendszerét a 3. ábra mutatja).

C és D másolat jelentőségének megállapításához kulcsfontosságú lenne, ha a közös modelljükéről, illetve keletkezésük idejéről, helyéről vagy másolójuk személyéről a jelenleginél több adatunk állna rendelkezésre. Anna Magdalena Bach és – valamivel kisebb mértékben – Kellner másolatát is hitelesnek kell tartanunk, hiszen a szerző közvetlen környezetében készültek, minden valószínűség szerint egy autográf tisztázatról.

A	B	C, D
		G-dúr Allemande 1, 2, 5, 8, 9, 14, 20, 21, 25, 27, 28
		G-dúr Courante 11, 12
G-dúr Gigue 2, 7	G-dúr Gigue 2, 7	G-dúr Gigue 2, 7
		d-moll Gigue 73, 74
		C-dúr Allemande 1, 2, 4, 13
		C-dúr Courante 15, 17, 21, 22, 25, 26, 61, 67, 69
		C-dúr Bourrée I 13, 14
		C-dúr Bourrée II 3, 10
C-dúr Gigue 34, 38, 94, 98		C-dúr Gigue 34, 38, 41, 42, 53, 54, 94, 98
		Esz-dúr Prelúdium 70, 71, 72, 73, 76
	Esz-dúr Allemande 38, 39	Esz-dúr Allemande 3, 7, 8, 9, 10, 13, 38, 39
		c-moll Prelúdium 22 (csak C)
D-dúr Gigue 29	D-dúr Gigue 29	D-dúr Gigue 27, 29, 54, 55
Összesen:		
3 tétel, 7 ütem	3 tétel, 4 ütem	13 tétel, 60 ütem

2. ábra: Staccatojelek a kéziratokban



3. ábra: A források egymáshoz való feltételezett viszonya

(Y: Bach elveszett munkapéldánya; X: Bach elveszett autográf tisztázata;
G: a C és D forrás feltételezett közös elődje; A, B, C, D: a fennmaradt források)

Ezek a másolatok mégis rengeteg megválaszolhatatlannak tűnő kérdést vetnek fel a kötőívek rossz olvashatósága, látszólagos következetlensége miatt. C és D forrás ezzel szemben sokkal jobban értelmezhető és számos helyen kidolgozottabb is, de csak feltételezni tudjuk, hogy az előadási jelek, amikkel A-hoz és B-hez képest gazdagodtak, illetve változtak, vajon kitől származhatnak. Az *NBA* és a tárgyalt kritikai kiadások közreadói – részben különböző kutatási eredményeik miatt – különbözően értékelik a C és D forrásról fellelhető néhány adatot, és így jelentőségüket is a Bach-csellószvit forrásai között.

A C jelű másolat két ember keze munkája: a C-dúr szvit első Bourrée-jában a 12. ütem végétől jól láthatóan másik kézírással folytatódik. Az első részt egységesen a Bach-kutatásban *Anonymus 402*-ként ismert másolónak tulajdonítják, aki egyéb berlini, 18. századi kéziratok másolójaként gyakran felbukkan. A második rész másolója az *NBA*-kötetet részletes jegyzetekkel ellátó Hans Eppstein szerint azonosíthatatlan, egyéb munkái számára nem ismertek. A kézirat keletkezési idejét illetően *Anonymus 402* egyéb, már datált tevékenysége alapján Eppstein arra következtet, hogy a másolat Berlinben készült a 18. század második felének kezdetén.⁷

A Wiener Urtext közreadója, Ulrich Leisinger új felvetéssel gazdagította a C forrásról Eppstein által kialakított képet. Szerinte elképzelhető, hogy miután *Anonymus 402* munkája Berlinben félbemaradt, a kéziratot csak egy jóval későbbi időpontban, Hamburgban fejezték be ugyanazon modell felhasználásával. Felvetését a kézirat második

⁷ *NBA*, VI/2., 15–16.

részének egyes jellegzetesen hamburgi vonásaival támasztja alá.⁸ A másolat modellje pedig elképzelése szerint nem lehetett más, mint a szviteknek az a kézírata, mely az 1788-ban éppen Hamburgban elhunyt C. P. E. Bach (1714–1788) hagyatéki katalógusában is szerepelt. A katalógus ugyan nem említi, hogy J. S. Bach autográf kéziratáról lenne szó, Leisinger szerint mégis elképzelhető, hogy így volt, mivel olyan művek esetén is hiányzik az „in origineller Handschrift” megjelölés, ahol egyértelműen szerzői autográfáról van szó (mint például az Orgelbüchlein esetében).⁹

A D jelű másolatról Eppstein szerint az egyetlen biztos adat, hogy 1799-ben a bécsi Johann Traeg (c.1747–1805) zenemű-kereskedő katalógusában szerepelt. Eppstein Yoshitake Kobayashi kutatásaira, illetve az általános írásképre hivatkozva állítja, hogy a 18. század végén készült kézirat talán Észak- vagy Közép-Németországból került Traeg bécsi boltjába.¹⁰ Erről a legnehezebben datálható másolatról Leisinger kutatásai új részleteket hoztak felszínre. A kézirat másolóját sikerült azonosítania azzal, aki 1795-ben C. P. E. Bach örökösének megbízásából a Bach fiú egy csembalóversenyének (G-dúr, Wq 9, 1740–1742) a szólamanyagát részben lemásolta. Ezzel Leisinger egyrészt igazolta Eppstein feltevését, másrészt ki is egészítette azzal, hogy a másolat az 1790-es évekből és talán éppen Hamburgból, C. P. E. Bach működésének helyszínéről származik.¹¹ Leisinger ezenkívül megállapította, hogy a címlapon szereplő számjegyek (36/23) arra utalnak, hogy ez a kézirat nem eladásra szánt másolat volt, hanem Traeg zenemű-kereskedésének házi példánya, amiről a nála megrendelt másolatok készültek. Mivel Traeg legkésőbb 1804-től eladásra kínálta a másolatokat, Leisinger azt sem tartja kizártnak, hogy a kézirat az előző évben elhunyt Gottfried van Swieten (1733–1803) hagyatékából származik, aki C. P. E. Bach halála után annak özvegyétől rendelhette meg a másolatot, sok egyéb Bach-művel együtt.

2. A közreadók alapelvei

Eppstein Bach elveszett autográf tisztázatának viszonylagos hűségű, de mégis legmegbízhatóbb másolatának Anna Magdalena Bach kéziratát tartja. Ezért alapelvként leszögezi:

Egy új kritikai kiadás elsődleges célja, hogy az A forrás alapjául szolgáló, elveszett autográf tisztázatot rekonstruálja, melynek során A tekintendő fő forrásnak. Azon-

⁸ Leisinger, 5.

⁹ Uott, 7.

¹⁰ *NBA*, VI/2, 16.

¹¹ Leisinger, 4.

ban a kiadás nem kell, hogy lemondjon a C–D–E-forráscsoport gazdagabb díszíté-
beli és artikulációs információiról sem.¹²

Eppstein úgy ítéli meg, hogy ha Anna Magdalena Bach verzióját és a többi forrás kiegészítéseit – esetleg *ossiaként* megadva a különböző verziókat – egyetlen kottaszövegben közölné, áttekinthetetlenné válna a kottakép. Ezért két verziót közöl (Text I és Text II), melyek alapszövege elsősorban A alapján, de egyes esetekben a többi forrás segítségül hívásával jön létre, és majdnem azonos. Az artikulációs jelek és díszítőhangok, appoggiatúrák viszont Text I-ben A alapján készülnek, a Text II pedig a C, D, (E) forráscsoport sajátosságait tartalmazza. Kellner másolatának (B) eltérései a jegyzetekben jelennek meg, illetve az artikulációs jelek esetében, ahol „A-t értelmesen kiegészítik”,¹³ ott az első kottaszövegben is.

Az artikulációval kapcsolatban Eppstein először részletesen jellemzi a másolók kézírásának sajátosságait, kitér Anna Magdalena Bach a hegedűszólók autográfjáról készített másolatának jelentőségére, majd megállapítja, hogy a források ellentmondásai és pontatlanságai miatt „nem lehetséges a forrásokban szereplő vonásokat/kötőíveket a kiadásba minden további nélkül átvenni.”¹⁴ Vagyis a kéziratok artikulációs íveinek megértéséhez nem elegendő pusztán a faksimilék elszigetelt és közvetlen tanulmányozása, szükség van a kor konvencióit, illetve Bach kottázási szokásait, stílusát érintő háttér-információkra is. Ezek alapján Eppstein az artikulációs ívek értelmezéséhez a következő alapelveket állapítja meg: 1. Általános szabály, hogy a szomszédos hangokat kötjük, az egymástól nagyobb hangköztávolságra lévőköt elválasztjuk. 2. A súlyos ütemrészek lefelé vonással játszandók (*Abstrichregel*), mivel Bach általában, főleg a gyors tételekben, ilyen vonásokat alkalmaz. 3. A zeneileg analóg területek azonos vonással játszandók. (Noha nem zárható ki, hogy Bach egyes ilyen esetekben szándékosan eltérő artikulációt írt elő, mégis Eppstein szerint Bach kézírataiból nem olvasható ki ilyesfajta egyértelmű és általánosan jellemző szándék).¹⁵

Leisinger – nem utolsósorban az általa felfedezett új adatokra hivatkozva – a forrásokot illetően arra a következtetésre jut, hogy a két késői forrás (C, D) is elég nagy valószínűséggel autográf modell alapján készült. Ez a Leisinger szerint valószínű feltetelezés annyira megnöveli számára a két, Bach halála után készült másolat forrásértékét, hogy szerinte egyenrangúként kell tekinteni őket a két korábbi másolattal (A, B).

¹² „Eine kritische Neuausgabe muss zunächst versuchen, den Abschrift A zugrundeliegenden Text der verlorenen Reinschrift zu rekonstruieren, wobei A die Hauptquelle ist. Sie wird aber nicht auf die reicheren ornamentalen und artikulatorischen Informationen der Quellengruppe C, D, E zu verzichten dürfen.” *NBA*, VI/2, 26.

¹³ „[...] [wo sie] Quelle A sinnvoll ergänzen.” *NBA*, VI/2, 26.

¹⁴ „[...] die Bogensetzung der Quellen nicht ohne weiteres in die Ausgabe übernommen werden kann.” *NBA*, VI/2, 30.

¹⁵ Bach következtetéséről, illetve az analóg területek artikulációjáról ld. még alább a d-moll Prelúdium példáját.

Nem tartja valószínűnek, hogy a jövőben esetleg bizonyítást nyer (például eddig ismeretlen kéziratok felfedezése által), hogy a két kései kézirat nem tükrözi J. S. Bach intencióit. Ám ha ez mégis bekövetkezne, C, D források változtatásai szerinte „nagy mesterségbeli tudásról” tanúskodnak és hozzáértőktől származnak, így a 18. századi előadói gyakorlatról mindenképp igen fontos és értékes információkat közvetítenek.¹⁶ Leisinger a másolatok rosszul olvasható írásképe miatt nemcsak nehéznek, hanem egyenesen lehetetlennek nevezi Anna Magdalena Bach és Kellner artikulációs íveinek rekonstruálását.¹⁷ Nem lát azonban komoly akadályt, hogy a sokkal jobban olvasható C és D forrás alapjául szolgált (szerinte feltételezhetően autográf) modell artikulációjára nagy valószínűséggel következtetni tudjunk. Közreadásában ezért elsősorban a két későbbi forrásra támaszkodik, míg A és B említésre méltó eltéréseit vagy a kotta melletti megjegyzésként, illetve a fontosabb esetekben (mint például a G-dúr Menuet I) *ossziaként* közli, a kevésbé jelentőseket pedig a kritikai jegyzetekben említi.

A Henle-kottát elkészítő Egon Voss és a Breitkopf-kiadás közreadója, Kirsten Beisswenger nem vitatja, hogy a két későbbi forrás a 18. századi előadásmód szempontjából érdekes dokumentum, ám – eltérő indokok miatt – egy *Urtext*-kiadás készítése esetén nem ítéli őket relevánsnak. Leisinger következtetéseit Beisswenger saját kutatásaira hivatkozva kevésbé tartja valószínűnek (szerinte nem megalapozott feltételezés, hogy C és D másolat modellje bachi autográf lett volna).¹⁸ Voss pedig a két későbbi kéziratnak az előadásra vonatkozó jeleit (staccato pont és vonás, kötőív, dinamika) és egyes hangvariánsait elemezve amellet hoz fel – véleményem szerint számos ponton megkérdőjelezhető – érveket, hogy ezek nincsenek összhangban Bach általános kottázási szokásaival, illetve zenei stílusával.¹⁹

Voss és Beisswenger végül ugyanarra a következtetésre jut: közreadásuk elkészítéséhez egyedül Anna Magdalena Bach kéziratát veszik alapul. Ami a hangmagasságokat és -hosszúságokat illeti, megegyeznek abban, hogy Anna Magdalena Bach kézírata mellett – például annak nyilvánvaló hibáinak javításához – szükséges és jogos a többi forrás figyelembevételével.²⁰ Az artikulációval kapcsolatban Voss kijelenti, hogy kizárólag Anna Magdalena Bach másolatának felhasználásával szeretné a jelzéseket megfejteni. Ugyanakkor – kissé következtetlenül – azt is hozzáteszi, hogy egyes artikulációs ívek „jelentésének” tisztázásához olykor szükséges a többi forrás íveinek tanulmányozása is, melyek nem feltétlenül nélkülöznek minden hitelességet.²¹ A kétes esetekre vonatkozóan – Eppsteinhez hasonlóan – az *Abstrichregeln*e, a lefelé vonás szabályára

¹⁶ A „grosser Sachkenntnis” kifejezést használja a német szövegben. Leisinger, 7.

¹⁷ Leisinger, 5.

¹⁸ Beisswenger, 78.

¹⁹ J. S. Bach, *Sechs Suiten. Violoncello Solo. BWV 1007–1012*, hrsg. von Egon Voss. Fingersatz und Strichbezeichnung von Reiner Ginzel (München: Henle, 2000) [a továbbiakban: Voss], viii-xi.

²⁰ Beisswenger, 78; Voss, xi.

²¹ „Zu Deutung der Artikulationsbögen in A wurden die anderen Quellen mitherangezogen, deren Lesart selbstverständlich nicht prinzipiell als unauthentisch anzusehen sind.” Voss, xii.

hivatkozik, és ugyancsak szükségesnek tartja az analóg zenei területek, ismételt motívumok artikulációjának bizonyos fokú egységesítését.

A Henle kiadványában Voss ezen elvek alapján elkészített kritikai kiadásához egy további füzetben a csellószvitnek egy másik verziója is csatlakozik: ebben a Voss-féle szöveget a csellista Reiner Ginzel további artikulációs jelekkel, valamint újrendekkel egészíti ki (megkülönböztetésül zárójelben közölve őket). Tehát a második füzet kottaszövegében egyszerre látható a kritikai módszerekkel elkészített verzió és egy gyakorló csellista előadási utasításaival ellátott, instruktív változat.²² Ginzel megoldásai néhol ötletesek és logikusak, de sokszor inkább csak gyakorlatiasak, vagyis a praktikus szempontok előtérbe kerülnek a zeneiakkal szemben. Kidolgozásmódján ezenfelül a modern-romantikus vonókezelés érhető tetten (Ginzel az orosz iskolához kötődik: tanulmányait Natalija Sahovszkaja növendékeként végezte). A csellószvitnek általa kidolgozott verziója ezért elsősorban olyan csellisták számára lehet érdekes, akik ebben a felfogásban kívánják előadni a szvitet. Mivel céltom kritikai igényű kiadások közreadói kritikus döntéseinek vizsgálata, Ginzel verziójával – lévén, hogy az ő döntései természetüknél fogva kívül esnek ezen a kategórián – a továbbiakban nem foglalkozom.

Beisswenger a szvit artikulációját illetően szintén csak Anna Magdalena Bach másolatára támaszkodik, de ő megfeythetetlen vagy kétes értelmezésű esetekben nem a többi forrást hívja segítségül, hanem Anna Magdalena Bachnak a hegedűszólókról készített másolatát. Ezt a másolatot a fennmaradt Bach-autográffal összevetve Beisswenger arra tesz kísérletet, hogy Anna Magdalena Bach írásmódjának, másolási szokásainak általánosan érvényes szabályszerűségeit feltérképezze. Mivel Anna Magdalena Bach írásának sajátosságai, tipikus tévedései feltehetőleg a csellószvitnek másolásakor is ugyanazok voltak, ennek a vizsgálatának eredményei komoly fogódtó nyújtanak a nehezen értelmezhető kötőívek megfeytéséhez. Beisswenger a megállapított általános tendenciákat nyolc pontban összegzi, közreadói döntéseit a jegyzetekben ezekre hivatkozva indokolja. Anna Magdalena Bach nyolc leggyakoribb, legtípusabb másolási hibája Beisswenger szerint (80–81.) a következő:

1. azonos motívika esetén egyáltalán nem, vagy nem egyértelműen azonos kötőívek;
2. hosszú kötőívek megrövidítése;
3. a kötőívek jobbra csúsztatása;
4. három hang összekötése esetén túl rövid, illetve pontatlanul elhelyezett ívek;
5. sorváltáskor, a sorokon átívelő artikuláció szétbontása;
6. a hangok fölé túl magasra helyezett ívek;

²² A Henle kiadó koncepciójában nem teljesen világos, hogy miért van szükség két külön füzetre, hiszen a második füzet szövegéből a kritikai és az instruktív verzió tökéletesen szétválasztható. Talán a kiadó szándéka szerint az első, kizárólag kritikai füzetet ki-ki a saját megoldása számára tarthatja fenn?

7. Bach ütemrészen vagy ütemvonalon átnyúló, „szinkópás” kötéseinek félreértése, „kiegyenesítése”;
8. nyitott ívek, melyek eleje és vége nem határozható meg pontosan.

A Bärenreiter Urtext kritikai igényű, de egyszersmind gyakorló zenészeknek szóló kiadványában,²³ melyet Bettina Schwemer és Douglas Woodfull-Harris készített, a négy kéziratos forrás mellett a legelső nyomtatott kiadás fakszimiléjét is közreadták. Terjedelmes szöveges kísérfüzetük az NBA alapján, de közérthetőbb stílusban, a lehető legrészletesebb információkat közli a forráshelyzetről, és alapos tájékoztatást nyújt a Bach-korabeli előadói gyakorlatról is. Közreadói alapelvük teljesen egyedi a csellósztívek kritikai kiadásai között, ugyanis

[...] a hagyományos értelemben nem vállalkoznak a fennmaradt források olvasatainak értékelésére, hanem azok semleges megjelenítésére törekedtek.²⁴

Az általuk közreadott kottaszöveg alapját ugyan Anna Magdalena Bach másolata adja, de az összes többi forrás – nem nyilvánvalóan hibás – eltérése a megfelelő helyen, kisebb méretben (mintegy *ossiaként*), de a kottakép szerves részeként megjelenik (ld. 4c kotta). Így tulajdonképpen az összes forrás alapszövegének és díszítéseinek variánsai egy pillantással átláthatóvá válnak. Még különlegesebb megoldás, hogy artikulációs ívek egyáltalán nem szerepelnek a kiadott kottában – a közreadók a felhasználóra/előadóra bízják, hogy a fakszimilék és az általuk közölt háttér-információk alapján, saját ízlésére és tudására támaszkodva, önállóan dolgozza ki megoldását.

A G-dúr Menuet I-hez visszatérve – melynek kéziratos forrásaival már megismertünk – a kiadásokban azt láthatjuk, hogy Eppstein I. kottaszövege, valamint a szintén Anna Magdalena Bach alapján dolgozó Beisswenger és Voss megoldása annyiban egybevág, hogy a hat nyolcadot tartalmazó ütemekben a hangok páronkénti kötése dominál (ld. az 1. kottát). Leisingernél ez az egyik olyan (nem túl gyakori) eset, amikor nemcsak C és D forrás, hanem A és B artikulációja is megjelenik a kotta főszövegében. A kottasor feletti kötőívek Eppstein II. szövegéhez hasonlóan a két későbbi forrás 3+3 nyolcados ívét jelenítik meg, míg a hangfejek alatt a páros kötéseket láthatjuk. Azonban az említett két, jól elkülönülő artikulációs változaton kívül (mely az egész tételen végigvonul) azt is megállapíthatjuk, hogy az öt kottaszöveg között nincs kettő, amelyikben az első nyolc ütem kötőívei minden részletükben megegyeznének, még azok között sem, melyek azonos forrás vagy források alapján készültek (ld. például a

²³ J. S. Bach, *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. BWV 1007–1012. Scholarly Critical Performing Edition / Quellenkritische Ausgabe für die Praxis.*, hrsg. von Bettina Schwemer und Douglas Woodfull-Harris (Kassel: Bärenreiter, 2000), címlap.

²⁴ „[...] haben sich die Herausgeber dazu entschlossen, von einer Wertung der einzelnen Lesarten abzusehen und diese möglichst neutral darzustellen.” Uott, iv (a közreadott kottafüzet előszava).



a) Eppstein I



b) Eppstein II

(Bögen über dem System: C; Bögen unter dem System: A, B)
 (Slurs above the staff: C; slurs below the staff: A, B)



c) Leisinger



d) Beisswenger



e) Voss

1. kotta: A G-dúr Menuet I Eppstein, Leisinger, Beisswenger és Voss kiadásában

nyolcadból és két tizenhatodból álló ütemvégi motívumok vagy a 7. ütem artikulációs variánsait).

Elsőként feltett kérdésünkre, hogy miért különböznek ilyen nagy mértékben a kritikai kiadások, a források áttekintésével és a közreadók alapelveinek megállapításával választ kaptunk. Az eltérések oka egyrészt az, hogy a homályos részletekben bővelkedő forráshelyzetet a közreadók különféle módon értékelik, és ebből kiindulva különböző alapelveket fogalmaznak meg, másrészt hogy a kéziratokban lévő artikulációs jelekből kiindulva sok esetben még azonos alapelvek esetén sem lehetséges egyetlen, hiteles olvasat megállapítása. Mindezek tudatában tekintsünk át az alábbiakban néhány további figyelemre méltó példát, melyekben – természetesen a források tükrében – összevethetjük egymással a közreadók konkrét artikulációs változatait. Döntéseik háttéréről a kritikai megjegyzésekben tájékozódhatunk: Eppstein szinte minden esetben kimerítően részletes indoklást fűz választásaihoz, Leisinger és Beisswenger rövidebb, de igen informatív jegyzetanyagot tesz közzé, míg Voss indítékait legtöbbször csak tárlgatni lehet.

3. A közreadók döntései

A c-moll Sarabande

A már bemutatott G-dúr Menuet I-hez hasonlóan a c-moll Sarabande is olyan tétel, melyben Anna Magdalena Bach és a két későbbi forrás ívei markánsan különböznek egymástól (vö. a 2. faksimilét és a 2. kottát): C-ben és D-ben a páros kötések dominálnak, A-ban pedig az ütemek elején hosszabb, feltehetőleg négyhangos kötések látunk (B-ben nem szerepel ez a tétel). A c-moll szvit azonban különleges helyzetben van a csellószvitek között, mivel ezt a művet Bach átírta lantra (g-moll szvit, BWV 995), és ennek a változatnak fennmaradt a szerzői kézírata (F).²⁵ Eppstein szerint – mivel átíráról van szó – ez az autográf csak „indirekt forrásértékkel” bír, de véleményem szerint a csellószvit forrásainak értelmezésekor a lantverzióba Bach által kiírt díszítések, további szólamok, ritmusvariánsok komoly segítséget nyújthatnak.²⁶

²⁵ F: Bibliothèque Royale Albert 1er, Brüsszel. Fonds Fétis 2910 (Ms. II 4085 Mus.) A lantverzió kottapapírjának vízjelei megegyeznek Anna Magdalena Bach csellószvitekről készített másolatának vízjeleivel. Ebből arra lehet következtetni, hogy a két kézirat körülbelül ugyanabban az időben, 1727 és 1731 között készült. A lantszvit autográfjában számos javítás arról tanúskodik, hogy Bach a csellószvitet ültette át lantra, vagyis, hogy a lantszvit a későbbi kompozíció. Számos javítás például abból adódik, hogy a c-moll csellószvit *scordatúrás* írásmódját g-mollba transzponálva a lehangolt cselló A-húrján megszólaló hangokat is véletlenül kvinttel feljebb írta Bach, majd a hibás hangot egy szekundddal mélyebbre kellett javítania, általában a kottafej megnagyobbításával. Annak is többször szemtanúi lehetünk, hogy Bach valószínűleg a csellóverzió hangjait jegyezte le először a lantkottába, majd ezt átjavítva vagy törölve jutott el a lantváltozatban szereplő megoldáshoz (például a Gigue első ütemében).

²⁶ NBA, VI/2, 17.

6
14

A

5
11
17

C

F

2. faksimile: A c-moll Sarabande az A, C és F forrásban

a) Beisswenger

***) A: stets / always  bzw. / and  respectively

b) Leisinger

2. kotta: A c-moll Sarabande Beisswenger és Leisinger közreadásában

Az artikulációs ívek mennyisége – a hangszerek artikulációs lehetőségeinek különbsége miatt – a lantszvitben a csellóváltozathoz képest igen csekély, de néhány esetben fontos információval járulnak hozzá a csellósztat íveinek megfejtéséhez. A Sarabande-ban például azt látjuk, hogy a lantszvit ívei leginkább Anna Magdalena Bach másolatához hasonlítanak, C és D páros kötéseinek nincs benne nyoma. Ezen kívül a lantverzióban a két szólamra bontott lejegyzésmód sokat elárul az igen stílizált táncjáték zenei tagolásáról. Érdekes, hogy a csellósztat forrásainak artikulációs ívei

A

B

C

D

3. faksimile: A C-dúr Bourrée I 21–22. üteme az A, B, C és D forrásban

több helyen olyan hangokat is összekötnek, amelyek a lantverzióban külön szólamban szerepelnek. Ezt láthatjuk például a 11. és a 17. ütem végén, ahol azonban a csellóverzió hatalmas hangközugrást átfogó íve teljes legatót aligha eredményezhet, a kötés illúzióját csak a jól megzengetett basszushang által érhetjük el (a lantváltozatban az alsó szólam hangjai nem nyolcadok, hanem mindig negyedek). Figyelemre méltó továbbá a lantverzió egyes ütemeiben az első nyolcad utáni szólamváltás (5., 6., 13., 14., 16. ütem), ami azért is szembetűnőbb, mivel a basszushangok egy oktávval mélyebben helyezkednek el. Ez a fajta tagolás a csellóverzió kézírataiban egyedül talán Anna Magdalena Bachnál figyelhető meg (de nála is csak a 13–14. ütemben). A kiadásokban a közreadók a csellószvit megfelelő forrásait követik, és nem térnek ki a lantszvit sajátosságaira. A lantverzió bachi autográfjának jelentősége miatt azonban szerintem legalább a vitathatatlanul szerzői artikulációs megoldások említést érdemelnének a kritikai megjegyzések között.



a) Beisswenger



b) Voss



c) Eppstein I.



d) Leisinger

3. kotta: A C-dúr Bourrée I 21–22. üteme Beisswenger,
Voss, Eppstein I. és Leisinger kiadásában

A C-dúr Bourrée I

A forrásokban a másolók változtatásai, javításai sokszor fontos kiegészítést jelentenek a kottaszöveg értelmezéséhez. A C-dúr Bourrée I 21–22. ütemében (vö. a 3. faksimilét és a 3. kottát) azt láthatjuk, hogy C forrás második másolója (mint fentebb említettem, a 12. ütem végéig más kezétől származik a kézirat) a valószínűleg elsőnek beírt, két nyolcadra kiterjedő kötéseket hármassal hosszabbítja meg. A D forrás megfelelő helyén a három kötőív közül a másodikon szintén a hosszabbítás nyomait fedezhetjük fel. Anna Magdalena Bach kézírata ebben a két ütemben igen nehezen értelmezhető, és a két ütem között ráadásul sorváltás is található, mely – mint Beisswenger hibajegyzékéből is kiténik – az ütemeken átnyúló kötőívek esetén az ívek kettéosztását vagy kihagyását okozhatja. Kellner változata ezen a helyen a többi másolattól eltérő, teljesen egyedi, de olvasható, egységes és a gyakorlatban jól alkalmazható megoldást tartalmaz (minden négyes nyolcadcsoport első három hangját köti).

Természetesen sosem tudhatjuk, hogy javításokra, változtatásokra miért került sor, azonban valószínűleg nem tévedünk, ha abból indulunk ki, hogy Bach korában ritkán fordulnak elő ütemrészekre vagy ütemvonalakon átnyúló ívek, és a másolók egy ilyen szokatlannak számító megoldást talán nehezebben tudtak értelmezni. Az is előfordul-

4. faksimile: A D-dúr Allemande 1–3. üteme az A és C forrásban

hat persze, hogy mindkét későbbi másoló olyan mintapéldányból dolgozott, melyben szintén javítás szerepelt, és ezt másolta le szolgai hűséggel.

A közreadók ezt a helyet a források sokfélesége ellenére meglepően egységesen dolgozzák fel. Eppstein és Beisswenger véleményem szerint helyesen véli úgy, hogy az A forrás mintapéldányában valószínűleg a C-ben és D-ben fennmaradt, háromhangos kötés szerepelhetett, csak Anna Magdalena Bach ezt a különlegesnek számító, ütemrészekben átnyúló formulát pontatlanul adja vissza. Így a csak Anna Magdalena Bachon alapuló Beisswenger-kiadásba, valamint Eppstein első szövegébe, mely A-t és B-t veszi figyelembe, olyan megoldás kerül, mely történetesen éppen a két későbbi forrásban látható. Érdekes, hogy Kellner egészen plauzibilis (és a korban szokványosabb) verziója Eppsteinnél teljesen hiányzik, viszont különös módon éppen Vossnál jelenik meg. Valószínűnek tartom azonban, hogy ha Voss indoklást fűzött volna az ütemekhez, inkább Anna Magdalena Bach második, olvashatóbb ívének analógián alapuló kiterjesztésére hivatkozott volna, mint a B másolatra, hiszen kiadása elsősorban A-ra támaszkodik. A kiadásokban szereplő mindkét megoldás zenei és gyakorlati szempontból is megfelelő, hiszen a szekundlépések, illetve az akkordfelbontás szerepel egy ív alatt, és a súlyok lefelé vonásra esnek.

Molto adagio

Three systems of musical notation in bass clef, 3/4 time, key of D major. The first system includes a trill (tr) in the right hand. The second system includes a trill (tr) in the right hand. The third system includes a trill (tr) in the right hand.

a) Leisinger

Three systems of musical notation in bass clef, 3/4 time, key of D major. The first system includes a trill (tr) in the right hand. The second system includes a trill (tr) in the right hand. The third system includes a trill (tr) in the right hand.

b) Beisswenger

Three systems of musical notation in bass clef, 3/4 time, key of D major. The first system includes a trill (tr) in the right hand. The second system includes a trill (tr) in the right hand. The third system includes a trill (tr) in the right hand.

c) Bärenreiter Urtext

4. kotta: A D-dúr Allemande 1-3. üteme
Leisinger, Beisswenger és a Bärenreiter Urtext változatában

A D-dúr Allemande

Az artikuláció, mint a hangok tagolása, vagyis összetartozása és különállása nemcsak a kötőívek és staccato jelek által jelenhet meg a kottában, hanem az is sokat elárulhat, hogy mely hangok indulnak közös gerendáról. Például a D-dúr Allemande (vö. a 4. fakszimilét és a 4. kottát) kézírataiban a hangok gerendázása egybeesik a tétel negyedes alaplüktetésével: az egy negyedhez tartozó hangok szerepelnek egy gerendán. Mindössze két kivételtől eltekintve: a 15. és a 19. ütem első negyedén a másolók többsége kettébontja a gerendát.²⁷

A kéziratokkal szemben a közreadók – Leisinger kivételével – ettől némileg eltérő notációs megoldáshoz folyamodnak: az egy negyedre eső hangok ugyan közös gerendán helyezkednek el, de a belső gerendarészeket nyolcadonként megszakítják. Elismerem, hogy ez, különösen első olvasásra, áttekinthetőbb kottaképet eredményez, de összehatása mégis eltér a forrásokétól. Beisswenger, Voss, Eppstein és a Bärenreiter Urtext kiadás kottaképe egyrészt az összefogott negyedek helyett a szerintem kevésbé megfelelő nyolcados lüktetést közvetíti. Másrészt megítélésem szerint nem idegen a tétel franciás stílusától, hogy egyes díszítő futamokat, különösen, amelyek például pontozott tizenhatod után következnek, az alaptempónál kissé gyorsabban, szabadabban, a következő főhangra rávezetve adjuk elő. A nyolcadonként tagolt kottakép viszont a tételnek ezt a zenei adottságát sokkal kevésbé jeleníti meg, mint a kéziratok, és mint Leisinger megoldása.²⁸

Az Esz-dúr és a c-moll Prelúdium

A hat szvit négy kéziratában mindössze két esetben fordul elő, hogy egy metrikai egységnél (vagyis négynél vagy hatnál) több tizenhatod kerül egy gerendára: a c-moll Prelúdium 23–24. ütemében (vö. az 5a fakszimilét és az 5a kottát) és az Esz-dúr Prelúdium 51. ütemében (vö. az 5b fakszimilét és az 5b kottát) a források túlnyomó többségében nyolc tizenhatod szerepel egy gerendán.²⁹ A lejegyzésmód véleményem szerint nemcsak a nyolc–nyolc hang szoros zenei összetartozását jelzi, hanem további jelentést is hordoz. Mindkét tételben domináns szeptimet megelőző, kadencia-jellegű szakaszról van szó, és a kotta összképe feltehetőleg ennek előadásmódját sugallja: kevesebb hang-

²⁷ Az A-, C- és D-forrás mindkét említett helyen kettéosztja, B csak a 15. ütemben. A szvitnek forrásai-ban ez az Allemande a tempójelzéssel ellátott ritka tételek egyike: a C- és D-forrásban *molto Adagio* feliratot, B-ben *Adagio* megjelölést kap.

²⁸ Figyelemreméltó, hogy a második ütem harmadik negyedéhez hasonló helyek (10. ütem első negyed, 11. ütem 4. negyed, 13. ütem 2. negyed, 15. ütem 1. negyed) Anna Magdalena Bachnál (de majdnem mindegyik forrásban is) voltaképp helytelenül szerepelnek. Ezt a mai szemmel pontatlan kottaképet Leisinger, Voss és Beisswenger is a forrásokhoz hasonlóan adja vissza, de csak Beisswenger, Eppstein és a Bärenreiter kiadás említi a kérdést kritikai megjegyzései között. A Bärenreiter értelmezése szerint ezeknél a negyedeknél a pontozás utáni három apró hang (hatvannegyed vagy százhuszonnyolcad) triolát jelent, és ezt minden esetben 3-as számmal jelzi is a kottaszövegben.

²⁹ Egyedül a B-forrásból, az Esz-dúr Prelúdium esetén hiányoznak a hosszabb gerendák.

19'

23

A

22

B

20

23'

C

5a faksimile: A c-moll Prelüidium 22–24. üteme az A, B és C forrásban

5a kotta: A c-moll Prelüidium 22–24. üteme Eppstein közreadásában (I.)

súlyt, ennek eredményeként kissé gyorsabb tempót, és talán bizonyos fokú ritmikai szabadságot is.

Tekintve, hogy a források igen sok esetben különböznek egymástól, sajnálatosnak találok, hogy ez a másolatokban csaknem egységesen rögzített megoldás a csellóverzió egyik kritikai kiadásában sem jelenik meg. Mindkét említett területen mindegyik közreadó négyesével veszi a tizenhatodokat közös gerendára, így a kottaképből szerintem elvész a kéziratok által sugallt lendület. Egyedül Leisinger említi kritikai megjegyzései közt a prelúdiumok különleges lejegyzésmódját.³⁰

A két területet ezentúl még egy tény, mégpedig a lantszvit megfelelő szakaszának notációja is összekapcsolja (5c faksimile). A lantverzió autográfjában ugyanis várakozásunkkal ellentétben nem a c-moll csellósztv nyolchangos kötőíveit láthatjuk, hanem

³⁰ Leisinger, 21–22.

A

B

C

D

5b faksimile: Az Esz-dúr Prelúdium 51. üteme az A, B, C és D forrásban

5b kotta: Az Esz-dúr Prelúdium 49–51. üteme Beisswenger közreadásában

az Esz-dúr Prelúdium igen hosszú, az egész zenei gondolatot egybefogó ívét. A két prelúdium ütemeit vizsgálva talán nem túlzás azt feltételezni, hogy egyazon szerzői szándék kétféle lejegyzéséről lehet szó: vagyis Bach az igen hosszú ívek leírásakor sem gondolt tagolatlan, artikulátlan előadásmódra, csak az előadóra bízta a hangok megfelelő beosztásának megalkotását. A túl sok hangsúly elkerülésére, a túlzottan elapózott tagolás helytelenségére pedig a tizenhatodik nyolcas gerendázásával is felhívta a figyelmet a csellóverzióban (a lantsztvítből hiányzik ez a speciális megoldás). Ezek a hosszú ívek tehát inkább a zenei összetartozást jelölik, semmint a gyakorlatba közvetlenül és kötelezően átvihető artikulációt; ugyanakkor az sem zárható ki, hogy az ívek szó szerinti eljátszása is lehet akár stílusos megoldás. Azt is elképzelhetőnek tartom, hogy az Esz-dúr Prelúdiumban a B forrás ívének első megszakítása talán a lehetséges



5c faksimile: g-moll lantszvit, a Prelúdium 23–24. üteme Bach autográf kéziratában

vonóváltások közül az egyiket jeleníti meg (a második megszakítást valószínűleg a sorváltás okozza).

A közreadók az Esz-dúr Prelúdium esetén a megszakítás nélküli, hosszú ívet közlik, a c-moll Prelúdium esetén pedig a nyolchangos íveket.³¹ A két lejegyzésmód valószínű rokonsága miatt tehát mindez azt jelenti, hogy az Esz-dúr Prelúdium 49–51. ütemében a közreadók nem kész vonást közölnek, hanem olyan artikulációs jeleket, amelyeknek kidolgozása az előadóra vár.

A d-moll Allemande

A kritikai kiadásokat a gyakorló csellista szemével nézve nem nehéz észrevenni, hogy a közreadók artikulációs ívei, ha vonásként értelmezzük őket, sokszor szembekerülnek azzal a korban általánosan érvényes konvencióval, hogy a súlyos hangokat lefelé vonásra szokás játszani (a már említett *Abstrichregel*). Gondolhatnánk természetesen, hogy ezek a korban szokatlan vonások magától a szerzőtől erednek. Ám Georg von Dadelsen, a bachi artikuláció egyik legnevesebb kutatója a szólóhegedűre írt Bachművek autográfja kapcsán megállapította, hogy

[ő]sszhangban van egymással a szándékos, azaz a motívumokkal szorosan összekapcsolódó artikuláció, valamint a folyamatos vonóvezetés követelménye, mely

³¹ A c-moll Prelúdium esetén Beisswenger és Voss csak az Anna Magdalena Bachnál megtalálható ívekre szorítkozik.

A

B

C

D

6. faksimile: A d-moll Allemande kezdete az A, B, C és D forrásban

egyszersmind a lefelé vonással kiemeli az ütem súlyokat. Ez különösen igaz a gyors tételek esetén [...].³²

Vagyis a nagy gonddal készített Bach-autográf tanúsága szerint az artikuláció mindig szervesen kapcsolódik a zenéhez, a motívumokhoz, de egyben a gyakorlati szempontoknak is maradéktalanul megfelel. Igen nagy valószínűséggel tehát a csellószvitekben sem kell olyan technikai megoldásokat alkalmaznunk, melyek a hangszerjáték korabeli konvencióinak, például a lefelé vonás szabályának radikálisan ellentmondanak.

Azt hiszem, hogy például a d-moll Allemande második ütemében szereplő akkordot (de már az ütem elejét is) kézenfekvő lefelé játszani (vö. a 6. faksimilét és a 6. kottát). Viszont Voss és Eppstein I. szövegének artikulációs íveit lejátszva, az akkord éppen felfelé vonásra esik. Beisswenger valószínűleg éppen a kívánt lefelé vonás miatt egé-

³² „Intendierte, das heisst mit den Motiven festverbundene Artikulation und die Erfordernisse einer geläufigen Bogenführung, die im Abstrich zugleich die Taktschwerpunkte markiert, stimmen miteinander überein. Das gilt besonders für die schnellen Sätze [...]” Georg von Dadelsen, „Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation”, *Bach Jahrbuch* 44 (1978), 105.



a) Beisswenger



b) Voss



c) Eppstein I.



d) Eppstein II.



e) Leisinger

6. kotta: A d-moll Allemande 1–2. üteme
Beisswenger, Voss, Eppstein és Leisinger közreadásában

szíti ki szaggatott ívvel az első ütem jelzéseit, és Ginzel is hasonlóan jár el instruktív kiadásában.³³

Azt látjuk tehát, hogy a közreadók által kialakított kottakép ezen a helyen (és sok más hasonló esetben) nem játszható el közvetlenül, csak bizonyos kiegészítések után. Ilyen helyzetek azért állhatnak elő, mert a közreadók elsődleges célja a forrásokban, a

³³ Vö. a csellószyvek „itáliai stílusú”, azaz a lefelé vonás szabályától mentes vonózását helyesnek tartó Anner Bylsma javasolt artikulációjával: Anner Bylsma, *Bach, The Fencing Master* (Basel: Bylsma Fencing Mail, 1998), 58. Bylsma kiadványa, noha nélkülözi a tudományos alapossgot, hatalmas előadói tapasztalatát összegzi, mely széles körben ismert hangfelvételei fényében különösen figyelemreméltó. Meg kell azonban jegyezni, hogy kötetében az artikulációról tett általános meglátások és a javasolt konkrét megoldások is a legtöbb közreadott kottától (így az általam tárgyalt kiadásoktól) és a szakirodalom jeles képviselőinek véleményétől is gyökeresen különböznek.

források másolói számára mintaként szolgáló kéziratokban, illetve amennyire lehetséges, az elveszett bachi autográfban lévő artikulációs jelek rekonstruálása. Tehát nem törekednek részletesen kidolgozott artikulációs rendszer, azonnal alkalmazható vonás kialakítására. Ezért jöhetett létre a Henle kiadványában az a tulajdonképp paradox megoldás, hogy Voss kritikai igénnyel kialakított kottaszövegét a gyakorlat számára Ginzel kiegészíti, kidolgozza.

Ez a jelenség a forrásokra nézve is kérdéseket vet fel. Hogyan lehetséges, hogy a különös gonddal, valószínűleg a hegedűszólóra írott darabokhoz hasonló részletességgel kidolgozott bachi autográf rekonstrukciója során mégis hiányos kottakép jön létre? Természetesen nem lehetetlen, hogy a másolók által közvetített kottaszöveg hiányosan adja vissza az eredeti kottakép artikulációs jeleit. De az is előfordulhat, hogy a két korábbi forrás íveit már a 18. században sem érezték teljesnek, és részletesebben kidolgozták az artikulációt – ezt a verziót láthatjuk talán a két későbbi másolatban? Ma már nem tudunk megbizonyosodni afelől, hogy – mint Leisinger feltételezi – a két későbbi forrás valóban Bach elgondolását tükrözi-e. Azonban nem fér kétség ahhoz, hogy az A-t és/vagy B-t alapul vevő közreadások (Beisswenger, Voss, Eppstein I) artikulációja kevésbé lesz kidolgozott, mint a C-t és D-t feldolgozóké (Leisinger, Eppstein II). És valószínűleg 18. századi szemmel nézve sem tekinthető helytelennek a korábbi források, illetve az ezek alapján készült kiadások artikulációs jeleinek a kiegészítése.

A d-moll Prelúdium

Eddigi példáinkból és a kiadások kritikai megjegyzéseiből is kiderül, hogy a közreadók sokszor egy vagy több, jól olvasható motívum artikulációját kiterjesztik a zeneileg hasonló, ám rosszul olvasható vagy hiányosan lejegyzett részre. Lehetetlen azonban egyezsége jutni, hogy egy-egy ütem transzponált változatát vagy egy díszített, netán variált ismétlését mikor tekintjük „hasonlónak,” és mikor nem. Sőt, felmerül az a lehetőség is, hogy Bach szándékosan artikulál rokon motívumokat különbözőképpen. A Bach-kéziratok és -művek alapos ismerői, az artikuláció témájában jelentős szakmunkák szerzői – a már idézett Georg von Dadelsen, illetve John Butt és Josef Fuchs – arra a következtetésre jutottak, hogy az artikuláció variálása átfogó mértékben sosem jellemző Bachra.³⁴ Mint John Butt fogalmaz: a kéziratokból kiolvasható, hogy

Bach igenis törekedett a jelek következetességére. A következetes jelölések hatalmas túlsúlyban vannak a következetlenekkel szemben.³⁵

³⁴ J. R. Fuchs, *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von J. S. Bach* (Neuhausen–Stuttgart: Hänssler, 1985); J. A. Butt, *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

³⁵ „Bach did aim at consistency of markings. The consistencies vastly outweigh the inconsistencies.” Butt, i. m. 131.

A közreadók részéről tehát az analóg részek artikulációjának bizonyos fokú egységesítése valóban jogos, viszont nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy az ilyen indokok bevonásával meghozott döntéseik minden esetben szükségszerűen szubjektívek.

Tekintsünk most át egy olyan tételt, melyben az analógián alapuló artikulációválasztás különösen nagy szerepet kap, mivel egy bizonyos motívumtípus vezérfonalként az egész tételen végighúzódik. A d-moll Prelúdiumnak arra a motívumára gondolok, mely rögtön a tétel első ütemében jelenik meg, és fő jellemzője a második ütésen tetőző kupolás dallamvonal. Ez a motívumtípus megítélésem szerint a tétel 63 üteméből 18-ban világosan jelen van: 1., 2., 3., 5., 7., 9., 10.*, 13., 15., 18., 19., 20., 25., 40., 42., 50., 55.*, 56.* ütem.³⁶

A motívumtípus megkülönböztető jegye tehát az, hogy az ütem első negyedének dallamvonala felfelé ível, és az ütem legmagasabb hangja a második negyed elejére esik. A csúcsponttól való leereszkedés a második és harmadik negyeden nagymértékben variálódik, tehát az artikuláció kidolgozásakor a kiemelt ütemek témafejszerűen azonos eleje érdemel elsősorban figyelmet. Mivel artikulációs szempontból fontos tényező a pontos ritmus, hozzá kell tennünk, hogy az ütemek közül négyben (1., 13., 40., 42.) az első ütésen két nyolcad, a többiben négy tizenhatod található.

A nyolcadokkal kezdődő ütemek esetében nem jelent problémát az artikuláció: a két nyolcadot kézenfekvő külön vonóval játszani, mint ahogy ezt a forrásokban és a modern kiadásokban is látjuk. De milyen artikulációs lehetőségekkel számoljunk a tizenhatodokkal kezdődő ütemekben?

1. Páros kötés (2+2) egyetlenegyszer sem szerepel a forrásokban, ezért ezt a lehetőséget nem tartom valószínűnek.
2. A négy tizenhatod külön játszása alkalmazható, de ez sem igazán valószínű eset, mivel a tizennégy ütem négy forrásbeli összesen 56 esetéből mindössze tíz látható kötőív nélkül – talán néhányszor, variációképpen elképzelhető.
3. Kevésbé tartom elfogadhatónak azt a lehetőséget is, hogy két tizenhatodot kötve, kettőt pedig külön játsszunk – ez a vonás megfordítja a vonásirányt, és a forrásokban sincs erre utalás.
4. Ha a négy tizenhatodot egy vonóra játsszuk, akkor ugyan az ütem eleje és a második ütés különböző vonásirányba fog esni, de a forrásokból kiolvasható effajta szándék (D forrásban például ez az uralkodó jelölés).
5. A 3+1-es vonás a legtöbb esetben szerintem azért nem a legmegfelelőbb, mert ezzel a rávezetés a második negyedre nem adódik teljesen természetesen, és a forrásokban igen ritka a világosan erre utaló jelölés (talán A: 18, 20. C: 15, D: 20).

³⁶ A felsorolt ütemek közül a dölten szedett azonos ritmusúak, a csillaggal jelölteket a csoport távolabbi rokonának érzem. Még távolabbi a kapcsolata a többivel, ezért a felsorolásban nem kap helyet a 33–36. ütem, melynek említését csak a második negyed mint dallami csúcspont felé törekvő első négy tizenhatod indokolja. A kiemelt ütemek teljes forrásanyagát lásd a 4. ábrán.

	A	B	C	D
1.				
2.				
3.				
5.				
7.				
9.				
10. *				
13.				
15.				
18.				
19.				
20.				

4. ábra: A d-moll Prelúdium motívumának artikulációja a különböző forrásokban

6. A második negyedre való dinamikai és gesztusbeli rávezetés sokkal jobban adja magát az 1+3-as vonással, amely A, B és C forrásban nagy számban megtalálható. Személy szerint gyakorlati és zenei előnyei, valamint a forrásokban való jelenléte miatt a tizennégy ütem többségében ezt a vonást, az 1+3-as kötést választanám. Mind-

azonáltal nem tartom lehetetlennek a váltakozást a négyes kötéssel és talán a külön játszott négy tizenhatoddal sem, a 15. ütemben pedig valószínűleg a 3+1-es artikuláció a legmegfelelőbb a hangközök miatt.

A közreadók az analógián alapuló egységesítés különböző fokai mellett döntenek. Eppstein mindkét szövegében, mind a 14 esetben az 1+3-as kötést javasolja, de a jegyzetekben felveti, hogy a játékos választhat más megoldást is.³⁷ Az 1+3-as megoldás mellett foglal állást Voss is, de kevésbé mereven: a 18–20. ütemben Anna Magdalena Bach jelöléseiből kiindulva 3+1-es kötést javasol (a 19. ütem íve, melyet feltehetőleg az analógia alapján pótol, természetesen zárójelbe kerül). Érdekes, hogy e tétel esetén a különböző források alapján dolgozó Leisinger és Beisswenger azonos álláspontra jut: mindketten a négy tizenhatod kötését javasolják kiadásukban. Leisinger nyilván a jól olvasható, egyértelműen így kötő D forrásból indul ki. Beisswenger pedig – számomra nem teljesen érthető módon – Anna Magdalena Bach igen homályos íveiből olvassa ki ezt a megoldást. A jegyzetekben csupán az azonos ritmusú ütemek (nálam félkövérrel szedve) analógiáját állapítja meg, és szüksézáví indoklása szerint az ilyen ívek dominálnak az ütemek elején.³⁸ Az értékelés teljességéhez hozzátartozik, hogy Leisinger és Beisswenger nem egységesítenek olyan mértékben, mint Eppstein. A 10., 25. és 50. ütemben például eltér megoldásuk: a 10.-ben Beisswenger, a 25.-ben Leisinger tér át az Eppstein által favorizált 1+3-as kötésre, az 55–56. ütemben pedig mindketten (az előző ütemre rákötött egy tizenhatod miatt) az 1+3-as kötés mellett foglalnak állást.

A közreadott kották sokfélesége mellett ebből a példából az is kitűnik, hogy a források változatossága egyik kiadásban sem jelenik meg teljes mértékben. Mindegyik kiadás egységesebb, mint bármelyik forrás, és a kiadásokból a legtöbbször egyes ívek esetén egyáltalán nem lehet arra következtetni, hogy mi állt valójában a kéziratokban. A tárgyalt ütemekben a közreadók (részben feltételezett, részben általuk dokumentált) módszerével nagy vonalakban egyetértek, hiszen nem gondolom, hogy a bachi vonás annyira változatos, „következtelen” volna, mint ahogy ezt egyes forrásokban láthatjuk. Azonban Eppstein teljes uniformizálását túlzottnak érzem; Beisswengernél pedig a forrás és az abból kiolvasott és majdnem teljesen egységesen a kottába beírt vonás közti kapcsolatot nem látom tisztán.³⁹

³⁷ *NBA*, VI/2, 46. Eppstein jegyzetei szerint csak az azonos ritmusú kilenc ütemet egységesíti kifejezetten az analógia miatt, de az általam hasonlóknak tekintett további öt ütemben is ugyanazt a vonást (1+3) javasolja. Ezenkívül a források értelmezésének nehézségére utalva azt is kijelenti: „nem tudjuk, hogy az autográfban melyik kötés szerepelt, illetve hogy ott az artikuláció tényleg egységes volt-e.” Szerinte a három elfogadható artikulációs variáns az 1+3-as, a 3+1-es és a négyhangos kötés.

³⁸ Beisswenger, 83.

³⁹ A d-moll Prelúdiumban az imént tárgyalt ütemeken kívül természetesen számos zenei párhuzam, szekvencia található a tételben, melyek artikulációs vizsgálata legalább ennyire érdekes és fontos (például: 14., 16. ütem; 21., 22. ütem; 26–29. ütem; 33–36. ütem; 45–47. ütem; 49., 53. ütem).

4. Konklúzió

Nem gondolom, hogy a néhány kiragadott példa alapján kimerítően választ tudunk adni második kiinduló kérdésünkre, hogy hogyan lehetséges a kritikai kiadások, illetve egyes megoldásaik közül jól választani. Sőt, reményeim szerint példáim inkább további kérdések feltevésére és még sok más összehasonlítás elvégzésére ösztönöznek. Annyit azonban talán sikerült érzékeltetnem, hogy a csellószvit artikulációja esetében még a legkritikusabb, legtárgyilagosabb közreadó sem maradhat igazán háttérben, döntései a források minőségéből adódóan szükségszerűen igen szubjektívek. A közreadók beavatkozása talán – a másolatok tisztább kottaképéből adódóan – a C és D források alapján készült kottaszövegeknél (Leisinger, Eppstein II), illetve Beisswenger csak Anna Magdalena Bach másolatát feldolgozó kiadásában a legkisebb. Eppstein I. szövege és Voss kiadása esetében a beavatkozás mértéke jóval nagyobb, mivel – mint alapelveikben megfogalmazzák – több, egymástól különböző, ráadásul rosszul olvasható kézirat montírozásával, kiegészítésével hoznak létre egy ilyen formában sosem létezett szöveget.

A Bärenreiter Urtext a csellószvit forráshelyzete által felvetett problémára más választ ad, mint a többi kiadás. Mintegy újraértelmezve az előadók és a kiadások viszonyát, a fő problémát jelentő artikulációs íveket egyáltalán nem szerepeltetik a kiadásban; az előadó magukból a forrásokból kiindulva alakíthatja ki saját megoldását. A forráshelyzet bonyolultsága miatt szerintem a közreadók döntése nagyon is indokolt, és egy limitált (tájékozott, zeneileg művelt) felhasználói kör számára mással nem pótolható módon hasznos is.

A másik négy kritikai kiadás is átlagon felüli befektetést kíván az előadóktól: nem elég a kiadásokba került kötőíveket kész „vonásként” értelmezni, hanem elengedhetetlenül fontos a jelzések háttérrel is tisztában lenni, sőt helyenként akár önálló megoldások, kiegészítések is szükségesek. Éppen az elsőként bemutatott példánk, a G-dúr Menuet I kapcsán Eppstein a jegyzeteiben kijelenti, hogy megkísérel mindkét forráscsoportból következetes kottaszövegeket létrehozni, ám nyomatékosan kiemeli azt is, hogy „más artikulációs megoldások is lehetségesek, és a játékos maga is kísérletezhet velük.”⁴⁰ Ha viszont az igényes előadó számára megkerülhetetlen a kísérletezés, a háttérismeret és a forrásokkal való összevetés, akkor már éppenséggel a Bärenreiter Urtext által vázolt utat követi, és a többi kritikai kiadás csak annyiban lehet fontos számára, hogy egy Bach-kéziratokban járatos, felkészült zenetudós figyelemre méltó véleményét tudhatja meg belőlük. A kevésbé tájékozott felhasználók, például műkedvelő csellisták vagy fiatal növendékek részére pedig egy nehezen használható kritikai kiadásnál sokkal hasznosabb lehet egy instruktív kiadás tanulmányozása.

⁴⁰ „[...] sei ausdrücklich betont, dass auch andere Lösungen möglich sind und dass der Spieler selbst experimentieren möge.” *NBA*, VI/2, 42.



Bozó Péter

Liszt mint dalkomponista, 1839–1861

Az írás a 2010-ben megvédett, *A Buch der Liedertól a Gesammelte Liederig: Liszt összegyűjtött dalainak első négy füzeté és előfutárai* című PhD doktori disszertáció kivonata.

Tanulmányomban azokat a tapasztalatokat szeretném röviden összegezni, melyeket PhD doktori értekezésem dolgozva szereztem; dolgozatom Liszt weimari periódusának végéig komponált daltermését vizsgálta. Munkám első részében rövid áttekintést adok a kutatás előzményeiről. A második részben az értekezés módszereit mutatom be. A harmadik rész témája az úgynevezett „nemzeti” aspektus, míg a negyedikben a dalok különféle verzióinak legjellegzetesebb típusait mutatom be röviden. Végül az utolsó részben Liszt dal-opuszainak ciklusjellegével foglalkozom.



1. A kutatás előzményei

A Liszt daltermését tárgyaló irodalom első pillantásra jelentékenynek látszik. Meglepő azonban, hogy a zeneszerző dal-œuvre-jét vizsgáló és értékelő munkák mennyire elmentmondásosan viszonyulnak az életmű e fejezetéhez. Miközben Peter Raabe,¹ Hans Joachim Moser,² valamint a maga jóval árnyaltabb módján Reinhold Brinkmann³ is



¹ „[...] dalai most áttekinthetően elrendezve hozzáférhetők az összkiadás három kötetében, olyan kötetekben, amelyek sok jót és sok gyengét is tartalmaznak, sőt, végre egyszer nyugodtan használhatjuk a legerősebb kifejezésformát, és kimondhatjuk: sok teljesen hasznavehetetlen és sok egészen elragadó.” Peter Raabe, *Liszt's Schaffen* (Tutzing: Hans Schneider, 21968 [1931]).

² „Az [Újnémet] Iskola feje, Liszt Ferenc esetében a dal bizonyosan mellékes órák munkája maradt, bár általában véve nagy termékenységének köszönhetően a készlet meglehetősen terjedelmesre sikeredett. A dalok fejlődéstörténeti fontossága – nem túlságosan nagy művészi értékük ellenére – szerzőjük kiemelkedő jelentőségét figyelembe véve is tetemes. [...] A párizsi szalonok levegőjéből ered [Lisztnek] az a hajlama is, hogy dalait áriaszerűen szője, s hogy a lírát dramatizálja. Heine *Loreleia* így nyolc nyomtatott kottaoldalnyi színházi jelenetté lesz nála, Lenau *Die drei Zigeunere* is hasonló terjedelemre tesz szert, Mignon *Kennst du das Landja* még hosszabbra nyúlik – s hogy tisztán és érthetően fogalmazzunk – csaknem elviselhetlenné válik.” Hans Joachim Moser, *Das deutsche Lied seit Mozart* (Tutzing: Hans Schneider, 21968 [1937]).

³ „Ugyanígy áll a dolog az egykor híres *Es muss was* [sic] *Wunderbares seimal*; Liszt zongora- és zenekari muzsikája a kánon része maradt; ám ez az értékítélet vokális lírai életművére már nem érvényes.” Reinhold Brinkmann, „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert”, in *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 8, 2, hrsg. von Hermann Danuser (Laaber: Laaber, 2004), 11.



kimondja, hogy Liszt dalai nem tartoznak a műfaj kanonizált remekművei közé, addig Ronald Turner, Eleni Panagiotopoulou és Ben Arnold munkái arról tanúskodnak, hogy Liszt daltermése, ahogyan életműve általában, a védőügyvédeknek sincs híján:

Az óriási Liszt-életmű talán egyetlen részét sem mellőzték annyira, előadói gyakorlatban és nyomtatásban egyaránt, mint dalait. Liszt dalaira sokáig úgy tekintettek, mint amelyek ügyetlenek és kortársaiénál kevésbé méltók az előadásra, részben nehéz voltak miatt, részben Alfred Einstein és más 20. század eleji muzikológusok negatív (és néha téves) értékítéletei miatt.⁴

A kérdés, hogy Liszt zenéjének oly nagy része általában véve miért nem tartozik a standard repertoárhoz, vitára ösztönöz. Műve tudatlanság, helytelen felfogás, félreértés és személyes rosszindulat áldozata lett, s a dalok sem jelentettek kivételt.⁵

Vannak persze, akik úgy vélik, hogy Liszt nem annyira saját dalkompozíciói révén játszott jelentős szerepet a műfaj történetében, mint inkább más dalszerzők művei érdekében kifejtett tevékenységével – ezt az álláspontot képviseli például Peter Jost az *MGG*-lexikon „Lied”-szócikkében,⁶ valamint Eric Sams és Graham Johnson a *Grove*-lexikon legújabb kiadásának „Lied”-szócikkében:

Bár a nyelv alapos ismerete és az arra való reagálás híján Liszt szükségképpen csupán mellékfolyója lehetett a német dalnak, mindazonáltal erőteljes hatást gyakorolt a főáramra, méghezváz többféle csatornán keresztül. Tevékeny propagandista volt, mind prózában (Franzról írott esszé, *Gesammelte Schriften*, IV, 1855–1859), mind pedig általánosabban, zongorára írott dalátírataiban (Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn és Franz, valamint saját dalai).⁷

Akad ezzel szemben, aki nemcsak Liszt dalátíratainak, hanem a muzsikusz saját dalkompozícióinak is nagy műfaj történeti jelentőséget tulajdonít, olyannyira, hogy egyenesen a Schumann és Hugo Wolf dalművészete közötti hiányzó láncszemet véli felfedezni Liszt egyes dalaiban. Ez utóbbi álláspont képviselői nem túl meglepő módon

⁴ Ronald Turner, „A Comparison of the Two Sets of Liszt–Hugo Songs”, *Journal of the American Liszt Society* 5 (June 1979), 16.

⁵ Eleni Panagiotopoulou, „An Evaluation of the Songs of Franz Liszt and Commentary on Their Performance”, *The Liszt Society Journal* 25 (2000), 9.

⁶ „Az újnómet Wagner és Liszt jelentősége [ti. a dal műfajra nézve] mindenekelőtt 1850-es évekbeli elméleti írásaik nagy hatásában áll, amelyek hang és szó, illetve költészet és zene újfajta viszonyát propagálták a zenedráma és szimfonikus költemény új műfajának következetességével. A két komponista dalai ezzel szemben háttérbe szorulnak.” Peter Jost, „Lied”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5 (Kassel–Basel–London–New York–Prag: Bärenreiter / Stuttgart–Weimar: Metzler, 1996), 1295.

⁷ Eric Sams and Graham Johnson, „Lied / IV.5: Wagner, Liszt and Cornelius”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (Oxford: Oxford University Press, 2001), vol. 14, 676.

Liszt-specialisták: Alan Walker⁸ mellett elsősorban Ben Arnold⁹ osztja ezt a felfogást. A dalszerző Liszt nagyra értékelésének hasonló példájával találkozunk a *Cambridge Companion* sorozat közelmúltban megjelent, német dal műfaját tárgyaló kötetében is, ahol Rena Charnin Mueller különös módon önálló fejezetben méltatja a poliglott dalszerző Lisztet¹⁰ – ugyanitt a 19. századi dalkomponisták közül csupán a műfaj német ajkú klasszikusai: Schubert, Schumann, Brahms és Wolf részesülnek hasonló megtiszteltetésben. De tekinthetjük-e egyszerűen német dalszerzőnek azt a Lisztet, aki egyaránt komponált francia, olasz, orosz, angol és magyar dalokat?

Bár érthető, hogy a pianista és a szimfonista Liszt jóval nagyobb tudományos érdeklődésre tarthat számot, mint a dalkomponista,¹¹ ám dal-oeuvre-je ezzel együtt is meglepően feltáratlan. A rendelkezésre álló munkák rendszerint két ténytet emelnek ki e művekkel kapcsolatban: a daloknak a zeneszerző világpolgár voltával összhangban álló nyelvi és stiláris heterogenitását, valamint a művek szakadatlan revízióit, illetve ezzel összefüggésben a különféle megfogalmazások, egy-egy dal eltérő műalakjainak problematikáját. Meglehetősen különböznek persze a vélemények a dalok átdolgozásainak miérettjéttelően, s e vélemények mögött is egymásnak ellentmondó esztétikai értékítéletek rejtőznek. A Liszt dal-oeuvre-jét kutatók rendszerint egy-egy tényezőre vezetik vissza az átdolgozások keletkezését. Humphrey Searle, valamint Sams és Johnson kompozíciós fogyatékoságok javításaként, a zeneszerző fejlődésének dokumentumaként értelmezi a revíziókat:

Érdekes összehasonlítani számos ilyen dal korábbi és későbbi változatát; [...]. A későbbi, revideált változatok – rendszerint ezeket ismerik és adják elő manapság – többnyire figyelemre méltó fejlődésről tanúskodnak. Az 1840-es évtizedben Liszt dalszerzőként bizonyos értelemben hátrányban volt; virtuóz pianistaként hajlamos volt túlságosan bonyolult kíséretet írni; az olasz opera érzületétől átítatva hajlott arra, hogy túldramatizálja a legegyszerűbb lírai költeményeket; s egész eddig nem volt kellőképpen otthonos a német hagyományokban, hogy hibátlan német szövegzenésítéseket készítsen.¹²

⁸ Alan Walker, *Franz Liszt*, vol. 2: *The Weimar Years, 1848–1861* (New York: Alfred A. Knopf, 1989), 502. Vö. uő., „Liszt and the Lied”, in *Reflections on Liszt* (Ithaca–London: Cornell University Press, 2005), 150, ahol Wolf neve helyébe Mahleré kerül.

⁹ Ben Arnold, „Visions and Revisions: Looking into Liszt’s Lied”, in *Analecta Lisztiana III: Liszt and the Birth of Modern Europe = Franz Liszt Studies Series*, No. 9, ed. by Michael Saffle and Rossana Dalmonte (New York: Pendragon, 2003), 256.

¹⁰ Rena Charnin Mueller, „The Lied of Liszt”, in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. by James Parsons (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 168–184.

¹¹ A Liszt-irodalom annotált bibliográfiája: Michael Saffle, *Franz Liszt: A Research and Information Guide* (New York–London: Routledge, 32004 [1991]).

¹² Humphrey Searle, *The Music of Liszt* (New York: Dover, 21966 [1954]), 50.

Liszt teljességgel tisztában volt a műfajjal kapcsolatos nehézségeivel [...], mint azt revíziói mutatják.¹³

Monika Hennemann a komponista ízlésének, esztétikai nézeteinek változásával magyarázza a dalrevíziókat:

Liszt 1839 és 1847 között írott dalainak túlnyomó többsége radikális revízió ment keresztül a weimari periódusban, amikor már arra a gondolatra jutott, hogy azok „többnyire túlságosan szentimentálisak, s kíséretük gyakran túlterhelt.”¹⁴

Mueller és Arnold pedig Liszt „pluralista” gondolkodásával, illetve „változó elképzelésével” (*developing vision*) hozza összefüggésbe a különféle műalakok létezését:

[...] olyan művész volt, aki állandóan újragondolta kompozícióit, a legkorábbi változat elkészültét követően többször revideálta azokat, többféle olvasatát is megengedve egyazon zenei szövegnek.¹⁵

Liszt revízióinak többsége korábbi dalainak szélsőséges egyszerűsítését célozza, s ez a revíziók során végrehajtott egyszerűsítés „változó elképzelésének” eredménye. [...] „Változó elképzeléséből” adódóan Liszt nem szükségszerűen javított dalain, amikor újrakomponálta vagy átdolgozta azokat, hanem csupán átalakította őket éppen aktuális gondolkodásmódjának megfelelően. Ezek az átdolgozások nem feltétlenül arra utalnak, hogy Liszt elégedetlen lett volna dalainak korábbi változataival. [...] Emily Dickinsonhoz hasonlóan, aki egy-egy költeményét különféle változatokban hagyta hátra, Liszt sem árulta el nekünk minden esetben, hogy az egyes művek korábbi vagy későbbi változatait részesítette-e előnyben. Soha nem vont vissza egyetlen dalának nyomtatott kiadását sem, s az előadók továbbra is, a mai napig különféle verziók közül választanak.¹⁶

Míndezek fényében különösen meglepő, hogy máig nem történt kísérlet a zeneszerző dalrevíziói különféle típusainak, illetőleg a műalakok különböző fajtáinak bemutatására, jóllehet az életmű katalogizálására irányuló, tiszteletre méltó próbálkozások

¹³ Sams–Johnson, „Lied”, 676.

¹⁴ Monika Hennemann, „Liszt’s Lieder”, in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. by Kenneth Hamilton (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 199.

¹⁵ Mueller, „The Lieder of Liszt”, 168.

¹⁶ Arnold, „Visions and Revisions”, 256.

– Raabe (1931),¹⁷ Searle (1954),¹⁸ Winklhofer (1985),¹⁹ Eckhardt és Mueller (2001),²⁰ Short és Howard (2004)²¹ – aggasztó anomáliákat mutatnak ebben a tekintetben. A kutatás – Mueller 1988-as tanulmányától eltekintve²² – szinte teljességgel figyelmen kívül hagyni látszik azt a tényt, hogy Liszt dalait többnyire nem egyes művekként, hanem különféle gyűjtemények/ciklusok keretében publikálta, s hogy nemcsak az egyes kompozíciók átdolgozása, de azok gyűjteményes elrendezése is foglalkoztatta. Mindez nem kis részben annak köszönhető, hogy a rendelkezésre álló műjegyzékek is egy-egy dal eltérő műalakjainak összefüggéseire koncentrálnak, ennek megfelelően minden egyes darabot külön számoznak, miközben a gyűjteményes kiadások létezéséről kevésbé, vagy egyáltalán nem informálnak. A zenei források jelentős része ráadásul továbbra is feltáratlan, még ha Muellernek elévülhetetlen érdemei vannak is e tekintetben.²³ A régi Liszt-összkiadás háromkötetnyi dalkiadása távolról sem mondható teljesnek,²⁴ a Gárdonyi István és Szelényi István által útjára indított újabb összkiadás pedig, jóllehet immár negyedik évtizede készül (1970–), egyelőre el sem jutott e műcsoport megjelenítéséhez.²⁵ A zeneszerző dal-œuvre-jének feltáratlanságát mi sem illusztrálja jobban, mint egy eddig ismeretlen Liszt-dal közelmúltbeli felfedezése a müncheni Bayerische Staatsbibliothek zenei gyűjteményében.²⁶

- ¹⁷ Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet”, in Raabe, *Liszt's Schaffen* (Stuttgart–Berlin: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1931), 241–364. Vö. a fia által revideált későbbi kiadással: Felix Raabe, „Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet”, in Raabe, *Liszt's Schaffen* (Tutzing: Hans Schneider, 1968), 241–364.
- ¹⁸ Humphrey Searle, „Liszt, Ferencz (Franz)”, in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Eric Blom (London: Macmillan, 1954), 263–314.
- ¹⁹ Humphrey Searle and Sharon Winklhofer, „Works”, in *The New Grove Early Romantic Masters*, vol. 1: *Chopin, Schumann, Liszt*, ed. by Stanley Sadie (New York–London: Norton, 1985), 322–368.
- ²⁰ Eckhardt Mária and Rena Charnin Mueller, „Liszt, Franz: Works”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (Oxford: Oxford University Press, 2001), vol. 14, 785–872.
- ²¹ *F. Liszt: List of Works*, ed. by Michael Short and Leslie Howard (Milano: Ruginenti, 2004) = *Quaderni dell'Istituto Liszt* 3.
- ²² Rena Charnin Mueller, „Reevaluating the Liszt Chronology: The Case of *Anfangs wollt ich fast verzagen*”, *19th-Century Music* 12/2 (Fall 1988), 132–147.
- ²³ Rena Charnin Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions* (Ph. D. diss., New York University, 1986).
- ²⁴ *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalischen Werke Franz Liszts* [a továbbiakban: GA], hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907–1936), Serie VII, Bd. 1–3 (1917, 1921, 1922).
- ²⁵ Franz Liszt, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke / New Edition of the Complete Works*, hrsg. von / ed. by István Gárdonyi, István Szelényi, Imre Mező, Imre Sulyok et alii (Budapest: Editio Musica, 1970–).
- ²⁶ *Wenn die letzten Sterne bleichen*, hrsg. von Rolf Griebel, Sigrid von Moisy and Sabine Kurth (München: Henle, 2007).

2. A kutatás módszerei

A kutatás fentebb bemutatott állása jelentős mértékben meghatározta mind az értekezés módszerét, mind pedig a vizsgálódás szempontjait. Munkám szűkebb értelemben vett tárgyául Liszt dal-œuvre-jének egy olyan szeletét választottam, amely valamennyi, általam fontosnak tartott szempont bemutatására alkalmasnak látszott: a *Gesammelte Lieder* címet viselő dalgyűjtemény 1860-as kiadásának első négy füzetét, illetve azok előfutárait. Ez a négy füzet ugyanis nagyrészt olyan dalok átdolgozott, megrostált és új elvek szerint gyűjteménnyé rendezett változatait foglalja magában, amelyeket Liszt dalszerző munkásságának első periódusában, az 1840-es évek során publikált más, vegyes gyűjtemények keretében (*Buch der Lieder*; 1–2. kötet, megj. 1843, az első kötet javított kiadása: 1856; *Sechs Lieder für eine Singstimme*, megj. 1844; *Schiller und Goethe. Lieder*; megj. 1848). Az 1860-as gyűjtemény előfutárai alatt ezeket a korábbi dalkiadványokat értem, melyeknek darabjait Liszt utóbb a *Gesammelte Lieder*-ben használta fel. Munkám nem Liszt teljes daltermésének áttekintése: eleve lemondtam a muzsikuskései dalszerző tevékenységének vizsgálatáról. Így csupán említés szintjén írok például az 1880-as évekre nyolc füzetű bővült összegyűjtött dalok kései, francia kiadásáról és az ehhez kapcsolódó revíziós munkákról. (A disszertációmban tárgyalt dalopuszok tartalmának áttekintését lásd a tanulmány függelékében). A *Gesammelte Lieder* első négy füzetének és előfutárainak vizsgálata – a gyűjtemény keletkezéstörténetéből adódóan – mind a revíziók, illetve műalakok típusainak tárgyalásához és értékeléséhez, mind pedig Liszt antológia összeállítására irányuló törekvéseinek bemutatására alkalmasnak tűnt.

Munkám alapját a rendelkezésre álló primer zenei források számbavétele és rendszerezése képezte. Tekintve, hogy Liszt dal-œuvre-je szempontjából a zeneszerző életének Weimarban eltöltött periódusa (1848–60) mondható a legtevékenyebbnek, a források jelentős részét ma weimari gyűjtemények őrzik (Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv / Herzogin Anna Amalia Bibliothek). A kutatás gerincét ennek megfelelően a weimari forrásanyag eredetiben történő tanulmányozása képezte, 2005 októberi kutatóutam alkalmával.²⁷ A világ egyéb pontjain található Liszt-forrásokat másolatban tanulmányoztam. A forrásanyagot vizsgálva lehetőség szerint teljességre törekedtem; ám – a források bőségéből, földrajzi szórásából adódóan, a megfelelő műjegyzék és kritikai közreadás hiányát tekintve, valamint a forrásláncokban mutatkozó fehér foltok ismeretében – csaknem bizonyos, hogy az értekezés lezárását követően is kerülnek majd elő újabb, a témába vágó kéziratok. A zenei források tanulmányozását egyéb írott dokumentumok (Liszt és körének levelezése, korabeli zenei sajtótermékek, kortársi visszaemlékezések) stúdiuma egészítette ki. A források feltételezett kronológiáját és hiányait lásd a tanulmány függelékében, stemmaták formájában.

²⁷ Kutatóutamot a Magyar Köztársaság Oktatási és Kulturális Minisztériuma Kodály Ösztöndíjának támogatásával tudtam megvalósítani. Ezúton is köszönetet mondok érte.

3. Liszt dalai és a „nemzeti” aspektus

A primer források tanulmányozása során egyértelművé vált, hogy Liszt dal-œuvre-jének tényleges kezdetei – amennyiben elveszett fiatalkori vokális kompozícióitól eltekintünk²⁸ – az 1830-as és 1840-es évtized fordulójára keltezhetők. Daltermését kezdetől fogva nyelvi és műfaji sokszínűség jellemzi: első zongorakíséretes szólódala minden bizonnyal egy olasz nyelvű románc volt;²⁹ nyomtatásban egy francia *mélodie*-val jelentkezett először;³⁰ első terjedelmesebb gyűjteményei³¹ pedig német Liedeket is magukban foglalnak. Dalainak ez a tarkasága összhangban áll bonyolult nemzeti és kulturális identitásával. A zeneszerző túlságosan is sokat hangsúlyozott, saját maga deklarálta magyarságát, francia nyelvét és kultúráját figyelembe véve is feltűnő azonban, hogy Liszt dal-œuvre-je a muzsikuskora német zenekultúrája felé való orientálódását tükrözi. Ezt a vokális repertoárt, illetőleg Liszt férfikarait³² nem lehet a művek keletkezésének történelmi kontextusától, kora német nemzeti törekvéseitől³³ és a muzsikuskor németországi működésétől függetlenül vizsgálni. A német *Zarándokév* tervének tanúsága szerint dokumentálható összefüggés áll fenn Liszt egyes korai dalai, valamint az 1840-es német–francia politikai konfliktus és a Rajna-dalok ennek kapcsán kibontakozó divatja között. A zeneszerzőnek az *Années de pèlerinage* német kötetére vonatkozó terve magában foglalja első német dalai közül három: a *Die Loreley*, a *Die Zelle in Nonnenwerth* (= Roland’s Sage) és az *Am Rhein im schönen Strome* – címét is:

3ème Année de Pèlerinage – Was ist des Deutschen etc. – Lore Ley – Roland’s Sage (Benedict) / Am Rhein! Am Rhein! – (entrecoupé de Leyer und Schwerdt – Lützwow’s Jagd?)³⁴

²⁸ Lásd Liszt Ádám 1824. március 20-án kelt levelét (eredetije német nyelvű): „[...] már több dolgot is írt itt zongorára és énekhangra, amelyeket folyvást hallani kívánnak s igen jól meg akartak fizetni; ám azt remélem, hogy nagyobb nyereséget csinállok ezekkel Londonban.” La Mara, „Aus Franz Liszts erster Jugend: ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn”, *Die Musik* 5/13 (1905–1906), 18. A levélrészletben említett korai vokális művek azonban nem maradtak fenn.

²⁹ *Angiolin dal biondo crin* (Cesare Bocella költeményére), melyet a zeneszerző 1839-ben Blandine lánya számára írt, bölcsődalként. Vö. *Marie de Flavigny, comtesse d’Agoult: Correspondance générale*, éd. par Charles F. Dupêchez (Paris: Honoré Champion, 2004), Tome II, 528. A dal 1843-ban jelent meg, Schlesingernél, Berlinben, a *Buch der Lieder* első kötetének utolsó számaként.

³⁰ *Il m’aimait tant* (Delphine de Girardin költeményére); megjelent 1842-ben Párizsban, Latte-nál; 1843-ban a mainzi Schott kiadónál is, német fordítás kíséretében.

³¹ A *Buch der Lieder* említett első kötete és a *Sechs Lieder für eine Singstimme* (Köln: Eck & Co., 1844).

³² Olyan férfikari műveire gondolok itt, mint a *Was ist des Deutschen Vaterland* [Mi a német hazája?] (Ernst Moritz Arndt költeményére) és a *Rheinweinielied* [Rajnai bordal] (Georg Herwegh költeményére).

³³ A 19. századi német nacionalizmus történetéhez lásd: Heinrich August Winkler, *Németország története a modern korban*, I. kötet, ford. D. Molnár Judit (Budapest: Osiris, 2005).

³⁴ D–WRgs 60/N 8 (7. oldal). A vázlatkönyvbejegyzés átírását elsőként Mueller közölte: Rena Charnin Mueller, „Liszt Catalogues and Inventories of His Works”, *Studia Musicologica* 34/3–4 (1992), 234. A terv értelmezéséhez lásd: Péter Bozó, „Liszt’s Plan for a German *Année de pèlerinage*: ‘Was ist des Deutschen Vaterland?’”, *Studia Musicologica* 44/1 (2006), 19–38.

Kétségtől van tehát alapja a Liszt dalainak szentelt, régebbi német irodalomban több helyütt olvasható állításnak,³⁵ miszerint a zeneszerző dal-œuvre-jében a „német hatás” meghatározó szerepet játszott; még ha nem is úgy, ahogyan a nemzetiszocialistává lett Raabe,³⁶ illetve egyes német elődei és kortársai³⁷ politikai elfogultságukban bemutatni igyekeztek. Lisztnek a német zenekultúra érdekében kifejtett erőfeszítései³⁸ (és a német nacionalizmusnak tett engedményei) minden bizonnyal saját személyes terveit, szimfonikus zeneszerzői ambícióit, valamint kultúrpolitikai törekvéseit is tükrözik. Dalainak publikációs gyakorlata ellentmondásos módon egyszerre tanúsítja a komponista komplex nemzeti önazonosságát és működésének vilápolgár jellegét, egyszersmind azonban Németország felé való tájékozódását is. Francia dalainak többségét Németországban publikálta, német fordítás kíséretében. S nem utolsósorban: több német *Liedet* komponált, mint francia, olasz, magyar, angol és orosz dalt együttvéve.

Fontos, a német nacionalista historiográfia által részben figyelmen kívül hagyott, részben kárhóztatott jelenség ugyanakkor Liszt daltermésének stílári sokszínűsége.³⁹ Nagyon is van alapja azoknak az állításoknak, amelyek Liszt dalainak nem németes vonásait teszik szóvá: e művek nem egy esetben olasz és francia zenés színpadi műveket idéző *cadenzát* tartalmaznak, s a megzenésített szövegeket a komponista gyakran valóban mintegy operalibrettóként kezelte, különösképpen a darabok záró szakasza esetében. Liszt *Comment-disaient-ils* című francia *mélodie*-ja különösen érdekes eset ebből a szempontból. A darab legkorábbi publikált változata virtuóz *cadenzával* zárul (1. kotta), melyet a zeneszerző minden valószínűség szerint Laure Cinti-Damoreau

³⁵ Bernhard Vogel, *Franz Liszt als Lyriker* (Leipzig: Kahnt Nachfolger, 1887), 11.; Josef Wenz, *Franz Liszt als Liederkomponist* (Ph. D. diss., Frankfurt am Main, 1921), 12.; Raabe, *Liszts Schaffen*, 130–131.

³⁶ Lásd például: „Franz Liszt und das deutsche Musikleben”, in *Deutsche Meister. Reden von Peter Raabe* (Regensburg: Gustav Bosse, 1937), 43–57. Vö. Oliver Rathkolb, „Zeitgeschichtliche Notizen zur politischen Rezeption des »europäischen Phänomens Franz Liszt« während der nationalsozialistischen Ära”, in *Liszt Heute. Bericht über das Internationale Symposium in Eisenstadt 8.–11. Mai 1986*, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer (Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1987), 45–55.; valamint Nina Okrassa, *Peter Raabe: Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945)* (Köln–Weimar–Wien: Böhlau, 2004).

³⁷ Lásd például Franz Brendel 1859-es beszédében kifejtett, nacionalista történelmi koncepcióját az úgynevezett Új Német Iskoláról: „Zur Anbahnung einer Verständigung”, *Neue Zeitschrift für Musik* 50 (10. Juni 1859), 265–273. Vö. Richard Taruskin, „Nationalism”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (Oxford: Oxford University Press, 2001), vol. 17, 692.

³⁸ Ehhez lásd: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, hrsg. von Detlef Altenburg (Laaber: Laaber Verlag, 2006). Vö. Lisztnek a Goethe-alapítványra vonatkozó tervével: *Franz Liszt: Sämtliche Schriften*, Bd. 3: *Die Goethe-Stiftung – De la fondation Goethe*, hrsg. von Detlef Altenburg (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997).

³⁹ Vö. Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* (Leipzig: Matthes, 1867 [1852]), 638.

Cadenza ad libitum

1. kotta: *Comment disaient-ils* (1844), 85–88. ütem

(1801–1863)⁴⁰ számára komponált, aki a párizsi Théâtre-Italien (1816–1825), Opéra (1825–1835) és Opéra-Comique (1836–1841)⁴¹ ünnepelt koloratúrszopránja volt, s mindenekelőtt florid énekstílusáról volt híres.⁴²

Mindez arra figyelmeztet, hogy félrevezető és veszélyes Liszt tevékenységének egyoldalú, kizárólag nemzeti nézőpontot tükröző bemutatása, valamint arra, hogy a Liszt-kutatás nem lehet pusztán Liszt-filológia; a zeneszerző életművének és működésének történelmi és zenetörténeti kontextusát figyelmen kívül hagyva műveinek igen fontos, a szövegkritikai megközelítéssel egyenértékű aspektusa marad feltáratlan.

4. Revíziók és eltérő műalakok

Liszt nemzeti identitásaihoz és dalainak „nemzeti jellegéhez” hasonlóan vokális kompozícióinak különféle műalakjait és revízióit sem lehet egyoldalúan interpretálni. Míg a korábbi szekunder irodalom rendszerint egy-egy tényezőre vezette vissza az átdolgozások létét, addig az átdolgozások és eltérő műalakok néhány jellegzetes típusának áttekintéséből kiderül, hogy e tényezők mindegyike szerepet játszhatott a dalok átdolgozásában, ugyanakkor további motívumok is.

⁴⁰ Lásd Liszt Emilie Merian-Genastnak írt, 1860. július 24-én kelt levelét: Klára Hamburger, „Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar, Teil 1”, *Studia Musicologica* 48/3–4 (September 2007), 373.

⁴¹ Philip Robinson, „Cinti-Damoreau, Laure (Cinthie)”, in *The New Grove*, vol. 5, 863.

⁴² Austin Caswell, „Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820–1845”, *Journal of the American Musicological Society* 28/3 (1975), 459–492. Vö. *Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire par Mme. Cinti-Damoreau* című, 1849-ben kiadott tankönyvével, amely a 19. századi olasz opera előadói gyakorlatának fontos forrása.

Bewegt
dolce legato (lispelnd)

Am Rhein im schö - nen Stro - -

me da spie - gelt sich in den Wel - len

2. kotta: *Am Rhein im schönen Strome* (1843), 1–11. ütem

Mint a Liszt korai dalainak zongorakiséretén (2–3. kotta) és énekszólamán (4–5. kotta) eszközölt technikai könnyítések, a művek zenei formájának és szövegisméltései-nek rövidítései⁴³ tanúsítják, a zeneszerző nem egy esetben valóban javított dalain. Liszt 1850 utáni megnyilatkozásaiból,⁴⁴ illetve a dalait recenzeáló Louis Köhlerrel folytatott

⁴³ Vö. például a *Die Loreley* 1843-ban, illetve 1856-ban és 1860-ban kiadott verzióit, vagy például az *Oh! quand je dors* 1844-ben, illetve 1860-ban kiadott változatát.

⁴⁴ Lásd Liszt Bettine von Brentanónak írott, 1853. április 3-án kelt levelét: Friedrich Schnapp, „Unbekannte Briefe Franz Liszts zum 40. Todestag des Meisters veröffentlicht”, *Die Musik* 18/10 (Juli 1926), 721–722.; Liszt kiadójának, Heinrich Schlesingernek írott, 1855. december 18-án kelt levelét: *Liszt Letters in the Library of Congress*, ed. by Michael Short (New York: Pendragon, 2003), 308–309. Vö. Albert Gutmann visszaemlékezéseivel: *Aus dem Wiener Musikleben. Künstler-Erinnerungen* (Wien: Gutmann, 1914), 51.

Ruhig bewegt
legato

2 Pedale

mf

Am Rhein im schö - nen Stro - me,

* Fina *

3. kotta: *Am Rhein im schönen Strome* (1856/1860), 1–6. ütem

levelezéséből⁴⁵ vett részletek arra utalnak, hogy Searle, Sams és Johnson értelmezésével összhangban, Arnold interpretációjával ellentétben Liszt utóbb maga is elismerte e korai műveinek kompozíciós fogyatékosságait, és weimari alkotóperiódusából visszatekintve maga is érvénytelennek tekintette 1840-es évekbeli daltermését, elégedetlen volt annak színvonalával.⁴⁶ Ez némiképp megkérdőjelezi a Liszt dalait védelmükbe vevő, apologetikus írások létjogosultságát, s az olyan szerzők állítását is, akik a 19. századi német dal klasszikusaival igyekeznek egy sorba állítani Liszt vokális kompozícióit.

Ugyanakkor az is tény, hogy – mint a komponista egy-egy dalának alternatív változatai vagy egyazon költemény eltérő megzenésítései példazzák – Liszt valóban pluralista gondolkodású zeneszerző volt. Például a *S'il est un charmant gazon* az 1860-as kiadás szerint befejeződik tonikai akkorddal, de akár nyitva is maradhat, a domináns szeptimakkordon (lásd a „Fine” szót a 6. kottán), mint egy schumanni töredék. A *Freudvoll of leidvoll* két teljesen különböző megzenésítése pedig egyszerre jelent meg, ugyanabban a kiadásban (vö. a 7. és 8. kottát).

Mint a Liszt-dalok különféle hangfajra szánt fekvésváltozatai, valamint zongorás megfogalmazásai és zenekarkíséretes átdolgozásai tanúsítják, egy-egy előadó szemé-

⁴⁵ Lásd például: *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. I (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893), 141–142.

⁴⁶ Lásd 1877-es műjegyzékét, amelyben *expressis verbis* megtagadta dalainak korai verzióit: *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt. Neue vervollständigte Ausgabe* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1877], lemezszám: 14 373), 113.

fior bel - la, bel - la'ima - gi-ne d'un fior.

ad libitum

come prima

4. kotta: *Angiolin dal biondo crin* (1843), 50–52. ütem

fior, bel - la'i - ma - - gi-ne d'un fior.

ppp

5. kotta: *Angiolin dal biondo crin* (1860), 50–53. ütem

dolce

Lea Lea Lea Lea

Fine

pp

6. kotta: *A S'il est un charmant gazon* alternatív befejezésváltozatai (1860)

lye, egy-egy előadási lehetőség nem kevésbé fontos szerepet játszott bizonyos műalakok megszületésében, mint a korai dalok kompozíciós fogyatékoságai, a német nyelvű dalműfaj bizonyos illemszabályainak figyelmen kívül hagyása. A *Freudvoll und leidvoll* első megzenésítésének 1860-ban megjelent, mezzoszoprán hangra szánt vál-

[Quasi allegretto]

Freud - voll und leid - voll, ge-dan - - - ken-voll sein,

7. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, 1. megzenésítés, 1. megfogalmazás (1848), 17–23. ütem

[Allegro appassionato, agitato assai]

Freud - voll und leid - - - -

voll, ge - dan - - - - ken - voll sein,

8. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, 2. megzenésítés (1848), 14–20. ütem

[Andantino]
dolce

Freud - voll und leid - voll, ge - dan - ken - voll sein,

pp

Lea Lea Lea Lea *

9. kotta: *Freudvoll und leidvoll*,
1. megzenésítés, 2. megfogalmazás (1860), 5–8. ütem

tozata nem egyszerűen a szoprán verzió transzpozíciója, hanem egyes helyeken kissé eltérő, a másféle hangfaj különböző adottságainak megfelelően (vö. a 10–11. kottát).

Liszt levelezésének tanúsága szerint a *Die Loreley* és a *Mignons Lied* zenekari dalváltozata egyaránt Emilie Merian-Genast számára készült.⁴⁷ A zeneszerző saját dalaiból készült zongoraátiratainak többsége virtuóz korszakára datálható; ezek igen hasonlók Schubert-dalátirataihoz, például a szóló bal kézre hangszerelt letét (vö. a 12. és 13. kottát) és a variációs elv alkalmazásában.

Liszt számára a témátranszformáció (vö. a 7. és 9. kottát) nem csupán szimfonikus költeményeinek és programszimfóniáinak kompozíciós módszere volt, hanem egyszerűen dalrevíziós módszer is. E kompozíciós technika dalainak revíziós folyamatában történő alkalmazása Liszt zeneszerzői gondolkodásának néhány jellegzetes vonására világít rá. Kompozíciós tevékenységében a variációs elv központi szerepet játszott; jellemző ugyanakkor, hogy elsősorban a variációnak a téma karakterét megváltoztató metrikai átalakításán, valamint a hangszín, faktúra és kísérettípus megváltoztatásán, illetve a dalstrófák tonális variálásán alapuló típusához vonzódott – miközben a dallamot többnyire változatlanul tartotta meg, mintegy *cantus firmus*ként kezelve azt. Mint a dalrevíziók elemzése tanúsítják, Liszt szimfonikus műveinek jellegzetes formaalkotó princípiuma olyan műfajbéli alkotásaiban is jelentős szerepet játszott, amelyek nem képezik részét a német szimfonikus hagyománynak. Vagyis a témátranszformáció

⁴⁷ Hamburger, „Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast”, 386. Mindkét zenekari dal a lipcsei Kahnt kiadónál jelent meg 1863-ban.

him mel hoch jauchzend, zum To - de be - trübt,

f *p*

accelerando *poco rallentando*

Lea * Lea * Lea * Lea *

10. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, első megzenésítés,
szoprán verzió (1860), 14–18. ütem

him mel hoch jauch zend, zum To - de be - trübt,

f *p*

accelerando

Lea * Lea * Lea * Lea *

11. kotta: *Freudvoll und leidvoll*, első megzenésítés,
mezzoszoprán verzió (1860), 14–18. ütem

dolce con sentimento

l'accompagnamento sempre p

12. kotta: *Angiolin dal biondo crin*,
szóló zongorára írt változat (1846), 6–8. ütem

espress. il canto

p

Lea * Lea * Lea * Lea * Lea * Lea *

13. kotta: Schubert–Liszt, *Lob der Tränen* (1837), 6–8. ütem

technikája – Dahlhaus⁴⁸ feltételezésével ellentétben, Hansen⁴⁹ és Batta⁵⁰ téziseivel összhangban – nem annyira egy speciálisan a szimfonikus műfajra jellemző kompozíciós kihívásra adott válasz, hanem Liszt szimfonikus költeményeiben és szimfóniáiban mintegy adaptálta bevett eljárását, melyet improvizáció és komponálás során fiatalabb éveiben, illetve más műfajokban is alkalmazott.

5. Ciklus és gyűjtemény

Szintén érdekes megvizsgálni a *Gesammelte Lieder* I–IV. füzetének és előfutárainak rendjét a 19. századi dalciklus kontextusában, abból a szempontból, hogy megfigyelhető-e a dalok tudatos elrendezése, illetve ciklusjellegére utaló jelek. Mint többek között a *Müllerlieder* című Schubert-dalátíratok ciklikus elrendezésének példáján bemutattam, Liszt vonzódott a tételek attacca-kapcsolásához.⁵¹ Liszt Schiller-dalainak elemzése azt mutatja, hogy dalciklust komponálva is a beethoveni hagyományhoz kapcsolódó, lekerekítő zárlattal végződő attacca-formát alkotott. E ciklus három darabja (*Der Fischerknabe*, *Der Hirt*, *Der Alpenjäger*), melynek szövegét Schiller történelmi drámájának, a *Tell Vilmosnak* kezdetéről vette a zeneszerző, megszakítás nélkül követi egymást. A második és harmadik dalt megkomponált átvezetés köti össze, a *Der Alpenjäger* végén pedig az első és a második dal témái térnek vissza (14–15. kotta), legalábbis az 1848-as megfogalmazásban. Az 1860-ban kiadott, revideált változatban azonban a zeneszerző elhagyta a tematikus repríz.

A Schiller-ciklus azonban inkább kivételnek számít Liszt dal-œuvre-jében. 1840-es években kiadott dal-opuszainak többsége mindenféle tekintetben igen tarka gyűjtemény: egymástól függetlenül, különböző indítástól keletkezett dalokból áll, s a szerzők személyét, az énekes hangfaját, a versek irodalmi rangját illetően, sőt esetenként nyelvi szempontból is heterogén gyűjtemény. A *Gesammelte Lieder* első négy füzetét összeállítva, korábbi dalait megrostálva és a költők személye szerint új rendbe állítva Liszt 1840-es évekbeli dalgyűjteményeinél rendezettebb kiadványt hozott létre. Azonban a beethoveni örökség jegyében ciklust alkotó Schiller-daloktól eltérően a gyűjteményes kiadás I., III. és IV. füzete esetében inkább gyűjteményről beszélhetünk, mintsem ciklusról. A *Gesammelte Lieder* keletkezéstörténetéhez kapcsolódó dokumen-

⁴⁸ Carl Dahlhaus, „Liszt’s Idee des Symphonischen”, in *Liszt-Studien*, Bd. 2: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1978*, hrsg. von Serge Gut (München–Salzburg: Katzschler, 1981), 36–42.

⁴⁹ Bernard Hansen, *Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts* (Diss., Universität Hamburg, 1959).

⁵⁰ Batta András, *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig* (PhD diss., Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest, 1987).

⁵¹ A hat szöveg nélküli dalból álló ciklus tonálisan zárt egészet alkot, melyben a két közbülső dal (a *Der Jäger* és a *Die böse Farbe*) attacca követi egymást, scherzo-formát alkotva, *maggiore* trióval.

18

p trem.

dol. ma marcato

das grü - - - nen - - de Feld,

rit. espressivo

Ossia

das grü - nen-de Feld, das grü-nen - de

das grü - nen - de

molto dim.

segundo il canto riten.

Ossia

p dolce

riten.

14. kotta: Liszt, *Der Alpenjäger* (1848), a *Der Hirt* tematikus repríze

tumokból ugyanakkor kitűnik, milyen sokat vesződött Liszt dalainak elrendezésével, s hogy milyen hosszúságú vajúdat követően került sor végül 1860-ban az összegyűjtött dalok megjelenésére.⁵²

⁵² Lásd többek között *Ich möchte hingehn* című dalának autográf kéziratát (D-WRgs 60/D 38), melyre feljegyezte a gyűjteményes dalkiadás tervezett sorrendjének egy változatát: „Reihe[n] Folge / 1 Vergiftet – / Du bist wie eine Blume / 2 Anfangs – / 3 Kling leise / 4 Morgens steh / 5 / 6 } Fichtenbaum / 7 Ihr Auge / 8 Charlotte ? [=Was Liebe sei, poem by Charlotte von Hagn] / 9 Comment disaient-ils / 10 O [quand je dors] / 10 Amaranthe [=Es muss ein Wunderbares sein, Oskar von Redwitz Amaranthe című eposzából] / 11 Es rauschen die Winde / 12 Schwebel / 13 Väter Gruft / 14 Wo weit er / 15 10 O quand je dors / 16 11 S’il est un charm[ant] / 17 Laßt mich ruhen / 18 in Liebeslust – / 19 – Ich möchte hingehn”. A dalcímek itt azonban még nem költők szerint vannak rendezve.

Feld.

come primo

cresc.

passionato

dolce legg.

dim.

pp

ppp

15. kotta: Liszt, *Der Alpenjäger* (1848), a *Der Fischerknabe* tematikus repríze

Függelék

A disszertációban vizsgált dalkiadványok tartalma a zenei források felsorolásával⁵³

A) Buch der Lieder. Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte ... I [megjelent: 1843]. Ihrer königlichen Hoheit der Frau Prinzessin von Preußen in ehrfurchtsvoller Huldigung gewidmet.

1. (R 591a, S 273i, LW N5/1): **Die Lore Ley für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton** (Heinrich Heine). 1. vokális megfogalmazás, G-dúr, 149 ütem. GA: –. • *Sorozatterv* a Lichnowsky-vázlatkönyvben (D-WRgs 60/N 8, 7. old.). • *Vázlat* a Lichnowsky-vázlatkönyvben (D-WRgs 60/N 8, 9. old.). • A dal autográf *fogalmazványa* Marie d'Agoult-nak szóló ajánlással (D-WRgs 60/D 97). • Az énekszólam autográf *tisztázata* (F-Pn Ms. 176). • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Liszt 1843. március 18-án kelt, Heinrich Schlesingerhez írt levelének tanúsága szerint a dalból metszőpéldányként nem használt *kopistamásolatok* is készültek;⁵⁴ ezek azonban nem maradtak fenn. • Autográf *korrektúralap* a metszőpéldányhoz Liszt Heinrich Schlesingernek írt, keltezetlen levelében (US-Wc, General Collection).⁵⁵ Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn.⁵⁶ • Az első kiadás egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2822) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 1). → **F**, **1.** → **I**, **1.**

2, 2bis. (R 567a, S 272i, LW N3/1): **Am [sic] Rhein für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton** (Heinrich Heine). 1. vokális megfogalmazás, E-dúr, $\frac{3}{4}$, 83 ütem; a zongorakíséret kétféle változatban, tizenhatodos (2) vagy nyolcadtriolás figurációval (2bis); GA VII/1, 20–29. • *Sorozatterv* a Lichnowsky-vázlatkönyvben (D-WRgs 60/N 8, 7. old.). • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *metszőpéldányának* holléte ismeretlen; a Stargardt aukciós katalógus (Stargardt Kat., March 1983, no. 628) leírása

⁵³ A következő rövidítéseket használom: A-Wn=Österreichische Nationalbibliothek, Wien; D-BHrwa=Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth; D-Bsb=Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; D-DÜhh=Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf; D-WRgs=Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar; D-Mbs=Bayerische Staatsbibliothek, München; D-WRz=Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar; F-Pn=Bibliothèque Nationale de France, Paris; H-BI=Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest; NL-DHk=Koninklijke Bibliotheek, Den Haag; US-NYpm=The Pierpoint Morgan Library, New York; US-Wc=The Library of Congress, Washington.

⁵⁴ „A la fin du mois je serai à Varsovie. Vous m’y enverrez [...] les épreuves de *Lore Ley*, (je n’en ai plus de copie, mais vous en avez gardé une exacte d’après celle de Costa) [...] *Mignon’s Lied*, et *Angiolin dal biondo crin*.” Short, *Liszt Letters*, 263.

⁵⁵ „Eine Erleichterung in der Singstimmen [sic] in der Lore Ley welche Sie auf meiner letzten Seite drucken [sic] sollen.” Short, *Liszt Letters*, 25 és 265.

⁵⁶ „Graf Soloman ist so gütig Ihnen die Correcturen zu überbringen. *Kullak* oder Krüger müßen durchaus die letzte Correctur *sehr* genau noch revisiren. Die Lore Ley insbesondere ist äusserst fehlerhaft [...]” Short, *Liszt Letters*, 264.

szerint ez egy kopistamásolat, melybe Liszt maga írta be a nyolcadtriolás kíséretet. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2826) Liszt *Handexemplarjában*, az 1856-os megfogalmazáshoz tartozó, saját kezű javításaival (D-WRz L 842/Koll. 1). → **F), 2.** → **I), 2.**

3. (R 592a, S 275i, LW N8/1): **Mignon's Lied. ... Für Mezzo-Sopran oder Tenor** (Johann Wolfgang Goethe). 1. vokális megfogalmazás, Fisz-dúr, $\frac{4}{4}$, 103 ütem; GA: –. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *meteszőpéldánya*, ismeretlen kopista másolata Liszt saját kezű javításaival. (US-NYpm Cary 552). • Ismeretlen kopista *tisztázata* a meteszőpéldány alapján, egy másik ismeretlen kopista javításaival. (D-WRgs 60/D 7c). • Az első kiadás *korrektúralevonata* Liszt saját kezű javításaival. (US-NYpm PMC 202). • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2823) Liszt *Handexemplarjában*, a második vokális megfogalmazáshoz tartozó autográf javításaival (D-WRz L 842/Koll. 1). → **F), 3, 3bis.** → **G), 1, 1bis.**

4. (R 594a, S 278i, LW N9/1): **Der König von Thule für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton** (Johann Wolfgang Goethe). 1. vokális megfogalmazás, f-moll, 95 ütem; GA: –. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *meteszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2825) Liszt *Handexemplarjában*, a második vokális megfogalmazáshoz tartozó autográf javításaival (D-WRz L 842/Koll. 1). → **F), 4.** → **G), 2.**

5. (R 568a, S 279i, LW N10/1): **Der du von dem Himmel bist für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton** (Johann Wolfgang Goethe). 1. vokális megfogalmazás, E-dúr, $\frac{3}{4}$, 67 ütem; GA: VII/1, 30–35. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *meteszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2827) Liszt *Handexemplarjában*, a második vokális megfogalmazáshoz tartozó autográf javításaival (D-WRz L 842/Koll. 1). → **F), 5.** → **G), 3.**

6. (R 593a, S 269i, LW N1/1): **Angiolin dal biondo crin. Englein du mit blondem Haar. Romanza per Tenore** (Cesare Bocella). 1. vokális megfogalmazás, A-dúr, 59 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA: –. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az énekszólam kezdetét tartalmazó, autográf *albumlap*, Friedrich Schmezer tenoristának szóló ajánlással (US-NYpm Cary 570). • Ismeretlen kopista *tisztázata* Liszt saját kezű javításaival. Feltehetően a zeneszerző fogalmazványa alapján készült. A német fordítás szövege nem azonos sem Kaufmann, sem Peter Cornelius változatával (D-WRgs 60/D 46). • Az első kiadás *meteszőpéldánya*, Gaetano Belloni tisztázata Liszt saját kezű javításaival (US-NYpm Cary 524). • Az első kiadás *korrektúralevonata* (US-NYpm Cary PMC 185). • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2824) Liszt *Handexemplarjában*, a második vokális megfogalmazáshoz tartozó autográf javításaival (D-WRz L 842/Koll. 1). → **F), 6, 6bis.**

B) Sechs Gedichte für Gesang von Liszt. Buch der Lieder. Band II. Poésies lyriques pour une voix avec accompagnement de piano [megjelent: 1844].

1. (R 569a, S 282i, LW N11/1): **Oh! quand je dors – O wenn ich schlaf ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). 1. vokális megfogalmazás, E-dúr, 104 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 36–41. • *Vázlat* Liszt Lichnowsky-vázlatkönyvében (D-WRgs 60/N 8, 9. old.). • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *metszőpéldánya*, Gaetano Belloni tisztázata Liszt saját kezű javításaival (US-Wc Heineman Waters Collection). • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn.⁵⁷ • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2915) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz, L 842/Koll. 2). → **J), 2.**

2. (R 570a, S 276i, LW N12/1): **Comment disaient-ils – Wie flieh'n, sprachen Sie ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). 1. vokális megfogalmazás, gisz-moll, 90 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 42–46. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn (lásd az 57. lábjegyzetet). • Az énekszólam autográf *tisztázata* francia és német szöveggel (NL-DHk 135 F14) vélhetőleg az elveszett *metszőpéldány* alapján készül. • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2916) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz, L 842/Koll. 2). → **J), 1.**

3. (R 571a, S 283i, LW N24/1): **Enfant! si j'étais roi – Mein Kind wär ich ein König ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). 1. vokális megfogalmazás, Asz-dúr, $\frac{3}{4}$, 84 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 47–52. • A mű töredékes autográf *fogalmazványa* (D-WRgs 60/D 65). • Az első kiadás *metszőpéldánya* (US-Wc Heineman Waters Collection). • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn (lásd az 57. lábjegyzetet). • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2917) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 2). → **J), 4.**

4. (R 572a, S 284i, LW N25/1): **S'il est un charmant gazon – Ist ein Ort, den lieblich grün ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). 1. vokális megfogalmazás, Asz-dúr, 70 ütem, német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 53–59. • Liszt autográf *fogalmazványa* (F-Pn W6, 61). • Autográf *tisztázat*, 17 ütemnyi töredék francia és német szöveggel. Valószínűleg *korrektúralap* az első kiadás elveszett *metszőpéldányához* (D-Bsb KHM 2708). • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn (lásd az 57. lábjegyzetet). • Az *első kiadás* egy péld-

⁵⁷ Lásd Liszt 1843. december 26-i keltezésű, Heinrich Schlesingernek írt levelét: „Vous avez reçu par Schott sans doute les epreuves corrigé[s] des 6 Mélodies françaises. [...] vous me ferez un véritable plaisir en m'envoyant à mon adresse de Weymar [...] des 6 autres mélodies dont le titre en France, en supposant que Maurice veuille les graver devra être celui de Poésies lyriques / Texte Victor Hugo Musique F. Liszt” Short, *Liszt Letters*, 267.

dánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2918) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 2). → **J), 3.**

5. (R 573, S 285, LW N26): **La tombe et la rose – Das Grab und die Rose. La tombe dit à la rose – Das Grab sprach, es sprach zur Rose ... Sopran oder Tenor** (Victor Hugo). Német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/1, 60–63. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *metezőpéldánya* (US-Wc Heineman Waters Collection). • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn (lásd az 57. lábjegyzetet). • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2919) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 2).

6. (R 574, S 286, LW N27): **Gastibelza. Bolero ... pour voix de Basso** (Victor Hugo). Német fordítás: Philipp Kaufmann; GA VII/64–79. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *metezőpéldánya* (US-Wc Heineman Waters Collection). • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn (lásd az 57. lábjegyzetet). • Az *első kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2920) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 2).

C) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung [megjelent: 1844]. Ihrer königlichen Hoheit der Frau Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach Prinzessin der Niederlande in tiefster Ehrfurcht gewidmet.

1. (R 607, S 287ii, LW N19): **Du bist wie eine Blume** (Heinrich Heine). 1. megfogalmazás, A-dúr, 42 ütem; GA: –; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 31–32. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • A dal Fisz-dúr hangnemű autográf *fogalmazványa* (D-Ff 15.100). • Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Köln: Eck & Co., lemezszám nélkül) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 3). → **I), 4, 4bis.**

2. (R 575a, S 288, LW N7/1): **Dichter, was Liebe sei** (Charlotte von Hagn). 1. megfogalmazás, A-dúr, 25 ütem; GA VII/1, 80–81; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 33–34. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • A dal autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • A dal *tisztázata* Evdokija Rosztopsesina albumában; feltehetően Liszt elveszett fogalmazványa alapján készülhetett. Az album jelenlegi holléte ismeretlen; 1984-ben Luigi Ferdinando Tagliavini tulajdonában volt.⁵⁸ • Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt

⁵⁸ Lásd Luigi Ferdinando Tagliavini, „La prima versione d’un lied di Liszt in una fonte sinora sconosciuta: l’album musicale della poetessa russa Evdokija Rostopčina”, *Rivista Italiana di Musicologia* 19 (1984), 277–297.

fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Köln: Eck & Co., lemezszám nélkül) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 3).

3. (R 608, S 289i, LW N29): **Vergiftet sind meine Lieder!** (Heinrich Heine). 1. megfogalmazás, cisz-moll, 25 ütem; GA: –; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 35–36. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • Liszt autográf *fogalmazványa* (D-WRgs 60/D 85). • Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Köln: Eck & Co., lemezszám nélkül) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 3). → **I**, **3**, **3bis**.

4. (R 576a, S 290i, LW N16/1): **Morgens steh' ich auf** (Heinrich Heine). 1. megfogalmazás, A-dúr, 40 ütem; GA VII/1, 82–83; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 37–38. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • A dal autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Köln: Eck & Co., lemezszám nélkül) Liszt *Handexemplarjában*, a zeneszerzőnek a második megfogalmazáshoz tartozó autográf javításaival (D-WRz L 842/Koll. 3). → **I**, **6**.

5. (R 577a, S 291i, LW N17/1): **Die todte Nachtigall** (Philipp Kaufmann). 1. megfogalmazás, fisz-moll, 86 ütem; GA VII/1, 84–88; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 39–42. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • A dal autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Köln: Eck & Co., lemezszám nélkül) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 3).

6. (R 625, S 277i, LW N21): **Bist du** (Elim Petrovits Metschersky). 1. megfogalmazás, A-dúr, 79 ütem; GA: –; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 43–46. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • A dal autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Köln: Eck & Co., lemezszám nélkül) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 3).

D–E) Schiller und Göthe. [sic] Lieder [megjelent: 1848]. Ary Scheffer in innigster Verehrung und sympathischer Bewunderung gewidmet.

D) 1–3. (R 582a, S 292i, LW N32/1): **Lieder aus Schiller's Wilhelm Tell ... für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. Der Fischerknabe ... Tenore** (Friedrich Schiller). 1. megfogalmazás, Desz-dúr, 124 ütem; GA VII/1, 132–141. **2. Der Hirt ... Tenore** (Friedrich Schiller). 1. megfogalmazás, B-dúr, 114 ütem; GA VII/1, 142–148. **3. Der Alpenjäger ... Tenore** (Friedrich Schiller). 1. megfogalmazás, g-moll, $\frac{6}{8}$, 115 ütem; GA VII/1, 149–155. A dalciklus autográf *fogalmazványa* (D-WRgs 60/D 2). • Az első kiadás *metezőpéldánya*, Joachim Raff tisztázata Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 5). • Az első kiadás javítatlan *korrektúralevonata* (D-WRgs

60/D 1). • Az *első kiadás* egy példánya (Wien: Haslinger, lemezsám: T.H.10,566.a) Liszt *Handexemplarjában*, a zeneszerzőnek a 2. megfogalmazáshoz tartozó autográf javításával (D-WRz L 842/Koll. 4). • **H), 1–3.**

E) 3 Gedichte von Goethe.

1. (R 609a, S 297i, LW N34/1): **Wer nie sein Brod mit Thränen ass ... Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). Az 1. megzenésítés 1. megfogalmazása, e-moll, $\frac{3}{4}$, 84 ütem; GA: –; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 47–51. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • Liszt autográf *fogalmazványa* (D-WRgs 60/D 3). • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Wien: Haslinger, lemezsám: T.H.10,566.b) Liszt *Handexemplarjában*, a zeneszerzőnek a 2. megfogalmazáshoz tartozó autográf javításával (D-WRz L 842/Koll. 5). → **G), 5.**

2. (R 610a, S 306i, LW N46/1): **Über allen Gipfeln ist Ruh' ... Tenor oder Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). A dalmegzenésítés 1. megfogalmazása,⁵⁹ E-dúr, 47 ütem; GA: –; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 52–53. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Adolph Stahr *tisztázata*, vélhetőleg Liszt elveszett fogalmazványa alapján készült (D-WRgs 60/D 4). • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Wien: Haslinger, lemezsám: T.H.10,566.b) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 5). → **G), 6.**

3. (R 579a, S 280i, LW N23/1): **Lied aus Egmont. (Freudvoll und leidvoll) 1te Version. Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). Az 1. (?) megzenésítés 1. megfogalmazása Asz-dúr, $\frac{6}{8}$, 84 ütem; GA: –; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 54–57. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • Liszt autográf *fogalmazványa* (D-WRgs 60/D 87). • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Wien: Haslinger, lemezsám: T.H.10,566.b) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 5). → **G), 4, 4bis.**

4. (R 579b, S 280bis, LW N23/2): **Lied aus Egmont. (Freudvoll und leidvoll) 2te Version. Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). 2. (?) megzenésítés, E-dúr, $\frac{2}{4}$, 73 ütem; GA: –; *The Liszt Society Journal* 20 (1995), Music section, 58–61. [=az első kiadás javított fakszimiléje]. • A dal autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Wien: Haslinger, lemezsám: T.H.10,566.b) Liszt *Handexemplarjában* (D-WRz L 842/Koll. 5).

⁵⁹ Liszt kórusmüként is megzenésítette a költeményt.

F) Buch der Lieder I. Neue verbesserte Ausgabe [?megjelent 1856].

1. (R 591b, S 273ii, LW N4/2): **Die Lore Ley ... Für Mezzo Sopran** (Heinrich Heine). 2. vokális megfogalmazás, G-dúr, 131 ütem; GA: –. • Autográf *tisztázata* (D-WRgs 60/D 88). • August Conradi *tisztázata* (D-WRgs 60/D 43). • A javított kiadás *metszőpéldánya*, Joachim Raff *tisztázata* Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 89).⁶⁰ • A javított kiadás *korrektúralevonata* (D-WRgs 60/D 42). • A *javított kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2822). (D-WRz L 857).

2. (R 567b, S 272ii, LW N3/2): **Am [sic] Rhein. Au Rhin. Für Tenor** (Heinrich Heine). 2. vokális megfogalmazás, E-dúr, g , 56 ütem; GA VII/2, 37–40. • Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: 2826) Liszt *Handexemplarjában*, a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó javításaival (D-WRz L 842/Koll.1). • A 2. megfogalmazás autográf *tisztázata* (D-DÜhh 56.438). • August Conradi *tisztázata* előbbi forrás alapján (D-WRgs 60/D 43). • A javított kiadás *metszőpéldánya*, Joachim Raff *tisztázata* Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 89); lásd a 60. lábjegyzetet. • A javított kiadás *korrektúralevonata* (D-WRgs 60/D 44). • A *javított kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2826) (D-WRz L 859). → **A), 2.** → **I), 2.**

3, 3bis. (R 592b, S 275ii, LW N8/2): **Mignon. Für Mezzo Sopran / Für Alt** (Johann Wolfgang Goethe). A 2. vokális megfogalmazás kétféle fekvésváltozatban: mezzo-szoprán, illetve alt hangra. **3.** Mezzoszoprán változat, Fiszdúr, **C**, 102 ütem; GA VII/2, VII és 23–30. • Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2823) Liszt *Handexemplarjában*, a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó javításaival (D-WRz L 842/Koll.1). • Autográf *korrektúralap* az előbbi forráshoz (D-WRgs 60/D 90). • August Conradi *tisztázata*, nem teljes, a vége hiányzik (D-WRgs 60/D 43). • A javított kiadás *metszőpéldánya*, Joachim Raff másolata Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 89); lásd a 60. lábjegyzetet. • A javított kiadás *korrektúralevonata* (D-WRgs 60/D 7b). • A *javított kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2823) (H-BI LGy 430/Koll. 4). **3bis.** Alt változat, Eszdúr, **C**, 102 ütem; GA: –. • A javított kiadás *metszőpéldánya*, Joachim Raff másolata Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 7). • A javított kiadás *korrektúralevonata* (D-WRgs 60/D 7a). • A *javított kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2823.A) (D-WRz L 853). → **A), 3.** → **G), 1, 1bis.**

⁶⁰ Lásd Liszt 1855. december 18-án kelt, Heinrich Schlesingernek írt levelét: „Anbei, verehrter Freund, das Manuscript der 5 erste[n] Lieder welche ich Sie bitte *sobald als* möglich in einer 2ten Auflage (mit der Zusatz »von den [sic] Autor umgearbeitete und erleichterte Auflage« herauszugeben: – Das 6te (»Englein du mit blondem Haar[«]) send ich Ihnen in den nächsten Tagen, sobald Cornelius mit dem [sic] nöthigen Textabänderungen fertig ist.” Short, *Liszt Letters*, 308.

4. (R 594b, S 278ii, LW N9/2): **Der König von Thule. Le Roi de Thule für Mezzo-Sopran oder Tenor** (Johann Wolfgang Goethe). 2. vokális megfogalmazás, f-moll, 99 ütem; GA: –. • Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2825) Liszt *Handexemplarjában*, a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó javításaival (D-WRz L 842/Koll.1). • Feltételezem, hogy előbbi forráshoz is készültek kéziratos *korrektúralapok*,⁶¹ amelyek azonban nem maradtak fenn. • Véltőleg ebből a dalból is készült metszői kéziratként nem használt *tisztázat*; valószínűleg August Conradi tisztázatának (D-WRgs 60/D 43) része lehetett, azonban nem maradt fenn. • A javított kiadás *metszőpéldánya*, Joachim Raff másolata Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 89); lásd a 60. lábjegyzetet. • A javított kiadás *korrektúralevonata* (D-WRgs 60/D 45). • A *javított kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2827) (H-BI LGy 430/Koll. 4). → **A**, **4**. → **G**, **2**.

5. (R 567b, S 279ii, LW N10/2): **Der du von dem Himmel bist. Invocation für Mezzo-Sopran oder Tenor** (Johann Wolfgang Goethe). 2. vokális megfogalmazás, E-dúr, $\frac{3}{4}$, 53 ütem; GA VII/2, 47–50. • Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2827) Liszt *Handexemplarjában*, a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó autográf javításaival (D-WRz L 842/Koll.1). • Autográf *korrektúralap* az előbbi forráshoz (D-Bhrwa Hs 121 A/5). • Véltőleg ebből a dalból is készült metszői kéziratként nem használt *tisztázat*; valószínűleg August Conradi tisztázatának (D-WRgs 60/D 43) része lehetett, azonban nem maradt fenn. • A javított kiadás *metszőpéldánya*, Joachim Raff másolata Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 89); lásd a 60. lábjegyzetet. • A javított kiadás *korrektúralevonata* (D-WRgs 60/D 6a). • A *javított kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2827) (D-WRz L 856). → **A**, **5**. → **G**, **3**.

6, 6bis. (R 593b, S 269ii, LW N1/2): **Angiolin dal biondo crin. Englein du mit blondem Haar ... Romanza per Tenore e Piano ... per Mezzo-Soprano o Barytono** (Cesare Bocella). 2. vokális megfogalmazás kétféle fekvésváltozatban: tenor hangra, illetve mezzoszoprán vagy bariton hangra. **6.** Tenor fekvésváltozat, A-dúr, 56 ütem, német fordítás: Peter Cornelius; GA VII/2, 31–36. • Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2824) Liszt *Handexemplarjában*, a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó autográf javításaival (D-WRz L 842/Koll.1). • A javított kiadás *metszőpéldánya*, August Conradi másolata Liszt autográf javításaival, illetve Conradi német fordításának tisztázatával (D-WRgs 60/D 72). • A javított kiadás *korrektúralevonata* (D-WRgs 60/D 47). • A *javított kiadás* egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S. 2824) (D-WRz L 863). **6bis.** Mezzoszoprán vagy bariton fekvésváltozat, F-dúr, 57 ütem, német fordítás: Peter Cornelius;

⁶¹ Liszt *Handexemplarjában* olyan kéziratos betűk találhatók, amelyek különálló korrektúralapokra feljegyzett javítások beiktatására utalnak.

GA: –. • A Salvatore Marchesi számára írott F-dúr változat *fogalmazványa*. Kissé eltér a nyomtatásban megjelent változattól (Keio University, Tokió). • Liszt autográf *tisztázata* (D-WRgs 60/D 81). • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Berlin: Schlesinger, lemezszám: S.2824A) (H-BI LGy 430/Koll.1). → **A), 1.**

G–J) Franz Liszt’s Gesammelte Lieder. In sechs Heften [első megjelenés: 1860].

G) Heft I.

1, 1bis. (R 592b, S 275ii, LW N8/2): **Mignon’s Lied** (Johann Wolfgang Goethe). 3. megfogalmazás két változatban: mezzoszoprán, illetve alt hangra. **1.** Mezzoszoprán változat, Fiszdúr, 102 ütem; GA VII/2, 23–30. • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 1) (H-BI LGy 399/I). **1bis.** Alt változat, Eszdúr, 102 ütem; GA: –. • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 1) (H-BI LGy 399/I). → **A), 3.** → **F), 3, 3bis.**

2. (R 594b, S 278ii, LW N9/2): **Es war ein König in Thule. Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). 3. vokális megfogalmazás, f-moll, 98 ütem; GA VII/2, 41–46. • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 1) (H-BI LGy 399/I). → **A), 4.** → **F), 4.**

3. (R 568c, S 279iii, LW N10/3): **Der du von dem Himmel bist** (Johann Wolfgang Goethe). 4. (?) vokális megfogalmazás, E-dúr, **C**, 54 ütem; GA VII/2, 145–146. • [NB: Egy 3. (?) vokális megfogalmazás töredékét tartalmazó autográf kézirat (D-WRgs 60/D 6) funkciója nem világos. E forrás lehet egy terjedelmesebb autográf utólag eltávolított része, vagy egy különálló kézirathoz készült korrektúralap is]. • A *fogalmazvány* nem maradt fenn. • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 1) (H-BI LGy 399/I). → **A), 5.** → **F), 5.**

4, 4bis. (R 579c, S 280ii, LW N23/1/2): **Freudvoll und leidvoll** (Johann Wolfgang Goethe). Az 1. megzenésítés 3. megfogalmazása két változatban: mezzoszoprán vagy szoprán hangra. [NB: Az 1. megzenésítés kiadatlan 2. megfogalmazásának fogalmazványa nem maradt fenn. A dalnak ezt a változatát August Conradi *tisztázata* őrizte meg számunkra (D-WRgs 60/D 10), amely vélhetőleg az elveszett fogalmazvány alapján készült]. **4.** Mezzoszoprán változat, E-dúr, **C**, 37 ütem; GA: –. • Autográf *fogalmazvány* vagy Liszt által javított *tisztázat* az 1. megzenésítés 3. megfogalmazásának mezzoszoprán fekvésváltozatához nem maradt fenn. • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított

kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 1) (H-BI LGy 399/I). **4bis.** Szoprán változat, Asz-dúr, **C**, 37 ütem; GA VII/2, 66–67. • Az új változat autográf *tisztázata* (D-WRgs 60/D 9). • A javított kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 1) (H-BI LGy 399/I). → **E**), **3**.

5. (R 609a, S 297ii, LW N34/1): **Wer nie sein Brod mit Thränen ass. Mezzo Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). Az 1. megzenésítés 2. megfogalmazása, e-moll, $\frac{3}{4}$, 82 ütem; GA VII/2, 139–142. • Az 1. megzenésítés 1. megfogalmazása *első kiadásának* egy példánya (Wien: Haslinger, lemezszám: T.H.10,566.b.) Liszt *Handexemplarjában*, a 2. megfogalmazáshoz tartozó autográf javításaival (D-WRz L 842/Koll.5). • Autográf *korrektúralap* előbbi forráshoz (A-Wn Mus. Hs. 42.393). • A javított kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 1) (H-BI LGy 399/I). → **E**), **1**.

6. (R 610b, S 306iii, LW N46/2): **Ueber allen Gipfeln ist Ruh'. Tenor oder Mezzo-Sopran** (Johann Wolfgang Goethe). A dalmegzenésítés 2. megfogalmazása (lásd az 59. lábjegyzetet), E-dúr, 44 ütem; GA VII/2, 143–144. • A javított kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 1) (H-BI LGy 399/I). → **E**), **2**.

H) Heft II.

1–3. (R 582b, S 292ii, LW N 32/2): **1. Der Fischerknabe** (Friedrich Schiller). 2. megfogalmazás, Desz-dúr, 88 ütem; GA VII/2, 147–151. **2. Der Hirt** (Friedrich Schiller). 2. megfogalmazás, B-dúr, 89 ütem; GA VII/2, 152–155. **3. Der Alpen-Jäger** (Friedrich Schiller). 2. megfogalmazás, g-moll, **C**, 52 ütem; GA VII/2, 156–158. • Az 1. vokális megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya (Wien: Haslinger, lemezszám: T.H.10,566.a.) Liszt *Handexemplarjában*, a 2. vokális megfogalmazáshoz tartozó autográf javításaival (D-WRz L 842/Koll.4). • A ciklus 2. megfogalmazásának autográf *tisztázata* (D-WRgs 60/D 80). • A javított kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 2) (H-BI LGy 399/II). → **D**), **1–3**.

I) Heft III.

1. (R 591b, S 273iii, LW N5/2): **Die Loreley.** (Mezzo-Sopran oder Tenor) (Heinrich Heine). 3. vokális megfogalmazás, G-dúr, 131 (a javasolt rövidítéssel: 121) ütem; GA VII/2, 16–22. • A javított kiadás *metezőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 3) (H-BI LGy 399/III).

2. (R 567b, S 272ii, LW N3/2): **Am [sic] Rhein im schönen Strome. (Tenor)** (Heinrich Heine). 2. vokális megfogalmazás, E-dúr, 8, 56 ütem; GA VII/2, 37–40. • Az új kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 3) (H-BI LGy 399/III). → **A), 2.** → **F), 2.**

3, 3bis. (R 608, S 289iii és 289iii**bis**, LW N29): **Vergiftet sind meine Lieder** (Heinrich Heine). 2. megfogalmazás két fekvésváltozatban: tenor, illetve bariton hangra. **3.** Tenor fekvésváltozat, cisz-moll, zongora-előjáték nélkül, 36 ütem; GA VII/2, 135–136. • Az új megfogalmazás autográf *tisztázata* (D-WRgs 60/D 22). • August Conradi *tisztázata* (D-WRgs 60/D 21). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 3) (H-BI LGy 399/III). **3bis.** Bariton fekvésváltozat, gisz-moll, zongora-előjátékkal, 38 ütem; GA: –. • Az új megfogalmazás autográf *fogalmazványa* (D-WRgs 60/D 22). • August Conradi *tisztázata* (D-WRgs 60/D 21). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 3) (H-BI LGy 399/III). → **C), 3.**

4, 4bis. (R 607, S 287iv, LW N19): **Du bist wie eine Blume** (Heinrich Heine). 2. megfogalmazás két fekvésváltozatban: tenor hangra / bariton vagy mezzoszoprán hangra. **4.** Tenor fekvésváltozat, A-dúr, 45 ütem; GA VII/2, 133–134. • August Conradi *tisztázata* (D-WRgs 60/D 20b). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt; lemezszám: 3) (H-BI LGy 399/III). **4bis.** Bariton vagy mezzoszoprán fekvésváltozat, Fisz-dúr, 45 ütem; GA: –. • A végleges változattól kissé eltérő szövegű *tisztázat* (US-NYpm Cary 551). • Másik, autográf *tisztázat* a végleges megfogalmazástól kissé eltérő szöveggel (D-Mbs Mildeana). • August Conradi *tisztázata* előbbi forrás alapján, Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 20b). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • A javított kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • A javított kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • A javított kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 3) Eduard Liszt hagyatékából, a zeneszerző saját kezűleg bejegyzett előadási utasításaival (H-BI LGy 399/III). → **C), 1.**

5. (R 602, S 311iv, LW N48): **Anfangs wollt ich fast verzagen** (Heinrich Heine). [A hangfaj nincs meghatározva, a megjelölés egyszerűen: „Singstimme”] GA VII/2, 109–110. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Ismeretlen kopista *tisztázata* Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 24). • Joachim Raff *tisztázata* (D-WRgs 60/D 26). • Liszt autográf *tisztázata* (D-WRgs 60/D 23). • August Conradi *tisztázata* Liszt saját kezű javításaival (D-WRgs 60/D 25). • Lisztnek a D-WRgs 60/D

23 alapján készített, későbbi autográf *tisztázata* (D-BHrwa II/CH.4). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 3) (H-BI LGy 399/III).

6. (R 576b, S 290iii, LW N16/2): **Morgens steh ich auf und frage. Tenor und Baryton** (Heinrich Heine). 3. megfogalmazás, G-dúr, 46 ütem; GA VII/2, 137–138. • Az első megfogalmazás *első kiadásának* egy példánya (Eck & Co., Cologne; lemezszám nélkül) Liszt *Handexemplar*-jában, változtatásaival (D-WRz L 842/Koll. 3). • [NB: A kiadatlan 2. megfogalmazás fogalmazványa nem maradt fenn. Ezt a változatot egy August Conradi által készített *tisztázat* őrizte meg számunkra (D-WRgs 60/D 27)]. • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • Az új kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az új kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 3) (H-BI LGy 399/III). → C), 4.

7. (R 599a, S 309ii, LW N36/1): **Ein Fichtenbaum steht einsam** (Heinrich Heine). 1. (?) megzenésítés, c-moll, 58 ütem; GA VII/2, 90–92. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Joachim Raff *tisztázata* (D-WRgs 60/D 41). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 3) (H-BI LGy 399/III).

8. (R 599b, S 309bis, LW N36/2): **Ein Fichtenbaum steht einsam** (Heinrich Heine). 2. (?) megzenésítés, c-moll, 47 ütem; GA VII/2, 93–95. • Liszt autográf *fogalmazványa* nem maradt fenn. • Liszt autográf *tisztázata* (D-WRgs 60/D 84). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • Az első kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az első kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az *első kiadás* egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 3) (H-BI LGy 399/III).

J) Heft IV.

1. (R 570b, S 276iii, LW N12/2): **Comment disaient-ils. Sopran ou Tenor** (Victor Hugo). 2. megfogalmazás, gisz-moll, 88/89 ütem, a befejezés kétféle változatban; GA VII/2, 164–166. • A 2. megfogalmazás *fogalmazványa* (D-WRgs 60/D 54), Peter Cornelius saját kezűleg bejegyzett német szövegével. • August Conradi másolata Liszt javításával (D-WRgs 60/D 55). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • Az új kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az új kiadás egy példánya, kizárólag francia szöveggel (Leipzig:

Kahnt, lemezszám: 4) (H-BI LGy 399/IV). • Autográf *korrektúralap*, cadenza Lillie Hegermann-Lindencrone számára a dal befejezéséhez.⁶² → **B), 2.**

2. (R 569b, S 282ii, LW N11/2): **Oh! quand je dors – O komm' im Traum. Tenor** (Victor Hugo). 2. megfogalmazás, E-dúr, 93 ütem, német fordítás: Peter Cornelius; GA VII/2, 159–163. • A 2. megfogalmazás fogalmazványa (D-WRgs 60/D 56). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • Az új kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az új kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 4) (H-BI LGy 399/IV). → **B), 1.**

3. (R 572b, S 284iii, LW N25/2): **S'il est un charmant gazon – Gibt es wo einen Rasen Grün. Tenor** (Victor Hugo). • 3. megfogalmazás, Asz-dúr, 58 (az alternatív változatban: 56) ütem, német fordítás: Peter Cornelius; GA VII/2, 171–174. • [NB: A kiadatlan 2. megfogalmazás *fogalmazványa*: D-WRgs 60/D 59]. • A harmadik megfogalmazás *fogalmazványa* (D-WRgs 60/D 82). • A gyűjteményes kiadás *sorozatterve* (D-WRgs 60/D 38). • Az új kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az új kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 4) (H-BI LGy 399/IV). → **B), 4.**

4. (R 571b, S 283iii, LW N24/2): **Enfant si j'étais roi – Mein Kind, wär ich König. Tenor** (Victor Hugo). 2. megfogalmazás, Asz-dúr, **C**, 66 ütem; német fordítás: Peter Cornelius; GA VII/2, 167–170. • A 2. megfogalmazás *fogalmazványa* (D-WRgs 60/D 78). • Az új kiadás *metszőpéldánya* nem maradt fenn. • Az új kiadás *korrektúralevonata* nem maradt fenn. • Az új kiadás egy példánya (Leipzig: Kahnt, lemezszám: 4) (H-BI LGy 399/IV). → **B), 3.**

⁶² Néhány ütemnyi kiegészítés, melyet Liszt egy névjegykártyájának hátuljára jegyzett fel. E forrás jelenlegi holléte nem ismeretes; faksimiléjét ld. Lillie de Hegermann-Lindencrone, *The Sunny Side of Diplomatic Life, 1875–1912*, <<http://www.gutenberg.org/files/13955/13955-h/13955-h.htm>> (2007. július 18.)



Rajk Judit

A 19. századi orosz románc sajátosságai Puskin lírájának tükrében

Az írás a 2009-ben megvédett, *Puskin lírája és a 19. századi orosz románc* című DLA doktori értekezés kivonata (témavezető: Papp Márta).

Bevezetés

Anatolij Vasziljevnek, az orosz progresszív színház rendezőjének, a moszkvai Drámai Művészet Iskolája vezetőjének köszönhetem, hogy énekesként kapcsolatba kerültem az orosz romantika dalirodalmának sajátos műfajával, az orosz románccal. 1994-ben mintegy hat hónapig próbáltuk Dosztojevszkij *A nagybácsi álma* című művét Budapesten az akkori Művész (ma Thália) Színházban. Vasziljev adaptációjában hangsúlyos, dramaturgiai fontos színpadi elemként jelentek meg az előadásomban megszólaltatott orosz románcbetétek. Évekkel később, első moszkvai dalestem műsora is erre a Művész színházbéli, hihetetlenül érzékeny és célirányos válogatásra támaszkodott. Nagy volt a kihívás, az orosz közönségnek orosz nyelven énekelni saját dalait. Lenyűgözött figyelmük – nem a bennfentesek szokásos kritikus figyelmével követték az előadást, hanem szinte együtt énekelve, hiszen kívülről tudták a verseket. Még most is őrzöm ismeretlen moszkvai hallgatóim tanácsát az előadásra, a hangsúlyozásra, a szövegtagolásra vonatkozólag.

Énekművész pályám kezdeteitől repertoárom részévé váltak e dalok, így meggyőződésem, hogy Oroszország kulturális percepciójával kapcsolatban nem hagyhatjuk figyelmen kívül a románcokból sugárzó orosz önképet. Ez volt a kiindulási alap, e téma köré próbáltam felfűzni a többéves anyaggyűjtés és kutatás eredményeit, az előadóművészként megszerzett koncertgyakorlatok élményeit, tapasztalatait. A munkát egyszerre szántam a Magyarországon a modern zenetudományi munkákból és a napi koncertgyakorlatból egyaránt hiányzó vokális műfaj rövid összefoglaló ismertetőjének és egyfajta „érzelmi utazásnak”, bízva abban, hogy mindazt az örömet, amit számomra e művek megismerése jelentett, nem csak a koncertpódiumon tudom megosztani másokkal.

Mi az oka annak, hogy a románc máig mélyen benne él a mindennapok orosz zenei világában, és mi az a szerves kapcsolat, mely oly mélyen összeköti e vokális zeneműveket az orosz irodalmi romantika költészetével és a 18. század végének, a 19. század első felének orosz társadalmi-közéleti fordulatával? A kérdések kapcsán választ kell adni arra is, hogy miben gyökerezik az orosz zene és irodalom elválaszthatatlansága a 18. század kezdetétől, és állást kell foglalni abban a kérdésben is, hogy vajon Nagy

Péter cár reformját követően az orosz zene ténylegesen alárendelődött-e az irodalomnak, s ha igen, milyen mértékben. Borisz Gaszparov szerint – mint azt pár éve megjelent, az orosz romantikát öt nagy opera tükrében vizsgáló összefoglaló művében kifejti – a zene arra szolgál, hogy kifejezze és megerősítse az irodalom intellektuális és esztétikai lényegét.¹ Ezzel az állásponttal lehet vitatkozni, de tény, hogy zene és irodalom kölcsönhatásban létezik, oda-vissza hat, egymásnak forrásai és hivatkozásai. Az orosz románc elválaszthatatlan az orosz identitástól. Mint az orosz zeneművészet új, önálló és tipikus műfaja, kialakulása után nagyon hamar Európa-szerte ismertté vált, így a reformkori Magyarországra is eljutott, minden valószínűség szerint világhíró cigányzenészek közvetítésével.² *A jövő század regénye* első fejezete *Az egyetlen nagyhatalom* című epizódjában Jókai Mór is idéz egy „méla orosz dalt”:

A zengő üdvrivalgáson keresztülhangzott a szép orosz románc dallama, mit az utcán énekeltek, Hermione Peleia kedvenc dala [...]:

„Szólt a galamb a fenyőnek:
Védj meg engem fenyőszál,
Szólt a fenyő a galambnak:
Szállj meg rajtam, itt lakozzál.”

A sok-sok románc közül, melyet pódiumon is megszólaltattam, számomra legkedvesebbek a Puskin verseire írottak. Éppen ezért izgatott, hogy Puskin művészete, költői nyelve, a műveiben jelen lévő zeneiség milyen módon hatott a műfaj alakulására, és milyen katalizátor szerepet töltött be az általa is képviselt társadalmi változás az orosz vokális zenében. Puskin művészete természetesen nem szűkíthető le a románc világára, és nem választható el az orosz zene egészétől, hiszen művei alapján operákat, baletteket és szimfonikus költeményeket is írtak; de lírája összeforrt a románc műfajával, zeneszerzőket inspirálva, Dargomizsszkijtől Csajkovszkijon és Sosztakovicson át Schnittkéig. Összekapcsolta az orosz muzsikát az európai tradíciókkal, és bár maga sosem utazhatott külföldre, a verseire komponált dalokon keresztül Európa élményét adta át az orosz közönségnek. És ne feledjük: Puskin nemcsak dalszövegek szerzőjeként, hanem dokumentaristaként is köthető az orosz románc műfajához, azzal a dalszöveggyűjteményével, amelyet barátjával, Szergej Alexandrovics Szobolevszkijjel készí-

¹ Boris Gasparov, *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture* (New Haven: Yale University Press, 2005).

² Erről bővebben: Liszt Ferenc, *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* (Budapest: Magyar Mercurius, 2004) [a *Des Bohémiennes et de leur musique en Hongrie* magyar fordítása]; Sárosi Bálint, *A cigányzenekar múltja* (Budapest: Nap, 2004).

tett. E kötet – az 1826-ban azt feldolgozó folklorista, Pjotr Kirejevskij rendszerező munkájának köszönhetően – jelentős forrása az orosz népzene kutatásának.³

Oroszországban (a szovjet éra idején is) számos zeneszerző nyúlt Puskin verseihez. A forrásanyag jelentős, ezért a gazdag repertoárból azokat a puskini szövegre komponált műveket mutatom be, melyek tipikus – vagy éppen atipikus – voltak miatt magyarázatot adnak az orosz vokális zene e különös tónusú műfajára. A puskini líra elemzését az előadó-művészet felől közelítem meg, és a sok különböző fontosságú komponista közül csak a műfajra meghatározó befolyással bíró zeneszerzők munkáival, elsősorban Alekszandr Szergejevics Dargomizsszkij dalaival foglalkozom, így megfigyeléseim többségét, ahol tudom, az ő kompozícióival igazolom vagy illusztrálom. A személyes preferencián túl – Vasziljev már említett színpadi adaptációjában Dargomizsszkij-románcokat énekeltem – ennek több oka van. A románc és az orosz énekkultúra új zenei nyelvének kialakítása Dargomizsszkij nevéhez fűződik, aki a nyelv szöveghangsúlyainak figyelembevételével új éneklési stílust alkotott, megteremtve a deklamatív énekbeszédet. Életműve nem igazán ismert, pedig Dargomizsszkij kompozíciós eszközei Muszorgszkij, Sztravinszkij műveinek is meghatározó előzményei voltak.

A tanulmány megírásához alapvető támogatást kaptam Papp Mártától, aki segített eligazodni az orosz dalok „kusza” és sokrétű világában. Köszönöm neki azt is, hogy a magyar zenetudomány gazdagodott az általa és Bojti János által Muszorgszkij levelezéseiből és a kapcsolódó dokumentumokból, visszaemlékezésekből szerkesztett hézagpótló, terjedelmes munkával,⁴ melynek megismerése a forrásértékű információk mellett a nagy orosz regények elolvasásához hasonlítható élvezetet nyújtott, és Vasziljev művészetén túl, meghatározó inspiráló szerepet játszott abban, hogy az orosz románcal nemcsak énekművészként, hanem doktoranduszként is elkezdtem foglalkozni.

1. Az orosz románc előzményei

Az orosz irodalom nem ismer olyan szerelmes alakokat, mint a nyugat-európai irodalom. Nálunk semmi sincs, ami hasonlítana a trubadúrok szerelméhez, Trisztán

³ Papp Márta, „Orosz népdal – dal – románc”, *Magyar Zene* 44/1 (2006. február), 5–30. E hosszabb tanulmány – számos orosz zenei antológia, dalkiadvány és népzenei gyűjtemény összevetésével – azt elemzi, hogy a 18. századtól az orosz vokális műzenében milyen módon ötvöződött a paraszti népzene és városi folklór, a falusi zenélés és városi muzsikálás. Analízise az orosz románc megismeréséhez elengedhetetlenül fontos 18–19. századi népzenei előzmények ismertetéséhez jelentős összegző forrás. E népzenei gyűjteményekkel munkámban részletesen nem foglalkozom.

⁴ *Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések*, szerk. Bojti János és Papp Márta (Budapest: Kávé, 1997).

és Izolda, Dante és Beatrice, Romeó és Júlia szerelméhez. [...] Mi nem éltük át a lovagkort, nálunk nem voltak trubadúrok.⁵

Az orosz románc világával foglalkozó nyelvészek, muzikológusok és antropológusok közül sokan – a tanulmányomban idézett kutatók majd mindegyike – az orosz románc kulturális gyökereit a népzene és a liturgikus ének felől közelítik meg. Én úgy érzem, nem vitatkozva a kollégákkal, hogy az előzmények valahol máshol is – a szépség, a szerelem, a női nemiség, az esztétikum hiányában és ennek a hiátusnak a felfedezésében – kereshetők. Meggyőződésem, hogy a szerelem kultuszának a fenti Bergyajev-idézetben összefoglalt hiánya, majd váratlan erővel történő felbukkanása hozzájárult az orosz románc társadalmi korszakokon és művészeti irányzatokon átívelő ethoszához. Az orosz társadalom és kultúra a nemzeti romantika megjelenésével robbanásszerű átalakuláson ment keresztül. Valóban nem volt lovagkor, a társadalom polgárosodása hirtelen jött. Mindezzel a társadalmi változással együtt járt a művészetek és a kultúra rendkívüli gyorsasággal történt megújulása is, ám Oroszországban a középkorból az újkorba való átmenet átugrotta a nyugat-európai államok kulturális megújulásában fontos szerepet játszó korszakokat, a reneszánszt és a reformációt. Világi kultúrája egyszerre lett „nyugati” és „nemzeti”, felhasznált mindent, amit Európától tanult, de a nyelv, a témaválasztás és a téma sajátos megközelítése miatt sajátosan orosz maradt. Ez az, amit Bergyajev az „orosz lélek” titkának hív. E vokális műfaj, bár az európai zenei tradícióktól előzményei nagyon különböztek, egyfajta út volt az európai modernitás felé is.

A Rusz – kulturális közege, történelmi, vallási, filozófiai és irodalmi hagyományai, egyfajta misztikussága, valamint az írásbeliség késői megjelenése miatt – évszázadokon át „megfosztotta” magát a természetábrázolás, a mindennapi életben létező érzelmi viszonyok és emberi érzések, leegyszerűsítve: a szépség művészi megfogalmazásaitól, amit a Nyugat (vagy akár a Távolkelet) kultúrája már a 11–12. századtól bátran ábrázolt. Nem volt jelen sem konkrét, sem allegorikus ábrázolásban a szépség és a hozzá való viszony: a szépség mint a nő, a női lélek (*dusa*, душа), és általában az orosz nyelv tartalmilag és érzelmileg szépséget hordozó nőnemű főnevei, így szerelem (*ljubov*, любовь), természet (*priroda*, природа), táj (*mesztnoszt*, местность), hold (*luna*, луна), csillag (*zvezda*, звезда), remény (*nagyezsda*, надежда), búcsú (*razluka*, разлука), bánat (*taszka*, тоска), öröm (*radoszt*, радость) stb. És lám, ha felsorolom e szavakat, szinte dallá válnak: „fülembé cseng a keringő édes dallama”, hogy a témához illően Lisztov egy népszerű keringő-románacának kezdő sorát idézzem.

⁵ Nyikolaj Bergyajev, *Dosztojevszkij világszemlélete*, ford. Baán István (Budapest: Európa, 1993), 256.

2. A szépség művészi megfogalmazásai – Gyökerek a szláv mitológiában és az orosz népzében

Ha megvizsgáljuk a szláv mitológia, az óorosz irodalom főbb alakjait, a keleti szláv folklór népköltészeti alkotásait, igazolva látszik, hogy a szépség valóban nem volt mintául állítva, az orosz kultúrtörténet kezdeteiből hiányzik ábrázolása, csakúgy, mint a női idol és a szerelmes asszony figurája. Bár a keleti szláv mitológiában a párosság fogalma, a *Rod i Rogyici* alapelv, az ősi hitvilágban egyetlen jelentős istennőt találunk, Mokost, a Földanyát. Az istennő tisztelete korokon átível, hiszen a későbbi ortodox liturgiában is megmaradt a földre borulás rítusa; alakja a föld és a ház, később a kereskedők védőszentjeként is tisztelt Paraszkeva mártírnő kultuszával pedig – aki Mária mellett a keleti szláv egyház szinte egyetlen jelentős nőalakja – tovább él az egyházi hagyományban.

Az orosz népköltészet is csak érintve előlegezi meg az orosz románcot. A néphagyomány párválasztó játékaiban (*gorelki*) találunk ugyan szerelmes motívumokat, melyek később a romantika irodalmában visszatérnek,⁶ de a népköltészet meghatározó műfaját, a *bilinákat*⁷ inkább a monumentalitás, a hősi témák jellemzik. Az orosz eposzokban a virtusról, a hősi harcról szól az ének, énekmondóik, az igricek pedig nem az európai kultúra szerelmes hősei, nem trubadúrok vagy dalnokok. Ugyanakkor egyes rövidebb *bilinák*ban és mesékben megjelennek olyan sajátos formai elemek, mint a groteszk, a humor, a gúny és a satíra. Ezek a későbbi úgynevezett *ruszkaja pesznyákban*, *narodnaja pesznyákban* és a románcok egy csoportjában köszönnek majd vissza. A románchoz tematikában az orosz folklór lírai énekei (a munkadalok, a rab- és katonanékek, a szerelmes énekek) állnak a legközelebb. Elsősorban azok az érzelmdús szerelmi dalok, ahol a magyar népköltészethez hasonlóan természeti metaforákkal, képi ellentétekkel fejezik ki az érzelmeiket. A románcokban előszeretettel használt madármetaforák (kakukk, fülemüle, hattyú, sólyom) gyökereit ezekben a dalokban találjuk meg. Ugyancsak előzményként lehet említeni az égítetekről, a napról és a csillagokról szóló mítoszokhoz és hiedelmekhez köthető rövid énekeket, az úgynevezett *koljádákat*.

988-at követően, miután I. Vlagyimir fejedelem a bizánci kereszténységet az Óorosz Birodalom államvallásává tette, kialakult az istenes ének, az egyházi népének,

⁶ Turgenyev *Egy hónap falun* című színművében szó szerint idéz egy *gorelkit*: „Nem tűz lobog, nem a gyanta forr, hanem ég és forr az én tüzes szívem a szép leány után.” (Elbert János fordítása).

⁷ A *bilinák* a keleti szláv folklór szájhagyomány útján terjedt, különleges alkotásai. A szó a *bity* (lenni) ige múlt idejű alakjából származik. A görög mítoszokhoz hasonló történelmi énekek, legendák, balladák a hősi múlt történeteit dolgozzák fel, mesére emlékeztető nyelven és részletességgel, rendkívül változatos formákban.

a *duhovnije pesznyi* műfaja. E leggyakrabban párbeszédkekből álló középkori énekekben fontos szerepet kap a románcokban majd szintén megjelenő formai elem, az ismétlés, a fokozás, mely az orosz kultúra egyik műfajoktól független, meghatározó stílusjegye. Az ortodox liturgiát, sőt a képi ikonosztázt is a rituális ismétlés elve jellemzi.

Az első jelentős – a románcok eredettörténete szempontjából is fontos – világi mű, a Kijevi Rusz környező nomád népekkel folytatott harcáról szóló *Ének Igor hadáról* csak a 12. században született meg. A másolatban tovább élt eposz természeti képei, siratói nagy hatással voltak a 19. század első felének orosz költészetére, az orosz romantika sokszor visszatér majd e lamentációkhoz. Jól ötvözi a népi és világi költészet hagyományait az *Igor-ének* egy rövid részlete, *Jaroszlavna siralmának* kezdő sorai:

На Дунае Ярославнин голос слышится
кукушкою безвесною рано кукут
„Полечу, - говорит, - кукушкою,
по Дунаю”

A Dunánál Jaroszlavna hangját hallani,
ismeretlen kakukként már korán kakukkol:
„Elrepülök” – így sír – „kakukként
a Duna mentén...”⁸

Mind a folklór, mind a liturgia énekei visszafogottan szólnak a szépségről, legyen az természeti kép vagy jelenség, nemiség, nőiség vagy éppen liturgikus szentség. Egyedül a lírai énekek jellegzetessége, hogy megéneklék a boldogságot és a bánatot, metaforáik párhuzamokra és ellentétekre épülnek, de a 16. századi Európa gazdag madrigálköltészetére oly jellemző érzelmi kitöréseket, hangutánzásokat nem fedezhetünk fel ezekben a többnyire egyszólamú énekekben. Annak, aki ismeri az orosz románc és az orosz romantika érzelemtől szinte túlfűtött, sokszor „túlírt” és zenei közhelyektől sem mentes világát, nehéz elképzelnie, hogy mindez sok száz évig hiányzott, vagy csak nyomaiban volt jelen az orosz kultúrában. Ennek oka nemcsak a központosított hatalom és az egyház okozta bezártság, a világi kultúra és műveltség teljes hiánya, és emiatt az ízlés, a vágyak szűkebb keretek között tartása volt, hanem az orosz kultúrára egészen a Nagy Péter-i reformokig jellemző sajátosság is, hogy identitását kizárólag önmagához definiálta. A 16. században – amikor a Nyugat már a trubadúrköltészet, a lovagi epika számos híres művével gazdagította Európa irodalom- és zenetörténetét, eljutva a szonett, a frottola és a madrigál műfajához – Rettegett Iván cár központosított

⁸ Ismeretlen költő, „Igor-ének [részletek]”, ford. Képes Géza, in *Régi orosz széppróza* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1979), 63.



oroszlállamában a fordítások jelentik a világi kultúrát. Csak 1547-ben jelent meg az első jelentős orosz világi mű, Jermolaj pszkovi szerzetes elbeszélése *A muromi Péterről és Fevronyijáról*, mely az orosz Abélard és Héloïse⁹ tragikus szerelmi története.

3. Társadalmi és irodalmi fordulat

A 17. század kezdetén Oroszlország – annak ellenére, hogy elindult egy jelentősebb modernizáció – még mindig elszigetelt világnak számított. A kultúra demokratizálódására, a vallásos morálfilozófiával szemben a szépségről, a szerelemről, a szenvedélyről, a vágyról szóló művek megszületésére egészen a 17. század raszkolnyikmozgalmainak megjelenéséig kellett várni. Az orosz középkor vége, a vallási és paraszti küzdelmek következményeként, a világi irodalom és a műköltészet megjelenését is jelentette. A szellemi élet megújulása elválaszthatatlan I. (Nagy) Péter cár uralkodásától (1696–1725), aki radikális eszközökkel próbálta Oroszlországot az európai kultúrába integrálni. A kereszténység felvétele óta, amikor is Oroszlország elfogadta Bizáncot, először történt nyitás egy más kultúra felé. Nagy Péter, szembemelve a kulturális és vallási tradíciókkal, konfrontálódva az egyházzal, Európát választotta. Puskin *Bronzlovas* (Медный всадник) című roémája nyomán a nevéhez fűződő „ablakot vágni Európába” („В Европу прорубить окно”) mozgalomnak többek között olyan fontos eredményeket köszönhet az orosz szellemi élet, mint az orosz egyház reformja, vagy az Akadémia megalakulása.

A mai kifejezéssel „interkulturális dialógusnak” is hívható reform a zenei élet megújítását is eredményezte. Mivel az ortodox liturgiában a hangszerek használata tiltott volt, nem voltak képzett előadók és zeneszerzők. A hiány pótlására – csakúgy, mint az építészet és a képzőművészet területén – a cár olasz, francia és német mestereket hívott udvarába, így megújult az udvar zenei élete. A szerzők nemcsak a zenei életbe hoztak új és friss színt, hanem oroszországi utazásaik tapasztalatait – és így a nyugat számára eddig felfedezetlen orosz kultúrát – megismertették Európával. Érdekes, hogy az orosz identitás zenei kifejezésére először ezek az Oroszlországban működő külföldi zenészek (többek között Domenico Dall’Oglio, Luigi Madonis, Reinhardt Keiser) alkalmaztak népzenei elemeket orosz témákra írt hangszeres műveikben. Nagy Péter, majd II. Katalin (1762–1796) udvara jelentős művészeti központtá vált, így az 1700-as évek közepére Oroszlországnak két szellemi központja alakult ki, az egymással máig rivalizáló Pétervár és Moszkva. Katalin cárnő nagy figyelmet szentelt a kultúrának – s mivel

⁹ A 11. század híres francia szerelmespárjának, Pierre Abélard filozófusnak, a francia skolasztika egyik megteremtőjének és a művelt Héloïse-nak tragikus története, mely irodalmi témaként nemcsak a kortársak, hanem a későbbi korok írói, költői körében is népszerű volt.



maga is verselgetett – kiemelten támogatta az új irodalmi és zenei kezdeményezéseket. Ez volt az az időszak, amikor Oroszország kilépett sok száz éves bezártságából, és megjelent Európa szellemi életében. A cári udvarban vendégeskedett Paisiello, Cimarosa, Galuppi, művészetük már orosz zeneszerzőkre is hatással volt.

Nagy Katalin idejében a nők helyzete is megváltozott. Ekkortól kezdődött az orosz nő mint a szellemi műveltség letéteményese valós figurájának kialakulása, mely később Dosztojevszkij, Csehov, Tolsztoj hősnőitől oly ismerős és irigylésre méltó, s mely nélkül később, a 20. században Marina Cvetajeva, Anna Ahmatova, Szofia Gubajdulina, Ljudmila Ulickaja művészete sem bontakozhatott volna ki. Az arisztokrata nők nyelveket tanultak, járatosak voltak a nyugati kultúrában, és jelentős volt zenei műveltségük is. Ők azok, akik múzsaként megihletik, akik szerelmükkel bátorítják, elutasításukkal lelkileg megkínózzák, vagy éppen mecénásként eltartják Oroszország költőit, akik a művek szenvedélyes olvasójává válnak, és akiknek szalonjaiban a zeneszerzők dalai, románcai megszületnek, elhangzanak. Van rájuk, a szalonok e művelt hölgyeire egy Puskin korabeli kifejezés: a „lány olvasó” (*gyevicsje cstenyje*), amely azonban némi iróniát is hordoz. Elég, ha Puskin Tatjanája jut eszünkbe:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли всё;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо.

Az érzelmes regényt imádja,
Mindent pótolta a könyv neki,
Richardson képzeletvilága
És Rousseau gyönyörködteti.

Puskin nőalakjainak megrajzolása jelentősen megváltoztatta a kor addig elfogadott női szépségideálját. Dosztojevszkij is megerősíti a fejezet elején idézett Bergyajev-motót, hogy Puskin érzékeny lírájával született meg az orosz művészet szépségábrázolása:

Ő nyújtotta elsőként nekünk (éppen elsőként, és előtte senki) az orosz szépség művésziileg megformált típusait, azét a szépségét, amely egyenesen az orosz szelimből ered, a népi igazságban, hazai talajunkban gyökerezik, és ő kutatta fel ezeket a típusokat ott.¹⁰

Jurij Lotman hosszan értekezik arról, hogy Puskin az Anyegin nőalakja, Tatjana kapcsán teremti meg a 18. század egészségtől kicsattanó, kacér testiséget hordozó nő-

¹⁰ Fjodor Mihajloviics Dosztojevszkij, „Néhány magyarító szó az alábbiakban következő Puskin-beszéd kapcsán”, in *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe* (Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006), 169. Dosztojevszkij beszéde 1880. június 8-án, az Orosz Irodalom Kedvelőinek Társasága által szervezett kétnapos Puskin-emlékülésen hangzott el.

alakjaival szemben az új romantikus szépségideált. Ez a „poétikus leányalak” válik majd – részben Puskin nyomán – nemcsak nagyoperák hősnőjévé (Liza, Tatjana), hanem a románcok megénekelt múzsájává is.

A nőnek a romantika korában sápadtnak, álmodozónak kell lennie, a szomorúság illik hozzá. A férfinak az tetszett, ha a bánatos, álmodozó kék női szemekben könnyeket látnak megcsillanni, és ha a nő verset olvasott, lélekben valahová a messzeségbe szállt – egy eszményibb világba, mint ami körülveszi.¹¹

1725-ben létrejött az Akadémia, Lomonoszov pedig az egyházi szláv és a mindennapok nyelvének ötvözésével létrehozta az orosz nyelvtan és verselés szabályait. A városi verselők művei és hangszerkíséretes dalai népdalok módjára, kéziratos könyvecskék, úgynevezett *leírt dalok* (*knyizsnaja pesznja*) formájában terjedtek. A francia felvilágosodás hatására az orosz irodalom is fokozatosan a folklór felé fordult. Ekkor kezdődött meg az orosz írásbeliség emlékeinek és a népzenei forrásoknak a gyűjtése. Kezdetben pusztán a szövegeket rögzítették, az első jelentősebb, négy kötetből álló, közel 800 dalszöveget tartalmazó gyűjteményt Mihail Csulkov és Mihail Popov publikálta 1770–1773 között, *Különbféle dalok gyűjteménye* (*Собрание разных песен*) címmel. Az orosz közönség körében ez a szöveggyűjtemény azonnal olvasókra és „felhasználókra” talált, a kötetek több kiadást is megértek. Később, a városi értelmiség bővülő zenei műveltségének köszönhetően már dallamokat is rögzítettek. A *knyizsnaja pesznja* megjelenésével a falusi népzene behatolt a városi műzenébe. A műkedvelők által lekottázott kiadványok az úri szalonokban kézzel kézre jártak, nagy népszerűségnek örvendtek. A dallamokat ugyan egy szólamban jegyezték le, de az előadás sokszor háromszólamú is volt, gitár- vagy billentyűshangszer-kísérettel vagy az egyházi liturgia zenei világából ismert vokális homofón harmonizálással. A népzenei források a sokszori lejegyzésnek és átírásnak köszönhetően egyre inkább keveredtek népies műdalokkal, melyeket *rosszijszkaja pesznyának*, *russzkaja pesznyának*, a 19. századtól pedig *románcnak* neveztek.

4. A 19. századi megújulás: az „orosz reneszánsz”

A 19. század eleje az orosz művelődéstörténetben az európai reneszánsz sokszínűségét hozta. Társadalmi szinten a városok kialakulása és a polgárság megjelenése fontos tény (Oroszország lakosainak száma 1762 és 1796 között 17 millióval nőtt),¹² igaz, hogy ennek a polgárságnak a jelentősége és befolyása nem volt mérhető a francia forradalmat

¹¹ Jurij Mihalovics Lotmant Cvetajeva Puskin-képéről írt tanulmányában idézi: Nagy István, „Mert nők így olvassák a költőket, nem másképp”, in *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből* (Budapest: Argumentum, 2006), 95.

¹² Mihail Heller, *Az orosz birodalom története* (Budapest: Osiris, 2003), 414.

követő időszak Európájának polgárságához, de még az európai reneszánsz patríciusainak politikai hatalmához sem. Oroszország szellemi megújulása terén azonban nagyon fontos szerepet játszottak. A városi civilizáció fejlődésével az egyház teret veszített. Mivel az udvar az ortodoxiával szemben a modern műveltséget pártolta, a filozófiai nézetek fokozatosan leváltak a teológiai hagyományokról. Az orosz szellemi élet alakításában egyre befolyásosabb szerephez jutott a polgári értelmiség (*raznocsinci*), mely nemcsak a városi kultúra előmozdítója lett, hanem mindazoknak az eszméknek képviselője is, mely szembeállt az egyházzal, a cári hatalommal, a földesúri előjogokkal, és egyre szenvedélyesebben képviselte a kisemberek érdekeit. Ebből az eszmeiségből táplálkozik és jön majd létre az orosz románc egyik jellegzetes témátípusa, a gúnyos, groteszk társadalombírálat.

Zenetörténeti vonatkozásban a „bölcselek” (*ljubomudrie*) körét és legismertebb alkotóját, a filozófus és irodalomtörténész Belinszkijt (1811–1848) érdemes megemlíteni. Rövid élete alatt – Puskinhoz hasonlóan – meghatározója lett kora és a későbbi századok irodalmi életének is. Ő volt az első, aki a puskin líra zeneiségére ráirányította a figyelmet. Sokszor idézik tőle az *Éji zefír* (Ночной зэфир) című Puskin-vers elemzését. A verset több románcszerző megzenésítette, hiszen a szöveg, az „aranyló hold”, a „hömpölygő folyó” és a gitár hangja önmagában is felkínálja a zenei megszólaltatást:

Ночной зэфир струит эфир
бежит, шумит Гвадалквивир.

Holdfény, és száll az éter-zefír
Hömpölyögsz, futsz – Gvadalkvivir.¹³

Mi ez? – varázsos kép, fantasztikus látvány vagy zenei akkord?... Buján felhangzó szerenád hangja a titokzatos, áttetsző, érzéki déli éjben?... Megharmonizált zenében hallhatóak-e ezek a különös verssorok, ahogy megrezdül az éter, ahogy fűgén fűjdogál a szellő, ahogy meglibben az ezüstös hullám?... Mi ez – költészet, festészet, muzsika? Az egyik is, a másik is, avagy egybeforrva mind, és így a festmény hangot ad, a hangok képpé állnak össze, összhangjukban megnyilvánul a szöveg értelme.¹⁴

Belinszkij nemcsak Puskin költészetét jellemzi, hanem magának az „aranykornak” hívott korszakot is, amikor ugyan elsősorban az irodalom dominálta a művészeteket, de hatása a többi művészeti ág kiteljesedését is segítette, „egyik is, a másik is, avagy egybeforrva mind”.

¹³ Galgóczy Árpád fordítása.

¹⁴ Visszarion Grigorjevics Belinszkij, „Разделение поэзии на роды и виды” in *Музыкальный мир Пушкина* (Moskva–Leningrad: GMI, 1950), 6.

5. A világi vokális zene megújulása: a dal mint a nemzeti identitás kifejezése

Hasonlóan az európai reneszánsz történetéhez, az orosz aranykor zenetörténetének is a világi vokális zene megújítása volt a legnagyobb vívmánya. Az érzelmek, a harmónia, a szépség iránti vágy leginkább megénekelve teljesedhetett ki, megnövelve és kiegészítve a szavak, a metaforák, a hasonlatok, a megszemélyesítések és egyéb költői képek tartalmát. De a madrigálra, a canzonettákra, és különösen a francia chansonra oly jellemző fennkölt, méltóságteljes, szónokias éneklés ezekre az orosz dalokra kezdetben nem volt jellemző, előadásukban inkább a népies jelleg dominált. Richard Taruskin több írásában kísérletet tesz arra, hogy összefoglalja, melyek azok az elemek, amelyekkel a 18–19. századi orosz nemzeti identitást zeneileg is meghatározhatjuk.¹⁵ Két zenei ikont említ: a folklórt és a vallásos éneket.

Az orosz folklór dalszövegeinek gyűjtése és a gyűjtemények kiadásának körülményei jól jellemzik a 18. század Oroszországa zenei életének sajátosságát. A kezdetben kizárólag a szöveg leírására koncentrááló gyűjtők hiányos zenei műveltségük miatt nem foglalkoztak a dallam rögzítésével. Így a gyűjtemények szövegei újabb zenei „feldolgozáson” is átmehtek, az új dallamok is rögzültek, folklorizálódott műdalokká váltak. Már említett tanulmányában Papp Márta részletesen ismerteti ezt az időszakot, elemezve az orosz népzene és műzene „évszázadokon át tartó vegyülését”, a „falusai zenélés, városi muzsikálás és egyéni zeneszerzői teljesítmények többszörös oda-vissza hatását”.¹⁶ A romantika népköltészet felé fordulását sokan valamiféle orosz sajátosságnak tartják, ám nem szabad elfeledkezni arról, hogy ez az időszak Európa-szerte a nemzeti romantika korszaka, tehát nem egyedi orosz vonás. Az azonban tény, hogy népzene és városi műzene ilyen arányú, néha a szétválaszthatatlanságig fokozódó ötvözete, valamint a paraszti lét „abszolút értéké” emelt esztétizálása máshol igen ritka. Erre nemcsak az orosz filozófiai mozgalmak marxizmuson át a kommunizmusig eljutó történetéből hozhatunk példát, hanem a műzene területéről is, elég, ha Csajkovszkij vagy az „Ötök” operáinak figuráit, kórusait idézzük emlékezetünkbe.

E korszak zenéjében jellegzetes orosz nemzeti sajátosságként jelenik meg az „éneklő paraszt” figurája.¹⁷ Tény, hogy az ének a legkarakterisztikusabb, legjellemzőbb eleme az orosz zenei identitásnak, annak ellenére, hogy az orosz népzene nem volt min-

¹⁵ Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

¹⁶ Papp, „Orosz népdal”.

¹⁷ Az „éneklő paraszt” („the singing peasant”) kifejezést Marina Ritzarev használja az orosz zene 1760–1960 közötti időszakának nemzeti sajátosságait vizsgáló tanulmányában: Marina Ritzarev, *The Conflict between Nationalistic and Pluralistic Traditions in Russian Musical Narratives* (Haifa: Haifa University, 1998). Állítása szerint az éneklő paraszt – csakúgy, mint a szamovár vagy a trojka – politikailag és kulturálisan is megkonstruált művészi szimbólum.

dig vokális. (A jávorfából készült guszláján játszó Szadko¹⁸ története – aki muzsikája erejével kisegíti magát a bajból – jó példa az instrumentális népzene korai létezésére.) A vokalitás meghatározó szerepét azonban erősítette az is, hogy az ortodox egyház tiltotta a hangszerhasználatot, így a liturgia zenéje kizárólag éneklés. Elvitathatatlan hát, hogy a Taruskin által megfogalmazott, Oroszországot zeneileg meghatározó mindkét ikonnak, a folklórnak és a liturgikus zenének is a vokalitás az alapeleme.

Népdal és liturgikus ének: ez volt az a zenei örökség, melyet az orosz romantika zeneszerzői a világi műzenében megújítottak, és amelytől ugyanakkor el is szakadtak. Nagy Péter és I. Sándor cár szekuláris reformjai miatt az egyházi zene élesen elkülönült a világi muzsikálástól, visszavonult a templomok, a kolostorok falai mögé. A liturgikus ének hagyománya csak a harmonizálásban maradt meg. Eltekintve Anton Rubinstein munkáitól, a 19. századi orosz zeneszerzők szinte egyáltalán nem komponáltak vallásos témájú oratorikus műveket, míg ez a műfaj Európában ekkor virágkorát élte. Glinka, Rimszkij-Korszakov, Csajkovszkij írtak ugyan *a capella* liturgiát, de kizárólag templomi szertartásokhoz. Az orosz műzenében a nyugati kereszténység zenei kultúrájához szorosan kapcsolódó paraliturgikus zene (kantáták, misék, himnuszok, hangszerkíséretes liturgikus dalok) ismeretlen. Ugyanakkor liturgikus dallamok és énekek (*obrdovije pesznyi, obrdovye pesni*) számos műben feldolgozásra kerülnek. Rimszkij-Korszakov op. 36-os *Nagy orosz húsvéti nyitányának* témáit az *Obihod* (Обиход церковного пения) orthodox népének gyűjteményből válogatta, de jó példa Csajkovszkij op. 58-as *Manfréd-szimfóniájának* harmadik, Pastorale tétele is.

A nemzeti identitás már említett megszemélyesítője, az „éneklő paraszt” mellett azonban megjelent az „éneklő városi polgár” is (igaz, európai értelemben vett polgárságról ekkor még nem igazán beszélhetünk). Az „éneklő polgár” felértékelte, elismertté tette a művelt és képzett zenészt. Rubinstein még arra is kísérletet tett, hogy a muzsikust, a „szabad művészt” (*szvobodnij hudozsnjyik*) intézményesített foglalkozás lehessen, tehát az Oroszországban oly fontos tisztviselői rangsorban hivatalos besorolást kaphasson.¹⁹ Az „éneklő polgár” igénye a vokális zene reformját idézte elő. Szó volt már róla, hogy különösen a nők körében vált népszerűvé a zenei képzés, egy-egy úri szalon estélye elképzelhetetlen volt zongora, gitár vagy balalajka kíséretében megszólaltatott dalok nélkül. A nemesség, valamint az I. Péter rendelete következtében ranggal rendelkező városi lakosság életében a házimuzsika mindennapivá vált, így a kor komponistáinak figyelme erőteljesen a hangszerkíséretes szólóének, az érzelmes orosz románc műfaja felé fordult. A 19. század közepétől az arisztokrácia, sőt a hivatalt viselő felső középosztály szalonjaiban gyakran megszólaló muzsika új civil társadalmi szerveződések is létrehozott; több zenei társaság alakult ebben az időben, és ekkorra

¹⁸ Szadko furfangos figurája hasonló a finn Vejnemöjnenéhez. Karaktere mögött valós hős, az 1167-ben Novgorodban Borisz és Gleb tiszteletére templomot építő Szatko Sztatinyec fedezhető fel.

¹⁹ Ehhez lásd: Dorothea Redepenning, „Anti-Academism”, in *Russian Content in European Form*, <<http://www.eurozine.com/articles/2004-09-14-redepenning-en.html>> (2006. november 12.)

vált jelentőssé – Nagy Péter-i mintára – a magánmecenatúra is. A zenei élet alakulására a legnagyobb hatással a Vielgorszki-tesvérek²⁰ által támogatott, Rubinstein által vezetett Orosz Zenei Társaság megalakulása volt, mely szervezet olyan hivatalos intézmények létrejöttét kezdeményezte, mint az első hivatásos szimfonikus zenekar (1859) és a Konzervatórium (1862). A kezdeti románcirodalom szerzői (többek között a Taruskin által csak „a három Alekszandr”-nak hívott Aljabjev, Guriljov és Varlamov²¹) szövegeiket a szentimentalista költészet alkotásaiból válogatták. Az érzelmek változatossága, a vad és mindent elsöprő szenvedély ezekből a művekből még hiányzik, ezt majd Puskin költészete teljesíti be.

6. Az orosz érzelmek sajátos önkifejezési formája

Az orosz románc mint zenei-irodalmi műfaj meghatározása nem egyértelmű. Nem keverendő össze a fogalom az irodalomelmélet 16. századi *románc* meghatározásával (*romance, romans, romanice*), az elbeszélő jellegű, szerelmi kalandokról és hősi tettekről szóló strófikus dalformával. A Spanyolországból népszerűvé vált formát alapvetően négy rövid románcsorból álló strófák alkotják, a sorok két nyolc szótagos felsorból állnak. Ez az alapforma a 16. század végétől, a 17. század elejétől jelentősen átalakult, részben a dalok megzenésítése által. A strófák között megjelentek a refrének, ismétlések, lírai betétek is; a románc formailag és zeneileg is egyre kifejezőbb, komplexebb műfajjává vált. Ezzel egy időben, egyszerű, strófikus alapformája miatt a népköltészetbe is beépült, és a népdalok mintájára terjedt és variálódott. Találkozhatunk a fogalommal még korábról is, a 12–13. századi ófrancia trubadúr-kultúra népi nyelven alkotó költői és zeneszerzői, a *trouvère*-ek munkái kapcsán, akik a refrénes szerkesztésű dalaikat szintén románcnak hívták. A szerelmes, pasztorális témákat elmesélő ófrancia románc elsősorban a műkedvelők műfaja volt, mely a 18. századra szólóhangra és hangszerre írt kompozícióként, önálló karakterműként igen népszerűvé vált.

Oroszországban a cári udvar külföldi zenészei révén a románc a 18. század végétől ismert műfaj volt. Az irodalomban bekövetkezett jelentős reformokkal párhuzamosan, a 19. század elejétől átalakult a románcnak mint műfaji meghatározásnak a használata is, és a románc mint megkomponált orosz dal, vagy inkább énekhangra írt költemény (*pesznja na golosz, pesnja na golosz*), a szalonok zenei műfajává vált. Itt már – ellentétben a középkori és reneszánsz dalkokkal – a szöveg írója, a dal komponistája, valamint előadója a legtöbb esetben nem ugyanaz a személy. A köznyelvben az orosz dal, a *russzkaja pesznja* és a románc egy és ugyanaz. Nehéz is meghatározni, a források eredetének bizonytalansága és a számos dalgyűjtemény pontatlansága miatt is,

²⁰ A két gróf, Mihail és Matvej maga is muzsikus volt.

²¹ Richard Taruskin, „Csillagocska – Etűd népi stílusban”, *Magyar Zene* 38/4 (2000. november), 348.

hogy mit tekinthetünk régi melizmatikus orosz dalnak, és mit névtelen városi szerző művének. Dal és románc között azáltal szoktak különbséget tenni (amennyiben a szerzői műfajmegjelölés hiányzik), hogy eredete a népzenehez (dal), vagy inkább a városi műzenéhez (románc) kapcsolódik. De a műfaji besorolást bizonytalanná teszi, hogy az orosz dal és az orosz románc műfajának stíluselemei nagyon közel állnak egymáshoz, és a dalok folyamatos átalakulásokon mentek keresztül. Papp Márta a dallamoknak ezt az „átszabását” és átalakulását nemcsak a harmonizálások és díszítések, hanem az előadások stílusának, módjának elemzésével is vizsgálja. Tanulmányában a Balakirev által 1866-ban összeállított népdalgyűjteményt²² tartja a legfontosabb hiteles forrásnak, melyből a népdal és a románc összemosódása során eltorzult paraszti melizmatikus *protjazsnaja* dallamok visszakereshetők.²³ A 19. század Oroszországában a románc nemcsak műfaj, hanem mód is lett, az orosz érzelmek sajátos önkifejezési formája, ki-kristályosodása mindannak, amiben a romantika korának társadalma élt.

7. A románcok irodalmi tematikája és zenei sajátosságai

E dalformában szöveg és zene folyamatosan egybefonódik, egységük rajzolja meg az érzelmeket, azonban a műfajt nem kategorizálhatjuk egyetlen konkrét, tipikus versforma köré, inkább sajátos hangzásvilága a meghatározó. A szillabikus szláv nyelveknek az időmértékes verselési forma nem igazán sajátossága, így a versek metrikusságukat, belső ritmusukat a hangzás által kapják meg (természetesen a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásával az időmértékes verselés verslábainak megfelelő képletek a nyelvben létrehozhatók), ez az, amit Igor Szmirnov *vershangzásnak* hív.²⁴ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a románcok szövegéül szolgáló versek között nem találunk pátosszal teli hexametereket vagy kesergő anapestusokat, egyszerűen arról van szó, hogy a ritmikus „skandálás” nem e nyelv sajátja, a ritmus sok helyen „elhajlik”.²⁵ Románcként megszólaltatva is a szövegszerűség kerül előtérbe, mert zenével összekapcsolva az előszeretettel alkalmazott gondolatrítmus és *enjambement* könnyen „megénekelhető”. A románc így egyben egyfajta beszédmód is: a költészet „prózaizálódása” a zene által (is).

A műfaj különossége tehát a témák megválasztásában, a költői és zenei elemek használatában rejlik. Tipikus költői eszköze a befelé fordulás, a metaforikus és allegorikus kifejezésmód, az asszociációs hasonlatok, az állandó kettősség (földi és égi, itt és

²² Milij Alekszejevics Balakirev, *Сборник русских народных песен* (1866).

²³ Papp, „Orosz népdal”.

²⁴ Igor Szmirnov, *Úton az irodalom elmélete felé* (Budapest: Helikon, 1999), 133. Idézi: Horváth Kornélia, „A verselméletéről és egy Puskin versről” in *Puskintól Toljstojig*, 41.

²⁵ A lengyel irodalomtudós, Jerzy Faryno találó kifejezése a ritmikai tendenciáktól való eltérésre.

ott, kint és bent, távol és közel), a vágyak és remények, túlsorduló érzelmek őszinte kivetítése, valamint a hétköznapi élet és a természeti táj idealizált leírása. Költői eszközeik és tematikájuk alapján a továbbiakban tíz nagy csoportba sorolom e dalokat, de ezek nem merev, hanem átjárható kategóriák.²⁶

1. típus

Vitathatatlanul első helyen állnak a szerelem, a hűség és a férfinbarátság tematikája köré csoportosítható poetikus-szenvedélyes művek, és ide sorolhatók az elválás születe bánatos visszaemlékezések, elégiák, epitáfiai és gyászdalok is. Jellemző formai elem a strófikusság és a refrénes szerkesztés. Szép példája a lírai hangvételű, egyszerű harmonizálású románcnak Dargomizsszkij Puskin bánatos versére írt strófikus románc, a *Szerettem önt...* (*Я вас любил...*). Ebben a románcban – az orosz románcirodalomban gyakori e kompozíciós eszköz – a zeneszerző önkényesen hozzányúl a vershez is, érzelmi fokozásként, egyfajta refrénként megismétli a versszakok utolsó sorát, dinamikai és tempóbeli különbséget is jelezve az előadásmódra.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Szerettem Önt, némán, reményvesztetten,
voltam szelid, majd féltékeny s irigy –
mély áhitattal, gyöngéden szerettem,
ég adja, hogy szeresse más is így.²⁷

Egy apró változtatás, szabadabb kezelése a szövegnek, a négy soros vers ötsorossá bővítése – jó példa arra, hogy az orosz műdal mily természetesen alterálja az irodalmi textust. A már említett nyelvi és verstani jellegzetességek megengedik ezt, az irodalmi mű nem csorbul, hanem kiegészül.

Rendkívül gazdag az ebbe a csoportba sorolható románcok sora, több műben érezhető az olasz *bel canto*, az olasz kantiléna hatása, nem utolsósorban a jelentős számú olasz zeneszerző oroszországbeli jelenlétének is köszönhetően. Behízogó dallamossága

²⁶ Hasonlóképpen a témaválasztás, valamint a meghatározó nemzeti motívumok és karakterek jelenléte alapján elemzi az orosz műdalt és magát a 19. századi orosz költészetet az irodalomtörténész Thomas P. Hodge nagy átfogó művében, de nem állít fel ennyire szigorú klasztereket. Thomas P. Hodge, *A Double Garland: Poetry and Music in Early Nineteenth-Century Russia* (Evanston: Northwestern University Press, 2000), 66–107.

²⁷ Franyó Zoltán fordítása.

miatt több népszerű slágerre lett, a legismertebb talán Dargomizsszkij feldolgozásában a *Csók* (Поцелуй) című Baratinszkij vers, mely lassításai, szöveghangsúlyai, melodikája miatt sztereotípiája a szenvedélyes, maníros orosz szalonrománcnak (1. kotta).²⁸

Allegro appassionato

Тот по - це - луй, да - ро - ван - ный то - бой, пре - сле - ду - ет мо - е во - об - ра - же - нье; и в шу - ме дня и в ти - ши -

in poco rit.

a tempo *p*

1. kotta: Dargomizsszkij, *Csók* (Поцелуй), 1–12. ütem

²⁸ Az orosz románc klasszikus zenetudományi megítélése többek között azért sem egyértelmű, mert érzelmes, könnyen befogadható, „slágerszerű” dallamaik miatt az orosz dalok átdolgozva gyakran váltak népszerű világlágerekké. Az egyik ilyen ismert példa a Podrevszkij versére írt, „Dorogoj dlinnoju...” kezdetű dal, mely Gene Raskin feldolgozásában „Azok a szép napok...” címmel 1968-ban világláger lett. De ugyanígy slágerre vált – igaz, furcsán tekervényes úton – az 1793-ban írt Dmitrijev-románc, a „Kis szürke gerlicém” is, melyet Prokofjev dolgozott fel Fajncimmer 1934-ben készült *Knyizse hadnagy* című filmje kísérőzenéjében és op. 60-as szvitjében is. Ebből a dallamból született Sting 1985-ös *The Dream of the Blue Turtles* című albumának hidegháború-ellenes híres dala, a *Russians*.

2. típus

A kornak, és így a románcoknak is, jellegzetes témája volt a Lermontovtól elhíresült „felesleges ember” érzésének kivetítése. Ez az életuntság és a mindenről való bánatos, csendes lemondás, bár sztereotípiá, de nem orosz sajátosság, hanem korszellem (mely Byron, Baudelaire művészetéből is oly ismerős), igaz ugyan, hogy az „orosz lélek” karakterére nagyon jellemző „orosz önképpé” vált. Lermontov 1832-ben, cím nélküli versében meg is fogalmazza ezt a „szláv másságot”:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Nem, én nem Byron, más vagyok,
Kimért pályám még ismeretlen,
Mint őt, a sors is üldöz engem,
De bennem orosz szív dobog.²⁹

Egy másik Lermontov-vers, a Dargomizsszkij zenéjével megénekelt *Bú nyom s unalom* (И скучно и грустно) az orosz románcirodalom egyik legszebbik dala. E meditatív belső monológ dallamvezetése pontosan visszaadja a vers dinamikáját, szerkesztését. A lassú, tartott hangokból álló, melankolikus hangvétellű, felhajló dallamvezetésében sóhajt utánzó, panaszos frígszerű felütést követően „И скучно и грустно, / и никомурукуподать” (Bú nyom s unalom! – Soha senki se / fogja kezéd) a tartalmilag összetartozó sorrészetek a zenében szövegszerű tizenhatodikban jelennek meg (2. kotta). A *желанья* (vágyak), *любить* (szeretni), *радость* (öröm), *муки* (gyötrelmek) szavak apró, emelkedő-ereszkedő vonallal, minden szótagra külön-külön hanggal megrajzolt, felkiáltásszerű reménysóhajok, melyeket mintegy színpadi szerzői utasításként *marcato* jelölésű „kommentárok” terelnek vissza a valóságba: „все лучшие годы” (legjava évek), „как помотришь” (ha körbetekintesz), „глупая шутка” (ostoba tréfa). A zeneszerző a második versszakot lezáró „и все там ничтожна” (és minden jelentéktelen) lemondó sort nagy, ereszkedő lassítással hangsúlyozza. Ez a dal legmegrázóbb része, a teljes önfeladás, mikor a szenvedély mámora szertefoszlott, és az élet nem más, mint „üres, ostoba tréfa”.³⁰

²⁹ Galgóczy Árpád fordítása.

³⁰ Rendkívüli gondolatisággal és zeneiséggel teli feldolgozása a versnek Kurtág György 1994-ben írt, op. 18-as kórusművének, *A csüggedés és keserűség dalainak* első tétele. Bővebben lásd erről Papp Márta, „A csüggedés és keserűség dalai. Kurtág György kórusciklusáról”, *Muzsika* 44/2 (2001. február), 5–11. [1. rész]; 44/3 (2001. március), 26–30. [2. rész].

Andante non troppo lento

И скучно -
но и груст - но, и не - ко-му ру-ку по-дать в ми-
ну-ту душ-ев-ной не - взго-ды... Же-ла-нья!... Что поль-зы на-прас-но и
веч-но же-лать? А го-ды про-хо-дят, все луч-ши-е го - ды! Лю-

2. kotta: Dargomizsszkij, *Bú nyom s unalom* (И скучно и грустно) 1–18. ütem

3. típus

A kor történelmétől (sőt, Oroszország egész újkori történelmétől) elválaszthatatlan az üldöztetés, a rabság, a száműzetés, a honvágy. Erőteljesen érvényesült a cenzúra intézménye. Nemcsak a „kaukázusi fogoly” Puskinról vagy a Puskin haláláról írt verse miatt Lermontovot, hanem számos művészt, filozófust és hivatalnokot kényszerítettek szilenciumra, száműzetésbe. Ebből az élményből sok mű született, köztük Puskin 1822-ben írt, *A rab* (Узник) című verse. 1843-ben Aljabjev komponálta harsány hangvételű dallá, a versszakok megismételt, forte dinamikájú utolsó sorával a rab lázadását hangsúlyozta. Ugyanez a vers Anton Rubinstein későbbi feldolgozásában – valószínűleg a Rubinsteint németországi tanulmányai alatt ért zenei élmények hatására – stílusában a német romantika felé közelít. Kezdő dallama Mendelssohn, Schumann népdalfeldolgozásaira, a kiszabadulásról ábrándozó közép-része – „Мы вольные птицы; попра, брат, попра!” („Szabad madarak mi, gyerünk oda hát!”) – az énekszólamban korogó triolákon futó szekvenciájával pedig Schubert *Erlkönigjére* emlékeztet.

4. típus

A politika és a társadalmi viszonyok előhívták a nemzeti érzelmeket, és így a szláv hősiességet éltető, a nemes küzdelmeket elmesélő románcokat is. Nagy szerepet játszott ebben a Napóleon elleni honvédő háború, mely panaszos katonadalokat ihletett. Az orosz dalkultúrát, ezen belül is a hazafias érzelmű vokális műveket Glinka újította meg, elsősorban a szöveg ritmikai formáinak, tempójának kezelésével és a népzenei elemek új zenei nyelvvé alakításával. Ugyanakkor művei az európai klasszika és a korai romantika jellegzetes formáit és operai stílusjegyeit (szonátaforma, rondótémák, zárt számként megírt dallamos áriák és cavatinák) hordozzák. Dalainak, románcainak – és mindkét operájának, az *Ivan Szuszanyinnak*, de még a mesei elemekre épülő *Ruszlán és Ludmillának* is – kedvelt témája az orosz nép hősi küzdelme.

Patetikusán, de kissé harsányan szól a zongora és énekhang azonosan mozgó, menetelős $\frac{4}{4}$ -es metrumával és dobpergést imitáló élesritmusaival 1840-ben írt strófikus románc, a *Virtus antique*, mely a Nyesztor Kukolnyik verseire írt, tizenkét dalból álló *Búcsú Pétervártól* (Прощание с Петербургом) dalciklus kilencedik dala. A vers a *Lovagi románc* (Рыцарский романс) alcímet viseli és egy, a Szentföldre induló, de hazájába visszatérni akaró lovag elszántságát meséli el. A románcban felfedezhetjük Ruszlán második felvonásbeli áriája hősi témájának dallamtöredékeit is (a zeneszerző ebben az időben már dolgozott operáján). Glinkának ez a szoprán/mezzoszoprán és basszus hangra, valamint kórusra írt románcfüzére (Aljabjev *Búcsú a csalóánytól* című triptichonja mellett) az orosz zenetörténet egyik első dalciklusa. Glinka ugyan nem hívta művét dalciklusnak, de az azonos lírai nyelv (egyazon költő versei) és a témaválasztás már a nagy romantikus ciklusok szerkesztését előlegezi meg. Igaz, jellegzetes különbség van a búcsú, az elválás és a visszatérés reményeit megszólaltató, hasonló

Schubert- és Schumann-dalciklusok és Glinka sorozata között: Glinkánál a dallamok előbb születtek, a szövegeket utólag írta hozzájuk Kukolnyik. De Glinka dallamai szöveg nélkül is hatnak, épp ezért dalainak többségét hangszeres szólisták is előszeretettel szólaltatják meg. Vlagyimir Odojevskij, a művelt gróf (akinek híres pétervári szalonját Liszt is meglátogatta) így ír erről:

Mihail Ivanovicsnál, szokása szerint, a dallam már a szöveg előtt készen volt; mit mondjak, lenyűgöző a zenei ötleteknek az a gazdagsága, ahogy pompás ujjaival a papíron sziporkázik, ahol ez ötletek, úgy tűnik, szinte maguktól továbbfejlődnek, kivirulnak és újjászületnek...³¹

Bensőséges hangvételével szépen meséli el a magányos katonák honvágygal teli keseregéseit a Puskin nagyon korai (1815-ös), *Könny* (Слеза) című versére 1842-ben komponált Dargomizsszkij-dal. Zenei megformálását tekintve – ellentétben a korai, melodikus románcok többségével, ahol a zongoraszóló harmashangzat-felbontásával, akkordjainak egyszerűségével szemben a vokális dallam hordozza a változatos-ságot – ebben a Dargomizsszkij-dalban a zongoráé a meghatározó szerep, így a mű már Muszorgszkij dalaihoz áll közel. Az öt versszakos románcban az énekszóló zenei kérdés-felelet formájában, egyforma ritmusával, egykedvűen meséli el a történetet, míg a zongoraszólóban rendkívül változatos anyag szólal meg. A dalt a zongoraszóló basszusában, tonikai orgonapont felett ereszkedő, hosszú kromatikus menet nyitja, mely közjátékként visszatér a versszakok között is (3. kotta). Nyújtott ritmusai ellenére a motívum az első negyed tizenhatodán, súlytalanul indul, így a dallamhangsúly különbözik a később belépő énekszólómétól (ahol is tizenhatod felütéssel, ütemszámon kezdődik a dallammenet), ritmikailag kontrasztálva vele. Az énekszóló alatt a zongora rövid akkordokat szólaltat meg, kivéve a *lento* harmadik versszakban, itt az énekszóló válik hangsúlyossá, és a zongora széles harmashangzat-felbontásokkal készíti elő az énekes panaszos felkiáltását: „Гусар! уж нет еѣ со мною!..” (Huszár, de hát a kedves nincs velem!...) Dargomizsszkij a vers első, második és ötödik versszakának utolsó sorait – szokásos formai elemként – *forte-piano* dinamikai váltásokkal, nyomatékosan megismétli.

5. típus

Az országba egyre nagyobb számban érkező külföldieknek, részben pedig a mind többször külföldre utazó orosz arisztokrácia tapasztalatainak is köszönhető, hogy a románcok között szép számban találunk nemzeti etnikumokról, utazásokról és más népek szokásairól szóló dalokat. Népszerű téma a mediterrán világ, Itália, Spanyolhon egzotikuma, de sok románc énekel a cigányok, a keleti népek életéről is. Mint Papp Márta fogalmaz,

³¹ Vlagyimir Odojevskij, „Dva pizma 1892–93”. Idézi: Slifstein, *Glinka i Puskin* (Moszkva: GMI, 1950), 85.

Moderato e sempre ad libitum

Вче ра за ча-шей пун-шево - ю С гу-
са- ром я си-дел И мол - ча с мрачною ду - шо - ю На даль-ний путь гля-дел,

3. kotta: Dargomizszkij, *Könny* (Слеза), 1–9. ütem

[...] a keleti szín az orosz zenében nem külsőséges effektus, nem is dekadens egzotikumvadászat, hanem a zene szerves része: népi fogantatású – az akkori orosz birodalomba tartozó környező keleti, délkeleti népek zenéjéből táplálkozik.³²

Dargomizszkij nagy számban zenésített meg a napsütötte délről szóló verseket. Hasonlítsuk össze Sirkov versére írt dalát és a Puskin szövegére írt, *A kövendég* (Каменный гость) című operájában (I. felv., 2. jel.) Laura románcaként felhangzó, hasonló szövegű művet. (*A kövendég*ben két spanyol románc is elhangzik, mind a kettőt Laura énekli. Ezek a dalok az opera egyedüli zárt számai, a többi énekbeszéd, dikció.)

Sirkov versének első két sora a következő:

Оделась туманами Сиерра-Невада,
Волнами играет кристальный Хениль,

Ködruhát öltött a Sierra-Nevada,
Hullámokkal játszik a kristályos Genil.

³² Papp Márta, „Glinka: *Ruszlán és Ludmilla*” – *A hét zeneműve* (1984), <<http://www.mr3-bartok.hu>> (2007.december 8.)

A *kővendég* Puskin versére írott betétdala pedig így kezdődik:

Оделась туманом Гренада
всѣ дремлет вокруг
всѣ манит к свиданью.

Ködben úszik Grenada
Körötte minden szendereg
és találkára hív.

A Sirkov-románc alcíme bolero, a zongora is ezzel a jellegzetes $\frac{3}{4}$ -es, kopogós spanyol táncritmussal vezeti be az énekszólam trillázó díszítésekkel tűzdelt dallamát. A románc A–B–Bv–A szerkezetű, a bolero a végén, a kezdeti *allegro* tempóban visszatér. A középső két versszak azonos zenei anyagra épül, de tempójuk lassú-gyors váltakozású. A zongorakíséretben, szemben a bolero ritmikus akkordjaival, legato felbontott akkordokat hallunk. Bár a téma azonos, nagyon különbözik *A kővendég*ben Laura estélyén elhangzó románc zenei megformálása. A metrum itt is a táncos $\frac{3}{4}$, de nyoma nincs a kopogós tizenhatodoknak és futamoknak, egyenletes tánclejtésben halad a dallam mind a zongorán, mind az énekszólamban, és következetesen leképezi a vers szöveg-hangsúlyait. A dallam négyütemenkénti tagolása az andalúz *seguidilla* jellegzetessége, a zongora bevezetőjének témája pedig Glinka híres zenekari capricciójának, a *Jota Aragonesának* dallama (vö. a 4. és 5. kottát).

Nagyon népszerűek voltak a cigányokról szóló művek is. A népköltészeti források, a dalgyűjtemények sok cigánydalt tartanak számon, de a témát a szépirodalomba először Puskin emelte át. A *Cigányok* (*Цыганы*) című, 1824-ben írt, de csak 1827-ben publikált elbeszélő költeménye azonban az orosz dal története szempontjából is fontos. Zemfira, a cigánylány, a női főszereplő, két dalt is énekel a műben. Az első ének bánatos madárdal: *Nézz az Isten madarára / Nincsen gondja, nincs baja* (*Птичка божия не знает / Ни заботы, ни труда*). A második dal, a *Szörnyeteg vagy, öregem* (*Старый муж, грозный муж*) egy moldáviai népdal nyomán született. Puskin műve az egyik legtöbbet feldolgozott románcszöveggé vált, majd husz zeneszerző komponálta dallá. Szövege a későbbi, Dargomirzsszkij nevéhez fűződő románcparódiák előzményeként is fontos. A dalt Mihail Vielgorszkij³³ tette népszerűvé, aki még Puskin költeményének megjelenése előtt, 1825-ben a *Moszkvai Telegráf* című lap mellékleteként publikálta a puskini szöveget saját harmonizálásában. Az ismertebb szerzők közül Vertovszkij 1832-ben, Guriljov 1849-ben, Aljabjev 1860-ban, Rubinstein 1868-ban dolgozta fel a verset.

³³ Neve a Liszt-életrajzokból is ismerős. Szalonjában került sor 1842. május 16-án Liszt első oroszországi koncertkörútjának búcsúkoncertjére, melyen Glinka is jelen volt.



4. kotta: A Jota Aragonesa kezdőtémája

Allegro

O - de - lась tu - ma - nom Gre - na - da, всё -

5. kotta: Dargomizsszkij, *Spanyol románc* a *Kővendég* című operából, 1–16. ütem

6. típus

Az úti élmények kapcsán egy-egy táj képe is megelevenedik. A különböző tájleírásokhoz napszakok, évszakok, természeti jelenségek leírása is kapcsolódik. Szépen ötvözi az egzotikus táj és a természeti jelenségek leírását a Puskin már idézett költeményére írt Dargomizsszkij-románc, a *Éji zefír* (Ночной зephyр). Az akusztikus és „vizuális” zenei képekben gazdag, A–B–A–C–A rondó formában megkomponált dal 9/8-os rondótémája (6. kotta) az énekszólammbeli széles *legato*, mely a holdfényben, az éjszakai fuvallatban tovahömpölygő folyó zenei imitációja. A témát a zongora basszusának hullámzó, gyors tizenhatodos hármashangzat-felbontásai vezetik be. A két köztes epizód egy-egy 3/4-es metrumú tánc, egy ritmikus spanyol bolero (7. kotta) és egy könnyedebb, melankolikusabb menüett (8. kotta). A bolerórészben az énekszólam fürge triolái és a

Tempo I

Ноч - ной зе - фир Стру - ит э -

фир. Бе - жит, шу - мит Гва -

дал - - кви - вир, Бе - жит, шу -

6. kotta: Dargomizszkij *Éji zefír* (Ночной зефир), 3–11. ütem

zongora harminckettedei a gitármuzsika imitációi. A két táncétel szépen kontrasztál egymással az énekszólam vezetésében is. Míg a boleróban rövid hangokon éneklő szerenádját az énekes, addig a menüettben édes, hívogató *legato* melódia szól.

7. típus

A természetről szóló románcok között a népköltészetben oly szeretettel használt márdarmetafora is megjelenik. Ezek a többnyire érzelmdús, fájdalmas románcok rendkívül népszerűek. A csalogány, a bűgő gerlice vagy éppen a komor holló képe magától

Allegro moderato

Вот взо-шла лу-на зла-та-я, Ти-ше
чу!... Ги-та-ры звон!... Вот ис-пан-ка мо-ло-

animato

7. kotta: Dargomizsszkij *Éji zefír* (Ночной зephyр), 19–27. ütem

Moderato

Сбрось ман-ти-лю, ан-гел-
ми-лый, И я-вись, как май-ский день, Сквозь чу-

8. kotta: Dargomizsszkij *Éji zefír* (Ночной зephyр), 55–60. ütem

értetődően vált a leghíresebb románcellemmé, nemcsak a hangjukat utánzó énekes, a *pevszij*, hanem szimbólumaik által is. Aljabjev nevétől elválaszthatatlanok híres, a bús csalogányról szóló dalai. A csalogány a bánat népköltészetből örökölt archetípusa, egy róla szóló egyszerű alapdallam cigánydalként volt nagyon népszerű. A Lvov–Prács-népdalgyűjteményben is fellelhető egy „Csalogány, kis csalogányom...” („Соловей мой, соловейюшка...”) kezdetű táncdal, egy *pljaszovaja*. Delvig eredetileg e népdal dallamához írta *Csalogány* (Соловей) című versét. A verset 1823-ban Aljabjev újra megzenésítette, és 1828-ban a csalogány-téma köré komponált, *Búcsú a csalogánytól* (Прощание с соловьем) című, három dalból álló sorozata élére állította (9. kotta). Az egyszerű népi dallamot kidíszítette, emiatt a kor nagy énekes dívái, többek között Pauline Viardot is szívesen választotta betétdalnak Rossini *A szevillai borbély* című operájának második felvonásában az éneklecke-jelenethez.³⁴ A díszített, melodikus *protyazsnaja* hangulatát idéző dal a megírása óta nagyon népszerű, Glinka, Guriljov, Liszt, sőt az 1970-es években Vlagyimir Viszockij is feldolgozta.

Utaltam már Glinka *Búcsú Pétervártól* című sorozatára. A dalciklus tizedik dala, egyben Glinka legismertebb románcja, a *Pacsirta* (*Жаворонок*) nemcsak énekesek, hanem fuvolisták, hegedűsök, tormbítások által is kedvelt, számos átíratban továbbélő, rövid koncertdarab. Sokan e behízselő, szentimentális kantilénával azonosítják az orosz románcot (10. kotta).

8. típus

A románcok külön csoportját alkotják a táncról, a bor dicséretéről, a részeg ember kigúnyolásáról szóló művek, de ugyanebbe a csoportba sorolhatók az orosz csinovnyik, a kisember szánalmasságát kifigurázó románcparódiák, komikus dalok is. A művek ironizáló, gyakran gúnyos hangneme zenei eszközeiben is különbözik az eddig ismertett románcoktól. E dalok általában konkrét történeteket mesélnek el, konkrét figurákat gúnyolnak ki, szövegükre és zeneiségükre is a megfoghatóság jellemző: egyértelmű hangnemek, egyértelmű modulációk, egyszerű formák, széles negyedekben megénekeltek és elbeszéltek történetek. Glinka korai Puskin-versre írt románcja a *Pohárköszöntő* (Здравный кубок). Glinka dala táncot, polonézt idéz, a zeneszerző a románcot Lengyelországban írta, és visszaemlékezéseiben a „Veuve Clicot” francia pezsgőnek ajánlotta. Az ital pezsgését imitálják a közép-rész zongoraszólamának staccatto akkordjai. Az első két versszak zárósrát kétszer, a harmadik versszakét háromszor ismétli meg az énekes, így az eredetileg egyszerű, ritmikus, strófikus vers zenei formája a rondó felé közelít.

A románcparódiák közül a leghíresebbek közé tartozik Dargomizsszkij *Féreg* (Червяк) és *Címzetes tanácsos* (Титулярный советник) című dala. Ha összehasonlítjuk

³⁴ Taruskin, *Defining Russia Musically*, 199.

Со - ло - вей мой со - ло - вей,

го - ло - си - стый со - ло - вей! Ты ку - да, ку -

да ле - тишь, где всю ноч - ку про - по - ёшь?

9. kotta: Aljabjev, *Solovej* (Соловей), 1–18. ütem

Меж - ду не - бом и зем - лей пе - сня раз - да - ет - ся,
не - ис - ход - но - ю стру - ей гром - че, гром - че льет - ся.

10. kotta: Glinka, *Pacsirta* (Жаворонок) című románcának témája

ezt a két 1857 és 1859 között született dalt Dargomizsszkij korábbi vokális műveivel, alapvető változásokat fedezhetünk fel. Puskin és Lermontov poetikus líráját az *Iszkra* satirikus folyóirat szerzőinek, Vaszilij Kurocskinnak és Pjotr Vejnbegnek gúnyversei váltották fel. A monológizáló szövegeket Dargomizsszkij deklamálva, a kottában is feltüntetett előadói utasításokkal – *szerényen* (скромно), *mosolyogva* (улыбаясь), *komolyan* (серьезно), *hunyorogva* (прищуриив глаз) – végletes színészi és hangiformálásban kéri előadni. Művét komikus dalként jegyzi, melyben egy csinovnyik tragédiáját meséli el két és fél percben.

9. típus

Balakirev 1866-os népdalgyűjteményéből számos dal meghatározó románctémává vált. A népköltészetből a románcirodalomba bekerültek a különböző mesterségekről, a paraszti munkákról szóló munkadalok, az egyszerű altatódalok, és a strófikus táncdalok. E művek eredetüket és előzményeiket tekintve tehát nem kifejezetten románcok, hanem inkább *russzkaja pesznyák*, de az előadási gyakorlatban románcként ismerjük őket. Ebbe a csoportba sorolható Rimszkij-Korszakov op. 24-es, 1877-ben Péterváron kiadott, háromkötetes, száz dalt tartalmazó gyűjteménye is, mely valójában professzionálisan megharmonizált népdal-antológia. A kötet előszavában Rimszkij-Korszakov arról ír, hogy a dalok többségét 1810 és 1820 között nagybátyjától és édesanyjától hallotta és tanulta, de utal arra is, hogy a dalok közül sok már megjelent más gyűjteményben, más harmóniákkal, így ahol lehet, a kotta jegyzetében feltüntette az előzményt. A köteteket végiglapozva bizony több olyan dalt találunk, amelyet már Muszorgszkij, Dargomizsszkij és Balakirev is feldolgozott.

10. típus

Tanulmányom témájához legszorosabban azok a románcok kapcsolódnak, amelyekben a vezérmotívum maga a költészet és a muzsika. Ezek a románcok igazi korrajzok, hűen tükrözik azt a közeget, amelyben és amely számára megszülettek; tükörképei saját világuknak, ahol a muzsika és a költészet magasztos tevékenységként jelenik meg. A mű hőse maga a költő, a dalnok. Ennek a figurának prototípusa az *Anyegin* költője, Lenszkij, aki a reneszánsz hagyományait követve a trubadúr metaforájává vált. 1816-ban jelent meg Puskin verse, a *A dalnok* (Певец), melyet Versztovszkij megzenésített, és 1831-ben egy irodalmi lap, a *Gyennyica* mellékletében publikált is, ezáltal rendkívül ismertté és népszerűvé vált. E költemény később több mint 40 románc szövegévé vált, Aljabjev (1830 körül), Rubinstein (1849-ben), Csajkovszkij (1878-ban), Szokolov (1899-ben) is feldolgozta. Egy másik, későbbi példa Rimszkij-Korszakov románca 1899-ből, Puskin 1827-ben megjelent, *A költő* (Поэт) című versének megzenésítése, melyben a zeneszerző a zongora szólomának széles *legatói*val köti át a verssorok különlegesen szép *enjambement* kapcsolódásait.

8. A románcok zenei jellegzetességei

A románcok ugyan zeneileg is csoportosíthatók, de tematikájukkal ellentétben, tónusuk, intonációjuk, prozódiajuk sokszínűsége, formai összetettségük miatt e szempontok alapján nem könnyű a kategorizálásuk. Zeneiségük tekintetében a mintát a *protjazsnaja* szolgáltatja, ahol sok esetben ugyanannak az éneknek van díszes (melizmatikus) és könnyed (szillabikus, a dallam vezérhangjainak kiemelésével operáló) változata. Tónusuk többnyire komor, búsongó, az egyszerű, ereszkedő, lehajló kvart- és szextlépéseket gyakran használó, zárataikban lefelé hajló. Népdalszerű dallamaik sokszor természetes moll hangnemekben szólalnak meg, vagy a Balakirev által „orosz moll”-nak nevezett és előszeretettel alkalmazott dór moduszban. Természetesen bőven találunk a dalok között harmonikus hangnemekbe „torzultakat” is.³⁵ (Ezek a hangnem-kategóriák szinte kizárólag a vokális dallamra vonatkoznak, a dallamok harmonizálásával a szerzők sajátos heterofóniát hoztak létre, gyakran élve az egyházi liturgikus zenéből és a vokális népi többszólamúságból hozott alsó szólamok spontánul „megcsúszó” disszonanciájával, valamint a kromatika alkalmazásával.) Taruskin összegyűjtötte az orosz *protjazsnaja* jellegzetes vonásait, leginkább jellemzőként említve a diatónia adta tonális kétértelműséget.³⁶ Ezt egyfajta furcsa, hangnemek közti „lebegés”-ként (*peremennosztjy*) írja le, mely úgy jön létre, hogy a dallam „egyszer vagy többször kadenciális fordulattal érinti az alaphang alsó szomszédját.” Ezekben a kanyargó, VII. fokú záratokban kereshetjük az orosz dalok különleges zenei hangulatának egyik „titkát”. Az alaphangra futó díszített kvint a másik ilyen „titokzatos” elem, „mely a további variálás és feldolgozás alapját képezi”. A *protjazsnajának* ezt a vonását Zemcovszkij³⁷ *intonációs tézisnek*, Glinka egyszerűen „az orosz zene lelké”-nek nevezi.³⁸ Ezeket az orosz népdalokra jellemző eszközöket a románcszerzők azonban sokszor az olasz bel canto díszítéseivel és koloratúráival ötvözték, ennek köszönhetően különös melodikájú műdalt és stílust teremtettek. Ám a melizmák – a *protjazsnaja* emlékeit idézve – továbbra sem öncélú, az előadó technikai felkészültségét bemutató díszítések, hanem a dallam szerves részei (csakúgy – bár a párhuzam furcsa –, mint a gregorián énekben). A dalok hangterjedelme azonban megnőtt, kitágult, alkalmazkodva a képzett énekesek technikai felkészültségéhez. Notációjukban pedig egyre több lett az előadás tempójára, dinamikájára utaló jelzés.

A 19. század második felére a zenei nyelv, a dallamok koloritja jelentősen megváltozott. Dargomizsszkij, Muszorgszkij, Rimszkij-Korszakov műveiben a kromatikát – nemritkán a kromatikus skála mind a tizenkét fokát –, a beszédszerű drámai deklamálást is bátran alkalmazta, az orosz folklór és a liturgikus ének hagyományait és az

³⁵ Ehhez bővebben lásd Balakirev Sztaszovval folytatott vitáját a templomi modusok továbbéléséről: Taruskin, „Csillagocska”, 353.

³⁶ Uott., 345–370.

³⁷ Ízaliy Zemcovszkij (1936–) orosz zenetudós, folklorista. Kutatási területe az orosz dal és népdal.

³⁸ Uott., 362.

európai zeneművészetből örökölt formákat önálló, orosz „realista” stílussá, új zenei irányzattá ötvözte. Dalaik³⁹ tulajdonképpen már rövid drámai jelenetek. Így a műfaj a 20. század elejének, Debussy, Stravinsky, Bartók, Schönberg dalainak, monológjainak hangzását előlegezi meg.

9. Puskin lírájának vokalitása

Kimondjuk egy költő nevét, és egy hangot hallunk. Ez a hang az övé, csakis az övé. Lejtése, bensősége, emelkedő és ejtő változatai, mint egy nagy énekes hangjának színezete, örökre megmaradtak emlékezetünkben.⁴⁰

1937-ben Márai Sándor írt így Puskinról, mintegy megismételve Csajkovszkij hatvan évvel korábbi felismerését:

[...] a tehetség erejével a költészet szűk szféráiból áttört a zene végtelen területére. Függetlenül attól a lényegtől, amit a versformában kifejt, magában a versben, a hangok egymásutánjában van valami, ami a lélek mélyébe hatol. Ez a valami nem más, mint zene.⁴¹

Miben állt Puskinnak a nyelvet a zenéhez közel hozó újítása? Puskin egyszerűen megbontotta a verssorokat és a szintaktikai egységeket, intonációban és ritmikában a dikcióhoz közelítette a verset. Ezáltal befogadóként a szöveg tartalmával, hangulatával szembesülünk, feledve a verzlábakat, az antik verstani szabályokat és ritmusképleteket. Mindeközben Puskin költészete a műfaj alapvető keretein belül maradt. Ez ihlette a szövegek megzenésítését, mely által a textúra újra visszatért – a kottaképileg rögzített – ritmus keretei közé. A megzenésítés révén érdekes körforgáson mennek át „prózaizált” versei. Puskin nemcsak lírájáról, hanem annak zenei interpretációjáról is híres. A művei ihlette zeneművek száma elképesztően nagy, és ez következtetésekre ad lehetőséget az életmű zenei utóéletéről.⁴²

³⁹ Megjegyzendő, hogy a vokális albumok szinte mindig kettős műfajmegjelöléssel élnek: orosz dalok és románcok.

⁴⁰ Márai Sándor, „Puskin halálának 100. évfordulójára (1937)”, in *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*, szerk. Zöldhelyi Zsuzsa (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997), 86.

⁴¹ 1877. aug. 3-án kelt levél, in Pjotr Iljics Csajkovszkij, *Levelezés Nagyvezsda von Mekk-vel (Perepiszka sz N.F. Mekk)*, I–III, Moszkva / Leningrád 1934–1936, I. 26. Idézi: Hima Gabriella, „...sötétnél is sötétebb sötétség...»: Muszorgszkij *Borisz Godunov*-értelmezéséhez és nemzeti jövőképehez”, *Palimpszeszt* 17 (2002. május 8.).

⁴² Paul Friedrich, *Music in Russian Poetry* (New York: Peter Lang Publishing, 1998), 62. Tanulmányában 260 olyan Puskin-verset említ, melyet románcként, monológként vagy klasszikus dalként megzenésítettek. A *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Puskin-szócikkének műjegyzékére támaszkodva én is vizsgáltam a Puskin-művekre írt zeneművek adatait, és hasonló eredményt kaptam.

Puskin életművét áttekintve jól követhető, mennyire vívódott maga is a próza és a költészet között. Verses regényei, *A kolomnai házikó*, a *Borisz Godunov* vagy az *Anyegin* feszegetik a műnemek határait. A *Borisz Godunov* kapcsán így fogalmaz erről:

Az érdeemes alexandrinust ötlábas rímtelen verssel helyettesítettem, sőt egyes jele-
netekben még a megvetett prózához is lesüllyedtem [...].⁴³

Sokat foglalkozott költészete identifikációjával, a költemény formájának és szellemének stílusként történő meghatározásával is. 1825-ben írt tanulmányában a romantikus költészet előzményeiről és kezdeteiről értekezik, elismerően szólva a vers „új ékítményéről”, a rímről, a trubadúrköltészet harmóniajátékairól, költői képeiről, tehát mindarról, aminek hatásait saját lírájában is megtaláljuk:

A fül örvendett a hangok kettőződő nyomatékának; a legyőzött nehézség mindig örömet szerez – a szabályosság, a megfelelés szeretete pedig jellemző vonása az emberi elmének. A trubadúrok eljátszadottak a rímmel, egyre újabb versváltozatokat találtak ki kedvéért, mind bonyolultabb formákat eszeltek ki, így született a refrénes táncdal, a ballada, a rondó, a szonett.⁴⁴

Arra, hogy Puskin számára a vokalitás rendkívül fontos volt, nemcsak lírájának ritmikája és formái adnak bizonyítékot, hanem az az intenzív kifejezési mód, ahogy a zenélést, az éneklést műveiben a mindennapi élet részeként ábrázolta. A már létező szöveggyűjteményeket ismerhette, így ezek hatására – vagy éppen a szeretett dajkától, Arina Rogyinovától a Mihajlovszkójában hallott parasztdalok visszatérő emléke miatt – előszeretettel idézett műveiben dalszövegeket.

A kolomnai házikó című poémája alapján írta Sztravinszkij *Mavra* című operáját. Ebben az 1830-ban, Bolgyinóban írt elbeszélő költeményben Puskin korának két népszerű románcát idézi:

Играть умела также на гитаре,
И пела: Стонет сизый голубок,
И Выду ль я, и то, что уж постаре.

Szépen pengette húrját a gitárnak,
Míg énekelte: „Gerle bús danája!”
Egy régi dalt, meg hogy: „Menjek, ha várnak?”⁴⁵

Az első idézet, a „*Bűg a szürke gerle*” („Стонет сизый голубок”) utalás Ivan Dmitrijev *Bűg a kis szürke gerlice* (Стонет сизый голубочек) kezdetű versére, mely 1795-ben, a műkedvelő Dubjanszkij szentimentális megzenésítésében mint *rosszijszkaja*

⁴³ Alexandr Szergejevics Puskin, „Levél a Moszkovszkij Vesztnyik kiadójának”, in uő., *Cikkek, történelmi tanulmányok, napló* (Budapest: Európa, 1981), 38.

⁴⁴ Alexandr Szergejevics Puskin, „A klasszikus és romantikus költészetéről”, in *Cikkek*, 19.

⁴⁵ Gáspár Endre fordítása.

pesznya vált ismertté.⁴⁶ A másik idézet egy népdal – *Lemegyek a kis folyóhoz* (Выду я на реченку) – az 1790-ben publikált Lvov-Pracs antológiából.⁴⁷ A dal hat évvel később Dmitrijev dalkötetében is megjelent.⁴⁸

Az *Anyegin* második fejezetében, mely az „O, Rusz!” (Ó, Oroszország!) mottóval kezdődik,⁴⁹ a bezárt, unalmas orosz falusi világot így mutatja be:

Потом приносят и гитару:
И запишит она (бог мой!):
Приди в чертог ко мне златой!...

Aztán előkerül gitárja,
S visít a dal (szegény gitár!):
*Arany kastélyom várva vár!*⁵⁰

A harmadik fejezetben a málnát szedő *Lányok énekét* így vezeti be:

В саду служанки, на грядах,
Сбирали ягоду в кустах
И хором по наказу пели

A sűrű kert málnás-során
Szolgálók szednek szaporán,
Buzgón dalolgat valamennyi.⁵¹

Téli utazás (Зимняя дорога) című versében így ír:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска

És nótára gyűjt a jámscsik,
Óh, hazai szép dalok!...
Boldogságot szól az egyik,
a másik meg sír, zokog.⁵²

⁴⁶ Fedor Mihajlovics Dubjanszkij, *Карманная книга для любителей музыки* (1795). Műkedvelőknek kiadott kis antológia.

⁴⁷ Alekszej Lvov és Ivan Pracs, *Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач* (1790) Dallammal ellátott népdalgyűjtemény, 2. kiadása 1796-ban jelent meg.

⁴⁸ Ivan Ivanovics Dmitrijev, *Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен* (1796).

⁴⁹ Ismert, hogy a mottó gúnyolódó szójáték: a „rusz” szó jelentése kis betűvel „falu”, de nagy betűvel írva „az oroszok földjét”, azaz Oroszországot jelenti.

⁵⁰ Puskinnak az *Anyegin*hez írt jegyzeteiből kiderül, hogy ez az idézett dal *A Dnyeper tündére* című Krasznojarszkij-operából való, melynek betétdalai ebben az időben népszerűek voltak Pétervárt.

⁵¹ Áprily Lajos fordítása.

⁵² Szabó Lőrinc fordítása.

Idézzük egy másik téli hangulatot sugalló verse, a *Tél van, az ember itt falun...* (Зима. Что делать нам в деревне?) részletét:

А там и дружный смех,
и песни вечерком...

S már kacajoktól
és daloktól zeng a ház...⁵³

Varázsos múlt múzsája (Наперсница волшебной старины) kezdetű versében így emlékezik kedves dadája altatódalára:

Ты, детскую качая колыбель,
Мой юный слух напевами пленила

s ott virrasztottál a fél éjen át,
s dúdoló dalod mindig megigézett.⁵⁴

Különleges forrás *A kapitány lánya* (*Капитанская дочка*) című kisregénye. A kisregény minden fejezete egy-egy rövid mottóval indul, jó pár közülük Puskin korának ismert parasztdala. A második fejezet egy régi parasztdallal, egy *sztarinnaja pesznja* mottóval „Сторона ль моя, сторонущка / Сторона незнакомя...” (Sose jártam e vidéken/ Idegen táj tetszel nékem...); harmadik fejezete pedig egy régi katonadallal, egy *szoldatckaja pesznya*val: „Мы в фортеции живем, / Хлеб едим и воду пьем” (Kicsiny erőd a lakunk, / Ha van kenyér, jól lakunk...). Majd három fejezetben a mottó egy-egy népies dal, *narodnaja pesznja*: az ötödik fejezetben „Ах ты, девка, девка красная! / Не ходи, девка, молода замуж” (Hej te kislány, kislány, szép kislány / Fiatalon férjhez ne menj ám), a hatodikban „Вы, молодые ребята, послушайте, / Что мы, старые старики, будем сказывати” (Halljátok fiatal barátim, halljátok, / Amit mi öregek tinéktek mesélünk), míg a hetedikben „Голова моя, головушка, / Голова послуживая!” (Fejem, fejem, fejecském, / Én kiszolgált fejecském). A tizenkettedik fejezet mottója egy lakodalmas dal, egy *szvagyebnaja pesznja*: „Как у нашей у яблоньки / Ни верхушки нет, ни отросточек” (Nincs a mi almafánkknak / Se levele, se lombja). Az elbeszélés nyolcadik fejezetébe, pedig egy burlák dal, a volgai hajóvontatók egyik ismert dala került be:

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
Не мешай мне доброму молодцу
думу думати.

⁵³ Fodor András fordítása.

⁵⁴ Szabó Lőrinc fordítása.

Ne zúgj, ne búj tölgyfaerdő-anyuskám,
Ne zavarj meg szegénylegény
bánatát.⁵⁵

Puskin lírájának a versekben „felhangzó” zenei források alapján való elemzése ismét felveti a zene vagy szöveg primátusának kérdését. Ha kitágítom e kérdést, és nemcsak a zene és a szöveg, hanem az e kettő egységéből alakult új zenemű további sorsát vizsgálom, az egyértelmű válasz egyre reménytelenebb. Ugyanis egy új zenemű irodalmi alkotásba szöveggként történő beemelésekor – a verselés által – új ritmikai formát és intonációt kap. Tovább elemezve a kérdést, Puskin verseiben ezek a „fülnek ismerős” zenei idézetek a szöveg tartalmi kontextusába helyezve új értelmet kapnak, a dallamok a szituáció, a hangulatteremtés és a jellemzés eszközévé válnak. A zenéhez mint esztétikumhoz és a harmónia megtestesítőjéhez azonban Puskin leírásaiban olyan rendkívüli módon közelít, olyan szeretettel és szenvedéllyel szól róla, és főleg olyan pontossággal ismeri azt,⁵⁶ hogy művei mindentől már önmagukban, formától függetlenül zenévé válnak. Ez a sajátos és nyilvánvaló puskin polifónia szinte megelőlegezi a Dosztojevszkij regényeire vonatkoztatott többszólamú regény bahtyini kategóriáját.⁵⁷ Ugyanakkor, ha a románccá vált versek zenei polifóniáját elemezzük, szembetűnő, hogy a zenei szerkesztésekben ez kevésbé jelentkezik. A szöveg önmaga hordozza ugyan a többszólamúságot, de az énekszólam és zongorakíséret viszonyában mindez már leegyszerűsítve van jelen. És ezzel el is érkeztünk az orosz románc műfajával szemben felvethető egyik legfontosabb esztétikai kérdéshez. Mennyiben meghatározóak a komponisták életművében ezek a rövid dalok, és miben rejlik – ha van – zenei értékük?

10. A 19. századi orosz románc mint a művészetek megújításának szintézise

Kétségtelen, hogy ha a románcokat kizárólag funkciós szempontból vizsgáljuk, akkor arra a primer ítéletre juthatunk, hogy e művek az úgynevezett zenén kívüli programzene, a szalonzene keretei közé sorolhatók. E megállapítással, sztereotípiától sem mentesen, hozzátapad a műfajhoz egy nem túl előnyös esztétikai kategória, az olcsó klisékből, triviális harmóniákból építkező, rossz értelemben vett funkcionális zene ka-

⁵⁵ Az idézett részletek Honti Rezső fordításai.

⁵⁶ Arra, hogy Puskin milyen széles körű zenei műveltséggel bírt, a folklór és orosz dalok ismerete mellett jó példa Mozart zenéjéhez való viszonya. *Don Juan kövendége* című művének mottója a Don Giovanni második felvonásbeli Leporello áriájának kezdősora: „O statua gentilissima Del gran Commendatore!” Nyilvánvalóan jól ismerte tehát Mozart és Da Ponte operáját.

⁵⁷ Mihail Mihajlovics Bahtyin, „Dosztojevszkij poétikájának problémái”, in uő., *A szó esztétikája* (Budapest: Gondolat, 1976), 33. Bahtyin Dosztojevszkij regényhőseinknek egymáshoz való viszonyát, egyidejűségüket, önállóságukat, egymásra hatásukat és szembenállásukat nevezi polifóniának.

tegoriája és a „banális” jelző. Tény, hogy a románcok nagy többsége ilyen: amatőr zeneszerzők és műkedvelő költők dalai, egyszerű, strófikus szerkezetben, rövid, ismétlődő periódusokkal, túlírt szentimentális dallamok és hangnembváltások jellemezték „zeneiséggel”. Mi az oka mégis, hogy ezeknek a jellegzetesen orosz, társas muzsikálásokra íródott daloknak van egy olyan csoportja, amit ugyan szintén románcnak hívunk, de megkomponáltságukat illetően – sokszor formai egyszerűségük ellenére is – nyilvánvalónak érezzük a minőségi különbséget? Zeneileg elsősorban azt értékeljük, hogy a románcszerző nem egyszerűen a bevett formákat alkalmazza vagy utánozza, hanem továbbfejleszti. Dargomizsszkij, Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij recitáló, deklamáló dalaiban, ha a kompozíciós elemeket külön-külön vizsgáljuk, nem tudunk olyat kiemelni, ami ne létezett volna a zenetörténet korábbi korszakaiban (a művekben a korai polifónia, a 16. századi kromatika, a liturgikus recitáció, a *bel canto* és a folklór jellegzetességeit mind-mind fellelhetjük), de alkalmazásuk módja egyéni, sajátos. Így válnak – összefüggéseikben vizsgálva – a korra, a műfajra és a szerzőre jellemző stíluselemekké. A primer zenei elemzésen és az egyéni, szubjektív ízlésen túl azonban az értékítéletnek van egy másik szempontja is: a kulturális-társadalmi kontextus, mely többrétű. Egyik rétege a mű komponálásakor megcélzott társadalmi közeg, a befogadó közönség (akinek szól) és annak reakciója, a másik rétege pedig az a folyamat, ahogyan megszületése után tovább él, formálódik (amire hat). Ezáltal a mű egésze egyidejűleg jellemzi alkotóit, befogadóit és kulturális környezetét is. Ennek alapján hogyan értékeljük a románcokat? A 18–19. századi Oroszország egyik legjellemzőbb társasági-kulturális létformájának, hangvételüktől függően szentimentalista társadalomábrázolásnak vagy gúnyos társadalomkritikának tartjuk-e őket, esetleg mindennél nagyobb a jelentőségük? Ha a korrajzon túl azt is vizsgáljuk, hogy a románc hogyan befolyásolta az orosz nemzeti opera fejlődését – hiszen az orosz nemzeti operák zenei textúráját át-meg átszövik a románcok, a románcjellegű melódiák, az áriákat és az egyéb zárt számokat (duettek, együtteseket, kórusokat) gyakran románcbetétek vagy népdalrészletek helyettesítik – máris megkapjuk az elvitathatatlan, igenlő választ.

11. Az orosz románc előadásának sajátosságai

Az orosz szépirodalom nemcsak a románcok szerepéről nyújt hiteles rajzot, hanem azok előadásmódjára vonatkozólag is. Dosztojevszkij *A féltékeny férj* című elbeszéléseben először egy Glinka-románcot idéz, majd hosszasan értekezik előadásáról is:

Ebben a románcban a szenvedély megfeszülése minden sorral és minden szóval fokozódik; éppen ennek a rendkívüli megfeszültségnek ereje miatt a legcsekélyebb hiba, a legcsekélyebb túlzás vagy erőltetés – ami oly könnyen megtörténik – itt megölte volna az egész gondolatot s tönkretette volna a hangulatot. Hogy ezt a kis, de gyönyörű darabot elénekelje már valaki, ahhoz föltétlenül szükség volt – az őszinte-

ség, az igazi teljes lelkesülés, igazi szenvedély, vagy teljes költői megértés. E nélkül a románc nemcsak hogy hatást nem tudott volna elérni, hanem egyenesen formátlan-nak, sőt ízléstelennek látszhatott volna: lehetetlen lett volna kifejezni a szenvedély megfeszülésének ekkora erejét, ám az őszinteség és egyszerűség megmentette.⁵⁸

Kérdés, hogy mennyiben kövesse a ma énekese a Dosztojevszkij által leírt előadásmódot, hogyan szólaltassa meg ezeket a rövid dalokat. Természetes – ez minden dal, vokális mű előadása esetében követelmény –, hogy az eredeti szöveggel, a szöveg akusztikájával, a szavak jelentésével az előadónak tisztában kell lennie, és el kell fogadnia, hogy a műfordítások a költői, műfordítói szabadság jegyében készülnek, ezért nagyon gyakran csak a hangulat megteremtésében adhatnak segítséget. Csak a textúrában való jártasság nyújthat segítséget ahhoz, hogy a deklamáció, vagyis a vers értelmi és interpunkciós tagolása a zenei formákkal és kifejezésmódokkal harmóniában álljon. A románcok, éppen felfokozott érzelmi töltésük, nyelvi eszközeik és nem utolsósorban dallamosságuk okán, könnyen csábíthatják az előadót a túlzások, a hatáskeltés felé. Különösen figyelni kell arra, hogy a szillabikus orosz nyelv ellenére a szöveghangsúlyok ne kapjanak túlzott vokális súlyokat, mert ez visszaüthet, és így a szerzői akarattal szemben a szöveg elnehezedik. A magasztos témák ellenére kerülendő a túlzó, historikus retorika, egyfajta egyensúlyt kell teremteni az énekbeszéd (*recitar cantando*) és a beszélve éneklés (*cantar recitando*) technikája között.

Az olasz *bel canto* áriákhoz vagy a német romantika dalaihoz képest e dalok énektechnikai szempontból nem nehezek. Mivel szalonok énekesei számára íródtak, hangterjedelmük az adott hangfajon belül kényelmes fekvésű, nincsenek kiugró magasságok és mélységek, bravúrosan kitartandó magas hangok, nehéz ékítmények, és – Muszorgszkij, illetve Rimszkij-Korszakov kései műveitől eltekintve – nincsenek intonációs nehézségek sem. A dalok nyelvi és zenei koherenciáját a művészi előadás, az előadó stílus- és arányérzéke teremti meg. Ezt az előadás-technikát 1936-ban Mejerhold Puskin kapcsán így fogalmazta meg:

Puskin nem szerette a „drámai zengzetet”, egyáltalában lenézte a színpadias hatás-eszközöket, nem a romantikus pátosz képviselője volt. Legszívesebben romantikus realistának nevezném. És vele együtt kiáltanám:

Le a szavalással és a drámai zengzettel! Le a szentimentalizmussal és a színpadias effektusokkal, és le a romantikus pátosszal, a klasszikusokhoz és a romantikusokhoz való úgynevezett hűséggel, le a bágyadt rezonőrökkel! Éljen a zene!⁵⁹

⁵⁸ Fjodor Mihajloviics Dosztojevszkij, *A féltékeny férj*, ford. Trócsányi Zoltán (Budapest, Genius, 1925), 133–134.

⁵⁹ Vsevolod Emilievics Mejerhold, „Puskin, a rendező”, in *Mejerhold műhelye*, vál. Peterdi Nagy László (Budapest: Gondolat, 1981), 319.

12. Egy előadás emléke

Bármennyire is idegennek tűnhet egymástól a románcok édeskés világa és Mejerhold konvenciókkal szembehelyezkedő színháza, nem véletlenül idéztem őt. Egyik követőjének, Vasziljevnek első magyarországi rendezése volt 1994-ben a bevezetőben említett Dosztojevszkij-mű, *A nagybácsi álma* színpadi adaptációja. Az előadás látványát, dramaturgiáját, a jelenetek ritmusát mejerholdi pontosság jellemezte. Meghatározó élmény volt számomra énekesként és főszereplőként részt venni a több mint hat hónapig tartó próbafolyamban. Vasziljev „díszletként használta” a románcokat, melyek megszólaltatása a folyamatban „esetlegesnek” tűnt.⁶⁰ Olyannyira az volt, hogy Vasziljev többször – már a bemutató után, az előadások alatt is – változtatott a színpadon elhangzó dalok sorrendjén. Valójában ezek az „esetlegesen” elénekelt románcok szervezték egyggyé a szürrealista jeleneteket, és mint

az érzelem szólama a hangok polifóniájában, egyensúlyt teremtettek a szereplők dialógusai között. [...] A színpadon az énekesnő Zina (az egyik női főszereplő) hasonmása; a romantikus szerelem nosztalgikus jelenlétét, érzelmi túlsúlyát és egyszerűsége Zina belső lírai szolamát képviseli.⁶¹

Vasziljevvel dolgozva többször is szóba került, milyen módon viselkedjek a románcok előadásakor. Az első próbán, a zenei szöveg primer áttekintése után egyfajta „olaszos”, *bel canto* modorban szólaltattam meg a dalokat. Előadásomat hosszú csend követte, majd az oly sokszor hallott „Na, Judit...” felütéssel beszélgetés vette kezdetét. Ekkor hallottam Vasziljevtől a „kifejezés nélküli jelenetről”, és az „esetleges jelenetről”. E technikának – ami természetesen kizárólag az előadásra, és nem a materia mesterségbeli megszólaltatásának tudására vonatkozik – az improvizáció a lényege: „egy véletlen fellobbanó érzelem”, egy véletlen hangsúly.⁶² Ezt figyelte kérlelhetetlen pontossággal a próbák alatt, és ezt javasolta „előbújni hagyni” a románcok éneklése közben. Még egy nagyon fontos dolgot tanultam Vasziljevtől: a belső idő, a szerepben való létezés idejét. Azt a románcként, dalonként változó, a művekkel együtt létező előadóművészi állapotot, mely belülről határozza meg, hogy egy drámai vagy csattanós zenei lezárás, befejezés után mikor „jön ki” az énekes a szerepből, hogy meddig tart a szerep birtoklásának jelenléte, mikor kezdődik, és mikor zárul le egy zenemű, egy románc előadása; a hangok megszólalásakor, vagy már előtte.

⁶⁰ Koltai Tamás, „Vasziljev-tonett. Fjodor Dosztojevszkij: *A nagybácsi álma*”, *Színház* 27/7 (1994. július), 17–19.

⁶¹ Király Nina, „»Ez nem álom, ez valóság«. Anatolij Vasziljev rendezéséről”, *Színház* 27/7 (1994. július), 20.

⁶² Konkrét színházi viszonyokra vonatkoztatva ezt az improvizációs módszert Vasziljev „magától értetődő színház”-nak (естественный театр) nevezi.





Várkonyiné Terray Boglárka

Harmóniai nyelv Verdi *Otello*jában

Az írás a 2005-ben megvédett, *Verdi kései stílusának kialakulása és jegyei az Otello*ban című DLA doktori értekezés (témavezető: Komlós Katalin) egyik fejezete.

Jelen tanulmány célja, hogy Verdi harmóniai és formai nyelvi változásainak eddig felvázolt folyamatából kiragadjon egy pillanatot, és azt – az utolsó előtti operát – nagyító alá helyezze. A választás szubjektív, hiszen az életpálya legkiforrottabb állapotának ábrázolására Verdi esetében általános vélemény szerint a *Falstaff* a legalkalmasabb. Humorával egyedülálló, harmóniai nyelvezetében az oeuvre legmerészebb, talán leghaladóbb darabja is.

Az *Otello* utolérhetetlenségét ezzel szemben a tragikum ábrázolása adja, és az a szemlélet, mely a szöveg jelentésének, az előrehaladó dráma tempójának, tehát a cselekmény egyes mozzanataihoz szükséges időnek alá tudja rendelni a zenét anélkül, hogy az csorbát szenvedne. Sokan méltatták már jogosan Boito szerepét Verdi utolsó remekműveinek létrejötténél. Tegyük hozzá: a zenetörténetnek nagyon nagy szerencséje, hogy nem tíz-húsz évvel korábban találkoztak. A zseniális szövegkönyvíró „csupán” a zeneszerző vágyait teljesítette. Ha Verdiben ekkorra még nem érett volna meg az az igény, hogy a drámaiságot mindennél előbbre helyezze, Boito hiába hozta volna létre ezeket a librettókat.

Az *Otello* ilyen módon egy közös remekmű. Az itáliai operaszínpadon újként megjelenő drámaiság, ami az 1850-es években még inkább az elődök példáiból kinőtt *Rigolettó*ban és a *La Traviatá*ban megvalósult, az most létrejött egy másik nyelven, Verdi kései nyelvén is. E nyelvnek voltak előzményei, de az *Otello* az első darab, ahol Verdi már folyamatosan beszél. E nyelv jelenségeit, grammatikáját, vagy legalább annak elemeit próbáljuk meg most leírni.

Kétségtelen, hogy egyes harmóniai fordulatok – még azok is, melyekre bátran merjük a *gyakori* jelzőt használni – időben elenyészően kis hányadát teszik ki a többórás műnek. Mégis, mind közről, mind távolról tekintve, a zene szövetének mintázata ezekből, ezeknek arányaiból, színeiből adódik össze. Ha kísérletet teszünk arra, hogy áttekintsük ennek a hatalmas műgonddal szőtt kelmének a szerkezeti elemeit, nincs jobb eszközünk, mint leszállni a hang- és akkordkapcsolatok, esetleg hangnemviszonyok szintjéig, ahol Verdi is járt az *Otello* komponálásának időszakában. Annak tudatában tesszük ezt, hogy ez legjobb esetben is csupán töredékét világítja meg annak az intuíciónak, mely a dráma erejét végső soron megadja.



Nem gondolom, hogy egy-egy harmóniai jelenségnek, fordulatnak minden előfordulása esetében ugyanazt a jelentést kell hordoznia. Mint ahogy ugyanaz a mondat mást és mást jelenthet a szövegkörnyezettől függően, ebben az esetben is többféle érzelmet, gondolatot hordozhat egy-egy elem. Ez nem zárja ki, hogy gondolati hasonlóságot mutassunk ki azok közt a jelenetek közt, melyekben Verdi azonos eszközökkel él, de veszélyesnek tartom azt a módszert, amelyik harmóniai azonosságokra hivatkozva a szereplők gondolataiba is valami hasonlót szeretne belezárni, -láttatni. A helyzet fordítva sem vezet jobb eredményre: hasonló dramaturgiai pillanatokot Verdi nem feltétlenül ábrázol azonos eszközökkel, mégsem kell emiatt egy elmélet összeomlásától tartanunk.¹

A fejezet felépítésénél az volt a legfontosabb szempontom, hogy megpróbáljam elkülöníteni az egyes szereplők ábrázolásakor használt zenei eszközöket. A szakirodalomnak csupán kis része foglalkozik harmóniai elemzéssel, ezek közül elsősorban Hepokoski és Lendvai írásait kell kiemelni. Az irodalomban fellelhetőek hangnemi megfigyelések, egy-egy gyakrabban előforduló akkordtípus kiemelése vagy egy felvonás részletesebb elemzése, munkám során azonban egyre inkább úgy tűnt, nem haszontalan egy-egy szereplő szemszögéből is végigtekinteni az operát.² Annak ellenére döntöttem így, hogy ilyen módon nehéz – már ha egyáltalán lehetséges – érvényesíteni a cselekmény időrendiségét, célom azonban ezúttal nem ez volt. A módszerből adódik az is, hogy az opera egy-egy mozzanata olykor többször is előfordul a fejezetben, más-más jelenség kapcsán.

A szereplők közül Jago, Otello és Desdemona zenéjét vizsgáltam részletesen. A figuráikkal kapcsolatos általános megfigyelések után azokat a jelenségeket (modulációkat, akkordtípusokat, egyéb képleteket) emelem ki, melyek legtöbbször mindhármukkal kapcsolatba kerülnek a mű során, majd ezen eszközök jelentésének személyükre szabott értelmezése következik. A szereplők jellemzése során különösen nagy segítséget jelentett Boito és Verdi közös munkája, az opera rendezőkönyve (*disposizione scenica*), melyben a színpadi mozgásra vonatkozó instrukciók előtt részletes szöveges leírást találunk az opera minden egyes figurájáról.³

¹ Hasonló gondolatainak ad hangot James A. Hepokoski a darab hangnemstruktúrájával kapcsolatban: „Egy mereven »szükségszerű«, a felvonás minden részletére kiterjedő hangnemtervet kimutatni, vagy a különböző hangnemeket egy, az egész operán következetesen végigvonuló, a szimbolizmusnak végtelenül árnyalt és pszichológiai rendszerébe illeszteni – értelmetlennek tűnik. *Ne cherchons pas midi à quatre heures.*”, 143. Hepokoski, *Giuseppe Verdi: Otello* (Cambridge: Cambridge University Press).

² Várnai Péter módszere szintén a három főszereplő zenei anyagának elemzésén alapul, de szempontjai a motívumokat állítják a középpontba, szemben dolgozatom harmóniai analízisével. Ld. Várnai, *Verdi operakalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978).

³ A rendezőkönyvek nyomtatott kiadásának szokása a 19. század közepén terjedt el Franciaország után immár Itáliában is. A francia *cahiers de mise-en-scène* mintájára készültek. Céljuk eredetileg a színházi technika (pl. világítás) fejlődése miatt megszaporodott, színpadra állításra vonatkozó szerzői instrukciók összegyűjtése volt, de idővel ebbe kerültek a színpadi mozgásra, kifejezésre vonatkozó részletes utasítások is.



1. Jago

A szereplők harmóniai görcső alá vételekor célszerűnek látszik Jago szerepét tárgyalni elsőként. Alakjának fontosságát nemcsak a dráma cselekménye, de maga Verdi és Boito is többször sugallja. A librettista az opera címéül is az ő nevét szerette volna, de mindennél beszédesebb a *disposizione scenica* szereplőjellemezése:

[Jago] a rosszat látja a természetben, Istenben. Magáért a rosszért tesz rosszat. A csalás művésze. Az Otellóval szemben érzett gyűlöletének oka nem olyan súlyos, mint a bosszú, amit kivált belőle. *Otello* Cassiót választotta kapitányául őhelyette. De ennyi ok elég neki. [...] Jago a dráma igazi szerzője, ő szövi a szálakat, össze-szedi, kombinálja, összefonja azokat. [...] Fiatalnak és szépnek kell lennie, [...] derűs, tiszta, szinte szeretetre méltó megjelenésűnek. Mindenki becsületesen hiszi a feleségén kívül, aki jól ismeri őt. Ha nem volna meg személyében a kedveskedés és a látszólagos becsületesség nagy vonzereje, nem hatalmasodhatnának el ennyire ármánykodásai. Egyik legnagyobb művészete az a képesség, hogy képes megváltoztatni az arckifejezését aszerint, hogy a személyt, akivel éppen együtt van, hogy tudja a legjobban becsapni és uralni.

Szerepének terjedelme nagyjából egyenlő lehet Otellóéval, míg Desdemona mindkettejükénél kevesebbet énekel. Jago aktivitása abban is megmutatkozik, hogy minden szereplővel létesít párbeszédet: az opera alaprétégehez tartozó Otello–Jago dialógusok mellett ő uszítja a későbbiekben háttérbe szoruló Roderigót Cassio leitatására, ő irányítja Cassiót többször is az opera során Desdemonához, és Lodovico számára is ő vázolja a kialakult feszültségeket a harmadik felvonásban. Egyedül Desdemonával nem vált szót azon a pár mondaton kívül, melyet a küldöttség jelenlétében, szinte nem is hozzá szólva, de az ő szavaira reagálva dűnnyög, inkább csak Otello felhergelése érdekében. Párbeszédein kívül leglényegesebb megnyilvánulása a második felvonás *Credója*, de jelen van ugyanennek a felvonásnak a kvartettjében és a harmadik felvonás végének *concertatójában* is. A negyedik felvonásban viszont nem szól többet pár mondatnál, cselvetései itt már nélküle vezetnek el a végső tragédiáig.

A karakterét jellemző harmóniai eszközök leírása előtt emeljünk ki vele kapcsolatban egy ritmikai, illetve metrikai jellegzetességet. Már önábrázolásának legrészletesebb képében, a *Credóban* és az azt bevezető *scenában* is feltűnően nagy szerepet kap a triola, ekkor még felütésként, a *pezzóban* pedig már alaplüktetésként, tulajdonképpen $\frac{12}{8}$ -dá változtatva a $\frac{3}{4}$ -ként lejegyzett metrumot. Ha elfogadjuk a triolát, vagy a még gyakoribb hármas osztású metrumokat Jago attribútumául, érdemes vissza- és előretekinteni, milyen módon jut érvényre a mű egyéb jeleneteiben.

Az első felvonásban egyszer találkozunk Jagóhoz köthető triolákkal, a bordal bevezetőjében. Szűk szeptimfelbontások ritmusaként jelenik meg, melyek – mint a későbbiekben látni fogjuk – szintén elválaszthatatlanok tőle. Ha azonban kiterjesztjük megfigyeléseinket a trioláról a hármas lüktetésre, feltűnő, hogy a teljes bordal, sőt az



azt követő dulakodás is $\frac{3}{8}$ -ban van, csupán Otello színre lépése változtatja a metrumot $\frac{4}{4}$ -re, melyet Jago is átvesz hazug elbeszéléséhez.

A $\frac{3}{8}$ -os metrum jellegzetes előfordulásai közé tartozik az álomelbeszélés, míg $\frac{12}{8}$ -os metrummal a második felvonás kvartettjében és a harmadik felvonásbeli Jago-Cassio-Otello tercettben (az Asz-dúr és a C-dúr területen) találkozunk. Figyelemreméltó, hogy itt és a bordal után is társul a $\frac{12}{8}$ -dal a kromatika.

Ennél szorosabban kapcsolódik Jago figurájához egy másik, a Credóban szintén megfigyelhető, de még mindig nem harmóniai eszköz, a trilla. Talán ez az egyetlen effektus, mely soha senki máshoz nem kötődik az operában, sőt a zenekarban is kizárólag Jago zenéje alatt jelenik meg. Üzenete, jelentése ennek ellenére nehezen meghatározható. A trillának nem tulajdoníthatunk olyan gonoszsággal összekapcsolódó szerepet, mint majd a szűk szeptimnek, és a szituációk is, melyekben Verdi alkalmazza, nagyon különbözőek.⁴ Hol behízselgő gesztust, hol önelégültséget, hol ironikusan nyugodt szavakat illusztrál. Egyetlen közös vonásuk, hogy mind Jago lényéből fakadnak.⁵

Szűk szeptimek Jago szerepében

A szűkített szeptimek a harmóniaknak olyan csoportját jelentik az *Otello*-ban, melyet látszólag igen egyszerű szereplőhöz kötni. Lendvai Ernő a „barokk zene feszültségi hangzatának” nevezi a szűkített négyeseket,⁶ utalva arra, hogy az oktáv distanciális felosztása már a 19. század előtt is betöltötte az idegenség, a bizonytalanság ábrázolásának és a feszültségkeltésnek a szerepét. Ezek után nem meglepő, hogy Jago, „a dráma igazi szerzője”, aki a „szálakat szövi és kombinálja”, egyetlen fontos és őszinte pillanatában sem szólal meg szűkített szeptimek nélkül. De ezzel még nem végeztünk az akkord jelentésének felgöngyölítésével. Azzal ugyanis, hogy Jago hatalmába keríti Otellót, nemcsak lelkét, hanem zenéjét is átítatja önmaga mérgével és szűkített szeptimeivel.

Az akkordtípus legfeltűnőbb előfordulásai – elsősorban Otellohoz kapcsolódóan – azok, melyek több ütemes foltot alkotnak, repetált akkordként, zenekari tremolóként vagy felbontásként. Erre példa Jago második mondata a viharjelenetben, mellyel máris Otello pusztulását kívánja: „L' alvo frenetico del mar sia la sua tomba” (I. felv., 1. jel., J⁺⁶–J⁺⁸).⁷ A szűk szeptim az „È salvo” szavak alatt oldódik (uott., J⁺¹⁰–J⁺¹¹). Ugyanez a

⁴ „Ed io rimango Die sua moresca signoria l'alfiere” (Roderigóhoz, I. felv., 1. jel.); „vivida piaga le squarcia il seno” Otellohoz, II. felv., 3. jel.), és ugyanennek zenekari idézete a III. felvonás bevezetőjében; az álom-elbeszélés előtti mondatok: „E qual certezza v'abbisogna? – Avinti vederli forse? [...] Ardua impresa sarebbe” (II. felv. 5. jel.); a kihallgatási jelenet (III. felv.); a III. felvonás legvégén „Ecco il leone”, stb.

⁵ Várnai Péter a trilla mellett az *unisono* dallamokat említi még Jago jellemzőjeként. Várnai, *Verdi operakalauz*, 379–380.

⁶ Lendvai Ernő, *Verdi és a 20. század* (Budapest: Akkord, 1998), 114.

⁷ A zárójelben megadott próbajelek a zongorakivonat Ricordi-féle kiadására vonatkoznak. A felső indexbe tett számok arra utalnak, hogy a hivatkozott részlet az adott próbajel előtt vagy után a megfelelő számú ütemmel veszi kezdetét, illetve fejeződik be.

G–B–Desz–Fesz szűk szeptim a gerince egyik utolsó megszólalásának a harmadik felvonás végén („Chi può vietar che questa fronte prema col mio tallone?”, 9. jel., U⁴–U).

Az első felvonásban nemigen akad olyan pillanat, melyben Jago lényé nyíltan megmutatkozhatna, így szűk szeptimmal is alig találkozunk. A Roderigóval folytatott párbeszéd (I. felv., 1. jel.) során hallható mixtúra inkább a szöveget fejezi ki, mint cselvetést („Presto in uggia verranno i foschi baci di quel selvaggio dalle gonfie labbra”, U³–U⁴). Talán a *brindisi* zenekari bevezetője idéz fel valamit a szűk szeptimek viharjelenetből megismert, gonoszsággal vagy alattomos számítással összekapcsolódó jelentésrétegével. Jago igazi énje akkor mutatkozhat meg, amikor egyedül van. Ilyen szituáció a második felvonásban adódik, ahol a nagy önvallomásban, a *Credóban* – ha nem is parttalanul, de – kihasználja a szűkített szeptimeket. Az álomelbeszélés előtti szakaszban inkább Otello szorongása fejeződik ki a Jago szavait kísérő szűk szeptimben („Signor, frenate l’ansie. E qual certezza v’abbisogna?”).

A harmadik felvonásban, a kendő-tercett után, a küldöttség érkezését jelző C-dúr fanfárba is szűk szeptimmal kapcsolódik be Jago: „Vedeste ben come’egli ha riso? E il fazzoletto?” (6. jel, A⁺¹–A⁺³). Mintegy tíz ütemmel később szintén szűkített akkord kíséretében veti fel: „val meglio soffocarla, là, nel suo letto, là, dove ha peccato” (uott., A⁺¹¹–A⁺¹³). És hogy a kép még érzékletesebb legyen, a fordulatot a bacio-témából ismert késleltetéssel zárja. Igazi leplezetlen felcsattanás az a pillanat, amikor Otello bejelenti, hogy a doge rendeletére visszatér Velencébe, és utódja Cassio lesz. Jago erre a váratlan eseményre nem tud másként reagálni, mint egy szűk szeptimmal, ezúttal nemcsak akkordikus értelemben, hanem hangközként is. Ha csak egy pillanatra is, de elvesztette önkontrollját, megmutatkozott önmaga.

Mediáns és alsómediáns kapcsolatok Jago szerepében

Több szereplőhöz köthető a címben említett jelenség két típusa. Az egyik egy dúr akkordot vagy még inkább hangnemet követő moll akkord, mely egy nagy terccel feljebb, a dúr III. fokára épül, tehát az egy kvinttel magasabb dúr paralelje (pl. C-dúr – e-moll, mediáns). A másik ugyanez megfordítva: amikor egy moll akkordról vagy hangnemből annak VI. fokára, egy nagy terccel lejjebb mozdul el a zene (pl. e-moll – C-dúr, alsómediáns).⁸ Utóbbi variánsa a később tárgyalandó I–VI⁶ kapcsolat, mely leggyakrabban éppen mollban fordul elő.

Jago szerepéhez ebből a típusból egy hangnempár kapcsolódik kiemelten: a C-dúr – e-moll. Az álom-elbeszélést megelőző recitativ szakasz e-mollban zárul, ezt követően tompa, süket módon indul maga a mese C-dúrban, nem kis részben a kürt kifejező hangszínének köszönhetően (II. felv., 5. jel., I és az előtte levő ütemek). A másik mo-

⁸ Lendvai mindkét fajtát részletesen tárgyalja könyve „Funkció” című fejezetében. Lendvai, *Verdi és a 20. század*, 72–74.

dulációtípus azonban sokkal jellemzőbb Jagóra, mégpedig leginkább azokban a pillanataiban, melyekben szeretne igazán meggyőző, ártatlan, netán behízselő lenni Otello előtt. Így az első felvonásban, amikor Otello éppen őt kéri meg, hogy számoljon be a Cassio okozta felfordulásról, C-dúrban kezdi meséjét. C-dúrban írja le, milyen békés volt minden, míg – és itt következik a moduláció e-mollba – egy adott pillanatban egymásnak nem ugrottak.

A második felvonásban, amikor Otello gyanútlanul odalép Jagóhoz, aki Cassio és Desdemona kapcsolatát kezdi feszegetni, értelemszerűen megint bizalomkeltő és jó szándékú képet szeretne magáról festeni. D-dúrban indít, ám amint a jól elhelyezett Eisz hangból kiderül, hogy sikerült Otellót kibillentenie nyugalmából, Jago igyekszik „megnyugtatni” felettesét. Erre nincs is jobb eszköz, mint hogy a paralel fisz-mollba modulál. Otellónak ekkor még van elég lélekjelenléte, hogy visszatérjen D-dúrba (3. jel., L⁻⁴–L).

A harmadik felvonásban is akkor találkozunk a C-dúr – e-moll modulációval, amikor Jago és Cassio párbeszéde odáig jut, hogy a bizonyítékul szolgáló kendőt már Jago vette magához. A moduláció tolmácsolja nekünk, mit sugall a kendő Jagóról a mór felé: itt a biznyság, hogy ő Otello megmentője (5. jel., Y–Y⁺⁸).

Mixtúrák Jago szerepében

Jago harmóniai jellemrajzának egyik meghatározottabb színe a gyakran kromatikával is együtt járó mixtúra, azon belül is leggyakrabban a reális mixtúra. Ez lehet akár emelkedő, akár ereszkedő, és a kromatikus példák mellett előfordul diatonikusan is.

Elsőként lássunk egy olyat, mely rövidegénéél fogva jellegzetes. A *Credo* után Jago egyedül marad, de meglátja a távolban a Desdemonával társalgó Cassiót, és mindjárt a sátánt hívja segítségül, hogy vezesse arra Otellót. Az egyenletes nyolcadmozgású anyagban csupán fél ütem erejéig, de megszólal egy majdnem végig kromatikusan ereszkedő szext-mixtúra (a-moll szext, G-dúr szext, Fis-dúr szext, F-dúr szext, E-dúr szext). Éppen ezek a futó fél ütemek adják meg egy-egy figura profilját, ezek sugallnak az egész operán belül bizonyos karaktert az egyes szereplőknek (II. felv., 2. jel., H⁺²⁵). Nem hosszabb, de talán lassabb tempójánál és a drámán belüli időzítésénél fogva jelentőségteljesebb, amikor Otellót féltékenységének első fellobbanásakor álszent módon maga Jago inti, hogy óvakodjon a féltékenységtől („Temete, Signor, la gelosia!”, II. felv., 3. jel., O⁻¹⁶). Mielőtt megszólal a félelmetes unisono fisz-moll dallam, melyet majd a harmadik felvonás bevezetőjében is hallhatunk, Jago szavait egy H-dúrtól D-dúrig kromatikusan emelkedő, hátborzongató mixtúra kíséri.

Ezek után egészen különös, mennyire más hatást ér el Verdi egy hasonló kromatikus mixtúrával az álom-elbeszélésben (II. felv., 5. jel., J⁻³–J⁻²). Egész hosszan, D-től F-ig süllyed, majdnem végig pontos mixtúrában, csupán az első két dúr akkord fordítása más, mint az azt követő nyolc szextakkordé. A hosszan ereszkedő kromatika ezen a helyen Cassio Jago által hamisan megjelenített kéjsóvár vágyakozását festi le. Mint



egy hosszú, elnyújtott sóhaj, úgy terül el ez a gesztus az elbeszélésen belül. A felvonás végén, szöveg nélkül, a zenekari utójátékban felhangzó ereszkedő dúr mixtúra is Jagót idézi (II. felv., 5. jel., utolsó hat ütem). Az ő műve közeledik a kiteljesedéshez, az ő cselszövéseinek hatását érezni a felvonást záró bosszúduett utáni *pesante* oszlopokban.

A harmadik felvonás különleges pillanata, amikor a velencei küldöttség szignálja már szól a háttérben, de mi még Otello és Jago beszélgetésének síkján követjük az eseményeket (6. jel.). Ezekben a pillanatokban nevezi ki Otello kapitányává Jagót addigi „szolgálatiért”. A trombiták dúr-felbontásai és üres kvintjei közepette különösen feltűnő Jago enyhén kromatikus mixtúrája még akkor is, ha végül a diatonikus C-dúrban ér véget („Ma ad evitar sospetti Desdemona si mostri a quei Messeri”, B⁴–B⁷). A négyütemes mixtúrát körülvevő szakasz triolás ritmusával szembeállított egyenletes *staccato* nyolcadok is azt sugallják, hogy Jago nem jár tisztességes úton. Lopakodó, óvatos zene ez a harsogó fanfár közepette. Érdeemes megjegyezni tehát, hogy a mixtúrák közül nem csak a reális kapcsolódik Jagóhoz.

A felvonás végén közvetlenül Otello szavaihoz kapcsolódóan indul meg egy hatalmas, ereszkedő, kromatikus dúr szextlavina („Il fazzoletto! il fazzoletto!”, 9. jel., T⁴–T¹). Ha kételkednénk, hogy ez a megállíthatatlan sodrású mixtúra Jagót hivatott idézni, segít az értelmezésben, hogy amikor a zuhanás végre megtorpan egy mély Fiszen, Jago szólal meg, szavakba öntve, amit a zene már elmondott: „Il mio velen lavora”.

A mixtúrákkal rokon jelenség a második felvonás elejének reális szekvenciája, ami a függöny felemelkedését kíséri (A⁺³–A⁺⁴), majd megjelenik Jago, aki álszent módon Cassiót vigasztalja. A szekvenciának négy, nagyszekundonként süllyedő, pontos láncszeme van (C–G, B–F, Asz–Esz, Gesz–Desz), melyhez még egy hasonló (f-moll–C-dúr) társul. Az ezt megelőző és követő f-moll/F-dúr szakaszban feltűnő szigeteket alkot a maga sikamlós ereszkedésével. Találó ábrázolása Jago simulékony ravaszságának.

Jelentősebb autentikus és plagális irányú mozgások Jago szerepében

E téma tárgyalásakor az eddigieknél hangsúlyosabban kerül előtérbe, hogy a jelenséget szemléltető példagyűjtemény szubjektív válogatás eredménye. Természetes ugyanis, hogy ebben a zenei anyagban lehetetlen és értelmetlen lenne funkciós szempontból minden egyes akkordkapcsolatot értékelni. Ezért többnyire csupán olyan helyeket emelek ki az opera egészéből, melyek a plagális vagy autentikus fordulatok mennyisége miatt szembeötlőek, vagy – és ez a szubjektivitásnak nagyobb teret engedő szempont – szerepükben, minőségükben tűnnek jelentősebbnek az általánosnál. Az előbbi kategóriába elsősorban szekvenciák tartoznak, az utóbbiba pedig olyan zárlatok, melyek – talán csak az én szememben, fülemben – kiemelt jelentőséggel bírnak egy-egy szereplő jellemrajzában.

A plagális irányú mozgás Jago esetében a zárlatokra a legjellemzőbb. Az önarc-képét festő szereplő *Credója* elején és végén is ezt az eszközt választja – utóbbinál



kétszeresen –, és közbülső záratai is gyakran plagálisak (II. felv., 2. jel., H⁸–H¹). A felvonás végén, immár Otellót is magával rántva, a bosszúduettet zárják így („Dio vendicator”, 5. jel., P⁺⁶–P⁺¹⁰). Az autentikus irányú mozgás viszont szekvenciaként feltűnőbb Jagóval kapcsolatban. Külön figyelemre méltó, hogy míg plagális irányú mozgások rendszeresen megjelennek Otello és Desdemona zenéiben is, addig autentikus láncok (a szerelmi duett indítását leszámítva) kizárólag Jagóhoz kötődnek. Legelső, vihar-jelenetbeli megszólalása mindjárt egy autentikus szekvencia keretén belül történik, melyet egy kromatikusan emelkedő, triola ritmusú reális mixtúra előz meg („È infranto l’artimon”, I. felv., 1. jel., I⁺¹⁸–H⁺¹⁹). Nem sokkal később néhány akkord erejéig ugyanez jut érvényre a bordal előtt, amikor Cassiót próbálja leitatni („Sì, ancora bever devi”, uott., DD⁻⁶).

Sokkal hosszabb és árnyaltabb azonban a bordal utáni terület. Alighogy megjelenik Montano, Jago azonnal megkezdi hazugságait. Egyetlen mondatot szól (I. felv., 1. jel., „Ogni notte in tal guisa Cassio prelude al sonno”, LL⁺⁴), de cselszövése ekkor már nélküle is megteszi hatását. A hangnemek autentikus rendben követik egymást (fisz-moll, h-moll, e-moll), de az új hangnemet, mely értelemszerűen mindig az előző IV. fokaként jelenik meg, rendre V. fok után, tehát plagális fordulatként találja. Az e-mollt követő A-dúrtól kezdve megváltozik a helyzet: innen fogva nem hangnemekről, csak autentikus akkordsorról beszélhetünk (A⁷, D⁷, G⁷, C⁷, F), ismét egészen hosszan (MM⁻⁴–NN); a teljes szakasz harmóniai kivonatát ld. az 1. kottapéldán).

A fentieknek köszönhetően az egész jelenet azt az érzést kelti, hogy valami megállíthatatlan folyamat indult el. Bár a harmóniaritmus egyenletes – végig négyütemes egységekről van szó –, mégis úgy tűnik, előbb csak lassan, alig észrevehetően, plagális álarc mögé bújtatva indul a lavina, majd a domináns szeptimektől kezdve feltartóztatlanul görög végig.

Még egy jelenet van a darabban, ahol Jago szabadjára engedi autentikus kvintláncait: a második felvonásban, Otello belépése, a felejthetetlen „Ciò m’accora” sóhaj előtt (ld. a 2. jel. utolsó ütemeit). Hű képét kapjuk a mór felbukkanása előtt az önmagát lecsendesítő, merengést láttatni próbáló, de belül izgatott Jago lelkének. A terület egyre ritkuló ritmusa, a fokozatos átmenet staccato akkordokból tartott hangok megjelenéséig, mind azt sugallják, hogy itt most valaki nagyon szeretné, ha az elcsendesült, mélyen gondolkodó ember látszatát tudná keltetni.

2. Otello

Otello szerepe legszorosabban nem hitveséhez, hanem Jagóhoz kötődik. Ez a benyomásunk a teljes operát végighallgatva is megmarad, holott az első és az utolsó felvonásban alig vált szót Desdemonán kívül valakivel. A második felvonástól mégis minden megnyilvánulása mögött Jagót sejtjük mozgatórugóként. Nemcsak azokban a jelenetekben, ahol Jago valóságosan jelen van, de ott érezzük őt a háttérben akkor

1. kotta: I. felv., 1. jel., LL⁺4–NN közötti rész harmóniai kivonata

is, amikor Desdemona két alkalommal próbál Cassio érdekében szólni, a IV. felvonás pedig maga Jago műve, holott ekkor már alig van színpadon. Talán a harmadik felvonás asz-mollban induló monológja („Dio! mi potevi scagliar”, 3. jel.) kivétel a fentiek alól, bár hamarosan kiderül, hogy Jago zenei hatásától ez sem mentes. A *Disposizione scenica* szerint:

[az első] felvonás teljes dicsőségében, ereje teljében és teljes ragyogásban ábrázolja őt. Első szavai viharban harsannak fel, győzelmet dörögnek; utolsó szavai csókok közt sóhajtoznak, szerelemért epekednek. Előbb a hőst látjuk, majd a szeretőt, s azt, mennyire nagyszerű ez a hős, hogy méltó a szerelemre és ekkora szenvedélyre képes. Majd ebből a rendkívüli szerelemből születik Jago ravasz ténykedése nyomán a rettenetes féltékenység. [...] Jago szavai a mór vérebe fecskendezett méregként hatnak. Ezt az erkölcsi mérgezést kell kifejeznie az ő összes borzalmának. Otello lépésről lépésre végighalad az emberi szív legborzalmasabb gyötrelmein, a kételyen, a dühön, a halálos csüggedtségen. Otello a tragédia és Jago nagy áldozata.

Már Jago szerepének tárgyalásakor szóba került, hogy a triolás mozgás olyan eleme az operának, mely eredendően Jagóhoz kötődik, belőle fakad, a mű nagy részében mégis átítatja Otello zenéjét is. A második felvonás során már nála is megjelennek a triolák, először az „Ora e per sempre addio” kezdetű *pezzo* zenekari kíséretében, majd

a záróduettben.⁹ A képlet világos jelentését erősíti a *Credo* végének és a második felvonás befejezésének feltűnő hasonlósága is.

A harmadik felvonásban is fel-felbukkan a triola. Eltűnődhetünk, vajon Otello legelhagyatottabb pillanatában, a „Dio! mi potevi scagliar” kezdetű szólójában vajon véletlenül kulcselem-e ez a képlet, ráadásul felütésként, ahogy a második felvonás kezdetén találkoztunk vele. A küldöttség érkezésekor megszólaló fanfár triolás változata sem közvetlen utalás. Erre is csak akkor kapjuk fel a fejünket, amikor a felvonás végén, szűkített akkordként és Jago kegyetlen kíséző szavai mellett ismétlődik meg („Il mio velen lavora”, 9. jel., T⁺⁴ és T⁺⁶).

Szűk szeptimek Otello szerepében

Bevezetésképpen érdemes felidézni Verdi egy 1871. január 5-én kelt, Francesco Florimóhoz írott levelét:

Hallgassatok meg néhány modern operát, de ne hagyjátok magatokat elbűvölni [...] a szűkített szeptimakkortól, mely fellegvára és menedéke mindannyiunknak, akik nem tudnak négy taktust szerezni féltucatnyi szűkített szeptim-akkord nélkül.¹⁰

A levélből és az akkordtípus most megvizsgálandó használatából egyaránt kitűnik, hogy olyan hangzattípusról esik most szó, mely Verdi szemében (esetünkben inkább fülében) igen nagy, ha nem a legnagyobb feszültség létrehozására alkalmas. Éppen ezért veszélyt is lát használatában; úgy véli, valós drámai feszültségek megteremtése helyett is hajlamos a kor operaszerzője a szűkített szeptimek halmozására.

Az akkordtípus Hepokoski szavaival élve Otello őrzöngésének tipikus zenei kifejezőeszköze. Könyvében nem tárgyalja ugyan a részleteket, de e nélkül is feltűnő, hogy a szűk szeptim Otello első féltékenységi dühkitörésétől kezdve végigkíséri a címszereplő legvadabb pillanatait. Az első ilyen alkalom a második felvonásban van. Jago idegfeszítő, látszólag habozó, gyanúkeltő kérdései után („Cio m'accora”; „Vi confidaste a Cassio?”, 3. jel.) Otello – feltűnően hamar felcsattanva – Jago fejére olvassa eddigi faggatózását, és ahogy egyre jobban belelovalja magát a gyanakodásba, úgy váltja fel az addigi domináns szeptimeket egyre sűrűbben szűkített szeptim (M⁺³–M⁺⁷). Ez a jelenet nemcsak azért kulcsfontosságú, mert ez az első Otello féltékenységi jeleneteinek sorában, hanem azért is, mert ezúttal a drámai szituációból is kiviláglik, hogy Otello szívében Jago ültette el a féltékenység csíráját, és szintén ő az, akinek zenei szókinéséből Otello átveszi a szűk szeptimek használatát.

⁹ Hepokoski felhívja a figyelmet, hogy a ritmusképlet ebben a felvonásban – éppen az „Ora e per sempre addio”-tól kezdve – társul az ereszkedő kvartdallammal, melyet ő találóan Otello downfall motívumának nevez. Hepokoski, *Giuseppe Verdi: Otello*, 156–157 és 160–162.

¹⁰ *Verdi válogatott levelei*, ford. Vadas László, szerk. Komár Pál (Budapest: Zeneműkiadó, 1956), 160–161.

Hasonló módon a kvartett utáni monológiából felocsúdva is domináns szeptimet torzít szükké, amikor Jago megszólítja („Tu! indietro!”, II. felv., 5. jel., A–A⁺⁵). Az akkord súlyát – az előző példához hasonlóan – itt is növeli, hogy Otello egy rövid ütem erejéig elhallgat, ezzel előtérbe engedve a szűkített szeptimet harsogó zenekart. Az akkordot egyik esetben sem halljuk felbontásban az énekestől, mindkét esetben kísérő harmóniaként jelenik meg.

Már a harmadik felvonásban járunk, amikor Desdemona nem tudja felmutatni hitvese kérésére a szerelmi zálogul kapott kendőt. A hatás hasonló az eddig látottakhoz. Otello türelmetlen követelése ismét szűk szeptimbe torkollik (2. jel., G⁺⁴–G⁺⁷, ezúttal a hasonló alkalmakkor feltűnő ereszkedő kromatikával nyomatékosítva), melyet nem is képes más feloldani, mint Desdemona ártatlan, minden gyanútól mentes válasza: „Tu di me ti fai gioco, storni così l’inchiesta di Cassio” (uott., G⁺⁸–G⁺¹²). A párbeszéd folytatásában az akkord félreérthetetlen kapcsolatba kerül a Rosszal, magával a pokollal, amikor Desdemona így mentegeti magát: „vede l’Eterno la mia fede!” Otello szűkített szeptimmal kiáltja az asszony szemébe: „No! la vede l’inferno” (uott., J⁺⁷–J⁺¹⁰).

A jelenet két csúcspontja, amikor Otello Desdemona arcába vágja: „non sei forse una vil cortigiana?” és „quella vil cortigiana che è la sposa d’Otello”. Az első alkalommal maga a *cortigiana* szó váltja ki a szűk szeptimet, másodszor, egyben a jelenet végén, nem Otello szavai alatt robban ki a feszültség, hanem Desdemona távozásakor, amikor a zenekar megkezdí átvezetőjét a porig sújtott Otello monológiához. Az átvezetés e-mollban indul, de hamarosan csak szűk szeptimek sűrű függönyén alig áttetsző hangnemkörvonalokról beszélhetünk, melyek aztán a kétoktávós lezúduló kromatika után asz-mollban állapotodnak meg (uott., M–M⁺¹⁰).

A dühöt, a felindulást, mely Otellón a kendőtercett előtt lesz úrrá, ugyanolyan semmibe rohanó szűk szeptimmenet fejezi ki, amelyet már hallottunk a Desdemonával folytatott párbeszéd során (II. felv., 4. jel., R⁻¹⁴–R⁻¹). Míg ott a C–Esz–Fisz–A-ként kottázott hangzat G-dúrba jutott, itt az enharmonikus A–C–Esz–GesZ akkord oldását Jago behízelgő GesZ-dúr dallama hozza meg (uott., 5. jel., R–R⁺⁹). A hallgatózás során a mór számára kétségtelenül az a legkegyetlenebb pillanat, amikor Jago felmutatja a kendőt, a *fazzolettót*. Otello nem is uralkodik magán: a zenekar ismét szűkített szeptimben – ezúttal felbontásban – beszél nekünk kétségbeeséséről („È quello! è quello”, uott., X⁺⁸–X⁺⁹). És ha a helyzetből nem tűnne ki világosan, hogy Jago cselszövesei dolgoznak, a felbontást követő trillák egyértelművé teszik (uott., X⁺¹⁰–X⁺¹¹). Nem Otello szavai alatt szólal meg, de az ő bukását hivatott lefesteni az a pillanat, amikor a harmadik felvonás közepén megismert, a küldöttség érkezését hirdető C-dúr fanfár a felvonás végén szűkített szeptimmé torzul (9. jel., T⁺⁴–T⁺⁷). A felvonás végén is ez visszhangzik (uott., U⁺¹⁰–U⁺¹¹).

Ugyanez a Fisz-alapú, de C-re épített szűk szeptim harsan fel a IV. felvonásban, Desdemona megfojtásának pillanatában (EE⁺⁸–EE⁺²⁰), és ugyanúgy feloldás nélkül marad, mint már láttuk előzőleg is néhány példában. Inkább csak abbamarad az akkord, mintsem eljutna valahová, bár a sok ütemes *fortississimo* szakasz utáni *piano*, illetve

pianississimo mégis hoz valamiféle megnyugvást, főleg annak köszönhetően, hogy a C-re épített szűk szeptim után nem sokkal egy ugyanarra a hangra épített dúr akkord szólal meg (FF⁻¹). Az ezt követő pár ütemben (FF–FF⁺⁵) fellelhető tercrokon fordulatok és a két poláris váltás villámfényei aztán hamar kizökkentenek minket ebből az amúgy sem igazán meggyőző nyugalomból. A jelenet folytatásában is fontos szerepet játszik az akkord, egészen a címszereplő öngyilkosságáig, ahol a hangzat még egyszer megmutatja már jól ismert, felharsanó, erőszakos arcát („Ah! ferma! Sciagurato”, 4. jel., OO⁺³–OO⁺⁴).

A szűkített szeptimhez azonban nem kezdettől fogva társulnak ennyire vad indulatok. Az első felvonásban, és még a második elején is valami mást, inkább szorongó balsejtelmet, aggódást fejez ki, mintsem dühöt. A történet kronológiáját tekintve most visszalépünk ugyan az elemzésben, de mivel a hangzat jellegzetesebb használata az eddigi példákban mutatkozik meg, vállaltam a sorrendiségnek ezt a megtörését.

Már Otello legelső megszólalásakor, a viharjelenet Cisz-dúr belépőjében megjelenik a szűkített szeptim, ekkor még csak egy pillanatra homályosítva el a dicsőséges hangvételt („nostra e del ciel è gloria”, I. felv., 1. jel., L⁺⁵–L⁺⁷).¹¹ Ennél világosabb jelentésével találkozunk a felvonás végén, a szerelmi duettben (3. jel., WW⁺⁷–WW⁺⁸). A szövegben pár sor erejéig Otello jövővel kapcsolatos szorongásai jutnak kifejezésre:

Tale è il gaudio dell'anima che temo,
temo che più non mi sarà concesso...

E sorok előtt is vetül valami bizonytalan árny a szerelmesekre, nagyszekundonként, azaz két kvintenként süllyed a zene, de a szűkített szeptim megszólalása mégis hirtelen sötétedésnek hat, kifejezetten szorongó, szorongató érzést fejez ki, ami aztán a szerelemmel, gyengédséggel kapcsolatba hozható E-dúrban, annak is H-orgonapontos, kvartszextfordításában foszlik semmivé.¹² Nem egészen húsz ütem elteltével pedig, közvetlenül a *bacio*-téma előtt egyik szűkített akkord következik a másik után, míg egyszerre csak fel nem csendül – immár félreérthetetlen szerelmes üzenettel – az E-dúr (uott., YY⁻⁴–YY⁻¹ előtti ütemeket). Lendvai Ernő ezt a fordulatot, az „ösztönök tengerét” állítja párhuzamba a vihar-jelenetbeli tengerrel. És valóban igaza van abban, hogy a *bacio*-téma e $\frac{3}{4}$ -es E-dúrját ugyanúgy az Aisz–Cisz–E–G akkord előzi meg, mint az Otellót köszöntő „È salvo!” felkiáltását (1. jel., J⁺⁷–J⁺⁹).

A második felvonásban, Otello és Jago első hosszabb beszélgetésekor – melynek végén a korábban tárgyalt első dühkitörés következik – már a társalgás kezdetén mutatkoznak előjelei a majdani „szükszeptim-viharnak”. Otello kérdésekor például éppen

¹¹ A valós és érzelmi tenger szimbólumáról és annak harmóniai összefüggéseiről részletesebben olvashatunk Lendvai Ernő könyvének „Szűkített négyesek” című fejezetében: Lendvai, *Verdi és a 20. század*, 115–116.

¹² Az E-dúrról és az I. felvonás egyéb fontos hangnemeiről ld. David Lawton „On the »Bacio« Theme in *Otello*” című cikkét, *19th-Century Music* 1/3 (March 1978), 211–220.

Cassio nevének említésekor szólal meg egy szűkített szeptim az addig és a folytatásban is diatonikus zenei folyamatban („Colui che s'allontana dalla mia sposa, è Cassio?”, 3. jel., K⁻⁴). Ennél árnyaltabb a célzás Jago következő kérdésekor – „Cassio, nei primi di del vostro amor, Desdemona non conosceva?” – Otello igenlő válasza még a Jagótól megörökölt domináns szeptim (H–D–E–Gisz) fölött hangzik el, de a következő pillanatban Otellóval egy időben nyilall belénk a kétely: nem szólal meg ugyan szűkített szeptim, de a magányos Eisz tökéletesen elég, hogy az előző akkord szűkké torzuljon bennünk (H–D–Eisz–Gisz), és átéljük azt a szívszorító pillanatot, amit a gyanú első felbukkanása okoz a mórnak (uott., L⁻⁴). A szűkített szeptimek ilyen jellegű használata teljesen más hatást kelt, mint amit az őrjöngő Otello jeleneteiben láttunk.

Megállapíthatjuk, hogy a szűk szeptimek vizsgálatával a címszereplő jellemének egyik lényegére tapintottunk. Lelkiállapotának érzékeny indikátorai a szűk szeptimek, szavainak nyomatékosítói, olykor helyettesítói.

A mollbeli VI. fok Otello szerepében

Desdemonán kívül csak Otellóhoz kapcsolódóan hangzik el mollbeli VI. fok. (Olykor Jago szájából halljuk, de akkor is mindig Otellóhoz szól). Az első felvonás duettjét Otello is hasonló tercrokon fordulattal kezdi, mint majd hitvese (3. jel., „Già nella notte densa”, RR⁺²³). Desdemona indító akkordjai a következők: Gesz-dúr – Eszesz-dúr – Gesz-dúr (uott., „Mio superbo guerrier!”, SS). Otello is Gesz-dúrból indul, a következő akkord viszont egy hangzó Eszesz-dúr szext. Bár az akkord Gesz-Bebé–Eszesz hangjai közül Verdi a Bebét A-nak írja, sőt az Eszesz hang hamar C-re lép, a hatás megegyezik a későbbiekben többször szereplő mollbeli VI. fokot alkalmazó fordulatokéval.

Még a duett során, harci élményeinek felsorolása kezdetén ismétlődik meg az akkordváltás C-dúrban, ismét I. fok után, és ismét a jellegzetes szextfordításban („Pingea dell'armi”, uott., TT). Nem sokkal később pedig sorsának fürkészésekor találkozunk a mollbeli VI. fokkal, ezúttal hangnemi szintre emelkedve. E-dúr dominánsát álzárlatként követi a C-dúr akkord, mely a folytatás során tonikának bizonyul („nell ignoto avvenir del mio destino”, uott., XX⁻¹–XX).¹³ Legközelebb Jago álom-elbeszélésében találkozunk az operában az akkorddal, két alkalommal is. Elsőként Jago szavai alatt, aki Cassiót idézi („ei disse poscia: il rio destino impreco”, II. felv., 5. jel. J⁺⁶–J⁺⁸). Mondanivalóját ezzel az eddig meghitt pillanatokhoz kötődő eszközzel próbálja szerelmes hangulatúvá festeni (V kvintszext – mollbeli VI kvartszext – I szext).¹⁴ A fordulat később ismét Otello bensőséges érzelmeit ábrázolja, ezúttal szextfordításban, amikor

¹³ Ismét utalok David Lawton cikkére. Az általa tárgyalt három hangnem közül kettő (a fent említett E-dúr és C-dúr) értelmezhető I. fok és mollbeli VI. fok kapcsolataként is. Ld. Lawton, „On the »Bacio« Theme in *Otello*”.

¹⁴ Figyelemre méltó, hogy az álom-elbeszélésben több olyan elem is található, mely a a *bacio*-témát idézi, leggyakrabban a domináns szeptim elnyújtott 6–5 késleltetéssel.

Jago kérdésére elmeséli, hogy a kérdéses kendő első szerelmi záloguk volt. Az F-dúrban felcsendülő Desz-dúr szextakkord most Asz-dúrba irányuló modulációt indít el.

Távolról rokonítható a fentiekkel egy másik, a korai operáknál már említett fordulat, a kettős autentikus zárlat, mely szintén Otello szavaihoz kapcsolódik. Ebben a zárlattípusban rendszerint az autentikus V–I lépést előzi meg egy félhanggal magasabb megfelelője. Ehhez hasonló harmóniasor szólal meg az első felvonásban, amikor Otello a Cassio okozta felbolydulás után mindenkit hazaküld. F-dúr V szeptim és I kvartszext akkordjait egy leszállított alapú VI mellékdomináns szeptim – nápolyi kvartszext akkordpár előzi meg (2. jel., „Io da qui non mi parto”, RR⁻⁵–RR⁻⁶). Ez a VI szeptim más, mint az eddig tárgyalt, kifejezetten mollból kölcsönzött hatást keltő VI. fokok, mégis – mint alakilag hasonlót – érdemesnek tartottam itt megemlíteni. Ugyanezzel a fordulat kiáltja világgá odaveszettek érzett dicsőségét a második felvonásban. Az Asz-dúr hangnemű, „Ora e per sempre addio” kezdetű *pezzo* egy rövid Esz-dúr szakaszon éri el tetőpontját. A kettős autentikus zárlat hangzatai ebben az esetben így alakulnak: Cesz⁷ – Fesz – B⁷ – Esz (5. jel., „Della gloria d’Otello è questo il fin”, E⁻⁴–E⁻⁶).

A negyedik felvonásban hangnemi szinten találkozhatunk az I. fok – mollbeli VI. fok kapcsolattal, amikor Desdemona Asz-dúr imája után Otello egy hátborzongató kontra E hang kíséretében, E-dúrban nyit be hálósobájukba (3. jel., U). Verdi nyolc ütem után visszavált a bés lejegyzésre, csupán a nyolc bé előjegyzésű Fesz-dúr helyett ír E-dúrt. Az akkordkapcsolat gyökeresen más jelentést kap, mint az eddig tárgyalt esetekben. A hangzat kiemelt jelentőségét bizonyítja, hogy a *bacio*-téma legmarkánsabb pillanata is ennek fordítása: E-dúrban C-dúr kvartszext (I. felv., 3. jel., YY⁺⁵–YY⁺⁶).¹⁵

Egyéb mollbeli akkordok Otello szerepében

Feltűnő, hogy Otello és Desdemona szerepét – de csak kettőjüket – a VI. fokon kívül is gyakran árnyalják az azonos alapú mollból kölcsönzött akkordok.

Már legelső duettjükben, illetve az azt közvetlenül megelőző szakaszban találunk példákkal. Az opera tudatos egységesítésének, a töréspontok megszüntetésének egyik legjobban kitapintható példája, amikor Otello Cassio és Montano dulakodása után Jagót arra utasítja, intézkedjen, hogy mindenki térjen haza, állítsa vissza az utcák nyugalalmát. Az Otello rendelkezései közben megszólaló zene több vonásával is megelőlegezi a szerelmes duett bevezetőjének zenéjét: a tonikai orgonapont és a ritmus segít

¹⁵ Csak ismételni tudom Lendvai Ernőt: Verdi kvartszext akkordjai külön tanulmányt érdemelnek. Egy rövid cikk már megjelent erről az első Verdi-kongresszus kiadványában, de a téma további vizsgálódásokra érdemes. Ld. Massimo Bruni, „Funzionalità drammatica dell’accordo di quarta e sesta nello stile di Verdi”, in *Atti del primo congresso internazionale di studi Verdiani 1966*, a cura di Marcello Pavarani e Pierluigi Petrobelli (Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1969), 36–39. Annyival egészíteném ki Lendvai szavait, hogy a kvartszext akkordok hatásukban nagyon hasonlóak a terc-kvart akkordokhoz, ahol szintén az akkord kvintje kerül a basszusba. A terc-kvart akkordok használata pedig legalább annyira jellegzetes Verdi esetében, mint a kvartszexteké.

elmosni a két jelenet határvonalát. A zenei szövetben futólag már ekkor, több szereplő jelenlétében megszólal egy mollbeli akkord, mely aztán a duettben – bevezetőjében és a későbbiekben is – többször felbukkan mind Otellóhoz, mind Desdemonához kapcsolódóan.

A második felvonás kvartettjében nem az imént említett duett békés, szerelmes hangulatát idézik a mollbeliek. Itt egy háromütemes szakasz hangzik el egymás után kétszer, először mollbeli akkordokkal, másodszor majdnem teljesen diatonikusan. Az első elhangzáskor nem csupán szubdomináns akkordok éreztetik a mollbeli környezetet, hanem I. fokúak is. A másodikban is felbukkan ugyan egy mollbeli II kvintszext, de közel sem olyan kiterjedt az azonos alapú moll területe, mint az elsőben (2. kotta).

A bosszúduettben (II. felv., 5. jel.) a kvartettben megismertnél is nagyobb feszültség kifejezője a mollbeli II. fok. Otello indulatának egyik különösen beszédes gesztusa, amikor az A-dúr duettben az E² hangon való recitálás után a dallam F-re lép fel, és feloldatlanul marad abba a mollbeli hangon („Per le attorte folgori”, M⁺⁸).

Az opera végén, már Desdemona halála után Otello egy modulációval idézi meg hitvese szellemét. A fisz-moll szakasz úgy modulál a párhuzamos dúrba, hogy éppen az új hangnem mollbeli II kvintszextje a fordulópont (IV. felv., 4. jel., „e in cielo assorta”, OO⁻⁵). Ugyanezt a fordulatot Desdemonától ismertük meg még legelső duettjükben, ahol a-mollból jutott ilyen módon C-dúrba (I. felv., 3. jel., „coll’anima rapita in quei spaventi”, TT⁻²).

Mediáns és alsómediáns kapcsolatok Otello szerepében

Mint majd Desdemonánál, úgy Otellónál is találunk egy olyan *pezzót*, ahol a *Nabucco* óta ismert tonika – III. fok (mediáns) – V. fok séma mentén történnek a modulációk. A második felvonásban Asz-dúrban kezdődik az Otello dicső múltjától búcsúzós, „Ora

2. kotta: II. felv., 4. jel., Y⁺³–Y⁺⁷ harmóniai kivonata

e per sempre addio” kezdetű szakasz, majd c-moll (mediáns) rövid érintésével érkezik Esz-dúrba (5. jel., a C próbajeltől).¹⁶

A harmadik felvonásban, amikor Desdemona másodszor járul Otello elé Cassio ügyében, szintén felbukkan a mediáns moduláció (2. jel., „Datemi ancor l’eburnea mano”, L⁺⁵–M⁻¹). A jelenet E-dúrban kezdődik („Dio ti giocondi”, C), de amikor Desdemona nem tudja felmutatni a kendőt, hosszú, viharos szakaszok követik. Otello egy nyugodtabb (vagy visszafojtott?) pillanatában azonban visszatér a jelenet elején megismert E-dúr anyag egy része, de nem változatlanul. Éppen gisz-mollba modulálva tér el az eredetitől, kiemelve a szöveg zárójeles betoldását:

Vi credea (perdonate se il mio pensiero è fello)
Quella vil cortigiana ch’è la sposa d’Otello.

Mert azt hittem, ezt úrnöm kérem megbocsássa,
Nincs a földön oly céda, mint a mór hitvestársa.

Blum Tamás és Mészöly Dezső fordítása

Az utána kitörő szörnyű indulatok vihara előtti csendként hat a két *piano* ütem.

Az opera végén, már Desdemona halála után, de még a záró csókHzene előtt válik Otello számára minden érthetővé. Ezeket a tragikus pillanatok is áthatja a mediáns hangnemkapcsolat. Zenekar nélkül indul a tétova h-moll dallam, de a harmóniákkal megtámogatott zárlat végül D-dúrba vezet. Innen fordul aztán nagyon keserű melléközöngével a III. fokú fisz-mollba. A folytatásban egy ideig a zenekar is részt vesz, egészen az A-dúr zárlatig, ahonnan Otello ismét egymaga fordul a mediáns cisz-moll felé. Szikár, mégis határozott, amint az A-dúr környezet után egy csupasz E-Disz-Cisz trichorddal megteremti a cisz-mollt (IV. felv., 4. jel., „Desdemona, Desdemona”, N⁻³).

Ennél is kevesebb harmóniai közreműködéssel történik mediáns moduláció a Desdemona imája utáni hátborzongató zenekari átvezetésben. A kontra E-ről induló E-dúr dallam észrevétlenül változik (és nem vált) asz-mollá – enharmonikusan gisz-mollá –, bár talán ugyanolyan jogos esz-friget említeni, annál is inkább, mert azt hamarosan esz-moll követi (IV. felv., 3. jel., U–V).

Igaza van Lendvai Ernőnek, amikor arról beszél, mennyire más hatású ez az akkordkapcsolat a másik irányban. Erre példa (bár nem Lendvaié) a harmadik felvonás elején Otello reakciója Jago szavára, aki már elmenőben, látszólag csak futólag, h-mollban emlékezteti a kendőre: „il fazzoletto...” (III. felv., 1. jel., C⁻⁵). Otello az eddig kíséret nélkül éneklő Jago mondatára egy harsány G-dúr akkorddal (alsómediáns)

¹⁶ Figyelemre méltó a fent említett hely hangszerelési azonossága Renato egyik dallamáival (*Un ballo in maschera*, III. felv., 2. jel., No. 21 Terzetto „Dunque l’onta di tutti sol una”). A hasonlóságot a hangnemi egyezés is erősíti.

ordít vissza: „Menj!” (uott., C⁻⁶). A G-dúr nem emelkedik ugyan hangnemi szintre, de a hatás – a hangszerelés ellenére – ugyanaz a tompaság, mint Jago álomelbeszélésének már említett kezdetén (vö. II. felv., 5. jel., I⁻⁴–I).

Ti-szeptimek Otello szerepében

A ti-szeptim szintén jellegzetes árnyalata az *Otello* zenéjének. Az akkordtípus legerőteljesebb, legjellegzetesebb előfordulásai a címszereplőhöz kapcsolódnak. Ennek egyik példáját a második felvonás záróduettje előtt halljuk, amikor Desdemonáról mint „hagragjának szegény áldozatáról” beszél („Una è povera preda al furor mio!”). Ingatag hangnemi környezetben (talán egy labilis A-dúr előzmény után) szólal meg a szakasz tetőpontjaként, Disz alaphanggal a basszusban (II. felv., 5. jel., L⁺⁵–L⁺⁶). Az alaphang azonossága, az egész ütemen át kitarított akkord és az énekszólam magas A² hangja egyaránt rokonítja ezt a negyedik felvonásnak azzal a részével, amikor a főhős azt kiáltja Desdemonának: „Pensa che sei sul tuo letto di morte!”¹⁷ (IV. felv., 3. jel., DD). Az asszony ekkor válik valódi értelemben Otello áldozatává. Az akkordot itt is bizonytalan hangnemi környezet előzi meg, de utána határozott cisz-moll zárlat következik (uott., DD⁺¹–DD⁺²).

Más módon kap hangsúlyt az akkord, amikor a második felvonásban a kvartett utáni felindulásában Otello már Jagóra is rátámad. A cselszövő jó érzékkel úgy tesz, mintha távozna, mire Otello a hosszú őrjöngés után végre magához tér, és pár kíséret nélküli hanggal maradásra kéri Jagót („No... rimani”, II. felv., 5. jel., G⁺¹–G⁺²). Hangulatának hirtelen változását – a hangszerelés elvékonyodása és a szextolákat felváltó hosszú érték mellett – egy ti-szeptim fejezi ki. Az alaphang ezúttal Gisz, az akkord D-dúr után szólal meg, autentikusan oldódik és fisz-mollba vezet – íme egy újabb példa a mediáns irányú modulációra. Ez a *piano* hangzat ellentétes hatású az előző két példával. Nem tetőpont, nem az érzelmek összesűrűsödésének pillanatát fejezi ki, hanem a dühkitörés utáni tátongó ürességet rajzolja meg. Hatásában az is szerepet játszik, hogy az akkord terce hiányzik, és a két szélső hang a szűk kvint.

A harmadik felvonásban Otello kétszer is felesége fejéhez vágja, hogy nem más, mint hitvány kurtizán. A második megszólalás feszültségét a magas énekszólam mellett egy félszűk szerkezetű terckvartakkord adja, újabb példát szolgáltatva arra, hogy Verdi a ti-szeptimet egy terület legsűrűbb pontján, tetőpontként alkalmazza („quella vil cortigiana”, III. felv., 2. jel., M⁻⁵). Ugyanennek a felvonásnak a végén Otello még

¹⁷ A mondat egyike Verdi nevezetes *parola scenica* fordulatainak. A kifejezés eredete egy Ghislanzoniak írt, 1870. augusztus 17-én kelt levél: „Mi pare che manchi la *parola scenica*. Non so s'io mi spiego dicendo *parola scenica*; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione.” *Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer; nuova edizione interamente riveduta con annotazioni e aggiunte a cura di Marcello Conati (Milano: Rizzoli, 2001), 335.

egy szörnyűséget vág hitvese arcába: megátkozza őt („Anima mia ti maledico”, 8. jel., Q⁺¹¹–Q⁺¹⁴). A ti-szeptim újabb szerepében mutatkozik be, itt ugyanis előkészíti a tetőpontot. Szűk szeptimek által elhomályosított, e-mollszerű pillanatban szólal meg egy Fisz-alapú ti-szeptim kvintszext fordítása, de azt csúcspontként közvetlenül egy vibráló Fisz-dúr követi. Különleges hatású a Fiszre épülő, egymás után megszólaló kétféle akkordszerkezet.

Igaznak tűnik tehát, hogy pusztán alaki azonossága miatt nem tulajdoníthatunk azonos töltést egy-egy akkordfajtnak.

Mixtúrák Otello szerepében

Otello zenei jellemzésében a mixtúrák más szerepet töltenek be, mint Jagóéban. Ott a szereplő egyik alaptulajdonságát, a számító, álszent ravaszságot jelenítette meg ez az eszköz. Otellónál inkább a szereplő lelkiállapotát jellemzik mixtúrák. Esetében érdemes külön tárgyalnunk emelkedő és ereszkedő példákat.

Már említettük a második felvonásban azt a helyet a Credo után, amikor Jago először hívja fel Otello figyelmét hitvese és Cassio kapcsolatára. Otello dühe, türelmetlensége kromatikusan emelkedő basszus fölött tör ki, mely a végére emelkedő szűkszeptim-mixtúrává kristályosodik. Otello esetében a kromatika mixtúra nélkül is kiemelkedő jelentőségű, mindkettő gyakori jellemzője szólamának. Ha azonban Verdi mixtúrával ábrázolja, csak kromatikusát alkalmaz. Hasonlóan keveredik kromatika és mixtúra hatása a harmadik felvonásban, a kendőtercett előtt. A basszus itt is hosszabban emelkedik kromatikusan, mint maga a mixtúra. Az uralkodó akkordszerkezet itt is a szűk szeptim. A hatás is hasonló, mint a fent említett esetben: erősödő indulatok, növekvő feszültség.

Más hatású a második felvonás kvartettjét követő monológban megjelenő, ereszkedő kromatika. Bár harmóniai szempontból felfedezhetünk hasonlóságokat az eddigiekkel – például, hogy a kromatikát nem kíséri következetes mixtúra, ennek ellenére a menet végére kialakul egy lánc, ráadásul az eddig is alkalmazott ereszkedő szűk szeptimekből –, a hatás mégis más. Itt inkább Cassio képzelte bujaságát és saját erejének csökkenését érezhetjük ki a lankadó hatást keltő, nagy szextet majdnem kromatikusan végigjáró gesztusból.

A következő felvonásban Otello és Desdemona indító párbeszédének vége felé ismerjük meg újabb arcát az ereszkedő mixtúrának. Ezúttal az önmagát végletekig hergelő Otello kimerült lihegését kísérik kromatikusan süllyedő domináns szeptimek („Indietro! indietro”, III. felv., J⁺¹³). Erejének hanyatlását jelzi az opera legvégén is egy különös, mixtúra és szekvencia határán álló menet („Sciagurato!”, IV. felv., 4. jel., OO⁺⁵–OO⁺¹⁰). Már az önmaga halálát okozó tördőfés után járunk. A halál közeledtét, Otello tartásának hirtelen megsemmisülését festi a dúr akkordokat felsorakoztató viharos zuhanás. Mivel az akkordok felváltva alaphelyzetűek, illetve kvartszextfordításúak,

a basszusba kromatika helyett egy tritonuszokból és nagytercekből álló lánc kerül. Az egyre erőtlenedő hatáshoz a kétszer augmentálódó harmóniaritmus is hozzájárul.

A fenti példákból kiderül, mennyire mást jelent a mixtúra Otello harmóniai szókincsében, mint Jagóében. Otellónál szorosan kapcsolódik a kromatikához, és irányától függően legalább két lelkiállapotot képes kifejezni.

Jelentősebb plagális irányú mozgások Otello szerepében

A plagális irányú mozgás Otello esetében olykor szekvenciaként, olykor zárlatokban szerepel. Számuk és jelentőségük meg sem közelíti a Jagónál látottakét, de néhány példát érdemes kiemelni.

A harmadik felvonás Otello–Desdemona-duettjében tör ki először hitvese ellen ezzel az eszközzel. A szekvencia nem egyezik a klasszikus stílusban leggyakoribb plagális típussal, ahol a kvartot lelépő láncszemeket egy-egy autentikus lépés köti össze (I–V, VI–III, IV–I, amiből V–VI és III–IV autentikus). Verdinél egyfajta modális hangnemenkivüliség jön létre az ereszkedő kvartláncszemek szintén plagális összekapcsolásával („Giura e ti dannai”, III. felv., 3. jel., I⁶–I¹). A negyedik felvonásban több ereszkedő kvartos zárlatot találunk Otello szólamában, és az opera végső zárata, az E-orgonapont feletti F-dúr – E-dúr is plagális fordulat (lásd a mű utolsó kilenc ütemét).¹⁸

¹⁸ Lendvai Ernő értelmezésében ez a fordulat autentikus. Lendvai Ernő, *Verdi és a 20. század* (Budapest, Akkord, 1998), 53–78.





Keresztes Nóra

Új akkord- és hangnemkapcsolatok a 19. században

Az írás a 2008-ban megvédett, *A funkciós tonalitás felbomlásának folyamata* című DLA doktori értekezés egyik fejezetén alapul (témavezető: Erőd Iván).

DLA-értekezésemben barokk, bécsi klasszikus, romantikus és 20. század eleji művek főként harmóniai elemzésére támaszkodva próbáltam feltérképezni a 19. században, illetve a 19. és 20. század fordulóján végbement harmóniai és tonális változásokat. Ebben a fejezetben az akkordfordulatok és hangnemrelációk új típusai kerülnek górcső alá: a jellegzetesen romantikus funkciós fordulatok – a plagális menetek, illetve a VII. fokú tercqvart–I. fok zárlat és változatai – után a funkciós viszonyok túlfeszítésével létrejövő kapcsolatok: a minore–maggiore kapcsolat, a nápolyi hangnemkör, a diatonikus tercingák, az akkordhelyettesítés funkciós esetei, a tercrokon és poláris kapcsolatok; majd a funkciós viszonyok felfüggesztésével jellemezhető típusok: az akkordhelyettesítésnek a funkciós keretekbe nem illő esetei, a tercrokon és poláris kapcsolatok, a közös tercú kapcsolat, a nagyszekund távolságú hangnemterületek, a diatonikus vagy kromatikus emelkedés-süllyedés akkordmenetekben és hangnemterületek között, végül a mixtúrák.

1. Jellegzetesen romantikus funkciós menetek

Először a bécsi klasszika harmóniakészletén többnyire nem túlnövő, ám attól idegen, jellemzően romantikus akkordkapcsolásokat, harmóniameneteket mutatom be. Ezek jelentős része többnyire a zárlatokhoz kapcsolódik.

Plagális ingák, zárlatok, menetek

A romantikában rendkívül jellemzővé váló szubdomináns irány, és általában a „plagális tartomány” hangsúlyozása¹ radikális elszakadást jelent a bécsi klasszika tonális nyelv-

¹ A „plagal domain” kifejezést Steintől kölcsönözöm, részletesebben ld. Deborah Stein, „The Expansion of the Subdominant in the Late Nineteenth Century”, *Journal of Music Theory* 27/2 (Autumn 1983), 153–180.



tanától.² Hasonlóan fontos romantikus stílusjegy, hogy – míg korábban a mollbeli akkordok többnyire olyan akkordokkal körülvéve fordultak elő, amelyek az azonos nevű dúrban-mollban egyformák, mintegy kis „minore szigetet” képezve maguk körül – addig a 19. században izoláltan, csupa maggiore akkord környezetében is megjelenhetnek, fokozva ezzel a már említett *chiaroscuro* hatást. A bécsi mesterek domináns-tonika preferenciájával szemben a 19. században ismét előtérbe kerülnek a plagális ál- és teljes zárlatok.³ A plagális zárlatoknak két fajtáját különböztetem meg, az egyik az összetett autentikus kadencia funkciórendjének megfordítása („összetett plagális zárlat”),⁴ a másik két plagális alaplépés egymásutánjából áll („diplagális zárlat”), dúrban vendég nápolyi alap–IV–I. fok.⁵ Mollban természetes vagy mollosított VII–IV–I. fok. Diplagális menetek nemcsak zárlatokban fordulhatnak elő, hanem a zenei folyamat közben is, rendszerint negatív jelentéssel.⁶

² Ilyen plagális terület van Verdi *Otello*-jában a második felvonás végén, a codettaszerű mixtúra előtti ütemekben (Otello Jagóval együtt bosszút esküszik). A gyakorivá váló plagális zárlatok és ingák főszereplői sokszor sötétre alterált akkordok, legtöbbször nápolyi akkordok vagy mollszubdominánsok. Néhány példa: Verdinél a *Falstaff* harmadik felvonásának második részében, amikor a „szellemek” térde kényszerítik Falstaffot, aki aztán meg is bánja bűneit (Ricordi zongorakivonatában a 42–43. próbajel közötti ütemek). Schumann, op. 48. *Dichterliebe*, no. 2 „Aus meinen Tränen”, 14. ütem; Weber, *Der Freischütz*, Nr. 9. tercett vége; Chopin, op. 32 no. 2 Asz-dúr noktürn bevezetője és codája; op. 9 no. 2 Esz-dúr noktürn, 25. ütem; Brahms, 4. szimfónia, 2. tétel, 5–6., 13–14., 22–23., stb. ütemek; Rahmanyinov, *Vesperás*, 12. „Szlavoszlovije velikoje”, 24. ütem; Verdi *Otello*-jában a harmadik felvonás második jelenetében Otello „Giura e ti dannai!” szavainak harmonizálása másodszori elhangzásuk alkalmával.

³ A bécsi klasszikában előforduló IV. fokú szűk szeptimes álzárlat (például Mozart, *Requiem*, Kyrie vége; K. 581 Klarinétötös, 2. tétel, 17. ütem) mellett ismét előkerülnek a némileg modális színezetű változatok, melyekben a két akkord alaphangjának távolsága nem kis-, hanem nagyszekund. Dúr színezetű szubdomináns esetén kétkvintes, moll színezetű esetén ötkvintes sötétedés történik a fordulatban. Verdi *Otello*-jában a második felvonás harmadik jelenetében Jago ármánykodásának kezdetén Otello először lesz indulatos, mikor az kérdéssel felel a kérdésre („Che ascondo in cor, signore?”), az indulat feltörése egy *forte* III. fokú mellékdomináns szeptimen történik, majd koronás szünet után II. fok következik: itt még működik a már önruralma. A harmadik felvonás második jelenetében a jól bevált V. fokú szeptim – IV. fokú szűk szeptimes változat hangzik fel, amikor Desdemónába belehasít a rémület („Aiuti!”), miután Otello kimondja, mit gondol. A negyedik felvonásban, a *Fűzfadal* második strófája után Desdemona domináns szeptim–mollbeli IV. fokú szext álzárlattal sajnálkozik („Povera Barbara!”). Kétkvintes sötétedés történik a negyedik felvonásban Desdemona utolsó szavai közben is: e-moll plagális zárlat után d-moll akkord (a-moll IV. foka) következik.

⁴ Például Mendelssohn *Szentivánéji álom*-nyitányának álom motívuma: I–V–mollbeli IV–I.

⁵ Például a *Missa Solemnis* Gloria tételének végén (az 555. ütemtől kezdődően): a plagális irány hangsúlyozására hosszú, leszállított VII. fokú akkord lép IV. fokra, ami aztán I. fokra oldódik, majd még háromszor halljuk a plagális fölépést (autentikus zárlatnak híre sincs).

⁶ Az *Otello* második felvonásának ötödik jelenetében a vívódás érzékeltetéseként diplagális menet, majd annak fordítottja hangzik fel: Jago mérge hatni kezd, Otello olyannyira gyötrődik, hogy úgy érzi, hadvezérként is leáldozott a napja („Addio vessillo trionfale e pio!”). A negyedik felvonás végén Otello letargikus utolsó monológja („Niun mi tema se ancor armato mi vede”) szintén egy diplagális menettel (G-dúr–g-moll–d-moll–a-moll) kezdődik.



1. kotta: A VII. fokú terckvart dűrbeli változatai feloldásukkal



2. kotta: A VII. fokú terckvart mollbeli alakjai feloldásukkal

A VII. fokú terckvart – I. fok zárlat és változatai

A romantika egyik jellegzetes zárлата nem az V. fok valamely alakját, hanem a VII. fokú szeptim második fordítását használja zárлатi dominánsként. Ez a fajta zárлат – tiszta kvart le vagy tiszta kvint fel basszusugrásánál fogva – érzetben átmenetet képez az autentikus és a plagális zárлат között. Mint látni fogjuk, a VII. fokú terckvart bizonyos alterált formái csaknem szubdominánsnak hangzanak ebben a szituációban („áplagális zárлат”, vö. még Bach V. fokú szekund – I. fok zárлатаival); talán ezért is kedvelik annyira a romantikus szerzők. Dűrbeli változatai (1. kotta): (a) diatonikus VII. fokú terckvart; (b) szűkített VII. fokú terckvart; (c) bővített szextes VII. fokú terckvart / vendég bő terckvart; (d) kisterces vendég bő terckvart – utóbbi a basszus plagális alaplépését leszámítva minden szólamával vezetőhangosan közelíti meg a tonikát. A VII. fokú terckvart bármely változata megjelenhet tonikai orgonapont fölött is, valamint előfordul vikariáló kvartos változata is (e), melyben az egyik vezetőhangos lépés közös hangra cserélődik.⁷

Mollban (2. kotta) a természetes moll (a) és az összhangzatos moll (b) változaton kívül a leggyakoribb a nápolyi domináns kvintszext terckvart fordítása (c),⁸ ritkán azonban előfordul egy tulajdonképpen más módon, de szintén bő szextes alak (d),

⁷ Példák: a *Borisz Godunov* második felvonásának végén Sujszkij irgalomért könyörög, mikor Borisz erőltetett nevetés után kérdőre vonja, hogy miért nem nevetett ő is azon, hogy halott gyermekek feláradnak, és kérdőre vonják a cárt; Reger, op. 39 3 *Sechsstimmige Gesänge*, no. 2 „Abendlied” 22.; Grieg: op. 59 no. 3 *Du bist der junge Lenz* vége; op. 25 no. 4 *Mit einer Wasserlilie* végén; op. 66 19 *norvég népdal*, no. 18. vége (59. ütem); Liszt *Öt zongoradarab* 2. darabjának végén; Kodály, *Missa Brevis Sanctus* 27. és *Benedictus* 66–67. ütemeiben.

⁸ Dűrban a nápolyi domináns kvintszext vagy terckvart inkább I. fokú szextre oldódik, például Verdi *Falstaff*-jában az első felvonás második részében, amikor a hölgyek együtt jót nevetnek az udvarló levelek szövegén (Ricordi zongorakivonatában a 23. szám előtti ütemek): E-dűr kromatikusan ereszkedő basszus, az A-hangon először VII. fokú szűk terckvart, majd nápolyi domináns kvintszext/terckvart – I. fokú szext.

mely enharmonikus a párhuzamos dúr nápolyi domináns kvintszextjével, és I. fokú szextre történő oldódásakor szintén három vezetőhangot tartalmaz. A menet természetesen itt is megjelenhet orgonapont fölött (e).⁹

2. Akkord- és hangnemkapcsolatok a funkciós viszonyok túlfeszítésével

Minore és maggiore kapcsolata

Az azonos alaphangú dúr és moll akkordok egymás melletti megjelenése mindössze kétféle lehet, közülük a bécsi klasszikában inkább azt kedvelték, amelyben a moll akkord van elől, és dúrosodik (bármely akkord mellékdominánssá válása, fényesedés, illetve szorosabb kapcsolat az oldási célponttal), a romantikában azonban ennek fordítottja is megjelenik: a lemondást, szomorúságot, fáradságot kifejező lehajlás-sötétedés.¹⁰

A dúr és a moll hangnem viszonyát illetően több fázist különböztethetünk meg: a barokkban a modalitásból örökölt azonos genusbeli, párhuzamos hangnemek közötti átjárhatóság természetes volt, a három előjegyzés különbséget képviselő azonos alapú hangnemek viszont ritkán csaptak át egymásba. Ugyan elvétve korábban is találunk rá példát Corellinél vagy Bach korai hangszeres műveiben,¹¹ a maggiore–minore kitérés (ami kívül esik a „bachi hat hangnem” körén) a barokkra általában nem jellemző, sokkal inkább kései Bach-stílusjegy lehet. Ha a *Wohltemperiertes Klavier* két, 20 év eltéréssel született kötetét összehasonlítjuk, feltűnik, hogy a másodikban megszaporodnak az ilyesfajta modulációk.

1700 körülre azonban megszilárdult a dualizmus, amelynek egyik következménye lett, hogy a párhuzamos hangnemek közti, korábban természetes átjárhatóság nagyban korlátozódott. A bécsi klasszikában már egyértelműen külön hangnemnek számítanak, a moll hangnemű szonátaformájú tételekben a második témacsoport tonikaparalelben

⁹ Grieg, op. 26 no. 5 *Herbststimmung* vége: I–VI– természetes moll VII. terckvart – I. A természetes moll VII. fokú terckvart – pikardiai terces I. fok Kodály kedvelt fordulata (például *Székelly keserves* harangozás akkordjai, *Szép könyörgés* zárzata); Schumann, op. 42 *Frauenliebe und Leben* „Ich kann’s nicht fassen, nicht glauben” című dalának vége IV. fokú mellékdomináns – VII. fokú terckvart – pikardiai terces I. fok menet; Weber, *Oberon*, Oberon no. 2 áriájának végén nápolyi domináns kvintszext/terckvart – pikardiai terces I. fok; Liszt *Via crucis*ának 12. stációjában az „O Traurigkeit” korál harmonizálásának végén álbőszextes VII. fokú terckvart van, ugyanis a basszus enharmonikusan H-nak van írva, de ebben a formában értelmezhetetlen, és lefelé is oldódik. Grieg, op. 25 no. 3 *Glücksboote mein* végén tonikai orgonapont fölötti VII. fokú terckvart oldódik I. fokra.

¹⁰ Például Schubert, op. 26 *Romanze aus dem Schauspiel „Rosamunde”*, 10. ütem; Schumann, op. 25 *Myrthen* ciklusának utolsó dala: „Zum Schluss”, 4. ütem.

¹¹ Például Corelli, op. 6 no. 2 F-dúr concerto grosso, 3. tétel; J. S. Bach, D-dúr gembaszónáta (BWV 1028), 2. tétel.

való megjelenése például csaknem ugyanolyan feszültséget hordoz, mint a dúr hangnemű tételek domináns hangnemben exponált melléktéma-területe. A paralel hangnemek közötti átjárás csak az olyan hangsúlyozottan egyszerű, népies hangvételi darabokban lehetséges, mint például a Beethoven-dalok közül a *Mormotás fiú dala* vagy az op. 79 G-dúr szonáta második tétele.¹² Ezzel egy időben megindult a konvergencia az azonos alapú dúr és moll között,¹³ melynek lehetőségét az egyező színezetű domináns harmónia biztosítja. Ennek megfelelően a hangszeres zenében leginkább a gyors, rendszerint szonátaformájú tételek lassú bevezetésében, és általában a visszatérési formák visszavezető szakaszainak végén szokásos domináns orgonapont vagy tonika–domináns inga területén lehet tetten érni. A vokális zenében pedig kézenfekvő a szövegfestésként alkalmazott minore elsötétítés.¹⁴

A romantikában egyrészt folytatódott az azonos alapú hangnemek közötti konvergencia: például a félig-meddig bécsi klasszikusnak számító Schubert egyik megkülönböztető stílusjegye elődeihez képest a maggiore–minore váltások kifejezett kolorisztikus használatából fakadó „fénytörés”, ami nem más, mint a dúr–moll rendszer (sokszor „öncélú”)¹⁵ elködösítése. A minore és maggiore közötti váltakozás legkülönbözőbb helyzetekben való alkalmazása¹⁶ végül abba a fázisba vezetett el, ahol (azonos alapon) külön dúr és moll már nem létezik, de a funkció még igen (ez a Schenker által *Mischung*nak nevezett állapot).¹⁷ Azonos alapú dúr és moll keveredése azonban

¹² E darabok egy német nyelvterületen a műzenével párhuzamosan élő, népiesen egyszerű dalstílus jegyeit mutatják, melynek legfőbb jellemzői a négyosrosság és a párhuzamos dúr és moll közötti szabad átjárás.

¹³ Ekkor még két külön hangnemnek számítottak, mint azt a maggiore–minore ellentétén alapuló triós formák középrészének kontrasztáló jellege mutatja.

¹⁴ Például Haydn, *Pleasing Pains* (Hob. XXVIA:29) megfelelő ütemei („pain”, „sad regrets”), vagy Teremtés, no. 2 Uriel áriája és kórus, 23–34. ütem („des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten”).

¹⁵ Természetesen szövegkifejezés okán is gyakran él vele, például op. 25-ös *Die schöne Müllerin* ciklusának no. 19 „Der Müller und der Bach” című darabjában: a molnárlegény (g-moll) és a patak (G-dúr) párbeszédének érzékeltetése.

¹⁶ Például Weber *Oberon*jában általában a tündérvilág attribútuma a minore–maggiore irizálás: lásd a nyitány lassú bevezetését, Reiza no. 3 látomását és a no. 14. Finalét. További példák: Chopin, op. 24 no. 4 b-moll mazurka codája, op. 56 no. 3 c-moll mazurka vége, op. 30 no. 3 Desz-dúr mazurka témájában a *pp* minore echók a hangosabb dúr motívumokra. Ide tartoznak azok a moll hangnemű romantikus szonátaformák is, amelyekben a repríz melléktéma-területe nem transzformálódik, hanem dúr marad, de az alaphangnem hangnemébe kerül, azaz maggiore lesz (például Weber: *Der Freischütz* nyitánya), valamint a variált strófikus dalok azon tulajdonsága, hogy egy-egy szakaszuk az ellentétes színezetű (azonos alapú) hangnemben szólal meg (például Schubert op. 25 no. 1 „Tränenregen”, no. 18. „Trockne Blumen”, no. 19 „Der Müller und der Bach”, op. 89 no. 1 „Gute Nacht” és no. 20 „Der Wegweiser”).

¹⁷ Schenker – a skálafokelméletek egyik vezéralakja – a kromaticizmust *Mischung*ként (németül a. m. „keverék”, „elegy”) magyarázta, ami az azonos alapú dúrba vagy mollba történő átlépésre vagy az abból történő harmóniakölcsönzésre utal. A *Harmonielehre*ben (1906) Schenker még tovább ment annak leírásában, hogy a késő romantikában a dúr és a moll hogyan forr össze: egyetlen kromatikus hangsorba rakta össze a dúr- és a mollskála hangjait, és aztán minden fokra ráhelyezte a dúr- és mollakkordokat.

nemcsak tizenkét (tíz) kromatikus fok egyidejű használatával lehetséges, hanem a dúr és a moll jellegzetes hangközeinek hétfokú skálában való egyesítésével, a molldúr (d–r–m–f–sz–la–ta–d; Rimszkij-Korszakov: „dallamos dúr”), vagy az összhangzatos dúr (d–r–m–f–sz–la–t–d) hangsor alkalmazásával is. Akármelyik irányból közelítjük is meg, szembeszökő a szoros összefüggés a dúr-moll keveredés és a plagális ingák, illetve -zárlatok, azon belül is a mollszubdominánsok gyakori használata között.¹⁸

Másrészt pedig a romantikában – a különféle vendégakkordok és a neomodális révén – a párhuzamos dúr és moll között is létrejött egy visszakonvergálódás, melynek egyik következménye a mediáns harmóniák szerepének megnövekedése lett. A bécsi klasszikában a párhuzamos hangnemek közötti közlekedéskor nem marad meg a funkció, de Chopinnél a III. fok már lehet domináns, Schubert VI. fokai pedig lehetnek szubdominánsok.¹⁹

¹⁸ Schubert, Esz-dúr mise, Gloria vége; Weber, *Freischütz*, no. 5 Kaspar áriája – utójáték; Chopin, op. 41 no. 1 cisz-moll mazurka a rondótéma első visszatérése (nagyterc, de minden egyéb moll). Példák a teljes keveredés állapotára: Weber, *Der Freischütz*, no. 10 Finale (Farkasszakadék-jelenet), 81–86. ütem („Die siebente sei dein, aus seinem Rohr lenk’ sie nach seiner Braut”): Desz-dúr, de csak a tonika, az összes többi akkord minore vagy dúrban-mollban azonos színezetű harmónia (mollbeli IV. fokú kvartszext, VII. fokú szűk szeptim); Weber, *Oberon*, no. 20, 112–120. ütem: Huon ellenáll a rabnőknek, sőt a nő ördögi oldaláról beszél: hirtelen zuhanás A-dúrból F-be, sőt F-dúr/f-moll ingadozik (tulajdonképpen F-molldúr: mollszubdominánsok, illetve V. és VII. fokú akkordok, amelyek mindkettőben azonosak, az I. azonban mindig maggiore), tehát alkalmasint hétkvintes sötétédest érzünk. Chopin-mazurkák a molldúr hangsorból vett akkordkészlettel: op. 17 no. 1 B-dúr, 17. ütemtől; op. 33 no. 4 h-moll, 49. ütemtől. Grieg, op. 33 no. 5 *Am Strome*. Wagner, *Parsifal*, Vorspiel, 28–32. ütem: c-mollban I–II szeptim – VII kvintszext – átmenő akkord, C-dúrban: III. fok, c-mollban I szext – I basszus késleltetéssel – I szekund – VI szekund – II kvintszext 7–6 késleltetéssel. (C-dúr III. foka, e-moll III. foka helyett szól, azaz helyettesítő akkord az azonos nevű dúrból. A III. fok – I. fokú szext késleltetés szokványos lenne (I. fokú szext 5–6 késleltetéssel), ha nem ugrálna maggiore és minore között, ezáltal mellesleg egy moll tercron – e-moll–c-moll szext – fordulatot létrehozva). Mahler, 5. szimfónia nyitótételének fafúvókon megjelenő témája (120–132. ütem: Asz-dúr/asz-moll; 294–306. ütem: Desz-dúr/desz-moll; a második tétel 265–276. ütemeiben H-dúr/h-moll hangnemben). A végső állapot az, amikor csak az alaphang számít, a hangnem színezete már nem: a *Kézsakállú herceg várára* már igaz, hogy a C-dúr (fény), és az ellenpólusát (éjszaka, sötétség) képviselő fisz-moll valóban poláris (bár nem hat előjegyzés különbségű) hangnemek, és mindkét hangnem a tonikai tengelyhez tartozik.

¹⁹ Vendégakkordokra támaszkodva ingadozik a párhuzamos hangnemek között Schumann op. 42-es *Frauenliebe und Leben* ciklusának harmadik dala („Ich kann’s nicht fassen, nicht glauben”): c-moll–Esz-dúr, egyszer rövid g-moll): 18. ütem c-mollban IV. fokú bő terckvart=Esz-dúr bő terckvart, vissza 49–51. ütem Esz-dúrban IV. fokú szeptim – II. fokú bő kvintszext=c-mollban bő kvintszext – I. fokú kvartszext – V. fok; op. 48. *Dichterliebe* ciklus ötödik dala („Ich will meine Seele tauchen”, h-moll–D-dúr); Wolf, 6 *Geistliche Lieder*, no. 3 „Resignation”, 20–24. ütem (Gesz-dúr–esz-moll); Liszt, *Il penseroso* (E-dúr–cisz-moll). Egy másik lehetséges forrást jelent az, hogy bizonyos népzenekből sosem veszett ki a párhuzamos hangnemek közötti átjárás, ennek nyomait halljuk például Grieg op. 33 no. 6-os *Was ich sah* című dalának első, második és negyedik strófájában.

A nápolyi hangnemkör

A nápolyi akkordhoz kapcsolódó, meglehetősen kiterjedt hangnemkört a legdidaktikusabban Sir Donald Tovey vázolta fel Schubert hangnemkapcsolatait boncolgató cikkében.²⁰ Eszerint dúr hangnemhez három közvetlen (a nápolyi hangnem, valamint dúr és moll kontránápolyi (inverznápolyi) akkord,²¹ azaz a VII. fok – a vezetőhang hangnemei, amelyekhez képest az alaphangnem tonikája a nápolyi akkord) és egy közvetett kapcsolat tartozik (a mollosított nápolyi hangneme – Tovey felhívja a figyelmet arra, hogy ez kizárólag akkor kelti hangnemrokonság érzetét, ha közvetlenül szemben áll a tonikával). Moll hangnemnek egy direkt (nápolyi hangnem) és három indirekt (mollosított nápolyi, valamint dúr és moll VII. fok) kapcsolata lehetséges („visszafelé” azért nincs közvetlen rokonság, mert a nápolyi akkord eredetileg dúr jellegű).

A nápolyi hangnemkapcsolat kialakulásának legelső lépése a nápolyi akkord kiterjesztése – első körben értékének prolongálásával. A harmónia „meghatványozásának”, azaz hangnemi szintre emelésének következő fázisa a hangnemterülette bővülés; ekkor még nem modulációról, csupán kitérésről, azaz a nápolyi funkció elmélyüléséről, az akkord tonikalizálódásáról beszélünk. A végső fázis természetesen a modulációval elért nápolyi hangnemkapcsolat. Arra a kérdésre, hogy milyen szempontok alapján húzható határvonal kitérés és moduláció közé, az elemzett példákra támaszkodva azt a választ adhatjuk, hogy az akkord hangnemfoltta bővülésének legegyszerűbb eszköze annak más harmóniákkal (elsősorban a relatív dominánssal – jelen esetben VI. fokú mellékdominánssal)²² történő „megtámogatása”. Minél több(féle) „támogató akkord” szerepel a nápolyi harmónia mellett, annál kiterjedtebb a hangnemterület. Két alapvető körülménynek van döntő szerepe abban, hogy fülünk miként értékeli az eseményeket: 1. a nápolyi terület formailag zárt egységen belül marad-e (amennyiben blokkszerűen elkülönül, nem modulációnak, hanem „meghatványozott” akkordnak érzékeljük), 2. hogyan történik az alaphangnembe való visszatérés (például az olyan esetekben, amikor a nápolyi akkord másodszor is ugyanolyan formában tűnik fel, mint a kitérés kezdetén, csak ezúttal az alaphangnem zárlati szubdominánsaként jelenik meg, egyér-

²⁰ Donald Francis Tovey, „Tonality”, *Music & Letters* 9/4 (October 1928), 341–363.

²¹ Előbbi valószínűleg Bárdos kifejezése (pontos adat nincs), utóbbi Szelényi terminusa, lásd Szelényi István, *A romantikus zene harmóniavilága* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), 55–56.

²² A legtöbb olyan esetben, ahol a szerzők a nápolyi akkord relatív dominánsát hívják segítségül, egyben kihasználják a kiinduló hangnembe való gyors visszatérésnek azt a kézenfekvő lehetőségét is, hogy a VI. fokú mellékdomináns szeptim enharmonikus az alaphangnem bő kvintszextjével (lásd a példák nagy részét).

telmü, hogy az előzmény csak a hozzá kapcsolódó bővítmény volt, és a fül szintén csak a nápolyi funkció elmélyüléseként értékeli).²³

A nápolyi hangnemkapcsolat újszerűbb megjelenését mutatják azok az esetek, ahol nem a nápolyi akkord bővül hangnemmé, hanem valamilyen más úton (rendszerint enharmonikus modulációval) érjük el a nápolyi hangnemet, valamint azok, ahol a nápolyi akkord korábbi hangsúlyozása nélkül történik hirtelen hangnemváltás.²⁴ Az enharmonikus moduláció legkézenfekvőbb módja, ha az eredeti hangnem bő kvintszextjét értelmezik át a nápolyi hangnem domináns szeptimévé.²⁵

A moll nápolyi kitérés és moduláció csak akkor kelti hangnemrokonság érzetét, ha az új hangnem a közvetlenül a tonikai akkord mellett álló mollosított nápolyi akkord kiterjesztése. Amellett, hogy a két akkord egymás mellett szerepel, nem árt, ha a szerves kapcsolódás követhetősége érdekében először az eredeti nápolyi akkord jelenik meg, s csak azután mollosodik. Azokban az esetekben, amikor ez a „magyarázó láncszem” kimarad, kevésbé érezzük az alaphangnem nápolyi funkciójának, mint inkább új hangnemnek a területet, legyen még oly rövid kitérés is. Ami a visszatérést illeti, a szerzők

²³ Példák: Schumann op. 48-as *Dichterliebe*-ciklusának no. 8 „Und wüßten’s die Blumen, die kleinen” című dala, 3–4., 11–12. és 19–20. ütem: az I. fokon belüli tonika–domináns ingát a nápolyi fokon belüli hasonló inga követi szekvenciásan. Mivel a VI. fokú hármás szervesen illeszkedik az alaptonalitásba, csak „halvány” nápolyi folt képződik (a nápolyi akkordnak egyébként a záró részben is fontos szerepe van, a „zerrissen mir das Herz” szöveggel összhangban). Schubert *Esz-dúr* miséjében, a *Gloria* tétel 131–144. és 246–259. ütemében az I–VI–mollbeli IV – nápolyi alaphármas menet végén az akkord azáltal tonikalizálódik, hogy saját, kvintszext-, illetve alaphármas alakú dominánsával ingázik, majd másodszeri hasonló megjelenésekor (*a cappella* kórusbelépés) más irányt vesz: visszakanyarodik az alaphangnembe (egyértelműsíti, hogy az előzmények csak a funkció kibővülését jelentik). Ugyanilyen bővítményt találunk az *Erlkönig* két helyén: a 117–119. ütemben (az aktuális – domináns – hangnemhez képest) és közvetlenül a dal vége előtt (143–146. ütem), ahol a nápolyi akkord más dimenzióba emelődik át: hangnemterületté válik azáltal, hogy keretezi a hangnemfoltot (először a nápolyi hangnem tonikájaként, második megjelenésekor az alaphangnem szubdominánsaként megy tovább). Verdi *Otello*jában, a harmadik felvonás második jelenetében a nápolyiba történő moduláció után nincs visszatérés az alaphangnembe. A különböző hangnemek az érzelmi állapotokhoz kötődnek: Otello a kendő elvesztésének balszerencsés következményeiről mesél Desdemónának (cisz-moll→E-dúr), a hirtelen nápolyiba történő moduláció (nápolyi=I. fok) Desdemona rémületét jelzi („Mi fai paura!”), majd g-mollon keresztül G-dúrba érkezünk, amikor Desdemona azt hiszi, Otello tréfál vele.

²⁴ Például Haydn *Esz-dúr* zongoraszonátájának (Hob. XVI:52) lassú tétele E-, illetve tulajdonképpen Fesz-dúrban van.

²⁵ Ez történik Weber *Der Freischütz*ének no. 16. fináléjában is: Agathe éledezése (C-dúr) után Kaspar meglátja a többiek számára láthatatlan Samielt (természetesen A–C–Esz– Gesz szűk szeptim; bár esz-moll IV. fokú szűk szeptimnek van írva, ez enharmonikus C-dúr, illetve c-moll IV. fokú szűk kvintszextjével), majd amikor átkozódni kezd, a basszus lelép egy félhangot, a szűk kvintszextből bő kvintszext lesz, ami átváltozik Desz-dúr domináns szeptimmé, és a nápolyi hangnemből folytatódik. A fokozás végett ugyanez még egyszer megtörténik: Desz-dúr tonikai orgonapont után IV. fokú szűk kvintszext – bő kvintszext=D-dúr (Eszesz-dúr) domináns szeptim, innen már moduláció nélkül, hirtelen kerülünk e-mollba (immár nagyszekund-emelkedés), majd álzárlattal vissza C-dúrba (Kaspar meghal, visszatérünk a falusiakhoz).

Formarész	Hangnem
A	Asz→Esz→Asz
B	desz=cisz→E→e→fisz→g→asz→
A'	Asz→Esz→Asz→A
B'	d→esz→f→g→asz→a→asz→
A''	Asz→Esz→Asz→asz(→f→fisz)→A→Asz
Coda	Asz

1. ábra: Schubert, D. 958 c-moll zongoraszonáta
második tételének hangnemi terve

az esetek többségében a már említett domináns szeptim=bő kvintszext enharmonikus modulációt választják.²⁶

A hangnemek kisszekunddal való elcsúsztatásán alapuló formálás általában véve jellemző Schubertre. Az egyik legjobb példa erre a D. 958 c-moll zongoraszonáta második tétele. A tétel hangnemi tervét az 1. ábra mutatja (a nápolyi körbe tartozó hangnemkapcsolatokat *dőlt betű* jelzi).

A Cornelius *Treue* című dalának (op. 3 no. 5) 9. és 22. ütemeiben hallható menet a VII. fok irányába történő kitérés iskolapéldája.²⁷ Az esetek többségében azonban a moduláció nem a nápolyi akkord bevonásával történik, ami megnehezíti a reláció nápolyi

²⁶ Ez történik Schubert d-moll vonósnégyesében (D. 810) is, az 1. tétel végén: d-mollban I–VI–mollosított nápolyi szext=esz-moll I. fokú szext – V. fokú szeptim=d-mollban bő kvintszext – I. fokú kvartszext – V. fokú szeptim – I. fok. A nápolyi moll hangnem csupán két akkord (két ütem) erejéig van jelen, mégis nehéz nápolyinak hallani a dúr nápolyi akkord hiánya miatt. Emiatt esnek hibába sokan a D. 956 C-dúr vonósötös második tételének hangnemi szerkezetét értelmezve: az E-dúr tétel f-moll középrészre nem közös tercú, hanem nápolyi moll viszonyban áll az alaphangnemmél, ráadásul Schubert nem eisz-mollnak írja. A középrész hirtelen váltásának (E-dúr zárlat után unisono E vezet az f-moll akkordra) magyarázatát a visszatérés utáni rövid codában kapjuk meg. Itt szóról szóra ugyanaz a menet hangzik el, mint az imént említett vonósnégyesben, a kicsinyített modell tehát bizonyítja, hogy a tétel hangnemi terve a mollosított nápolyin alapul. Másfajta utólagos magyarázatot, útmutatót ad Schubert a *Winterreise* „Einsamkeit” című dalának végén található nápolyi moll modulációra (41–48. ütem): a nápolyi moll hangnemet itt is az eredeti dúr nápolyi akkord közvetítése nélkül, mindjárt a mollosított nápolyi akkorddal éri el, de ezt maggioréva színezi, és a (dúr) nápolyi hangnem domináns szeptimjét értelmezi vissza bő kvintszextté (összesen három és félütemnyi kitérés), azaz utólag bizonygatja a moll hangnem „nápolyiságát” (h-mollban V. fokú szeptim – VI. fok – mollosított nápolyi kvartszext=c-mollban I. fokú kvartszext – domináns fölötti IV. fokú szűk szeptim – V. fok – V. fokú szeptim – C-dúrban I. fokú kvartszext – V. fokú szeptim – I. fokú kvartszext – V. fokú szeptim=h-mollban bő kvintszext – I. fokú kvartszext – V. fokú szeptim – I. fok).

²⁷ A VII. fokú moll akkordot relatív domináns szeptime támasztja meg, majd a pillanatra megjelenő új hangnem nápolyi szextje következik, ami nem más, mint az alaphangnem I. fokú szextje. Villanásnyi kitérés után úgy folytatjuk, mintha mi sem történt volna.

hangnemkörbe tartozásának érzékelését.²⁸ A hirtelen enharmonikus moduláció által elért hangnemváltáskor még kevésbé követhető nyomon a kvintoszlopon mérhető távolság, sőt olykor a pontos irány (sötétedés vagy világosodás?) sem deríthető ki.²⁹

Diatonikus tercingák

A bécsi klasszika ingamozgásai a tonikai hármashangzat ellentétesként elsősorban az V. fokú hármashangzat, illetve a IV. fokú hármashangzat alaphelyzetű, valamint fordításalakjait használják.³⁰ A romantika egyik legfontosabb újítása a mediáns harmóniak funkcionális szerepének növelése. Összefoglalóan mediánsnak (azaz közbülsőnek, a tonika és kvintje között félúton elhelyezkedőnek) nevezzük a tonikától terctávolságra eső fokokat. A funkciós irányokat megkülönböztetve a felső tercre épülő harmóniát és hangnemet mediánsnak, a tonika alatti tercre épült pedig alsó mediánsnak (vagy szubmediánsnak) hívjuk. A bécsi klasszikában a diatonikus VI. fok (dúrban is, és mollban is) a tonikai mellékhármas szerepét tölti be, a III. fok pedig funkcionálisan szinte semleges (a tonikai és a domináns funkció között ingadozik, az adott helyzettől függ, hogy – rendkívül halványan – melyiket képviseli, ennek megfelelően rendkívül ritka is), ezért ebben a stílusban a párhuzamos dúr és moll közötti közlekedéskor az érintett harmóniak funkciója megváltozik. Ezzel szemben a romantika III. fokai egyre inkább a domináns, VI. fokai pedig a szubdomináns funkció felé közelítenek. Ezt a jelenséget diatonikus alakjában leginkább a tercingákban érhetjük tetten. Bár

²⁸ Wolf a *6 Geistliche Lieder* sorozat „Ergebung” című kórusművének 6–12. ütemeiben e-mollból disz-mollba modulál (V. fok=VI. fok), ez azonban a notáció ellenére sötétedésnek hallatszik, amit a szöveg is alátámaszt: „Dein Wille, Herr, geschehe! Verdunkelt schweigt das Land. Im Zug der Wetter seh’ ich schauernd deine Hand.”

²⁹ Így van ez Schubert op. 87 no. 1 *Der Unglückliche* című dalának második szakaszában is. A dalban elbeszélte bánat mélypontja hangnemi mélyponttal párosul: az 52. ütemtől a h-moll alaphangnemhez képest hét kvinttel sötétebb b-mollba vált a zene. A 64. ütemben azonban a „grausam süßer Lust” ábrázolására b-mollból a kontránápolyi A-dúrba kanyarodik egy enharmonikus modulációval (domináns szeptim=bő kvintszept), melyről nem dönthető el egyértelműen, hogy A-, vagy Bébé-dúr (azaz nyolckvintes világosodás, vagy négykvintes sötétedés). Az *Oberon* no. 11 viharjelenetében Puck kiadja az utasítást a szellemeknek, hogy idézzenek elő hajótörést, ezek azonban túl könnyűnek találják a feladatot, és hahotázásban törnek ki: a 125–140. ütemekben a mollból VII. fokú mollba történő váltás g-moll VII. fokú szekund=fisz-moll IV. fokú szűk kvintszept enharmonikus modulációval megy végbe, ami nagyban elködösíti a hangnemviszonyokat. A már bemutatott (Schubert Asz-dúr mise Credójából való) „Et incarnatus” részben a VII. fokú hangnem nem a vezetőhang hangnemeként, hanem a C-dúrhoz képest sötét Cesz-dúrként viselkedik. Szintén szűk szeptimek közötti enharmonikus moduláció történik Schumann op. 127 no. 2 *Dein Angesicht* című dalának második strófájában, ezúttal is sötétedésként beállítva: az „Und nur die Lippen, die sind rot; bald aber küsst sie bleich der Tod” szövegnél G-dúrból Gesz-dúrba süllyedünk (G-dúr III. fokú szűk tercquart=Gesz-dúr V. fokú szűk kvintszept).

³⁰ Előfordulnak a domináns és a szubdomináns funkcióisméltései is: a domináns a VII. fok – főleg szextfordításban, a szubdomináns a II. fok hármashangzat alakjai – mindezekről részletesebben a terchelyettesítések tárgyalásánál.

ezeket itt a funkciós viszonyok túlfeszítéséhez sorolom, meg kell jegyeznünk, hogy a tercingák inkább a funkciós viszonyok felfüggesztése irányába hatnak, a tengelyszerű funkciós kapcsolatok létrejöttét viszont elősegítik.³¹

Ám, mint Szelényi is megállapítja,³² a mediáns és az alsómediáns tonikához fűződő viszonyában akkor válik a dominánssal és a szubdominánssal teljesen egyenrangúvá, ha azokéval azonos mértékű feszültségkülönbséget tud létrehozni, ez pedig akkor lehetséges, ha színezetük megegyezik a helyettesített akkordéval: a teljes értékű mediáns dúr, a teljes értékű alsómediáns dúrban dúr, mollban moll színezetű. Ezek az akkordok azonban már a dúr-, illetve moll tercrokonság témakörébe tartoznak, ezért az ötödik alfejezetben foglalkozom velük.

Az akkordhelyettesítés funkciós esetei

Maga a helyettesítés több szinten lehetséges: az akkord tartalmazhat helyettesítő (vikariáló) hangot, ennél egyvel magasabb szinten működik a hangzó folyamatban egy egész akkord másik harmóniára történő cseréje. Míg az akkord szintjén alkalmazott helyettesítés legtöbb esetben nem tud nagyobb kárt tenni a tonalításban (többnyire csupán diszsonánssá teszi a harmóniát), addig egy „oda nem illő” (pontosabban nem várt) harmónia már – ha csak pillanatra is, de – kibillentheti a hallgató tonalitásérzetét.³³

Az akkord-terchelyettesítés legegyszerűbb fajtája, a funkcióhelyettesítés már a bécsi klasszicizmusban is létezett.³⁴ Mivel a helyettesítő harmónia maximálisan illeszkedik a tonalításba, és csak színezetbeli különbséget képvisel, a két akkord kvintoszlopon mérhető távolsága pedig dúrban nulla (I–VI. fok és IV–II. fok paralel akkordok), és

³¹ Például Liszt *Vor der Schlacht* című férfikarának zárlatában az I–III–I–VI– I. fokharmóniasor egyértelműen a tonika–domináns–tonika–szubdomináns–tonika ingamozgást képviseli, azonban a funkciós kvintlépéseket felező mediáns domináns és mediáns szubdomináns (=alsómediáns) harmóniákkal. Hasonlóan domináns funkciót képviselnek a *Les Préludes* záró ütemeiben (I–III–I–III–I–III–VI–V–I– IV kvartszext –I) és Chopin op. 24 no 4-es b-moll mazurkájának codájában (I kvartszext –V–III– I. fok) szereplő III. fokok is. Az op. 41 no. 2 e-moll mazurka 21–31. és 41–55. ütemében az I–III–I tonika-domináns inga nagyobb foltokban érvényesül. Tonika-szubdomináns ingának érezzük az op. 35-ös b-moll szonáta gyászindulójának elején hallható I– VI kvartszext –I váltakozást.

³² Szelényi, *A romantikus zene*, 103.

³³ A helyettesítő akkordok működésének megragadásához érdemes felidézni Lendvai megállapítását: „A tudatunkban végbemenő érzékelési folyamat valahogy így írható le: minden soron következő akkord esetében önkéntelenül is arra keresünk választ, hogy a természetes zenei logika szerint milyen akkordnak kellene következnie – és ezt összehasonlítjuk azzal a hangzattal, ami a helyébe lép. A kettő közötti feszültségkülönbség határozza meg az akkord jelentését.” Lendvai Ernő, „Bevezetés a modális gondolkodásba”, in *Verdi és a 20. század. A Falstaff hangzás-dramaturgiája* (Budapest: Akkord, 1998), 8.

³⁴ Terctávolságú akkordok helyettesítik a funkciók fő hordozóit: az I. fokot a VI., a IV.-et a II., az V.-et pedig rendszerint a VII.

mollban is legfeljebb egy kvint (I–VI. fok között), az ilyenfajta helyettesítés nem hordoz különösebb feszültséget. A IV. fok és II. fokú szext közötti választásnak pusztán árnyalásbeli jelentősége lehet³⁵ (ennél még az adott fokú domináns szeptim és annak szűk szeptim szinonimája közötti választásnak is több dramaturgiai szerepe van – már Bach koráljaiban is). Az I. fok VI.-ra történő cseréjével létrejövő álzárlatnak (az itt is fennálló elszínezésen, árnyaláson túl) pedig általában formai szerepe van (belső bővülés a tényleges zárlat előtt).

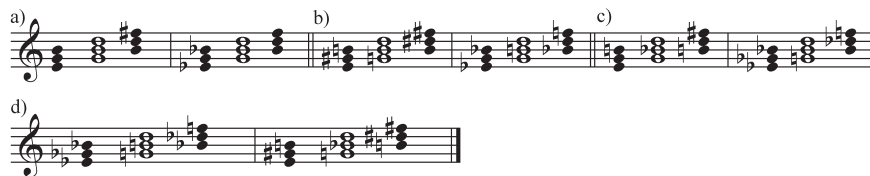
Ezzel szemben a romantikus terchelyettesítés „szelídebb” változatában a dúr akkordot a nagyterccel magasabb moll, a mollt a nagyterccel alacsonyabb dúr váltja ki; a drasztikusabb megoldás pedig kisterc vagy nagyterc távolságú, azonos színezetű (ún. tercrokon) hangzatokat cserélget egymás között. Ezek közül bizonyos típusok részét képezik a funkciós-tonális rendszernek, mások nem. Az első változat esetén tehát tonikai harmóniára vonatkoztatva mollban továbbra is az alsómediáns harmónia szerepel az akkord helyett, dúrban azonban a mediáns. Másképp megközelítve: egy C-dúr akkordot helyettesíthet e-moll, és viszont; a „módszer” tehát bármely fokra alkalmazható az akkordok színezetének figyelembevételével. Közös ezekben a fordulatokban, hogy a moll dúr helyett történő alkalmazása érzelmileg pozitív, a dúr moll helyett történő megszólaltatása negatív hatást képvisel. Lendvai a dúr és moll hármásoknak ezt a – szerinte megszokott szerepükkel ellentétes, kifejezetten romantikus³⁶ – viselkedését – az emelkedettség-, illetve lehangolódásérzetet – a domináns, illetve szubdomináns szférákhoz való kötődésből vezeti le.³⁷

A valódi tercrokon akkorddal történő helyettesítésnek négy lehetősége van: három, illetve négy kvinttel világosabb vagy sötétebb akkord szólalhat meg a várt helyett. Az egyik legkorábbi, a funkciós kereteket nem szétfeszítő eset a dúrbeli nápolyi szexthez kötődik (ez az általa helyettesített IV. fokkal azonos színezetű, előjegyzés-különbségük

³⁵ Döntő szerepe lehet a II szext preferálásában a kürtmenetnek is, amely a klasszikusok „emlékmájának” is mondható: kvintállású I. fok – II. fokú szext – I. fokú kvartszext – V. fokú szeptim – I. fok menetbe remekül illeszkedik, IV. fokkal viszont nem oldható meg.

³⁶ Az igazat megvallva már korábban is létezett egy akkordpár, melynek egyértelműen dúr tagja képviseli a sötétebb, drámaibb hatást: mollban a IV. fok nápolyi szexttel történő helyettesítése már a barokkban ugyanezt a „romantikus” viselkedésformát mutatja.

³⁷ Lendvai, *Verdi és a 20. század*, 99–112. Néhány példa: a *Falstaff* harmadik felvonása második részének erdei jelenetében Nannetta a D-dúr helyetti fisz-mollal változik tündérkirálynővé. De ide tartozik az *Otello* csók motívumában a Desdemona tisztaságát jelző zárlati III. fokú szext is (I. fokú kvartszext helyett). A negatív példák közül a *Pillangókisasszony* záróakkordjaként megszólaló ijesztő VI. fokú szext vagy a *Trisztán és Izolda* számtalan VI. fokú szextes álzárlata említhető.



3. kotta: A tertrekapcsolatok típusai

négy kvint). Ezt a hangzásélményt már a bécsi klasszikusok is előszeretettel viszik át más fokokra (így jönnek létre a mellékszubdomináns fordulatok nápolyi mintájú változatai), de tovább él a romantikusoknál is.³⁸

Tercrokon kapcsolatok

Tercrokonháson két olyan (tercépítkezésű) hangzat kapcsolatát értjük, amelyek alaphangjai terc távolságra vannak egymástól; tágabb értelemben pedig az ilyen távolságú modulációkra, hangnemváltásokra, valamint nagyobb formarészek hangnemi kapcsolataira is használjuk a kifejezést. A „terc távolságra elhelyezkedő” jellemzés igen tág kört tesz lehetővé (3. kotta): magában foglalja a paralel- és mediánsrokonháson (a); a valódi tertrokonháson dúr- és moll akkordok között (b) és (c); valamint a különböző színezetű tertretávolságú akkordok összekapcsolását, az úgynevezett ultratercrokonháson (d).

Ahogy a tertrokonháson történő akkordhelyettesítésnek, úgy magának a tertrokon akkordkapcsolatnak is vannak a funkciós rendet pusztán annak határaiig fe-

³⁸ Verdi *Otello*jában, a második felvonás ötödik jelenetében, amikor Otellón erőt vesz a féltékenység, az E-dúr domináns orgonapont végi domináns szeptim után I. fok helyett mollbeli VI. fokú kvartszext következik, amivel aztán modulál is a négy kvinttel sötétebb tertrokon hangnembe („Lungi da me le pietose larve”, Ricordi zongorakivonatában az L és M közötti ütemek). A három kvinttel sötétebb helyettesítő akkordra jó példa Wolfram dala az Esthajnalesillaghoz a *Tannhäuser* harmadik felvonásában: II. fok – I. fokú kvartszext – domináns szeptim helyett II. fok – mellék nápolyi III. fokú szext – domináns szeptim (a G helyetti B elsötétülés először az „Abend” szóra esik). Ez ad magyarázatot arra is, hogy a romantika mollbeli VI. fokai hogy értékelődhetnek át szubdominánsá. Az *Otello* csók motívumának zárlatában is mollbeli VI. képviseli a szubdomináns (mollbeli VI. fokú kvartszext – III. fokú szext – domináns szeptim – I. fok). A *Falstaff* harmadik felvonásában, a második rész erdei jelenetében az álarcosok ijesztgetésének hatására Falstaff végül megígéri, hogy megjavul. Háromszor vonják kérdőre, a hangnemek kisszekundonként emelkednek (D, E, E). A Falstaff beleegyező válasza alkalmával elhangzó zárlat szubdominánsa is mindannyiszor mollbeli VI. fok (mollbeli VI. fok – mollbeli VI. fokú kvartszext – domináns szeptim – I. fok). Nem sokkal korábban, amikor Nannetta tündérkirálynőnek öltözve dalának második strófáját énekli, a légiesség érzékeltetéseként az E-dúr II. foka domináns szeptim helyett III. fokú mellékdomináns tertrevartra oldódik (három kvinttel világosabb helyettesítés; Ricordi zongorakivonatában a 38-as szám). Az *Otello* harmadik felvonásának nyolcadik jelenetében az expresszivitást fokozandó négy kvinttel világosodó tertre helyettesítés történik: amikor Lodovico kérleli Otellót, hogy vigasztalja meg Desdemónát, mert különben összetöri a szívét, a bőkvintes I. fokú mellékdomináns szeptim IV. fok helyett VI. fokú mellékdomináns szextre oldódik.

szító, ám maga mögött nem hagyó változatai. A bécsi klasszika funkció-s-tonális rendszerébe beleférő esetek majdnem mind a dúr tercrokonság körébe tartoznak, és azon belül is leginkább a pozitív irányú (három- vagy négykvintes világosodást előidéző) kapcsolatokat jelentik, a negatív irányú fordulatok közül a négykvintes sötétedés felelhet meg a funkció-s elvárásoknak I – mollbeli VI, esetleg IV – nápolyi szext képében. Míg előbbiek egy harmadik (rendszerint más funkciójú vagy legalábbis paralel) akkord elérését célozzák meg, addig az utóbbi az első akkord funkciójának továbbmélyítése okán lép fel. Ugyanezt célozza az egyetlen ebbe a körbe tartozó moll tercrokonság kapcsolat is, a négy kvinttel sötétedő változat, mely a szubdomináns funkció kiterjesztése lehet olyanfajta menetekben, mint dúrban az I – VI – mollbeli IV. fok, vagy mollban az I – vendég mollszubdomináns VI. fok.

Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a dúrra színezett mediánsok és alsómediánsok működése csak átmeneti állapot a romantikában fellépő tercrokonság mediáns kapcsolatok felé, ugyanis, mint Szelényi is hangsúlyozza,³⁹

[...] a dúrra módosult III. és VI. fok mint mediáns, illetőleg szubmediáns más szerepet tölt be, mint a vele alakilag és hangzásilag teljesen azonos ugyanolyan fokú mellékdomináns. Míg például a III. fokú mellékdomináns a VI. fokhoz vonzódik s mellékbolygóként kering körülötte, ugyanez az akkord felső nagyterc-mediánsként még fényesebb, csillogóbb, fokozottabban domináns, mint az V. fok, és közvetlenül a tonikai hármashangzattól nyeri funkcionális mozgatóerejét.⁴⁰

A tercrokonság hangnemkapcsolatok egyértelműen funkció-s keretekben történő megjelenése részben közvetítő hangnem segítségével, részben a tercrokonság hangnemek közvetlen egymás mellé helyezésével történhet. Az előbbi változatnak is több útja lehetséges, ezekben az a közös, hogy valamilyen módon az azonos alapú hangnemre történő átszíneződés segítségét veszik igénybe. Gyakori út például a minore–maggiore- és a paralel váltás kombinációja: dúrból tonika→tonikaparalel→tonikaparalel maggiore (eredménye három kvinttel világosabb dúr tercrokonság hangnem)⁴¹ vagy tonika→minore→minore paralelje (három kvinttel sötétebb dúr tercrokonság hangnem),⁴² illetve mollból tonika→tonikaparalel→tonikaparalel minore (három kvinttel sötétebb moll

³⁹ Szelényi, *A romantikus zene*, 104.

⁴⁰ Weber, *Der Freischütz*, no. 12 kavatina, 23. és 55. ütem; Mozart K. 581 A-dúr klarinétötös, 4. tétel, 119–120. ütem; Wolf, *6 Geistliche Lieder*, no. 3 „Resignation”, 35–36. ütem.

⁴¹ Például Beethoven, op. 106. B-dúr „Hammerklavier” szonáta, 1. tétel, 44. ütem; op. 31 no. 1 G-dúr szonáta, 1. tétel, 49–73. ütem.

⁴² Például Haydn, *Évszakok*, no. 2 Tavasz-kórus, 54–69. ütem; no. 25. Duett 144–155. ütem; *Teremtés*, no. 9 Gabriel áriája, 37–41. ütem.

tercrokon hangnem) vagy tonika→maggiore→maggiore paralelje (három kvinttel világosabb moll tercrokon hangnem). Egy másik típus alkalmazásakor a maggiore-minore rokonság valamely mediánsrokonsággal adódik össze: dúrból tonika→mediáns→mediáns maggiore (négy kvinttel világosabb dúr tercrokon) vagy tonika→minore→minore alsómediánsa (négy kvinttel sötétebb dúr tercrokon), mollból tonika→alsómediáns→alsómediáns minore (négy kvinttel sötétebb moll tercrokon) vagy tonika→maggiore→maggiore mediánsa (négy kvinttel világosabb moll tercrokon). Ezekre a típusokra bőven találunk példát már a bécsi klasszikus irodalomban is; a romantikában természetesen tovább élnek,⁴³ azonban egyre inkább a közvetlenül elért tercrokonváltás kerül előtérbe.

Itt további két lehetőség jön szóba: a modulációval elért tercrokon hangnem, illetve a hirtelen (moduláció nélküli) váltás. Előbbi úgyszintén már a bécsi klasszikában feltűnik,⁴⁴ a romantikában azonban számtalan változata jelenik meg.⁴⁵ A moduláció nélküli tercrokon hangnemváltás legegyszerűbb formája a tételek közötti tercrokon hangnemviszony létrehozása.⁴⁶ Az egy tételben belüli, a zenei folyamatban fellépő tercrokon

⁴³ Például Schubert, *Schwanengesang*, no. 7 „Abschied”, negyedik strófa előtti előjáték: Esz-dúr–esz-moll–Cesz-dúr, a strófa Cesz-dúrban kezdődik (alaphangnem: Esz), vissza: Cesz-dúrban III. fokú mellékdomináns szeptim – VI. fok = Esz-dúrban mollbeli IV. fok – domináns szeptim – mollbeli I. fok – maggiore I. fok. Weber, *Der Freischütz*, no. 9 Tercett, 76–87. ütem Esz→esz→Cesz („Noch birgt sich nicht die Mondenscheibe / noch strahlt ihr Schimmer klar und hell”); no. 12 Agathe kavatínája közepén Cesz-dúr (alaphangnem: Asz, közvetlen előtte Esz-dúr – esz-moll), amikor eljátszik a gondolattal, hogy arra is készen áll, ha most, menyasszonyként kell meghalnia). Az *Oberon* 12. számában Puck a többi szellemnek kiadja az utasítást a hajótörés előidézésére; a 71. ütemnél jelennek meg a szellemek, majd a 108. ütemtől: D-dúr–d-moll–B-dúr–d-moll–D-dúr („Was soll gescheh’n?”); Grieg, op. 25 no. 1 *Spielmannslied*: D-dúr–d-moll–B-dúr–b-moll–cis-moll–e-moll–g-moll–D-dúr–d-moll.

⁴⁴ Legtöbbször minore akkorddal (szinte kizárólag a három kvinttel sötétebb dúr tercrokon hangnembe): Haydn, *Évszakok* zenekari bevezetése, 74–77. ütem B→Desz (mollbeli I. fokú szext=VI. fokú szext), no. 11 Simon áriája, 23–43. ütem: F–Asz–F oda (mollbeli IV. fokú szext=II. fokú szext), vissza: f-mollon át; *Teremtés*, no. 23 Rafael áriája, 37–45. ütem: D-dúrban mollbeli IV. fokú szext=F-dúrban II. fokú szext, vissza d-mollon keresztül. Beethoven, *Missa Solemnis*, Gloria, 127. ütem (G-dúrban mollbeli IV. fok=B-dúrban II. fok). Példák három kvinttel sötétebb tercrokon hangnembe történő modulációra: Beethoven, op. 110 Asz-dúr zongoraszonáta, 1. tétel, 63–70. ütem: Desz-dúr→E-dúr (tulajdonképpen Fesz-dúr; Desz-dúrban mollbeli I. fokú szext=Fesz-dúrban VI. fokú szext). Lásd még Beethoven négy kvinttel sötétebb tercrokon hangnembe történő, mollbeli VI. fok=I. fok modulációit, például az op. 61-es Hegedűverseny 1. tételének 28. ütemében.

⁴⁵ Közülük Schubert Asz-dúr miséjének Agnus Dei tételét emeltem ki itt.

⁴⁶ Mint oly sok más romantikus vonás, ez is előfordul már Beethovennél, például hegedű-zongoraszonátái között. Az op. 30 G-dúr darabban: G-dúr–Esz-dúr–G-dúr; az op. 47-es „Kreutzer”-szonátában: A-dúr/a-moll–F-dúr–A-dúr; az op. 96-os G-dúr szonátában: G-dúr–Esz-dúr–g-moll–G-dúr. Találkozunk vele az op. 15-ös C-dúr zongoraverseny első tételében (C-dúr–Asz-dúr–C-dúr) és a 7. szimfóniában (A-dúr–a-moll–F-dúr–A-dúr) is.

váltás sokszor nem egyéb „meghatványozott”, azaz hangnemi szintre emelt tercrokon akkordnál.⁴⁷ Máskor egy közös hang a kapocs két egymással tercrokon viszonyban álló hangnemterület között.⁴⁸

Poláris kapcsolatok

A „poláris” terminus eredetileg a kvintkörön egymással szemben (hat előjegyzésnyi távolságra) elhelyezkedő, azonos színezetű, tritonusz távolságú alaphangokkal rendelkező akkordok kapcsolatát jelentette, később azonban – a minore–maggiore alfejezetben említett *Mischung* és az azt követő tengelytonalitás⁴⁹ állapotára való tekintettel – kitágult. A tágabb jelentés mindenfajta, alaphangjaikat tekintve egymástól tritonusz távolságú akkordokból álló fordulatra vonatkozik. (Különböző színezetű akkordokat tartalmazó – Bárdos kifejezésével: ultrapoláris – fordulatokban a kvintkülönbség természetesen nem plusz-mínusz hat, hanem plusz-mínusz három vagy kilenc.) A funkciós keretekbe – akárcsak a tercrokon fordulatoknál – jelen esetben is többnyire a két dúr akkord közötti fordulatok egy része illeszkedik.

A funkciós zene „alanyi jogú” poláris fordulatai a nápolyi – V. fok, a váltódomináns-moll(beli) VI. fok, esetleg (mellékszubdomináns fordulatként, dúrban) a mellék nápolyi III. fok – VI. fokú mellékdomináns. A bécsi klasszikában előfordulnak ugyan ezek a kapcsolatok, de a „polaritás” élet tompítja, hogy nem két alaphelyzetű harmónia áll egymás mellett, hanem legalább az egyikük fordítás, például nápolyi szext – V. fokú szekund, VI. fok – váltódomináns szext, melléknápolyi III. fokú szext – VI. fokú mellékdomináns szekund. A romantikában eleinte ugyanezeket az akkordpárokat alkalmazták. A funkciós keretek szétfeszítésének irányába tartó út első állomása, hogy

⁴⁷ Például Beethoven, op. 96 G-dúr hegedű-zongoraszonáta, 4. tétel, 17–24. (és 25–32.) ütemében a III. fokú mellékdomináns négy kvinttel világosodó tercrokon hangnemfolttá lép elő. A mollbeli VI. fok hangnemfolttá bővülése („meghatványozása”) található az *Oberon* 20. számában (a háremhölgyek megpróbálják elcsábítani Huont): a szonátarondó kidolgozási részében (a 112. ütemtől) az A-dúr alaphangnem mollbeli álzárata válik I. fokká, és a zene négy, illetve hét kvinttel sötétebb F/f-moll dúrban folytatódik (a hirtelen zuhanást természetesen a szöveg indokolja, a táncosnők ismételt ostroma után a nemes lovag másodszer áll ellen, és válaszában a nő ördögi oldalát ecseteli). Schumann *Dichterliebe*-ciklusának 12. darabjában („Am leuchtende Sommermorgen”): a 17. ütemtől B-dúrban VI. fokú mellékdomináns=G-dúrban I. fok; a VI. fokú mellékdomináns hangnemfolttá terebélyesedése (vissza g-mollon keresztül).

⁴⁸ Például Haydn, *Abschiedslied* (F-dúr→C-dúr→Asz-dúr→f-moll→F-dúr) a vokális szólam c-hangjára felfűzve. Weber, *Oberon*, no. 13 Óceán-ária, 142–146. ütem G-dúr–Esz-dúr, tartott G-re felfűzve. Schumann *Dichterliebe*-ciklusának 15. darabjában („Aus alten Märchen”) a 24. ütemtől hirtelen három kvinttel sötétedő váltás (E-dúr→G-dúr, h összekötő hanggal).

⁴⁹ Lendvai Ernő terminusa.

azonos fordítású (alaphelyzetű) harmóniakat egymás mellé téve kiemelt szerepet kap a basszus tritonuszugrása.⁵⁰

A poláris hangnemkapcsolat lehet hangnemi dimenzióba emelt („meghatványozott”) poláris akkord, ezek az esetek azonban többnyire túlmennek a funkciós tonalitás határain. Igencsak feszülő, de szét nem eső funkciós keretek között megközelíthető azonban a nápolyi akkord dominánssá történő átértelmezésével is.⁵¹ Más, a funkciós korlátokat nem áttörő úton jut el a poláris hangnembe Weber a Freischütz No. 10. fináléjában (Farkasszakadék-jelenet, 143–153. ütem).

3. Akkord- és hangnemkapcsolatok a funkciós viszonyok felfüggesztésével

Az akkordhelyettesítésnek a funkciós keretekbe nem illő esetei

Az akkordhelyettesítésnek léteznek a mozarti tizenhatfokú rendszer funkciós tonalitásán túlmutató típusai is. Ide tartoznak bizonyos tercrokon terchelyettesítés-fajták, valamint a poláris és a közös tercű akkorddal történő helyettesítések.⁵²

⁵⁰ Ilyen fordulatot találunk például Chopin op. 28 no. 20-as c-moll prelűdjének 8. és 12. ütemében (moll: nápolyi alap – domináns szeptim 6–5 késleltetéssel), sőt már Haydn *Évszakok* oratóriumában, a no. 40 kórusos dal végén is megjelenik a nevető refrénben mint az unisono nápolyi hang és a domináns szeptim poláris kapcsolata. Liszt A-dúr zongoraversenyének főtémája pedig az I. fok – mollbeli VI. fok – váltódomináns szeptim–9–8-as késleltetésű domináns szeptim harmóniamenettel kezdődik. Schumann *Dichterliebe*-ciklusának 9. dalában („Das ist ein Flöten und Geigen”) a strófák utójátékában kisszekund-lecsúsúzással szekvenciázva követi egymást egy B-dúrbeli domináns szeptim – I. fok majd egy d-mollbeli váltódomináns szeptim – V. fok fordulat. A B- és E-dúr akkord egymás mellé kerülése IV. fok – VII. fokú mellékdominánsnak hallatszik. Ugyanennek a ciklusnak a záródalában („Die alten, bösen Lieder”, 49–50. ütem) VI. és váltódomináns szeptim (az új hangnemben: nápolyi – domináns szeptim) kerül egymás mellé, amikor a szöveg azt mondja: „Wiss ihr warum der Sarg wohl / so gross und schwer mag sein? Ich senkt’ auch meine Liebe und meinen Schmerz hinein!” A poláris fordulat a két érzelem kontrasztjára utal. Liszt h-moll szonátájának második melléktémájában (159–162. ütem) már a különböző színezetű harmóniak közötti poláris kapcsolatot is megfigyelhetjük: e-moll és B-dúr akkordok ingáznak basszustritonusszal, mely az aktuális D-dúr szerint II. fok – mollbeli VI. fok menetként értelmezhető. A mollbeli VI. fok – a tengelytonalitás felé mutatva – itt már egyértelműen szubdomináns funkciót képvisel (domináns III. fokú szextre oldódik az inga végén), amivel feszegeti ugyan, de egyelőre nem töri át a funkciós kereteket. Két mollakkord poláris kapcsolatát idézi Szelényi Liszt *Héroïde funèbre* című szimfonikus költeményéből. A fordulat létrejöttét a nápolyi hangnem mollbeli IV. és V. fokokkal megtámogatott kiterjesztésével magyarázza, maga a tonika (az eredeti f-moll hangnem nápolyi akkordja) elíziósan kimarad, így kerül egymás mellé az f-moll és a cesz-moll (írva: H–D–Geszt) akkord. Szelényi, *A romantikus zene*, 41.

⁵¹ Például Beethoven, op. 61 Hegedűverseny, 3. tétel, 73–77., 77–81., 247–251. és 251–255. ütem.

⁵² Lásd például Wolf, *Spanyol daloskönyv* II, no. 11 („Herz verzage nicht geschwind”), 5–8. ütem; Verdi, *Requiem*, Sequentia, az első strófa („Dies irae”) visszatérése a 17. vége után („Gere curam mei finis”); Bruckner, 6. szimfónia, 2. tétel, 7. és 9. ütem (valamint a visszatérés megfelelő ütemei); Debussy, *Prélude à l’après-midi d’un faune*, 100–104. ütem.

Tercrokon kapcsolások

A klasszikus funkciós kereteken túllépő, azonos színezetű harmóniákat tartalmazó tercrokon kapcsolatok többsége a moll tercrokon fordulatok közül kerül ki; ritkábban azonban dúr akkordok, illetve hangnemterületek között is előfordulhat a klasszikus funkciós viszonyokat felfüggesztő terckapcsolat.

Mivel a klasszikus harmóniai gyakorlat tonika–domináns szembenállása helyett a romantikus zene harmóniai gyakorlata egyre inkább a tercrokonságot kedvelte, gyakran előfordul, hogy a szubdomináns és a domináns funkciót nem a IV., illetve V. fok képviseli legerőteljesebben, hanem (fokozandó a feszültséget a tonikához képest) a szubdominánsnak annak felső kisterc rokona, a dominánsnak pedig annak alsó kisterc rokona helyettesíti; így a három funkció bővített hármassá kapcsolódik egymással, azaz az I. fokhoz viszonyítva mind a szubdomináns, mind a domináns négy kvint távolságú tercrokon harmónia.⁵³ A funkciós rendből kilépő dúr tercrokon fordulatok sok esetben a misztikum, a félelmetesség, a borzongás kifejezését szolgálják.

A terchelyettesítés tercrokon akkorddal történő változatainak ismertetésekor már utaltam azokra az esetekre, amelyekben a darab (tétel) tonális szerkezetét alapvetően nem befolyásolva, mintegy színezésképpen lendülünk ki néhány pillanatra a tercrokon hangnemek valamelyikébe, egy-egy motívum (rendszerint szekvenciás) megisméltésével, áthelyezésével. A már említett Grieg-példán⁵⁴ szemléltetett, a mozarti rendszer funkciós alapjait nélkülöző, pusztán kolorisztikus terctávolságú szembeállítás már Beethovennél is előfordul.⁵⁵

A tercrokon hangnemi elrendezés ciklikus művek tétéleinek viszonylatában is lehetséges, így épül fel például Brahms szimfóniái közül az op. 68. 1. c-moll (c-moll–E-dúr–Asz-dúr–C-dúr hangnemi rend), az op. 73. 2. D-dúr (D-dúr–H-dúr–G-dúr–D-dúr) és az op. 98. 4. e-moll (e-moll–E-dúr–C-dúr–E-dúr).

A moll akkordok/hangnemek közötti tercrokonság jóval ritkább, ezért erőteljesebb hatású is. Előfordulási gyakoriságuk a következő „rangsort” mutatja: a legfrekvenciáltabb a funkciós keretekbe is illeszkedni képes négykvintes sötétedés, viszonylag gya-

⁵³ Ilyen, már lényegében a tengelyrendszert idéző funkcióviszonyokat találunk az *Otello* harmadik felvonásának legvégén: a hol c-moll, hol C-dúr tonikával szubdomináns Asz-dúr és enharmonikusan lejegyzett, hangzó domináns E-dúr akkord ingázik.

⁵⁴ Grieg op. 25 no. 2 *En svane* [Hattyú], 26–27. ütem.

⁵⁵ Például az op. 33-as *7 bagatell* harmadik darabjában, ahol az első periódus elő- és utótagjának el- lentéte a különböző hangnemi szinteken történő megjelenésre épül (az F-dúr zenei anyag D-dúrba történő áthelyeződése, háromkvintes világosodás). Schumann op. 42-s *Frauenliebe und Lebens- ciklusának* 5. darabjában („Helft mir, ihr Schwestern”) a 41. ütemtől a B-dúrból (szekvenciásan) hirtelen Gesz-dúrba kerülünk, amikor a lánypajtásaitól való elválás fájdalma tör a házasonni készülő lányra (négykvintes sötétedés). Amikor ismét a házasság öröme kerekedik felül gondolataiban, visszaáll a B-dúr hangnem (43–44. ütem). A *Tannhäuser* nyitányában rövid szakaszon belül mindkét irányú tercrokon kilengést megtaláljuk: a Vénusz-barlangot idéző rész elején, a 98. és a 110. ütem között a Cisz- és a C-dúr váltakozik az E-dúr alaphangnemmél (általában szintén motívumok szekvenciászerű áthelyezésével). Funkciós rendet itt már végképp nem érzékelünk, csak a színpadserű kivilágosodást-elsötétülést.

kori még a háromkvintes sötétedés is (valószínűleg a romantika hangulatvilágához van köze annak, hogy a sötétedést érzékeltető fordulatok fordulnak elő sűrűbben), ezután következik a négykvintes világosodás, legritkábban pedig a háromkvintes világosodás bukkan fel.

A moll tercrokon fordulatok szinte mindig lemondást, letargikus hangulatot sugallnak. A négykvintes sötétedéssel járó típus megjelenhet a funkciós viszonyok felfüggesztésével is, ilyen körülmények között fordul elő például Schubert *Der Wegweiser* című dalának visszatérés előtti ütemeiben.⁵⁶ A moll tercrokon hangnemkapcsolatokra még inkább érvényes, hogy a legerőteljesebb hatást akkor gyakorolják a hallgatóra, ha közvetlenül kerülnek egymás mellé a terctávolságú hangnemterületek. Ez történhet enharmonikus modulációval,⁵⁷ a hatás azonban jobban érvényesül, ha direkt tercrokon fordulattal történik a moduláció, mint például Schubert op. 23 no. 1 *Die Liebe hat gelogen* című dalában, ahol a fájdalom csúcspontján négykvintes sötétedéssel jár, modulációként is működő tercrokon fordulattal térünk vissza az eredeti hangnembe. A legrámaibb benyomást a moduláció nélkül, pusztán a tercrokon akkordfordulattal történő hangnemváltás kelti.⁵⁸

⁵⁶ Az op. 89 *Winterreise* 20. darabjában (36–37. ütem): a h-mollból g-mollba történő moduláció egész egyszerűen egy h-moll–g-moll négy kvinttel sötétedő tercrokon fordulattal megy végbe. A dal Schubert egyik legtragikusabb vándordala. Az „útjelző” olyan utat mutat a vándor számára, melyről nincs visszatérés, a hangulatot a teljes reménytelenség uralja. Csupa plagális lépés között két három kvinttel sötétedő moll tercrokon fordulat is megjelenik Liszt *Saatengrün* című férfikarának első nyolc ütemében: A-dúr–cisz-moll–e-moll–h-moll–d-moll–F-dúr–C-dúr. A szövegileg indokolatlanul tűnő letargikus hangulat igen nagy kontrasztot képez a darab második felével. A ritkább, világosodó moll tercrokon fordulatok egyikét találjuk Haydn *Betrachtung des Todes* című tercettjének 22–23. ütemeiben. Érdekes, hogy moll tercrokon fordulatok esetében a „matematikailag” világosodó fordulatok sem hordoznak pozitív érzelmi tartalmakat. Haydn Gellert filozofikus költeményére készült művében sem: ha közvetlenül nem is lehangoló, de mindenképp egy bizonyos távolságból szemlélődő, meditatív magatartást sugall az a-moll–cisz-moll harmóniafordulat, mely egyben váratlan, Schubertet előlegező C-dúr→cisz-moll modulációt is jelent.

⁵⁷ Mint például Wolf 6 *Geistliche Lieder* sorozatának ötödik darabjában („Ergebung”, 22–28. ütem): disz-mollban IV. fokú szűk szeptim=h-mollban III. fokú szűk terckvart négy kvinttel sötétedő tercrokon modulációja. Vagy a három kvinttel világosodó modulációk Schubert Asz-dúr miséjének Credójában, ahol a „vivos et mortuos, cujus regni non erit finis” szövegrészre négy enharmonikus moduláció is esik. Közülük kettő moll tercrokon hangnemeket köt össze: először Desz-dúrban domináns szeptim=c-mollban bő kvintszext, utána c-mollban bő kvintszext szeptimalakja=VI. fokú mellékdomináns szekund, majd c-mollban IV. fokú mellékdomináns szeptim=a-mollban bő kvintszext. A-mollból kromatikus modulációval d-moll lesz (nápolyi domináns kvintszext=bő kvintszext), majd ismét IV. fokú mellékdomináns szeptim=bő kvintszext (d-moll→h-moll), végül h-mollból szűk szeptimek kromatikus modulációjával C-dúrba érkezünk (V. fokú szűk szeptim=IV. fokú szűk szeptim).

⁵⁸ Erre példa Wolf 6 *Geistliche Lieder* sorozatának negyedik darabja („Letzte Bitte”): a 4–5. ütemben háromkvintes sötétedés (esz-moll→fisz-moll, tulajdonképpen gesz-moll), majd a 6–7. ütemben fisz-moll–a-moll fordulata, ami egyben hangnemváltást is jelent. A kétszeres süllyedést itt is a szöveg indokolja: „Wie ein todeswunder Streiter, / der den Weg verloren hat / schwank’ ich nun und kann nicht weiter / von dem Leben sterbensmatt.”

A tercrokonság legfunkciótlanabb változata az ultratercrokonság, amelyben igen távoli (plusz-mínusz hat, illetve hét kvint távolságú), egyetlen közös hangot sem tartalmazó, különböző színezetű, azaz egymástól minden tekintetben elütő (terctávolságú) akkordok kapcsolódnak egymáshoz, pontosabban kerülnek egymás mellé. Vokális művekben a zeneszerzők szinte mindig valamilyen távoli dolog (személy, tárgy, esemény), vagy valamifajta elidegenedés, esetleg számunkra felfoghatatlan fogalmak ábrázolására használják.⁵⁹ Schubert Esz-dúr miséjének (D. 950) Sanctus tételében is ilyesmiről, az emberi elme felfogóképességének határait messze túllépő isteni minőség ábrázolásáról van szó.⁶⁰ Liszt hangszeres művekben is előszeretettel alkalmazza ezt a kapcsolatot, például az *Il penseroso*-ban is egy ultratercrokron fordulattal tér vissza az alaphangnembe (31–32. ütem, F-cisz szext váltás); az *Aux Cyprès de la Villa d'Este I.* 175–191. ütemeiben pedig halmozza az ultratercrokron fordulatokat, ráadásul a G-dúr szext–b-moll–F-dúr szext–asz-moll–Esz-dúr szext–fisz-moll szekvenciás menet kétszer hangzik el (oktávkülönbséggel).

Az ultratercrokron hangnemrokonságnak az a típusa, amelyben egy dúr és a nála kisterccsel magasabb alaphangú moll hangnem találkozik, a genusok viszonyának szempontjából tulajdonképpen megegyezik a poláris hangnemkapcsolattal (hat előjegyzés különbség). Az alaphangok azért vannak terctávolságra (és nem tritonuszra), mert a két azonos jellegű poláris hangnem egyike helyett annak paralel hangneme szerepel. Ez magyarázza, miért tűnik legalább olyan távolinak ez a rokonság, mint a poláris viszony. A másik típusban (dúr és a nála nagyterccsel mélyebb moll kapcsolata) plusz-mínusz öt vagy hét kvint a távolság. Mindkét változatra érvényes, hogy amennyiben közbülső, segédhangnemmél érzük el, a távolság ellenére nem feltétlenül kelt furcsa, idegen érze-

⁵⁹ A 16. századi hármashangzat-atonalításban (leginkább Gesualdo madrigáljaiban) például csaknem mindig a halállal kapcsolatban bukkan fel, lásd például a *Moro lasso* (VI. kötet, 15. madrigál) mottómotívumát (először Cisz – dúr – a-moll szext – H-dúr – G-dúr szext, majd Fisz-dúr – d-moll szext – E-dúr – C-dúr szext), vagy a darab végét: B-dúr–c-moll szext–E-dúr–A-dúr. A fordulat Wagnernél is megjelenik halál-szimbólumként, lásd a *Tristan und Isolde* halálmotívumának A-dúr–f-moll kapcsolatát.

⁶⁰ A tétel felépítése: „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth” (1–8. ütem); „Pleni sunt...” (szövegismétléssel, 9–12. ütem); ismét „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth” (13–17. ütem); ismét „Pleni sunt...” (szövegismétléssel, 18–24. ütem); „Osanna...” (szövegismétlésekkel, 25–86. ütem). A hármasklamáció itt egymás mellé kerül, nincsenek zenekari közjátékok, így a nagyterces distanciakör 20 helyett már 7 ütem alatt bezárul: Esz-dúr–h-moll (cesz-moll)–g-moll–esz-moll; az első öt kvinttel világosodó / hét kvinttel sötétedő ultratercrokron fordulatot két, négy kvinttel sötétedő moll tercrokron fordulat követi. Mind a kétszer ezzel az akkordsorral szólal meg az akklamáció, az utánuk következő „Pleni sunt” részek azonban már különböznek: első ízben maggiore–minore váltásról, másodszer pedig Esz-dúr–b-moll–Esz-dúr hangnemek közötti odavissza modulációról van szó. Az „Osanna” Esz-dúr alaphangnemű fúga, mely természetszerűleg terjedelmesebb, és több hangnemet érint.

tet.⁶¹ Amennyiben közvetlenül egymás melletti hangnemterületek állnak ultratercokon viszonyban, a hatás drámai.⁶²

Schubert *Heliopolis II* című dalában (D. 754) a 39–47. ütemek domináns kvintszext-mixtúrái után tercenként ereszkedő akkordmenet következik, a tercokon, parallel, majd ultratercokon fordulatok C-dúrtól G-dúrig, az aktuális dominánsig süllyednek. Előfordul, hogy tercokon hangnemek többszörös egymásutánját alkalmazza a szerző.⁶³ A tengelyrendszer kiépülése felé vezető út fontos mérföldkövei ezek a distanciális⁶⁴ szekvenciák, melyekben a motívum áthelyeződései egy terc híján zárják a hangnemkört.

Poláris kapcsolatok

Amennyiben az egymáshoz kapcsolódó tritonusz távolságú harmóniak nem a 2. alfejezet *Poláris kapcsolatok* című részében említett típusok közül kerülnek ki, a mo-

⁶¹ Például Haydn, *Teremtés*, no. 3, 47–53. ütemek: hétkvintes sötétetés, de két lépcsőben (E-dúr→a-moll→c-moll); vagy az Esz-dúr hangnemű no. 27 tercett, melynek középrése a szöveggel összefüggésben érinti a cesz-mollt, de szintén nem közvetlenül vált át (Esz-dúr–B-dúr–esz-moll: „Du wendest ab dein Angesicht”; Gesz-dúr: „da bebet alles und erstarrt”; cesz-moll: „du nimmst den Odem weg”; Gesz-dúr–esz-moll: „den Odem hauchst du wieder aus”; Esz-dúr, visszatérés: „und neues Leben sprosst hervor”).

⁶² A *Teremtés*ben ezt a megoldást is megtaláljuk: a no. 24 ária 33–51. ütemeiben kétszer elhangzó e-moll kvintszext–alap szekvencia tonikája után következő bő kvintszext először (basszusának fel-emelésével) G-dúrba vezet, másodsor azonban enharmonikusan Asz-dúr III. fokú mellékdomináns szeptimévé értelmeződik át. Az ismét csak a szöveggel magyarázható effektus megdöbbentő voltát fokozza a mellékdomináns akkord álzárlatos oldása (IV. fokra). A szöveg a teremtés koronáját, az embert jellemzi, a moduláció és álzárlat a legfontosabb – a keresztény vallások szerint az embert az állattól megkülönböztető – tulajdonság említésének pillanatában következik be: „und aus dem hellen Blicke strahlt der Geist, des Schöpfers Hauch und Ebenbild.” Az ultratercokon hangnemkapcsolat 19. századi példájaként Schubert op. 13 no. 3-as *Der Alpenjäger* című dalát említjük, melynek harmadik versszakában (amikor a vadász szeme előtt váratlanul egy „kedves kép” bukkan fel) hirtelen f-moll→D-dúr enharmonikus moduláció történik: f-mollban VII. fokú terckvart=D-dúrban VII. fokú szűk szekund.

⁶³ Lásd Schubert op. 24 no. 1-es *Gruppe aus dem Tartarus* című dalának vonatkozó részeit (11–20. ütem). A *Der Wegweiser*ben (op. 89, no. 20) hangulatfestésként moll tercokon hangnemlánc szerepel. Ez a ciklus egyik olyan dala, amelyben a teljes reménytelenség uralkodik. Az 57–68. ütemek között a totális csüggedtség ábrázolásaként a három kvinttel sötétedő moll tercokon hangnemváltás kétszer játszódik le (szűkített szeptimek kromatikus és enharmonikus átértelmezésével), majd a második után tercáthidalás nélkül, VI. fokú mellékdomináns szeptim = váltódomináns szeptim poláris modulációval visszaérkezünk a kiinduló hangnembe: g-moll→b-moll→desz-moll = cisz-moll→g-moll. Végül álljon itt egy Grieg-példa, az op. 25 no. 1 *Spielmannslied* 9–25. üteme, ahol az egymás után következő b-moll, cisz-moll, e-moll és g-moll hangnemek mindannyiszor öt kvinttel világosodó/hét kvinttel sötétedő ultratercokon fordulattal kapcsolódnak egymáshoz. A g-moll I. fokhoz egy négy kvinttel világosodó tercokon h-moll I. fokú kvartszext kapcsolódik, ami visszavezet a D-dúr/d-moll alaphangnembe. A szöveg hangulatának megfelelően – a sötétetés iránya dominál: D-dúr→B-dúr→b-moll→cisz-moll→e-moll→g-moll→D-dúr/d-moll.

⁶⁴ A „distancia-elvű” vagy „distanciális” terminus Lendvai Ernőtől származik, aki az oktáv funkciók tonalitásra jellemző aszimmetrikus felosztásával szemben annak egyenlő részekre történő osztását értette alatta, illetve az ezen az elven alapuló, a funkciók tonalitást tehát természetüknél fogva romboló jelenségekre alkalmazta a kifejezést.

zarti tonalitás elveivel tökéletesen ellentétes törekvést képviselnek: az oktáv aszimmetrikus felosztása helyett annak distanciális, azaz egyenlő részekre történő divízióját. A distanciális jelenségek megjelenése a funkciós tonalitás elhagyását vonja maga után, és egyenesen a tengelytonalitás állapotába vezet.⁶⁵

A *Borisz Godunov* két jelenete is a polarításra épül. Az egyik az órajelenet a második felvonás végén, melyben a cár lelkiismeretfurdalása miatt kínlódik. Az óra ketyegéséből kiinduló, fokozatosan felépített, egyre kínzóbb belső dörömbölés zenei kifejezése egy A–Disz tritonuszíngával indul, végső állapotát tekintve azonban a H–F pólusok képezik az alapját.

A másik polarításra alapuló rész a prólóg második képe, a koronázási jelenet. Ebben a harangozás C-orgonapont fölötti D- és Asz-domináns szeptim (azaz D domináns szekund és Asz domináns kvintszept) fordulata képezi az alapot. A poláris viszony itt valószínűleg a visszas helyzet érzékeltetésének eszközeként funkcionál. A kórus Boriszt dicsőítő énekében a poláris váltásra épülő szekvencia miatt az eredetileg modális dallam hangkészlete egész hangú skálává torzul. Dúr-moll, funkciós tonalitásnak itt már nyoma sincs.

A tengelytonalitáshoz való közeledés eredményeképpen a tritonusz távolságú, különböző jellegű hangnemek is poláris viszony érzetét kelthetik.⁶⁶

⁶⁵ Az olyan akkordfordulatok, mint például Wolf *Sechs Geistliche Lieder* sorozatában az *Erhebung* című kórusmű 7. ütemében található Asz–D kapcsolat, a „funkciós füllel” közelítő hallgató teljes döbbenetét váltják ki. A D-dúr akkord ugyanis Asz-dúrban értelmezhetetlen, azonnal G-be visz, tehát az eredeti tonális talajt kihúzza a lábunk alól. Magát a megdöbbenést fejezi ki a poláris fordulat a *Falstaff* első felvonásának második részében, amikor a hölgyek rájönnek, hogy a lovag mindkettőjüknél ugyanazzal a levéllel próbálkozik, csak a megszólítás más („Qua Meg, là Alice”). Schubert *Frühlingssehnsucht* című dala (*Schwanengesang*, no. 3) a moll hangnemek közötti poláris viszonyra szolgál példával. A költőt a természet szépsége veszi körül, de ő lehangolt, mert csak kedvese képes „felszabadítani keblében a tavaszt”. A Rellstab-vers öt strófája közül az első négy végén melankolikus kérdés szerepel, ezek az ütemek hangnemileg kiemelkednek a környező zenei anyagból: a dal alaphangneme B-dúr, de a versszakok végére d-mollba hajlik. Ebből a d-mollból kerülünk mindannyiszor a poláris asz-mollba (nápolyi kvintszept = domináns kvintszept), majd a következő versszak indulása előtt egy rövid utójátékkal vissza B-dúrba.

⁶⁶ Beethoven op. 90-es e-moll zongoraszonátájában az első tétel 88–93. ütemeiben a-mollból először Esz-dúrba érkezünk, majd ez színeződik át a tulajdonképpeni poláris hangnemmé: a-moll VII. fokú szeptim = Esz-dúr VII. fokú szűk terckvart – V. fokú szekund – I. fokú szext, majd minore. Cornelius op. 3 no. 5 *Treue* című dalának harmadik strófájában a nápolyi hangnemből annak poláris molljába vezető moduláció (Asz→d) történik, amikor a szöveg az álmokban kifejezett vágyak és a valóság közti ellentétre utal: „Dein Gedenken lebt in Träumen fort; / Träume, die dein Bild verklärt mir zeigen, / Sagen: daß du ewig bist mein eigen”. A különböző színezetű poláris hangnemek legismertebb példája azonban Bartók operája, *A kékszakállú herceg vára*, melyben a C-dúr és a fisz-moll poláris viszonya plasztikusan ábrázolja a fény és a sötétség ellentétét (miközben az addigra már teljesen kialakult tengelyrendszerben mindkettő tonikai funkciót képvisel).

A közös tercű kapcsolat

Közös tercű viszonyban két különböző színezetű (legalább tercüket tekintve eltérő) akkord állhat. Az elméleti lehetőségek száma a két kisterces és a két nagyterces hármashangzat kombinációival is mindössze kettő (a többi esetben nemcsak a terc, hanem még egy hang közös); azonban – mivel hangnemi viszonylatban ezek közül csak a két tiszta kvintés változat létezik – szinte kizárólag ez a változat terjedt el. Közös tercű rokonságban tehát egy dúr akkord vagy hangnem és a nála kisszekunddal, pontosabban bővített prímmel magasabb alaphangú moll akkord vagy hangnem állhat. Sok esetben található köztük összekötő kapcsolóként szolgáló bővített akkord, mely mindkettőhöz két közös hanggal kötődik.

Érdeemes megkülönböztetni a valódi és az „ál” közös tercű kapcsolatot: utóbbi esetében a mollosított nápolyi enharmonikus cseréjéről van szó. A mollosított nápolyi akkord, illetve hangnem tárgyalásakor már említettem Schubert C-dúr vonósötösének (D. 956) második tételét, ahol egyértelműen a mollosított nápolyi, nem pedig a távoli közös tercű hangnem jelenik meg: ugyanazt a sötétedést halljuk, mint a d-moll vonósnégyes (D. 810) első tételének végén.⁶⁷ Az Esz-dúr mise Gloriájának 33–45. üteme azonban szinte didaktikus példáját adja a valódi közös tercű akkordkapcsolatnak, noha a két akkord nem közvetlenül egymás mellett szerepel.⁶⁸

Amennyiben a két harmónia közvetlenül vagy majdnem közvetlenül (például bővített hármassal) kapcsolódik egymáshoz, a legfunkciótlanabb akkordkötéssel állunk szemben. Mivel egy dúr akkord és a fél hanggal fölötte lévő moll akkord kapcsolata semmiféle tonalitásba nem illeszkedhet (még alterált akkordként sem), ez az egyik legmeghökkenőbb, a funkciós viszonyok teljes felfüggesztését eredményező fordulat; hatása egészen különleges, lebegő, „földöntúli”. Valószínűleg pontosan ezért választotta Schubert az Asz-dúr mise Sanctusának komponálásakor is.

A közös tercű viszony hangnemkapcsolatként is igen távoli benyomást kelt, lásd Schubert op. 19 no. 1 *An Schwager Kronos* című dalának harmadik részét, vagy a *Freis-*

⁶⁷ Azzal a különbséggel, hogy ott fel sem merül a közös tercű kapcsolat lehetősége, mert a kiinduló hangnem is moll: d-mollban I. fok – VI. fok – mollosított nápolyi szext – bő kvintszext – I. fokú kvartszext – domináns szeptim – I. fok.

⁶⁸ Az „Adoramus te” és a „Benedicimus te” frázisok majdnem pontosan egymás minore-maggiore megfelelői, mindkettő VI. fokon indul, tehát a fráziskezdő harmóniak állnak egymással közös tercű viszonyban, és pontosan az unisono közös terc (F) indítja mindkettőt, ezáltal szoros kapcsolatot teremtve közöttük (tehát tulajdonképpen a moll és a dúr VI. fok tonikalizációja történik).

chütz No. 10 Farkasszakadék-jelenetének 167–183. ütemeit.⁶⁹ A legkülönösebb hatást ez a hangnemváltás is azokban az esetekben gyakorolja a hallgatóra, melyekben maga a közös tercű akkordfordulat idézi elő, mint például Schubert *Schwanengesangjának Der Doppelgänger* című dalában.⁷⁰

Nagyszekund távolságú hangnemterületek

Egymástól nagyszekund távolságra lévő (egy, két vagy öt kvint távolságú) hangnemterületek kétféleképpen: emelkedő vagy süllyedő sorrendben követhetik egymást. Az azonos jellegű hangnemek közti emelkedés (a kvintoszlopon mérve kétkvintes világosodás) „matematikailag” az alaphangnem váltódomináns hangnemébe történő moduláció, ennek ellenére ritkán halljuk dupla domináns világosodásnak, az érzékelésben inkább a hangmagasság emelkedésével járó fokozás érvényesül.⁷¹

Fokozásként hat az emelkedés akkor is, ha a szekvenciában különböző színezetű motívumok követik egymást (ha többlépcsős, leginkább a dúr skála fokainak megfelelő dúr-moll-moll sorrendben, az első két „fok” között egykvintnyi sötétedéssel), mint már Mozartnál is oly sokszor. Különböző jellegű hangnemek egészhangonként történő ereszkedése is sok helyütt megtalálható már Mozartnál is (például a K. 311 D-dúr zon-

⁶⁹ Schubert *An Schwager Kronos* című dalának harmadik részében (41–56. ütem) a költő örömmel üdvözlí az előrehaladó évek által feltárt nagyszerű távlatokat, és Schubert ezen a ponton az egyik legkülönösebb hatást keltő hangnemváltást használja fel: az Esz-dúr egy csapásra a közös tercű e-mollá változik (Esz-dúr mollbeli VI. foka értelmeződik át e-moll V. fokává). A moduláció a végtelen, hatalmas távlatok feltűnésének képzetét kelti: a viharos kocsikázás közepette felérünk a hegycsúcsra, és elénk tárul a lenyűgöző látvány. A *Freischütz* no. 10 Farkasszakadék-jelenetének 167–183. ütemében Max hangulatváltozását festi a közös tercű hangnembe történő moduláció. Az Esz-dúr→e-moll→Esz-dúr moduláció odafelé szűk szeptimes enharmóniával (172. ütem Esz-dúrban I. fokú szűk terckvart=e-mollban IV. fokú szűk szeptim), vissza négy kvinttel sötétedő, tercrokron fordulattal (179–180. ütem, C–Asz) történik. Max hangneme az Esz-dúr, de az éjféli erdő félelmetessége néhány pillanatra elbizonytalanítja, végül azonban erőt vesz magán.

⁷⁰ A vers a tudathasadás határát súroló lidérces éjszakai látomás: a boldogtalan szerelmes szenvedései városában bolyong, oda ér, ahol egykor kedvese lakott; ekkor sápadt emberalakot pillant meg, aki fájdalomában a ház előtt vergődik. Emlékei önmaga egykori képét idézik fel olyan erővel, hogy ismét egygyé válik fantomalakjával, átéli egykori szenvedését. A hangulat ábrázolásaként az egész dal egy keresztmotívum és változatainak basso ostinatójára épül, ennek megfelelően végig D-dúr és h-moll között ingadozik. Egyetlen helyen lép ki a kétkeresztes genusból: amikor megszólítja a hasonmást, és szemrehányást tesz neki, a 46–47. ütemek között hirtelen D-dúr–disz-moll váltás történik, a szerelmi fájdalom említése hirtelen visszarepíti a múltba (néhány ütemen keresztül disz-mollban vagyunk), a kijózanodás pillanatát enharmonikus moduláció jelzi, mellyel visszatérünk h-mollba (51–52. ütem).

⁷¹ Haydn oratóriumaiban a szövegkifejezéshez kapcsolódva extrém megoldásokkal is találkozunk. A *Teremtés* 30. számában (Duett és kórus, 212–220. ütem) például egymás után kétszer is ultratercrokron fordulattal modulál a nagyszekunddal magasabb hangnembe: esz-mollban I. fok – magas VI. fokú mellékdomináns szeptim=f-mollban domináns szeptim – I. fok – magas VI. fokú mellékdomináns szeptim=g-mollban domináns szeptim – I. fok), amikor a csúcsponton az összes élőlény felszólítatik az Úr dicsőítésére.

goraszonáta első tételében, a kidolgozás kezdetén). A romantikában ez is fontos dramaturgiai eszközzé lép elő.⁷²

Ami az azonos jellegű hangnemek közötti nagyszekund-ereszkedést illeti, ez – kétszeres plagális iránya miatt – eredendően ellenkezik a bécsi klasszika modulációs szokásrendjével. Mégis, már Mozart zenéjében akadnak rá példák. Szabolcsi írásának⁷³ nyomán számos könyv és tanulmány⁷⁴ született az európai zene és a verbunkos kapcsolatáról. Ezek sok, a verbunkos által az európai műzenére gyakorolt ritmikai és dallami sajátásra (pontozott ritmusok, bővített szekund stb.) mutattak rá. Legfőképpen a Szabolcsi által törökösnek nevezett dallamok⁷⁵ alapján jó okunk van feltételezni, hogy a zenei anyag olyanfajta hirtelen nagyszekundos süllyedése, amelyet például Mozart *Szöktetésének* 18. számában (Pedrillo románca), Beethoven op. 53. C-dúr „Waldstein” szonátája első tételének vagy az op. 31 no. 1 G-dúr szonáta első tételének elején hallunk, szintén Kelet-Európából került a nyugati műzenébe. Ez a fajta hirtelen süllyedés megtalálható például a *Kállai kettős* gyors dallamában is, de találunk rá példát Lajtha *Széki gyűjtésének* hangszeres lejegyzései között is (például a 21. *Csárdás* eleje).⁷⁶ Könnyen elképzelhető tehát, hogy ez a „manír” magyar vándorhegedűsök közvetítésével került Bécsbe. Másik lehetőségként felmerül, hogy az ilyenfajta nagyszekundusüllyedés esetleg a reneszánsz leszállított Tá-dúr sokszoros leszármazásának hangnemi szintre emelése. Bárhogy is jelent meg, a 19. században a hangnemrokonságok körének (különösen negatív irányú) kiterjesztésével ez a fajta plagális váltás is egyre jobban elterjedt, a kezdeti dūr–dūr szembeállítást követően a moll hangnemek viszonylatában is.⁷⁷

⁷² Schubert *Gretchen am Spinnrade* című dalának strófaindításai – a versszakok d-moll első sora mindannyiszor C-dúr második frázissal folytatódik – remekül illenek Margit hangulatvilágához: a nagyszekundos ereszkedés a kvintoszlopon mérhető egykvintes világosodás ellenére mérhetetlen szomorúságot fejez ki.

⁷³ Szabolcsi Bence, „Egzotikus elemek Mozart zenéjében”, in *A választút és egyéb tanulmányok* (Budapest: Akadémiai, 1963), 179–190.

⁷⁴ Például Bónis Ferenc, *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről* (Budapest: Püski, 2000); Rakos Miklós, „Böhm-iskola – A magyar verbunkos táncmuzsikának az európai zenére gyakorolt hatásáról”, *Zenekar* 10/5 (2003), 39–47.; uő., „Brahms magyar táncainak forrásai. 3. rész: Tánco »egzotikum« Mozart hegedűmuzsikájában”, *Zenekar* 12/1 (2005), 34–41.

⁷⁵ Szabolcsi maga is megjegyzi, hogy a Mozart zenéjében jelen lévő magyaros és törökös elemek közös gyökerűek.

⁷⁶ *Széki gyűjtés*, szerk. Lajtha László (Budapest: Zeneműkiadó, 1954), 117.

⁷⁷ A *Der Wegweiser* tragikus hangulatát kifejező harmóniai eszközök között már említettük a különböző tercerokon fordulatokat és hangnemkapcsolatokat; a lemondásnak azonban ezekkel egyenértékű zenei kifejező eszköze a moll hangnem kétkvintes süllyedése is: az első és a harmadik versszak második frázisában Schubert g-moll→f-moll→g-moll két kvinttel sötétedő kitérést alkalmaz.

*Diatonikus vagy kromatikus emelkedés–süllyedés
akkordmenetekben és hangnemterületek között*

A szekund távolságú akkordok összekapcsolásának több módja létezik, ezek közül a legkézenfekvőbbel (a mixtúrás menetekkel) jelen fejezet utolsó alpontjában foglalkozunk. Ehelyütt az olyanfajta különleges eseteket mutatom be, mint például Liszt *Il penserosó*jának 17–19. ütemei. Itt kromatikus aneszkedő dúrhármasok követik egymást, de mivel minden második szextfordításban szerepel, nem mixtúráról, „csupán” atonális szekvenciáról van szó: Gesz-dúr–F-dúr szext–E-dúr–Esz-dúr szext–D-dúr. A hangnemterületek relációját tekintve jóval gyakoribb a jelenség, lásd Schuberttől a *Die Liebe hat gelogen* (op. 21 no. 1, 8–11. ütem), az *An Schwager Kronos* (op. 19 no. 1) vagy a *Prometheus* (D. 674, 66–87. ütem) című dalokat. Hangnemi bizonytalanságot előidéző, kromatikus emelkedő területtel kezdődik Schubert egyik Schiller-dala, az op. 24 no. 1 *Gruppe aus dem Tartarus* is, melyben a pokolbeli kárhozott lelkek szenvedéseit önti kemény, nyers zenébe.

Mixtúrák

Az akkordok összekapcsolásának, pontosabban egymás mellé helyezésének létezik egy speciális módja, az úgynevezett mixtúra. Ez lényegében nem más, mint azonos szerkezetű (de – mint látni fogjuk – nem feltétlenül azonos színezetű) akkordok párhuzamos mozgása egy skálán lefelé vagy fölfelé, avagy egy dallamot követve. A terminus a latin „keverék” szóból származik, s onnan ered, hogy a mixtúrában tulajdonképpen társ-hangokat keverünk a főhanghoz. A 13–14. századdal letűnő orgánumok párhuzamos kvintjei és oktávjai után évszázadokon keresztül tiltottnak számított a két legerősebb felhangot tartalmazó szólamok párhuzamos vezetése,⁷⁸ ezért a mixtúra jószerevével csak szextakkordok között fordulhatott elő. Tulajdonképpen szextmixtúráról van szó már a 15. századdal megjelenő *fauxbourdon* esetében is, de a barokkban is igen kedvelt volt ez a mintázat (Händel például kifejezetten ezt a megoldást javasolja skálamenetek megharmonizálására),⁷⁹ és a bécsi klasszikában is fel-felbukkan.⁸⁰ A tiszta kvintet is tartalmazó, párhuzamosan vezetett akkordok újbóli felbukkanásának egyik első példája Chopin op. 30 no. 4 cisz-moll mazurkája, ahol dominánsseptim-mixtúra halad kromatikus lefelé Fis-z-től H-ig (129–132. ütem).

⁷⁸ Kivéve a 15–16. század világi zenéjének bizonyos műfajait: a frottolát, a villanellát, a canto carnascialescót és a ballettót.

⁷⁹ *Continuo Playing according to Handel: His Figured Bass Exercises*, ed. by David Ledbetter (Oxford: Oxford University Press, 1990), 10–12.

⁸⁰ Például Haydn, *Auch die Sprödeste der Schönen*, 12–13. ütem; Mozart, *Gesellenreise* (K. 468), 21–22. ütem; Beethoven, op. 2 no. 3 C-dúr zongoraszonáta, 4. tétel főtémája. Orgonapont fölötti példa: Haydn, *Évszakok*, no. 2 Tavasz-kórus 9. és 11. ütem.

A mixtúras meneteknek a funkciós tonalitást romboló tulajdonsága abban áll, hogy bennük a szólamvezetés lendülete miatt a funkciós vonzás érvényesülése helyett a szerkezeti azonosság teremti meg a kohéziós erőt. Így van ez még akkor is, ha a kronológiailag előbb megjelenő, úgynevezett tonális mixtúráról van szó, melyben a hangzatoknak csak a szerkezete állandó, de színezetük az aktuális tonalitáshoz igazodik. Ide tartoznak a már felsorolt bécsi klasszikus példák is, de a romantikában és az impresszionizmusban is bőven akad ilyen példa.⁸¹

Az igazi újítást azonban az ún. reális mixtúrák hozzák, melyekben nemcsak a szerkezet, hanem a színezet is változatlan, függetlenül a hangnemtől (az akkordok tulajdonképpen az első harmónia akusztikus leképezései). Ez a fajta mixtúra egységes szint ad egy területnek, tehát jól használható egy-egy hangulat, benyomás részletekbe bonyolódás nélküli megragadására, ezért is válik az expresszionizmus, de főként az impresszionizmus egyik kedvelt harmóniai eszközévé. *A kékszakállú herceg várának* ötödik ajtájánál hangzó dúr alapmixtúrák például a mindent elborító fény zenei leképezései.⁸²

A reális mixtúra már a romantikusoknál is megjelenik, a korai példák közül a már említett Chopin-mazurka mellett feltétlenül említést érdemel egy 1822-es Schubert-dal, a D. 754 *Heliopolis II*, melyben a fokozás domináns kvintszext-mixtúrával megy végbe. A romantikusok gyakran természetfeletti erő, ellenállhatatlan hatalom vagy erős emocionalitás ábrázolására használják a mixtúras fokozás lendületes sodrását, lásd például az *Otello* harmadik felvonásának második jelenetét.⁸³ Bár a tonalitás szétzúzásának irányába ható erőt tekintve a reális mixtúra kétségkívül megelőzi a tonalist, para-

⁸¹ Például Liszt, *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* 6–8. ütemeinek négyeshangzat-mixtúrája (Fisz-dúrban II. fokú szeptim – III. fokú szeptim – IV. fokú szeptim – V. fokú szeptim – VI. fokú szeptim – VII. fokú szeptim), vagy a *La Cathédrale engloutie* című Debussy-prelúd (I, 10) 28. ütemétől kezdődő C-orgonapont fölötti hármashangzat-mixtúra is tonális. Verdi sokféle mixtúrájából a tonálisak közül egy kvartszext-mixtúrát emelnék ki: az *Otello* harmadik felvonásának hetedik jelenetében tonális kvartszext-mixtúra hangzik mollban, mikor Desdemona a jövőt fenyegető fellegről beszél Emiliának. Ez a szokatlan fordítás köszön vissza Debussy *La Fille aux cheveux de lin* című prelúdjének (I, 8) 14. és 33–34. ütemeiben is, dallamot kísérve. Moduláló tonális alaphármas-mixtúra kíséri a kis Yniold motívumát a *Pelléas et Mélisande* harmadik felvonásának negyedik jelenetében: Fisz-dúrban I–V–IV–V. fok, majd Esz-dúrban I–V–III–I. fok.

⁸² A számtalan Debussy-példa közül néhány különböző szerkezetet alkalmazó változat: a *Children's Corner* „Dr. Gradus ad Parnassum” című darabjának codájában figurált dúr alapmixtúra van; a *Pelléas et Mélisande* harmadik felvonásának első jelenetében domináns terckvartmixtúra szól, mikor Mélisande haja ellepi Pelléast; a harmadik felvonás második jelenetében mélyvonások moll hármas mixtúrája teremti meg a kastély pincéjének hangulatát; a *Préludes* első kötetének második, „Voiles” című darabjában a 15. ütemtől bővített hármas mixtúra kíséri a tercmenetet; a „La puerta del vino” (*Préludes*, II, 3) 25. ütemétől domináns nónakkord mixtúra hangzik fel.

⁸³ Itt például a harag elemi erejének festése történik mixtúrával (*Otello* felindulásában elzavarja Desdemonát): először dominánsseptim-, majd szűkszext-mixtúra; orgonapont fölötti, majd egyedül maradó dúrszext-mixtúra fokozza a hatást, amikor a harmadik felvonás kilencedik színében *Otello* egyre idegesebb lesz („Il fazzoletto! Il fazzoletto!”).

dox módon a tonalitás érzetet nem romboló, sőt némileg erősítő reális mixtúrával zárul az *Otello* második felvonása: a dúr hármassal a tonikáról pontosan a dominánsig lépked le, majd visszaugrik, ezáltal az aktuális hangnem (A-dúr) főkvintjét emeli ki.

A váltott reális mixtúrában egyszer vagy többször megváltozik a párhuzamos harmóniák színezete, szerkezete, vagy mindkettő.⁸⁴ Az ún. szabad, vegyes vagy atonális mixtúra sem nem tonális, sem nem reális, azaz sem hangnemhez nem illeszkedik, sem a harmóniák színezete nem állandó.⁸⁵ Az álmixtúra a dallamot követő, de változó szerkezetű akkordokból áll.⁸⁶ Debussynél előfordul két mixtúra polifon „egymás ellen” vezetése is, a *La Terrasse des audiences du clair de lune* (*Préludes* II, 7) 21. ütemétől kezdődő szakasz három rétege közül a felső kettő mixtúra: a felső két tercből és egy alpból álló dúr akkordok, az alsó domináns szeptimek reális mixtúrája; mindkettő önálló ritmussal és dallammal rendelkezik.

⁸⁴ Például a *La puerta del vino* (Debussy, *Préludes* II, 3) 59. ütemétől először ti-szeptimek, majd domináns kvintszextek haladnak párhuzamosan.

⁸⁵ Ilyen a „*General Lavine*” – *eccentric* (Debussy: *Préludes*, II, 6) hármashangzat-mixtúrája, melyben a frottola-kvinteket képező dúr és moll hármassal ultratercokon egymásutánban váltakoznak: esz-moll–G-dúr–b-moll–G-dúr–esz-moll; vagy a *Danseuses de Delphes* (*Préludes*, I, 1) 11. ütemétől kezdődő hármashangzat-mixtúra, ahol először csak egy alterált hang (E) „lóg ki” a hangnemből, másodszer azonban már nem illeszkedik semmilyen tonalitásba, ugyanakkor a hármashangzatok színezete nem végig ugyanaz: Asz-dúr–B-dúr–c-moll–Desz-dúr–Esz-dúr–F-dúr–G-dúr–b-moll. A *Pelléas et Mélisande* első felvonásának harmadik jelenetében az atonális mixtúra talán a ködöt festi: hangnembe nem illeszkedő dúr és moll alaphármassal váltakoznak. Verdi *Otello*jában a harmadik felvonás hatodik jelenetében is vegyes színezetű, de nem tonális szextmixtúra szól, amikor Jago úgy tesz, mintha *Otello* javát akarná, és tanácsokat osztogat neki: a félreértések elkerülése végett Desdemona legyen vele a velencei követek fogadásakor.

⁸⁶ A *La fille aux cheveux de lin* (Debussy, *Préludes* I, 8) 24–27. ütemeiben a pentaton dallamot pentaton akkordokból álló mixtúra kíséri: a slendro-hangkészlet teremtette körülmények között tulajdonképpen „tonális” mixtúra, de mivel a skála öt hangja nem egyenlő részre osztja fel az oktávot, a párhuzamos harmóniák szerkezete eltérő lesz. Másképp létrejött álmixtúra szólal meg a *Prélude à l'après-midi d'un faune* 107. ütemétől: eleinte következetesen váltakozó, egymással ultratercokon viszonyban álló dúr kvartszextekből és moll alaphármassal álló mixtúra szól az E-organapont fölött, majd a dúr kvartszextek kerülnek túlsúlyba.



Szabó Ferenc János

Karel Burian és Magyarország

Az írás a 2012-ben megvédett, *Karel Burian és Magyarország* című DLA doktori értekezés [a továbbiakban: DLA-disszertáció] (témavezető: Dalos Anna) kivonata.

Karel Burian¹ a 20. század első két évtizedének egyik legnagyobb tenorénekese volt. Az életrajzírók Wagner-szerepei – főleg Trisztán-alakítása – és évekig tartó drezdai és New York-i tevékenysége mellett mindenekelőtt Richard Strauss *Salome* című operájának drezdai ősbemutatójáról tesznek említést, amikor Heródes szerepét alakította óriási sikerrel.² Népszerűsége hangfajában Enrico Carusóéhoz volt mérhető. A cseh tenor – már amennyi kiderülhetett személyiségéről a kutatás során – egy bohém és ugyanakkor érzékeny, szinte sértődékeny énekes volt, aki egyfelől nem riadt vissza attól, hogy Carusóról kuplészöveget írjon, és azt lemezre is énekelje, másfelől viszont mélységesen megsértődött azon, amikor úgy érezte, alacsony testalkatára tesznek célzást. Ennek a sértődékenységnek, szeszélyességnek eredménye lehetett sok váratlan szerződészegése is.³

Pályafutása három szakaszra tagolható. Az első 1902 nyarán, budapesti szerződészegésével ér véget, ezt a korszakát gyakori színházcserék, valamint folyamatosan felfelé ívelő, egyre sikeresebb pálya jellemzi. A második szakasz 1902-től 1913-ig tart. Drezdába érkezése után viszonylag hamar világhírré tesz szert, pályája csúcának tekinthető a *Salome* ősbemutatóját követő szűk évtized. New York-i, londoni, párizsi és bayreuthi vendégszereplései a korszak legnagyobbjainak sorába emelik őt. Harmadik korszaka 1913-ban kezdődik, mikor végleg elhagyja Amerikát. Ebben az időszakban egyre több negatív kritikát találunk a sajtóban fellépéseit követően. Mindhárom korszakban jelen volt a budapesti zenei életben, így a korabeli magyar sajtó révén jól követhető énekesi pályája.

¹ Burian legpontosabb életrajzát lásd: K. J. Kutsch und Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*. 3. erweiterte Auflage, Bd. 1 (Bern–München: Saur, 1997), 509–510., valamint DLA-disszertáció, 24–42.

² A *Salome* ősbemutatójáról és Burian szerepéről lásd William Mann, *Richard Strauss. Das Opernwerk* (München: Beck, 1967), 43.

³ Burian hírhedt volt előadásainak gyakori lemondásai miatt, lásd Einhard Luther, *Helden an geweihtem Ort. Biographie eines Stimmfaches, 2: Wagnertenöre in Bayreuth (1884-1914)* (Trossingen–Berlin: Omega Wolfgang Layer, 2002), 353.



Burian 1913-ban felvette a magyar állampolgárságot, ennek érdekében örökbe fogadtatta magát Dalnoki Béni operaházi tenor énekessel.⁴ A budapesti színlapok és a sajtó szerint azonban Burian továbbra is Burián Károlyként lépett fel a Magyar Királyi Operaházban, ennek oka, hogy nem volt kötelező az örökbe fogadó nevének felvétele, ezt az örökbefogadási szerződésben kellett tisztázni.⁵

Bár a budapesti hagyatéki iratanyagok tanúsága szerint cseh állampolgárként halt meg,⁶ 1920. június 17-én írott német nyelvű végrendeletében egyértelműen kijelenti, hogy magyar állampolgár.⁷ S azon túlmenően, hogy a két hagyatéki iratanyagban Burián rendre Dalnoki Károly vagy Burian-Dalnoki Károly néven említik, végrendeletét is így írta alá, s ezen a néven volt bejelentve a budapesti bankszámlája is. Mint az a végrendeletből és a korabeli sajtóból kiderül, magyar állampolgársági kérelmének oka válási szándéka volt.⁸

Bár a korabeli magyar sajtóban még halálakor is említették Burian magyar vonatkozású válóperét,⁹ csupán egy későbbi forrásban találni utalást arra, hogy 1913–1914 telén pereskedésbe bonyolódott feleségével;¹⁰ az eset később feledésbe merült.

1. Burian Magyarországon

Karel Burian a hamburgi Városi Színház fiatal tenor énekeseként 1900. június 3-án, Tannhäuser szerepében lépett először mint vendég a Magyar Királyi Operaház színpadára. Bemutatkozása rögtön nagy sikert aratott. A *Budapesti Hírlap* néhány nappal később így méltatja az ifjú énekest:

⁴ *Magyar színművészeti lexikon. A magyar színjátszás története*, szerk. Schöpflin Aladár, I ([Budapest]: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, [1929]), 250. A magyar állampolgárság megszerzésének könnyített módja volt, ha az állampolgárságot megszerezni kívánó egyén örökbe fogadtatta magát egy nála idősebb magyar állampolgárral, lásd az akkor hatályos 1879: L. tc. 8. §-ának kiegészítését.

⁵ Dr. Csorna Kálmán, „Rokonság. 22. §. Rokonsági kapcsolatok. 5. Az örökbefogadás” in Szladits Károly, *A magyar magánjog. Második kötet. Családi jog* (Budapest: Grill Károly könyvkiadóvállalata, 1940), 308.

⁶ Budapest Főváros Levéltára, VII.12.b. 416515/1929, 6. További idevonatkozó hagyatéki iratanyag: VII. 179 11/1930

⁷ „Ich schicke voraus, dass ich zufolge Bescheid 212673/1913 des Ministeriums des Innen in Ungarn, den Staatsbürgereid zu Händen des Bürgermeisters in Budapest geleistet habe, somit ungarischer Staatsbürger bin.” Budapest Főváros Levéltára, VII. 269. 557/1920, 3.

⁸ N. N., „A tenorista válópöre. Burián Károly a felesége ellen.” *Világ* V/4 (1914. január 4.), 13. A százelő komoly múltra visszatekintő magyarországi jogi sajátossága az úgynevezett „magyar válás.” A 19. század végén és a 20. század elején az Osztrák–Magyar Monarchia állampolgárainak a Monarchia nem minden országában volt lehetősége elválni a házastársától. Magyarországon ez a lehetőség adott volt, azonban ehhez a válni kívánó félnek előbb magyar állampolgárságot kellett szereznie. Így bevett gyakorlat volt, hogy sokan csak a válás érdekében vették fel a magyar állampolgárságot. A magyar válásról lásd bővebben: Nagy Sándor, „Osztrák válások Erdélyben, 1868–1895. Otto Wagner »erdélyi házassága«”, *Fons* 14/3 (2007), 359–428.

⁹ –ldi. [Béldi Izor], „Burian-adomák”, *Pesti Hírlap* 46/202 (1924. szeptember 27.), 10.

¹⁰ Josef Bartoš, *Karel Burian* (Rakovník: [n. a.], 1934), 38.



Burrián úr kiváló izlésű, a hannoveri és hamburgi színpadok tradíciói közepette nevelkedett Wagner-énekes. Igazi tenorista, [...] Intelligens, komoly művész, a ki gondosan kiformálja az alakot, melyet ábrázol és zeneileg is tisztában van a Wagner-stílus minden követelésével.¹¹

A *Budapesti Napló* kritikája Burian színjátszásáról, szerepfelfogásáról árulkodik:

Mindennek amit tesz, megvan a maga oka, – és mindent megtesz, ami meg van okolva; minden kottát megjátszik és megénekel, a legkisebb dinamikai változás is jellemzésre szolgál.¹²

Burian 1900. augusztus 10-én írta alá 1901 őszétől életbe lépő, öt évre szóló szerződését a Magyar Királyi Operaházzal.¹³ Első fellépése az 1901–1902-es szezonban 1901. szeptember 17-én volt, Wagner *Lohengrin* című operájának címszerepében. A szezonban összesen 52 előadáson lépett fel az Operaházban, Wagner (*Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Die Walküre*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tristan und Isolde*) mellett Leoncavallo (*I Pagliacci*), Bizet (*Carmen*), Csajkovszkij (*Anyegin*) és Giordano (*Fedora*) operáiban hallhatta őt a budapesti közönség.¹⁴ Úgy tűnik, hogy szinte az egész 1901–1902-es szezonra szabták, sajtóhírek szerint erre a szezonra tervezték Hubay Jenő *Moharózsza* című operájának ősbemutatóját – Flamen szerepében Buriannal¹⁵ –, a *Sámson és Delila*, a *Werther*, a *Dalibor* és a *Tosca* magyarországi premierjét, valamint *Az istenek alkonya* és egy Mihalovich-dalmű felújítását is,¹⁶ ezek végül nem valósultak meg.

Az 1901–1902-es szezon legjelentősebb újdonsága a *Trisztán és Izolda* magyarországi bemutatója volt,¹⁷ mely rendkívül mély hatást gyakorolt a budapesti zeneéletre, így a fiatal zeneszerzőkre, Bartókra és Kodályra is.¹⁸ A korabeli magyarországi operajátszás sajátossága, hogy a cseh Burian a bemutatón olasz nyelven énekelte Trisztán

¹¹ N. N., „(Operaház.)” *Budapesti Hírlap* 20/152 (1900. június 5.), 7.

¹² -ly, „Operaház”, *Budapesti Napló* 5/152 (1900. június 5.), 7.

¹³ Buriant 1901 őszéig a prágai Nemzeti Színházhoz kötötte szerződés. A budapesti szerződés hiteles másolata megtekinthető a Magyar Állami Operaház Archívumában, szövegét lásd DLA-disszertáció, 4. függelék.

¹⁴ Burian budapesti fellépéseinek listáját lásd a DLA-disszertáció 1. függelékében.

¹⁵ Bár Hubay ragaszkodott Burianhoz, az énekes végül nem vállalta el a főszerepet. N. N., „(A »Moharózsza« ügye)”, *Magyarország* 9/41 (1902. február 16.), 10. Az opera bemutatójára végül csak 1903-ban került sor. Hubay Jenő Buriant még az énekes hannoveri éveiből ismerhette, Burian ugyanis énekelte *A cremonai hegedűs* hannoveri bemutatóján.

¹⁶ N. N., „Az opera szezonja”, *Budapesti Hírlap* 21/244 (1901. szeptember 5.), 8. és N. N., „Burrián Károly szerződése az Operánál”, *Egyetértés* 35/193 (1901. július 16.), 4.

¹⁷ Szereposztás: Karel Burian (Trisztán), Vasquez Italia (Izolda), Ney Dávid (Marke), Takáts Mihály (Kurwenal), Berts Mimi (Brangäne), Ney Bernát (Kormányos), Déri Jenő (Ifjú Hajós), Gábor József (Pásztor). A bemutató karmestere Kerner István volt.

¹⁸ Lásd például Bartók Béla özv. Bartók Bélánénak írott levelét (Budapest, 1902. május 19.) in *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla. A szerkesztő munkatársa: Gomboczné Konkoly Adrienne (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 65. Kodályról lásd: Balázs Béla, *Napló. 1903–1914. Első kötet* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982), 142. A bejegyzés dátuma: 1905. november 26.



szerepét, míg az Izoldát alakító olasz származású Italia Vasquez grófnő és a többi szereplő magyarul énekelt.¹⁹ A kritikusok beszámolóikban egymást felülmúlva próbálják bizonyítani a Wagner-stílbeli jártasságukat. A szereplők, a zenekar, de még a rendezés, a díszletek is bayreuthi mércével méretnek meg, míg az újságírók hozzáértésüket gyakran külföldi előadások felemlegetésével támasztják alá.²⁰ Burianról jóformán csak elismerő kritikákat találunk. Kern Aurél a szerephez viszonyítja értékelését:

[...] a két főszereplő közt voltaképp Trisztán, a férfi a lírai hős. A darabon végig passzív, csaknem szánandó alak. Burrián ezt egy percig sem érezte. Izig-vérig hős volt, ősi, teuton nagyság.²¹

Bírálatra okot az olasz nyelv mellett csak Burian nem kifejezetten hőstenorhoz méltó testalkata adhatott. Csiky János szerint Burian

[k]ifejező énekével és megrázó alakításával egészen leplezte alakjának fogyatékoságát, amely Vasquezné mellett nem kis feladat volt. Különösen a harmadik felvonásban volt kitűnő. Lázás álomlátása hátborzongató hatással volt a közönségre.²²

A *Neues Politisches Volksblatt* és a *Pester Lloyd* kritikusai ugyanezt a jelenetet emelték ki írásaikban,²³ ehhez Márkus Miksa véleménye érdekes adalék lehet:

[Burian] a hangjával eleinte takarékosan bánt, a második felvonástól azonban egész szépségében hallhattuk.²⁴

A beszámolók alapján úgy tűnik, hogy a második felvonás kevésbé nyerte el a közönség tetszését, mint az első és a harmadik.²⁵ Ennek oka talán a szerelmi kettős lehetett, mely a *Budapest* című lap kritikusa szerint „tovább mint háromnegyed óra hosszat”

¹⁹ Még a Magyar Királyi Operaház Nemzeti Színháztól való különválása előttre vezethető vissza az irratlan törvény, hogy a magyar nemzeti színpadon nem lehet német nyelven megszólalni, lásd Mályuszné Császár Edit, „A rendi Nemzeti Színháztól a polgári nemzet színháza felé. (1849–1873)”, in Hofer Miklós – Kerényi Ferenc – Magyar Bálint [et al.], *A Nemzeti Színház 150 éve* (Budapest: Gondolat, 1987), 37–56. 54. 1915. április 8-án, a világháborús „csonka évad” kezdetén engedélyezte a kultuszminiszter a német nyelvű éneket az Operaházban, ugyanis az aznap vendégként beugró Alexander Kirchner csak németül tudta a *Lohengrin* címszerepét. (–ldi.) [Béldi Izor], „Németül énekeltek a m. kir. operaházban”, *Pesti Hirlap* 37/98 (1915. április 9.), 9.

²⁰ Márkus Miksa közelebről meg nem nevezett külföldi tapasztalatokra, a *Neues Politisches Volksblatt* kritikusa pedig drezdai, müncheni és bécsi előadásokra hivatkozik. Márkus Miksa, „Tristan és Izolde”, *Magyar Hirlap* XI/329 (1901. november 29.), 2., Mj., „Königl. Ung. Oper.” *Neues Politisches Volksblatt* 25/330 (1901. november 29.), 6.

²¹ K[ern] A[urél]: „Trisztán és Izolde”. *Budapesti Hirlap* 21/329 (1901. november 29.), 3.

²² Csiky János, „Tristan és Izolde”, *Magyar Szó* II/283 (1901. november 30.), 2.

²³ „Großartig war er im 3. Akt, wo er seinen Schmerz, seine Sehnsucht, seinen Todeskampf mit den größten Steigerungen dargestellt hat...” Mj., „Königl. Ung. Oper.” *Neues Politisches Volksblatt* 25/330 (1901. november 29.), 6–7. „Sein Meisterstück war die große Szene am Krankenlager.” August Beer, „Tristan und Isolde”, *Pester Lloyd* 48/287 (1901. november 29.), 3.

²⁴ Márkus Miksa, „Tristan és Izolde”, *Magyar Hirlap* 11/329 (1901. november 29.), 1–2.

²⁵ Uott.



tart.²⁶ August Beer szerint ráadásul a zenekar ebben a jelenetben többször el is fedte az énekeseket.²⁷ Ráadásul Márkus szerint Berts Mimi „kissé éles és az érzéki varázst nélkülöző hangja megzavarta a költői hangulatot.”²⁸ Mindezek mellett a már említett nyelvi problémák akaszthatták meg az előadás lendületét a második felvonásban, míg Burian harmadik felvonásbeli alakítása az idézett kritikák alapján újra lebilincselhette a közönség figyelmét.

1901 decemberében a Wagner-előadások között még különböző hangversenyeken is részt kellett vennie Buriannak. 1901. december 14-én a Lipótvárosi Kaszinóban, majd 1901. december 20-án a Zeneakadémia tanári hangversenyének vendégeként is fellépett, mindkét alkalommal színpadra lépett – a Kaszinóban szólistaként, míg a Zeneakadémián Hubay Jenő zongorakísérőjeként – az ekkor még csak zeneakadémiai hallgató Bartók Béla.²⁹

Az 1901–1902-es operaházi szezon *Trisztán és Izolda* utáni két másik magyarországi bemutatója, az *Anyegin* – az első orosz mű az Operaház repertoárján – és a *Fedora* jóval kevesebb felvezetést kapott a sajtóban, mint a Wagner-mű. Lenszkij szerepében Burian a *Politisches Volksblatt* kritikusa szerint a tüzes fejű ifjút egészen az eredeti Puskin-költemény szellemében jelenítette meg.³⁰ Erdős Armand külön említi, hogy magyar szövegét tiszta kiejtéssel énekelte.³¹ 1902. május 27-én került sor Giordano *Fedora* című operájának magyarországi bemutatójára, melyen Burian Lorisz Ipanov szerepét énekelte „kifogástalan” magyar szövegkiejtéssel, s „valósággal elragadta a közönséget”.³² A szezon rövid hátralévő részében még négy további előadást ért meg Giordano operája. Ezekon kívül még egy alkalommal Lohengrin szerepében hallhatta a budapesti közönség Buriant, mielőtt 1902. június 12-én megkezdte szabadságát „mely csaknem három hónapra terjed.”³³

A szezon végéhez közeledve, a napilapok operaházi szezonértékeléseiből úgy tűnik, a Wagner-operák hőstenor-szerepköre megfelelő gazdára lelt Burian személyében. A következő szezonra tervbe vették *Az istenek alkonya* és a *Fra Diavolo* új betanulását, valamint a *Dalibor* és a *Tosca* magyarországi bemutatóját, ezek mellett a *Pesti Hirlap*ból megtudhatjuk, hogy Burian szeretné elénekelni a következő szezonban Assad és Florestan szerepét is.³⁴

²⁶ (–rfi), „Trisztán és Izolda”, *Budapest* 25/329 (1901. november 29.), melléklet 1–2.

²⁷ Beer, „Tristan und Isolde”.

²⁸ Márkus, „Tristan és Izolda”.

²⁹ Ifj. Bartók Béla, *Bartók Béla műhelyében* (Budapest: Szépirodalmi, 1982), 102–103., valamint Moravcsik Géza, *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia Évkönyve az 1901/1902-iki tanévről* (Budapest: Athenaeum, 1902), 8.

³⁰ „Er sang und spielte diesen jungen Feuerkopf ganz im Geiste der Originaldichtung und fand noch das meiste Interesse.” –dó, „Eugen Onegin”, *Politisches Volksblatt* 28/30 (1902. január 31.), 6.

³¹ Erdős Armand, „Onegin”, *Egyetértés* 36/30 (1902. január 31.), 4–5.

³² Gergely István, „Fedora”, *Budapesti Napló* 7/144 (1902. május 28.), 11.

³³ N. N., „(Burrián Károly)”, *Magyarország* 9/140 (1902. június 13.), 10.

³⁴ (–ldi) [Béldi Izor], „Az operaház jövő szezonja. II.”, *Pesti Hirlap* 24/166 (1902. június 19.), 6.



1902 júniusában Burian három alkalommal vendégszerepelt a drezdai Hoftheater színpadán,³⁵ majd pontosan egy hónappal a Burian háromhavi szabadságáról szóló hír után a *Magyarország* arról ad hírt, hogy Burian felbontja szerződését a Magyar Királyi Operaházzal, és feleségével együtt Drezdába szerződik. Az ok látszólag egyszerű: feleségét a budapesti operaház nem szerződtette, míg a drezdai operaház mindkettejüknek szerződést kínált.³⁶ Az újságcikk állításai mellett ugyanakkor azt is figyelembe kell venni, hogy a drezdai operaház jóval előnyösebb anyagi feltételekkel járó szerződést kínált Buriannak.³⁷

A Magyar Királyi Operaház Burian szerződészegésével nehéz helyzetbe került. Helyét igazán csak az 1903–1904-es szezontól sikerült betölteni, amikor Máder Rezső a német származású Georg Anthes személyében újra egy nemzetközileg elismert Wagner-előadót szerződtetett Budapestre. A rutinos, jó megjelenésű és magas színészi kvalitásokkal rendelkező énekes sok év tapasztalatain megedződött színpadi játéka már első felléptekor elismerést keltett még a kritikusok körében is.³⁸

A sajtó ugyanakkor kapva kapott az alkalmon, hogy Anthes szerződtetése okán kardját a szerződészegő Burian ellen villogtassa, hiszen Anthes éppen akkoriban hagyta el Drezdát, amikor Burian oda szerződött. Rendre visszatér a sajtóban az az elem, hogy Anthes Burian miatt hagyta ott Drezdát,³⁹ sőt az *Alkotmány* című lapban egyenesen azt olvashatjuk, hogy „Burrián elszökött tőlünk Drezdába, ott kiturta Anthes, aki viszont hozzánk menekült.”⁴⁰ Ez a vélemény a modern szakirodalom nagy részében is megtalálható, azonban a drezdai levéltárban található 1902-es operaházi aktából kiderül, hogy Anthes valójában először Amerikába szerződött, míg Buriant az 1902 nyarán Drezdából Frankfurtba távozó Ejnar Forchhammer, Burian feleségét pedig az 1902 januárjában Budapestre távozott Krammer Teréz pótlására szerződtették.⁴¹

A budapesti sajtóban Anthes énekét rendszeresen összehasonlítják Burianéval, azonban ezekből az összevetésekből általában egyik énekes se kerül ki egyértelmű

³⁵ A vendégszereplések dátuma és műsora: 1902. június 16. *Carmen*, 1902. június 17. *Bajazzók*, 1902. június 19. *A nürnbergi mesterdálnokok*. (A drezdai operaház Historisches Archivjának adatai alapján.)

³⁶ N. N., „Tenorista-krízis az Operában”, *Magyarország* 9/166 (1902. július 13.), 9.

³⁷ Burian drezdai kezdőfizetése évi 24 000 márka volt. (Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10711. Ministerium des Königlichen Hauses Loc. 44 Nr. 31. Acta, das königliche Hoftheater betreffend. 1902. 78.)

³⁸ „Anthesz [sic] Györgyben, a kinek mai föllépését a legnagyobb várakozás előzte meg, egy ritka képzettségű, rendkívül intelligens, daliás termetű énekest ismertünk meg, a ki egy csapással meghódította közönségünket.” N. N., „Operaház”, *Budapesti Hirlap* 23/258 (1903. szeptember 20.), 13.

³⁹ N. N., „Mader Rezső Milánóban”, *Magyarország* 10/169 (1903. július 17.), 13.

⁴⁰ N. N., „Anthes bemutatkozása” *Alkotmány* 8/223 (1903. szeptember 20.), 7.

⁴¹ (Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10711. Ministerium des Königlichen Hauses Loc. 44 Nr. 31. Acta, das königliche Hoftheater betreffend. 1902. iktatószám: 859/02. 81. számozott oldal) Anthes 1902 őszén még több előadáson énekelt Drezdában (például augusztus 26., szeptember 1.). Ekkor kaphatta New York-i meghívását.

győztesként. Bár Anthes „intelligensebbnek”,⁴² „nobilisabbnak”,⁴³ sőt „tudományosabbnak”⁴⁴ tartják mint Buriant, hangjáról az általános dicséreték mellett szinte minden kritikus megjegyzi, hogy már túl van énekesi fénykorán. Több kritikában is arról olvashatunk, hogy Burian hangja Antheséhez képest „érzéki szépségű”⁴⁵ és „meleg.”⁴⁶

Burian szerződészegése után először 1907-ben mint világhírű énekes tért vissza Budapestre,⁴⁷ ekkortól haláláig majdnem minden évben fellépett a Magyar Királyi Operaházban. Eleinte csak rövidebb vendégszereplésekre jött Magyarországra, hiszen előadóművészi életét amúgy is több város, főként Drezda és New York között osztotta meg. Amellett, hogy időről időre új szerepekben is bemutatkozott,⁴⁸ jelenléte biztosította a Wagner-művek repertoáron tartását, vendégszereplései alkalmával az Operaház rendre újra műsorra tűzhetette a *Trisztán és Izoldát*.

1909 januárjában a sajtó újra kikezdte egymás ellen Anthes és Buriant. Andreas Dippel, a Metropolitan Opera House adminisztratív menedzsere meghívta Anthes egy újabb amerikai vendégszereplésre.⁴⁹ Az újságokban ugyanakkor arról olvashatunk, hogy Anthes azért hagyja el a budapesti Operaházat, mert mellőzve érzi magát a gyakran vendégszereplő Burian mellett.⁵⁰ Anthes talán joggal érezhette sértve magát amiatt, hogy a szerződészegő tenort nagyobbra becsülik, mint őt, aki már évek óta megbízható tagja az Operaháznak, azonban tovább élezi a helyzetet a *Pesti Napló*ban ezzel egy időben megjelent cikk, melyben általános kritikát fogalmaznak meg az Amerikában vendégszereplő énekesekről. A cikk szerint a rendkívül magas amerikai tiszteletdíjak miatt követelnek ezek az énekesek – köztük Anthes és Burian név szerint is megemlítve – jóval magasabb fizetést Európában is.⁵¹ Lehetséges, hogy volt a háttérben valaki, aki miatt ekkoriban egy újságíró vállalta, hogy a két állandóan összehasonlított tenorszár konfliktusában nem foglal állást? Ha igen, akkor az minden bizonnyal Környei Béla lehetett, aki a szezon kezdetén, 1908. november 17-én mutatkozott be az Opera-

⁴² N. N., „Anthes bemutatkozása”.

⁴³ N. N., „Operaház”, *Budapesti Napló* 8/257 (1903. szeptember 20.), 11.

⁴⁴ N. N., „Anthes bemutatkozása”.

⁴⁵ N. N., „Operaház”, 11.; N. N., „A Lohengrin”, *Magyarország* X/227 (1903. szeptember 22.), 13.

⁴⁶ a. k. [Antalik Károly?], „Magyar Kir. Opera”, *Hazánk* 10/223 (1903. szeptember 22.), 9.; N. N., „Az új hőstenor”, *Egyetértés* 37/257 (1903. szeptember 20.), 4.

⁴⁷ Különös egybeesés, hogy 1907-es vendégszereplése közvetlenül megelőzte Caruso budapesti fellépését és bukását. A témáról lásd bővebben: Kertész Iván, „Caruso bukása Budapesten a korabeli sajtó tükrében”, in Stanley Jackson, *Caruso*. Fordította: Borbás Mária (Budapest: Gondolat, 1976), 409–435., valamint Andrew Farkas, „Caruso and Budapest”, *The Record Collector* 28/11–12 (1984. április), 245–266.

⁴⁸ 1908: Puccini: *Bohémélet* – Rodolfo, Wagner: *Siegfried* – címszerep, 1911: Gounod: *Faust* – címszerep, 1912: Kienzl: *Der Evangelimann* – Matthias Freudhofer. Burian budapesti szerepeinek listáját lásd: DLA-disszertáció, 142.

⁴⁹ N. N., „Anthes Amerikában”, *Az Ujság* 7/7 (1909. január 9.), 10.

⁵⁰ N. N., „Anthes kivándorol. Tenor-háboru”, Tévesen adatolt újságkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárában „*Az Ujság* 1909. január 14.” megjegyzéssel. A lap januári számaiban nem szerepel ilyen cikk.

⁵¹ N. N., „Conried és Hammerstein”, *Pesti Napló* 60/11 (1909. január 14.), 12.

ház közönségének.⁵² D'Albert *Hegyek alján* című operájának magyarországi bemutatóján Pedro szerepében olyan sikert aratott, hogy „ugy ünnepelték, mint egykor Burriánt a Tristán bemutatója után”.⁵³ Hangjáról igen pozitív benyomást kaphatunk:

Szimpatikus személyisége és egy hőstenor ereje mellett a lírai tenor magas hangfekvésével is bír.⁵⁴

Környeiben a magyar sajtó megtalálni vélte „az első magyar Wagner-tenort”,⁵⁵ minden egyes új szerepét szenzációként élte meg a sajtó és a közönség is. Ekkoriban tehát Burian és Anthes mellett egy új, sikeres tenor énekelt rendszeresen az Operaház színpadán, akinek a két említett énekeshez képest óriási előnye mind a sajtó, mind pedig a közönség szemében, hogy magyar, ennek következtében hibátlan magyarsággal énekel.

A sajtó által kavart hullámok végül elültek, 1909 tavaszán Burian és Anthes is elutazott Amerikába. Az azonban biztos, hogy Burian 1910 szeptemberéig nem jött újra Budapestre, Környi Bélából pedig mégsem lett az első magyar Wagner-tenor. Mindössze négy alkalommal énekelte a *Lohengrin* címszerepét az Operaházban, előadása nem aratott osztatlan sikert, és ez volt budapesti működése során egyetlen Wagner-szerepe.⁵⁶

Burian 1911. október 13-án énekelte először Budapesten Gounod *Faust* című operájának címszerepét. A kritikusok merevnek és mesterkéltnek érezték előadását a lírai részeknél, például a cavatinában.⁵⁷ Az előadás utáni kritikák egy kétéves negatív periódus kezdetét jelentik. Lehetséges, hogy Burian fáradtságát, esetleg hanghiányát próbálta palástolni, ezért volt előadása merev.⁵⁸ Burian 1912-től egyre több bírálatot kap a sajtóban előadásai után, az Antheszel és Környeivel való összehasonlításokban ezúttal rendre ő marad alul.

Fáradtságának oka egyrészt túlterheltségében keresendő. Életét ekkor már évek óta Drezda, New York és más vendégszereplések városai között osztotta meg, sőt az 1912–1913-as szezonban a bécsi és a bostoni operaházaknál is szerződött tag, a New York-i Metropolitan Opera House-nál pedig rendszeresen vendégszerepel. Vendégszereplései alkalmával az operaházak általában erősen igénybe vették jelenlétét: például 1908 no-

⁵² Környi Béla 1905-től volt a Királyi Színház tagja. *Magyar Művészeti Almanach. V. évfolyam*, szerk. Dr. Incze Henrik (Budapest: a szerkesztő kiadása, 1905), 246.

⁵³ Kálmán Imre, „A hegyek alján”, *Pesti Napló* 59/276 (1908. november 18.), 10.

⁵⁴ „Er hat neben der sympathischen Persönlichkeit und der Kraft eines Heldenors die hohe Stimmlage des lyrischen Tenors.” D. b., „Tiefland”, *Neues Politisches Volkblatt* 32/276 (1908. november 18.), 3.

⁵⁵ Kálmán, „A hegyek alján”.

⁵⁶ A témáról lásd bővebben: Szabó Ferenc János, „(Gibt es eine) Heldenor-Tradition in Ungarn(?). Von Carl Burrian bis Béla Környi”, Online publikáció: <<http://www.gramophone-anno.eu/article.php?id=20>> (2010. május 8.).

⁵⁷ N. N., „Operaház”, *Pesti Napló* 42/244 (1911. október 14.), 11.; N. N., „(M. kir. operaház)”, *Pesti Hirlap* 33/244 (1911. október 14.), 6.

⁵⁸ Hangi fáradtságról, túlterheltségről árulkodik már 1911 júliusában *A nürnbergi mesterdalnokok* részletéből készített hangfelvétele is: The Gramophone Co., matricaszám: 2257c.

vemberében Bécsben egy hét alatt négy különböző Wagner-operában énekelt,⁵⁹ majd 1908 és 1909 fordulóján majdnem kétnaponta énekelt különböző városokban.⁶⁰ Az sem biztos, hogy az 1911-ben Drezdával történt szakítását teljesen kiheverte, bár a Reichelt által közölt levél nem árulkodik kudarcélményről.⁶¹

Az 1913–1914-es szezon kezdetén sikerült magára találnia, erről tanúskodik például egy *Walkür*-előadás után született kritika: „Burrián az örök lemondó, évek óta nem volt olyan pompás diszpozícióban, mint ezen az estén. [...] Olyan sikere volt ma Burriánnak, mint a régi nagy dicsőségei idején.”⁶² Ekkor azonban már nem járt se Amerikába, se Bécsbe, életét Prága melletti birtokán, valamint Budapesten rendezte be.

1913-tól Buriánt „állandó vendégként” szerződtette az Operaház.⁶³ A *Független Magyarország* névtelen tudósítója tudni véli, hogy Burian „az emlékezetes cseh tüntetések” miatt oldotta fel bécsi szerződését.⁶⁴ Ennek az adatnak a hitelessége nem kizárt, ugyanis valóban lehettek ekkoriban Bécsben tüntetések a cseh tartományi gyűlés feloszlatása miatt.⁶⁵

1913 utáni budapesti fellépései időről időre megint áldozatul estek sértődéseinek: 1914 májusában túlságos hangigénybevétele,⁶⁶ később, 1922 májusában a *Fedora*,⁶⁷ míg 1923 tavaszán a *Salome*⁶⁸ operaházi felújításának szereposztása miatt fenyegetőzött lemondással. Teátrális egyéniségét jellemzi, hogy 1922-ben még búcsúkoncertjét is meghirdették.⁶⁹ A Magyar Királyi Operaház azonban nem tudott nélkülözni egy

⁵⁹ Luther, *Helden an geweihtem Ort*, 358.

⁶⁰ Budapest, 1908. december 29. *Carmen*, Bécs, 1909. január 4. *Siegfried*, Drezda, 1909. január 7. *Aida*, Bécs, 1909. január 9. *Götterdämmerung*, Drezda, 1909. január 11. *Trisztán és Izolda*, Bécs, 1909. január 12. *Bajazzók*, Drezda, 1909. jan. 13. *Der Evangelimann*, Bécs, 1909. január 15. *A nürnbergi mesterdalnokok*, Budapest, 1909. január 17. *Siegfried*, majd a következő fellépése: New York, 1909. február 5. *Tannhäuser*.

⁶¹ Johannes Reichelt, „Karl Burrian. Um die Tragik verwöhnter Heldenentöre” in uő., *Erlebte Kostbarkeiten* (Dresden: Wodni & Lindecke, 1941), 346–348.

⁶² k. j., „Operaház”, *Pesti Napló* 65/10 (1914. január 11.), 16.

⁶³ N. N., „Burrián Károly szerződése”, *Budapest* 37/151 (1913. június 27.), 12. Az „állandó vendég” szerződéstípus fogalma nem eléggé tisztázott, valószínűleg azt értik alatta, amikor a színház egy híresebb énekest kedvezőbb feltételekkel szerződtet több hónapig tartó, rendszeres vendég szereplésre. lásd: DLA-disszertáció, 78–81.

⁶⁴ N. N., „Burrián Budapesten”, *Független Magyarország* 13/203 (1913. augusztus 28.), 10.

⁶⁵ Az osztrák kormány az 1908 óta tartó belpolitikai konfliktusok miatt 1913. július 26-án feloszlatta a munkákepteleenné vált cseh tartományi gyűlést. Lásd: „Csehország”, in *Magyar Nagylexikon*, 5, szerk. Élesztős László (Budapest: Magyar Nagylexikon, 1997), 805., valamint *Csehország a Habsburg-Monarchiában. 1618–1918. Esszék a cseh történelemről*, szerk. Szarka László (Budapest: Gondolat, 1989), 209.

⁶⁶ Vidor Dezső, a Magyar Királyi Operaház titkárának nyilatkozata alapján, lásd: N. N., „Burián távozik az Operától. Fölbontották a szerződését”, *Budapest* 38/117 (1914. május 19.), 13. Burian válaszynilatkozatát a *Budapesti Hírlap* közölte: N. N., „Burián és az Opera”, *Budapesti Hírlap* 34/117 (1914. május 19.), 14.

⁶⁷ N. N., „Burián az idén már nem lép fel az Operában.” *Pesti Napló* 73/106 (1922. május 11.), 8.

⁶⁸ N. N., „Burián énekli Heródest a Saloméban”, *Új nemzedék* 4/279 (1922. december 7.), 7.

⁶⁹ 1922. május 19., a Zeneakadémia nagyterme.

olyan kvalitású művészt, mint amilyen Burian volt, Burian pedig ekkor már nem térhetett vissza más, szerződésszegéssel elhagyott operaházakhoz.

Meghirdetett előadásait olyan gyakran lemondta, hogy a sajtó az élcelődésig is elment egy-egy előadásának értékelésekor. Amikor 1916. november 4-én először énekelt *Az istenek alkonya* Siegfried szerepét, így tudósít a *Pesti Hirlap* kritikusa:

Még történnek csudák... Burián föllépését hirdették szombatra, az Istenek alkonyában és ime mi történt? Burrián csakugyan fölépelt. Dacára annak, hogy hirdette volt, mégis énekelt. Sőt mi több: igen stílusosan és művésziösen adta Siegfriedet [...]⁷⁰

1917. május 24-én – *A fából faragott királyfi* bemutatója után szűk két héttel – újabb magyar mű ősbemutatóját hirdethette az Operaház, Sztojanovics Jenő második operaházi bemutatója, az *Otello mesél* című opera azonban egyáltalán nem aratott sikert. Burian pedig ez alkalommal újra magyarul énekelt, amiért általában dicsérték is:

A magánszereplők közül Burián Károly vállalta *Otellonak* meglehetősen passzív szerepét. Tiszta magyar kiejtéssel énekelt, ritka fényes diszpozícióban.⁷¹

Az *Otello mesél* összesen három előadást ért meg az Operaházban, ezek mindegyikén Burian énekelt a főszerepet.⁷² Nem először adta tanújelét magyar zeneszerzők iránti szimpátiájának, korábban Liszt Ferenc és Volkmann Róbert centenáriumán is fellépést vállalt Budapesten. Előbbin Liszt XIII. zsoltárát adta elő Siegfried Wagner vezényletével (Magyar Királyi Operaház, 1911. október 24.), míg utóbbin (Népopera,⁷³ 1915. április 16.) énekelt először Budapesten Mahler *Revelge* című dalát, melyből nem sokkal ezelőtt – Mahler-műből elsőként – készített hanglemezfelvételt.⁷⁴

Burian az évek előrehaladtával egyre gyakrabban énekelt hangversenyeken Budapesten. Bár több forrás kiemeli, hogy már korábban is igen elismert hangversenyénekes volt,⁷⁵ figyelemre méltó, hogy huszonhárom jelenleg ismert budapesti hangversenyéből tizennyolc az 1913 utáni évekre esik.⁷⁶ Egyik budapesti hangversenyén öccsével, Emil Buriannal közösen lépett fel.⁷⁷

⁷⁰ N. N., „(M. kir. Operaház)”, *Pesti Hirlap* 38/308 (1916. november 5.), 11.

⁷¹ N. N., „*Otello mesél*”, *Alkotmány* 22/133 (1917. május 25.), 7.

⁷² Sztojanovits Jenő operájáról lásd bővebben: Németh Amadé, *A magyar opera története (1785–2000)* (Budapest: Anno, 2000), 189–190.

⁷³ Az 1911-ben nyílt Népoperáról (később: Városi színház, ma: Erkel színház) lásd: Molnár Klára, *A Népopera – Városi Színház. 1911–1951* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1998).

⁷⁴ The Gramophone Company, matr.: 15560b és 15561b, zongorakisérettel. A felvételek 1911. július 7-én Prágában készültek, kiadásukról nincsen adat. Lásd DLA-disszertáció, 179–180.

⁷⁵ Például Klára Kolofíková, „Burian, Karel”, in *Český hudební slovník osob a institucí*. [Praha, 2010] <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=7049> (accessed 2010. december 6-án).

⁷⁶ Burian hangversenyének műsorát lásd a DLA-Disszertáció 1. függelékében, továbbá az MTA BTK Zenetudományi Intézet Budapesti hangversenykatalógusában.

⁷⁷ 1918. március 5., Vigadó, Wagner-est.



A hangversenyek műsorait végignézve feltűnik, hogy a dalok mellett nem csak olyan operarészletek hangzottak el Burian koncertjein, amelyeket Budapest operaszínpadán is énekelt. Hangversenyen hallhatta a budapesti közönség Burian előadásában a Rienzi Imáját, Tamino áriáját *A varázsfuvolából*, a Románcot Goldmark *Merlin* című operájából, a nagyáriát Mascagni *Fritz barátunk* című operájából, az *Aida* duettjét Radnai Erzszi közreműködésével, a finalét („Búcsú és végjelenet”) az *Otello*ból. Egy olasz operaesten két együttesben is részt vett: az *Otello* szerelmi kettősét Medek Annával, a *Lammermoori Lucia* szextettjét pedig Adelina Adler, Medek Anna, Szügyi Kálmán, Farkas Sándor és Venczell Béla társaságában adta elő. Pontosabban meg nem nevezett áriákat énekelt még *A bűvös vadász*, a *Tosca*, a *Manon Lescaut*, a *Werther*, a *Dalibor* és *A csók* című operákból is. Budapesten előadott dalrepertoárján Wagner (*Schmerzen*), Mahler (*Revelge*), Richard Strauss (*Morgen* és *Zueignung*) és cseh szerzők (Jindřich Jindřich,⁷⁸ František Neumann) művei szerepelnek.

1918. április 2-án újra telt házat vonzott a színpad hirdetése: Burian ezen az estén énekelt először Saint-Saëns *Sámson és Delilájának* férfi főszerepét Budapesten, a beszámolók alapján – testalkata ellenére – kiváló ének- és színészi teljesítménnyel.⁷⁹ A siker azonban sajnos nem maradt felhőtlen, két hét múlva Burian a *Lohengrin* címszerepét részegen énekelt az Operaház színpadán, nevetségessé téve ezzel önmagát és az előadást is.⁸⁰ A beszámolók szerint botránnyosan viselkedett a színpadon, elfordult a többi énekestől, kiesett a szerepéből, túlságosan is közvetlenül próbált viselkedni az Elzát alakító Medek Annával, állítólag még viccelődött is.⁸¹ A szünetben Medek Anna felelősségre vonta őt, mire Burian minősíthetetlen hangon beszélt vele.⁸² A második felvonásban a templomhoz menet Lohengrint maga Telramund (Rózsa S. Lajos) támogatta, mert Burian nem volt hajlandó az őt – szerinte – megsértő Medek Anná-

⁷⁸ Jindřich két dala, a *Liebesträume* és a *Verwelkte Blüte* magyarországi bemutatóként hangzott el 1921. november 27-én, Gutmann Miklós zongorakíséretével.

⁷⁹ k. e., „Operaház”, *Pesti Napló* 59/88 (1918. április 13.), 7.

⁸⁰ James Dennis említi Burian-tanulmányában, hogy Burian volt az a tenor, aki egyszer részegen énekelt Lohengrint, nem tudott beszállni a hattyú vontatta csónakba, és a híressé vált mondattal igyekezett kivágni magát a kellemetlen helyzetből: „Mikor indul a következő hattyú?”, lásd: James Dennis, „Karel Burian”, *The Record Collector* 18/7 (1969. július), 162. Az ismert anekdotát magam is több tenorral kapcsolatban hallottam már, köztük Buriánnal is. Ugyanakkor a magyar sajtóban Burian szereplései kapcsán nem találkoztam az esettel. Elég nagy a valószínűsége, hogy a vándorló anekdota valójában Leo Slezakkal történt meg. Fia, Walter Slezak írta le visszaemlékezései között, hogy édesapja mesélte neki a történetet, mely Amerikában esett meg, s már 1964-ben, a könyv első megjelenése idején klasszikus operaanekdotává vált. Lásd: Walter Slezak, *Wann geht der nächste Schwan?* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971), 211.

⁸¹ „Burian Károly különösen Medek Annát inzultálta. Egy-kétszer kilökte a színpadra, vagy magával hurcolta. Például a templomjelenésnél. Mindig háttal fordult hozzá és amíg Medek énekelt, Burián mulatott és vicceket mesélt.” N. N., „Burian tegnap részegen énekelt Lohengrint”, *Magyar Estilap* 25/87 (1918. április 17.), 1.

⁸² N. N., „A becsipett Lohengrin. Burián Károly tegnap esti szereplése”, *Az Est* 9/92 (1918. április 18.), 3.



val karonfogva menni.⁸³ A második szünetben a színpad mögött tetemes mennyiségű feketekávéval itattak az énekessel, aminek meg is jött a hatása: Lohengrin a harmadik felvonásban újra „énekelt”, az előadás rendben véget ért.⁸⁴ A botrány ellenére Bánffy intendáns felkérte Buriant, hogy a következő szezonban Mihalovich Ödön *Toldi szerelme* című operájában lépjen fel, Toldi szerepét magyarul énekelje.⁸⁵ Az 1918–1919-es szezonban azonban Burian egyszer sem lépett fel Budapesten.

Az 1919–1920-as szezon második felében viszont kifejezetten gyakran énekelt az Operaházban. A történelem viharait jelzi, hogy akaratán kívül is belekeveredett a szezon legnagyobb operaházi botrányába. 1920. április 5-én a *Walkür* előadásának derekán egy csapat antiszemita fiatalember berontott a nézőtérre, és hangos kiáltozással tüntetett a Wotan szerepét éneklő Rózsa S. Lajos ellen.⁸⁶ Az előadást nem lehetett folytatni. Rózsa S. Lajos a sajtóban megjelent nyilatkozatából érdemes idézni:

Nagyon jól esett, hogy Burrian Károly barátom és kollégám teljesen szolidárisan viselkedett velem szemben.⁸⁷

Burian az előadáson tanúsított viselkedéséről biztosan csak annyit tudhatunk, hogy ő tanácsolta, hogy ne folytassák az előadást, szolidaritása pedig abban nyilvánult meg, hogy „kijelentette, hogy az Operaházban többé nem lép fel.”⁸⁸ Utóbbi kijelentésének persze nem tett eleget, olyannyira, hogy 1920. május 16-án új szerepben is bemutatkozott Budapesten, egy igen látványos *Rajna kincse*-előadáson.⁸⁹ A *Népszava* újságírója szerint „érces hangon, fiatalos lendülettel és Wagner tökéletes megértésével énekelte a germán mondatok tűz-istenét, Logét.”⁹⁰

⁸³ N. N., „Nagy botrány az Operában. A berugott Lohengrin”, *Új Hírek* 17/91 (1918. április 18.), 3.

⁸⁴ N. N., „Részeg Grál lovag az Operában”, *Déli Hírlap* 2/181 (1918. április 18.), 3.

⁸⁵ Valkó Arisztid (összeáll.), *Adatok az Operaház történetéhez I* (Kézirat, Budapest, 1975), 71–72. Lelőhely: MTA BTK Zenetudományi Intézet. A *Toldi szerelme* felújítására végül nem került sor a szezonban.

⁸⁶ Az esetet leírja: *A budapesti Operaház 100 éve*, szerk. Staud Géza (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 185.

⁸⁷ N. N., „Nagy botrány az Operaházban”, *Az Ujság* 18/83 (1920. április 6.), 3. Rózsa S. Lajos ezután nem lépett fel többször a Magyar Királyi Operaházban, nem sokkal később Amerikába utazott vendégszereplésre, azonban hat előadás után váratlanul, egy ételmérgezés következtében elhunyt, lásd: Kutsch–Riemens, *Großes Sängerlexikon*, 4, 2992.

⁸⁸ N. N., „Nagy botrány az Operaházban”, *Az Ujság* 18/83, i.h.; N. N., „Rózsa Lajos az Operaház megzavart előadásáról”, *Az Est* 11/84 (1920. április 7.), 3.

⁸⁹ Kéméndy Jenő *A Rajna kincse* sellőinek minél hatásosabb megjelenítéséhez kitalált színpadi trükkje az volt, hogy a három énekesnő a közönség felől szinte láthatatlan zsinórokon függve és a díszletek mögé bújó színpadi munkások által mozgatva énekelte a nyitó tercettet. N. N., „Kéméndy Jenő színpadtechnikai találmánya”, *Az Ujság* 18/114 (1920. május 13.), 3.

⁹⁰ B., „Operaház”, *Népszava* 48/118 (1920. május 18.), 3.



1921. december 30-án az Operaházban akkor húsz éve bemutatott *Trisztán és Izolda* előadásán Trisztán szerepében ünnepelte Burian 30 éves előadóművészi jubileumát.⁹¹ Burian ünnepi beszédében kiemelte, hogy a húsz évvel azelőtti bemutató előadói közül már szinte csak ő és a jubileumot is vezénylő Kerner István aktív.⁹² Az első felvonás végén a szünni nem akaró tapsot Burian magyar nyelven köszönte meg.⁹³

Ugyanabban a szerepben mutatkozhatott be utoljára Budapesten, melynek előadójaként bevonult a zenetörténetbe: a *Salome* felújításán (1923. március 17.) Heródes szerepét énekelte. A *Nemzeti Ujság* tudósítása érzékletesen írja le Burian méltán világhírű alakítását:

A sovár pillantású, széltől és vértől remegő, gyöngé és elpuhult tetrarchát pompás művészettel játszotta Burián. Mozdulatai, határozatlan kapkodása, a félelem és a szerelem között ingadozó fellobbanásai tökéletes hűséggel ábrázolták Herodes kínban és kéjben vonagló gyarlóságát.⁹⁴

Utolsó operaházi fellépésére nem sokkal később, 1923. szeptember 26-án került sor, ekkor Siegmund szerepét énekelte.

Burian halálhíre nagyon hamar eljutott Budapestre. Már a halála utáni napon terjedelmes nekrológot közölt a *Világ* című napilap, a korszakhoz képest meglepően pontos életrajzi adatokkal.⁹⁵ Még utolsó Budapestre írott leveléről is beszámol, amelyet Burian a cikk szerint Környei Bélához írt. Burian temetésén az Operaház nem tudta képviseltetni magát, ellenben az Operaházhoz közeli terézvárosi plébániatemplomban a rákövetkező pénteken gyászmisét mondtak lelki üdvéért.⁹⁶ A gyászmisén az Operaház zenekara, Kerner István vezényletével *Az istenek alkonya* gyászindulóját, az Operaház énekkara pedig a *Tannhäuser* zarándokkórusát adta elő.⁹⁷ Számos nekrológ jelent meg Burianról halála után, ezek közül operatörténeti szempontból meg kell említeni egy terjedelmes, igen szentimentális visszaemlékezést, melyet maga Vasquez Itália írt a *Pester Lloyd*-ba.⁹⁸

⁹¹ Nincs adatunk arról, hogy bármely más városban is ünnepelte volna ezt az évfordulót, mindenesetre nem valószínű. Burian ekkor már nem járt Drezdába és Amerikába, a prágai Nemzeti Színház online archívumában pedig nem találtam erre vonatkozó adatot.

⁹² N. N., „Burian ünnepése. A mai Trisztán-előadás”, *Az Ujság* 19/294 (1921. december 31.), 8. Hozzá kell tenni azonban, hogy megfeledezett Gábor Józsefről, aki a *Trisztán*-bemutatón a pásztor szerepét, míg nem sokkal Burian jubileuma után a *Parsifal* címszerepét, valamint éppen Buriannal felváltva Lorisz Ipanov szerepét énekelte.

⁹³ (–Idi.) [Béldi Izor], „Burian jubileuma”, *Pesti Hirlap* 43/294 (1921. december 31.), 7.

⁹⁴ R. M., „Operaház”, *Nemzeti Ujság* 5/63 (1923. március 18.), 8.

⁹⁵ N. N., „Burián Károly meghalt”, *Világ* 15/201 (1924. szeptember 26.), 3.

⁹⁶ N. N., „Burián Károly halála”, *Az Ujság* 22/202 (1924. szeptember 27.), 9.

⁹⁷ N. N., „Gyászmise Burián lelkiüdvéért”, *Az Ujság* 22/204 (1924. szeptember 30.), 10.

⁹⁸ Italia Vasquez, „Karl Burrian”, *Pester Lloyd* 71/203 (1924. szeptember 28.), 16.



2. Burian mint Wagner-énekes

Karel Burian énekhangjáról jelentős mennyiségű hangfelvétel maradt fenn, a legkorábbiak 1906-ban, a legutolsó pedig 1913-ban készült.⁹⁹ E felvételek modern újrakiadásainak száma azonban más énekesek – például kortársa, Caruso – felvételeihez képest kevesebb, feltehetőleg a nyelvi problémák miatt: lemezein ugyanis csak csehül és németül énekel. Hangfelvételei között operarészleteket, műdalokat, valamint cseh népdalfeldolgozásokat találunk, illetve egy különlegességet: Gus Edwards (1879–1945) kuplóját, melyre maga Burian írt szöveget *Můj kolega Caruso* címmel. A kuplé refrénje a *Bajazzók* híres áriáját idézi.¹⁰⁰

A szakirodalomban bőven olvashatunk általános megfogalmazásokat Burian hangjáról, művészetéről. Ezekből azonban nem minden esetben tudunk meg konkrétumokat. Figyelemre méltó azonban Paul Wilhelm visszaemlékező leírása, hiszen ő még személyesen hallhatta Buriant a drezdai operaházban:

[...] amint Burian kinyitotta a száját és a folyékony aranyból lévő dicsőséges hangok betöltötték a levegőt, egyszerűen megbabonázta a közönséget. Az ő hangja tulajdonképpen a *par excellence* arany hang volt, és nem csak néhány magas helyen. Az egész hangterjedelme aranyból volt, még a *piano* és *pianissimo* hangjai is, amelyek különleges, fémes minőségüknek köszönhetően elhatoltak a nagy drezdai operaház legtávolabbi sarkaiba is.¹⁰¹

A későbbi leírások csak a hangfelvételekből indulnak ki. Ezeknek problematikáját a Grove lexikon Burian-szócikkének utolsó mondata jellemzi legjobban:

Burian számos, ámbrám némileg primitív felvételén hangjának inkább áttetsző tisztasága, mint a sokat dicsért nemes minősége hallható.¹⁰²

Mit tudhatunk meg általában Burian hangjáról, előadóművészi kvalitásairól? Jürgen Kesting jellemzése szerint hangja bronzszínű hőstenorhang, mely a középfekvésben enyhén fedett, míg a magas fekvésben erőteljes.¹⁰³ Az erőteljes, sötétebb hang-

⁹⁹ Karel Burian diszkográfiáját többször is megpróbálták már összeállítani. A DLA-disszertáció II. függelékéként közölt diszkográfiát a korábban megjelent Burian-diszkográfiák – James Dennis, „Karel Burian”, 156–161.; Paul Wilhelm, „Carl Burrian”, *Record News* 4/7 (1960. március), 239–244. –, Alan Kelly CD-ROM-on publikált Gramophone Co. diszkográfiája, valamint Rainer Lotz és Christian Zwarg még kiadatlan Burian-diszkográfiái alapján állítottam össze. Burian utolsó Pathé-hangfelvételének azonosítására – Gabriel Gössel és Christian Zwarg segítségével – csak a DLA-disszertáció megvédése után került sor, tehát nem szerepel a disszertáció II. függelékében.

¹⁰⁰ The Gramophone Company 2-72184, matr. 7769r, zongorakísérettel. A felvétel 1910. szeptember 1-jén vagy 2-án készült, meghallgatható a <www.karelburian.cz> weboldalon.

¹⁰¹ Wilhelm, „Carl Burrian”, 241.

¹⁰² Desmond Shawe-Taylor, „Burian, Karel”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 4*, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 624.

¹⁰³ Jürgen Kesting, *Die grossen Sänger* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 2008), Bd. I, 192.

színre utal Kolofíková is, mikor Buriant „baritonális tenor”-ként jellemzi.¹⁰⁴ Ennek némileg ellentmond Rodolfo Celletti, aki szerint hangszíne inkább világos, fényes volt.¹⁰⁵ Burian korai felvételein, különösen a „Grál-elbeszélés”-en jól hallható ez a fényes hangszín, amely azonban egyszerre erőteljes is.¹⁰⁶ Énekművészi kvalitásai mellett színpadi játéka is meggyőző volt,¹⁰⁷ de emellett Kolofíková és Celletti is Burian nagy erényeként említik a kitűnő szövegmondást.

Burian Wagner-énekesként érkezett Magyarországra, Wagner-szerepekben lépett fel először, és – bár mint „hős- és lyrai tenor” – de „főleg Wagner-féle művekre” szerződött Budapestre.¹⁰⁸ Wagner-szerepekben történt budapesti alakításairól, illetve a Wagner-operákban alkalmazott énekstílusáról a sajtó alapján mégsem egy kifejezetten az akkori Bayreuth szellemében éneklő Wagner-tenor képe rajzolódik ki. Bayreuthban ekkor a Cosima Wagner elvei szerint kialakított Wagner-stílus uralkodott.

Cosima Wagner férje halála után mindent megtett annak érdekében, hogy Bayreuth – amellett, hogy Wagner művészetének központja – működőképes, önmagát is működtető vállalkozás legyen.¹⁰⁹ Annak érdekében, hogy a Wagner-életmű bayreuthi kánonja megszülethessen, sorban bemutatta az összes, ott addig elő nem adott Wagner-operát, s az előadásoknak ő maga volt a rendezője.¹¹⁰ A Wagner utáni bayreuthi stílus „zenei felelőse” pedig Julius Kniese (1848–1905) volt, aki a *Parsifal* bemutatója idején Wagner asszisztenseként működött.¹¹¹ Wagner halála után egy átfogó tervet dolgozott ki az Ünnepi Játékok további organizációjához.¹¹² Arra hivatkozva, hogy az 1882. évi *Parsifal*-előadások betanításánál minden szerzői instrukciót alaposan feljegyzett a sajtó kottájába, az egyetlen valódi hozzáértő képében tüntette fel magát Bayreuthban.¹¹³ 1892 novemberében Cosimával közösen útjára indította a Bayreuther Stilbildungsschulét,¹¹⁴ mely a bayreuthi stílusban jártas Wagner-énekesek új generációját volt hivatott felne-

¹⁰⁴ Kolofíková, „Burian, Karel”.

¹⁰⁵ J. Dostal, Roberto Celletti e Th. Kaufmann, „Burian, Karel”, in *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, a cura di Rodolfo Celletti (Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964), 103.

¹⁰⁶ The Gramophone Company 042131, matr. 169s.

¹⁰⁷ Kutsch–Riemens, „Burian, Karel”, 510.

¹⁰⁸ Burian 1900. augusztus 10-én kelt szerződése alapján (Magyar Állami Operaház Archívuma).

¹⁰⁹ Hans Meyer, *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt* (Stuttgart–Zürich: Belsler, 1978), 289.

¹¹⁰ Cosima Wagner, *Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen, 1883–1930*, hrsg. von Dietrich Mack (München: Piper, 1980), Vorwort, 11.

¹¹¹ Uott., 786.

¹¹² Kesting, *Die grossen Sänger*; I, 156.

¹¹³ Michael Karbaum, *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876–1976)*. I: *Textteil*; II: *Dokumente und Anmerkungen* (Regensburg: Gustav Bosse, 1976), I/34. Karbaum szerint inkább Kniesének, mint Cosima Wagnernek köszönhető a Wagner-stílus 1883 utáni félremagyarázása.

¹¹⁴ David Mahlon Breckbill, *The Bayreuth singing style around 1900*. (PhD disszertáció, University of California, Berkeley, 1991), 83–84.; Cosima Wagner, *Das zweite Leben*, 786. Cosima Wagner megnyitóbeszédét lásd uott., 311–313.

velni. Kniese azonban nem énektanár volt,¹¹⁵ inkább Cosima Wagner elveinek egyfajta szócsöve, ő tanította meg az énekeseknek a saját maga és Cosima által hitelesnek tartott Wagner-stílust.

A Cosima-korszak előadói ideálja szerint legfontosabb a szöveg maximálisan dramatizált, deklamált előadása lehetőleg emelt hangon, hogy a zenekar ne fedje el az énekest.¹¹⁶ Ebben a szempontrendszerben a partitúra előírásai is a szövegkiejtésnek vannak alávetve. Cosima Wagner a Stilbildungsschule megnyitóbeszédében külön hangsúlyozta, hogy a szöveg érthetősége a drámai művekben jelentős tényező, különösen Wagner műveiben, melyek szerinte elsősorban drámák.¹¹⁷ Elengedhetetlen emellett az alapos zenei képzettség, a kottahűség, ez alapozza meg az előadói stílust is.¹¹⁸ A legato éneklés csak az arioso jellegű helyeken megengedett, a portamento pedig csak nagyon ritkán, indokolt esetben alkalmazható.¹¹⁹

Cosima azonban minden bizonnyal túllőtt a célon, amikor nem a zenét tette az első helyre.¹²⁰ Richard Wagner személyes megnyilatkozásai nyilvánvalóan mutatják, hogy ő maga is az olasz bel canto éneklést tekintette kiindulópontnak, erre kívánta alapozni saját műveinek énekestílusát.¹²¹ Kesting a következőképpen foglalja össze Wagner előadói ideáljának alapjait: a szép hang, a hang és hang közötti folytonos legato, a portamento mint a hangközök összekötésének alapja, mely felfelé könnyű crescendóval, lefelé decrescendóval jár együtt, a Messa di voce, valamint a mozgékony, a trillák, skálák, díszítések, előkék előadásakor.¹²²

Elgondolkodtató, hogy az első, lemezen meghallgatható Wagner-énekesek, akik

¹¹⁵ Tizenöt éves korától különböző karvezetői feladatokat látott el. Ő maga rendszeres énekképzésben nem részesült, Lipcsében folytatott zeneszerzés-stúdiumokat. Lásd: *Bayreuth 1896. Praktisches Handbuch für Festspielbesucher. II: Biographien und Porträts*, hrsg. von Friedrich Wild (Leipzig und Baden-Baden: Constantin Wilds Verlag, [1896]), 29. Ennek ellenére néhány kiváló, világszerte elismertté vált Wagner-énekest ő képzett ki, például Ernest van Dycket, Erik Schmedest, Anton van Rooyt, Ellen Gulbransont, Aloys Burgstallert, Hans Breuert, Otto Briesemeistert és Ernst Kraust.

¹¹⁶ Michael Seil, „Der Bayreuther Vortragstil auf Schallplatte, oder: Was können wir hören?” in *Tonspuren. 100 Jahre Bayreuther Festspiele auf Schallplatte*, hrsg. von Jasmin von Brünken (Bayreuth: Richard Wagner-Museum, 2004), 20–21.

¹¹⁷ „Für die deutliche, sinngemäße Aussprache, diesen so wesentlichen Faktor bei der Ausführung aller dramatischen Werke, insbesondere aber der Werke des Meisters (welche vor allem Drama sind), wird das Erlernen und Ausführen von Schauspielen eintreten.” Cosima Wagner, *Das zweite Leben*, 312.

¹¹⁸ Uott., 312.

¹¹⁹ Seil, „Der Bayreuther Vortragstil”, 20–21.

¹²⁰ Meyer, *Richard Wagner*, 291.

¹²¹ Lásd például Cosima Wagner naplójának 1872. augusztus 3-i és 1878. március 7-i bejegyzését: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*. Bd. I: 1869–1877 (München: Piper, 1976), 556–557. és Bd. II. 1878–1883 (München: Piper, Verlag, 1977), 54. Valamint Canto Spianato [Richard Wagner], „Pasticcio”, in *Richard Wagners gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Julius Kapp (Leipzig: Hesse und Becker, [é. n.]), 11–18. 12. Az írás első megjelenése: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/63–64 (1834. november 6. és 10.).

¹²² Kesting, *Die grossen Sänger*, I, 135.

még Wagnerrel tanulták meg a szerepeket (pl. Lilli Lehmann, Marianne Brandt és Hermann Winkelmann), jól láthatóan nem feleltek meg teljesen a Cosima Wagner által követelt előadói stílus elvárásainak, mivel Wagner halála után inkább Amerikában és Angliában léptek fel Wagner-szerepekben, ritkábban szerepelhettek a Cosima-korszak Bayreuthjában.¹²³ Hasonlóan mellőzött lett az a Julius Hey (1832–1909) is, aki 1875-ben néhány énekest maga készített fel az első Bayreuthi Ünnepi Játékokon való részvételre,¹²⁴ 1877-ben pedig Wagner kiszemeltje volt a megalapítandó bayreuthi iskola énektanári posztjára.¹²⁵ Wagner halála után egy évvel, 1884-ben jelentette meg *Deutscher Gesangsunterricht* című kétkötetes énekiskoláját, melynek bevezetőjében a következőket írja:

A jobb énekesek bizonyos részénél egy másik, épp olyan aggasztó szokással találkozhatunk. Ezek ugyanis az érthető szövegkiejtés követelményeinek minden egyes szótag túlságosan erős hangsúlyozásával igyekeznek eleget tenni, ez azonban teljesen megzavarja a zenei frazírozást, és így az összefüggő, kötött cantilena megvalósíthatatlan lesz. Ez az elvetendő manipuláció gyakran azt a célt szolgálja, hogy az énekes gyengeségét elfedje és sok esetben az alapos énekes képzés hiányából fakad, tehát egy szükségmegoldás, ami megbocsáthatatlan.¹²⁶

Ez a gondolat teljes mértékig ellentétben áll Cosima szövegközpontú elveivel, nem csoda tehát, hogy Hey Wagner halála után nem maradhatott tovább Bayreuthban. Tulajdonképpen az ő helyét foglalta el Cosima Bayreuthjában Julius Kniese.

A 20. század első évtizedéig Bayreuthban a Cosima-féle Wagner-stílus uralkodott, Cosima és Kniese kiépítette a maga kipróbált előadógárdáját, amelynek tagjaként egy-egy énekes éveken keresztül énekelhette ugyanazt a szerepet. Bayreuth egyeduralmát jól jellemzi, hogy ebbe az állandóságba egyetlen törésként az 1903-as híres amerikai „Parsifal-lopás” esete ékelődik be: azok az előadók, akik részt vettek a Parsifal – valószínűleg München támogatásával,¹²⁷ de Cosima minden tiltakozása elle-

¹²³ Seil, „Der Bayreuther Vortragstil”, 20.

¹²⁴ Kesting, *Die grossen Sänger*; I, 155.

¹²⁵ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*; II, 1070.

¹²⁶ „Bei einer Anzahl besserer Sänger begegnet man einer andern, eben so bedenklichen Gepflogenheit. Diese suchen nemlich durch übertrieben scharfe Betonung jeder einzelnen Silbe den Anforderungen deutlicher Textaussprache gerecht zu werden, wodurch aber die musikalische Phrasirung völlig zerstört wird und eine gebundene, zusammenhängende Gesangscantilene niemals zu ermöglichen ist. Diese verwerfliche Manipulation dient häufig dazu, die vorhandenen Schwächen des Sängers zu verdecken und entspringt in vielen Fällen dem Mangel einer gründlichen Gesangsbildung, ist also ein nothdürftiger Behelf, der nicht zu entschuldigen ist.” Julius Hey, *Deutscher Gesangsunterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*. Bd. 1: *Sprachlicher Theil* (Mainz: B. Schott und Söhne, 1884), 4.

¹²⁷ Lásd Cosima Wagner 1903. szept. 28-án, Felix Mottlnak írott levelét: Cosima Wagner, *Das zweite Leben*, 642–643.

nére megvalósult – amerikai bemutatóján, többé nem kaptak meghívást Bayreuthba.¹²⁸ A következő nyáron, 1904-ben készültek az első bayreuthi hanglemezfelvételek. Az ezeken szereplő énekesek képviselik azt az előadói stílust, amelyet Cosima és Kniese hitelesnek tartott.¹²⁹

1906 szeptemberétől – Kniese halála és Cosima szívpanaszai miatt – az Ünnepi Játékok vezetése Siegfried Wagner kezébe került, aki 1908. július 22-én a *Lohengrin* új betanításával indította a bayreuthi Ünnepi Játékok történetének következő szakaszát.¹³⁰ Vezetésének első, a világháborúig tartó időszaka azonban továbbra is Cosima árnyékában telt. Siegfried Wagner csak kisebb felületi átalakításokat hajthatott végre, például rendszert hozott az ünnepi játékok programjába és időrendjébe,¹³¹ az előadói stílus továbbra is a Cosima által meghatározott vonalon haladt.

Kérdés ugyanakkor, hogy a korabeli magyar kritikusok mit értettek Wagner-stíluson. Ma már szinte lehetetlen felkutatni, melyik újságíró jutott el Bayreuthba vagy más neves külföldi operaház Wagner-előadásaira. Némely újságíró hivatkozik egy-egy kritikájában külföldi tapasztalataira, de ezek esetében se lehet már pontosan tudni, vajon mit hallottak, és milyen énekesek előadásáról voltak élményeik. Megjegyzéseiket ezért óvatosan kell kezelni. Burian esetében az mindenesetre feltűnő, hogy egy nem kifejezetten az akkori Bayreuth szellemében éneklő tenor hangjáról első hallásra megállapítják, hogy Wagner-énekes, ugyanakkor ezeket a megállapításaikat rendre Bayreuth említésével nyomatékosítják. Lehetséges, hogy a korabeli budapesti kritika számára a „jó Wagner-előadó” fogalma összeforrott Bayreuth nevével. Azonban ezekből a kritikákból mégis ki lehet olvasni olyan előadói jegyeket, melyek Burian énekstílusát jellemzik.

Első budapesti fellépései alkalmával egyszerre dicsérik énekét és szerepformálását:

Olyan Lohengrin, a milyen operánk szinpadán még nem fordult meg. Hallottunk már jobb énekest, sokkal jobb énekest, de jobb Lohengrint még nem. Ma is csak azt mondhatjuk, hogy elsőrangú Wagner-énekes, igazi művész, a kinek nagy stílje, nagy egyéni koncepciója van. [...] Sohasem láttunk szerepet úgy kidolgozni, a mint azt Burian teszi.¹³²

¹²⁸ A *Parsifal* amerikai bemutatója 1903. december 24-én volt. Ez volt a *Parsifal* első Bayreuthon kívüli előadása. Lásd: *Annals of the Metropolitan Opera. The Complete Chronicle of Performances and Artists*, vol. 2. *Chronology 1883–1985*, ed. by Gerald Fitzgerald (New York: The Metropolitan Opera Guild, Inc. Macmillan Press, 1989), 126. Az esetről lásd továbbá: Spotts, Bayreuth, 141. Az előadók közül Alois Burgstaller (*Parsifal*), Anton van Rooy (*Amfortas*) és a karmester Alfred Hertz Cosima idejében nem térhetett vissza a bayreuthi Ünnepi Játékokra. Alois Burgstaller később, Siegfried Wagner igazgatósága alatt 1909-ben újra énekelhetett Bayreuthban. Lásd: Cosima Wagner, *Das zweite Leben*, 828.

¹²⁹ Az 1904-es bayreuthi hanglemezekről lásd bővebben: David Mahlon Breckbill, *The Bayreuth Singing Style Around 1900* (PhD-disszertáció, University of California, Berkeley, 1991).

¹³⁰ Meyer, *Richard Wagner*, 301.

¹³¹ Geoffrey Skelton, „Bayreuth”, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. 1 (London: Macmillan, 1997), 358.

¹³² (e. á.), „Opera”, *Egyetértés* 34/153 (1900. június 6.), 4.

Az egyéni, nem megszokott koncepcióról, alapos szerepkidolgozásról egy ugyanekkor *Carmen*-kritika utalásai alapján formálhatunk véleményt:

Eddig csak Wagner-szerepekben láttuk, melyekben érdekesnek találtuk reális fölfogását. Szakitott a tradícióval s Wagner legendás hőseiből, melyeknek minden mozdulata már-már sablonná meredt, vérből és husból való alakokat formált. Ez a szokatlan verizmus meglepte a közönséget.¹³³

Sokszor lehet azonban olyan kritikákkal találkozni, amelyekben a szerző nem elsősorban Wagner-énekesként jellemzi Buriant. Budapesti bemutatkozásakor jelent meg a *Pesti Hirlap* cikke, melyben a következőket olvashatjuk:

Wagner-énekes, de nem Wagner-hős. Aki Wagner hőseit személyesíti, azzal szemben, úgy mint a Shakespeare alakjait ábrázolónál, a legmagasabb mértéket alkalmazzuk, és ennek Burian csak részben tudna megfelelni. Alacsony, köpcös termete, de még inkább az organuma egyaránt hátrányára van. Inkább lírai tenor [...] Hangja érces, hajlékony, a középfekvésben igen kellemes csengésű, de a g-n túl már vékony.¹³⁴

Nem csak itt találkozhatunk azzal a véleménnyel, hogy Burian a korszakban nem tipikus Wagner-énekes. Béldi Izor *Trisztán*-kritikájában olvashatjuk, hogy bár „hangjának jellege és talán egyénisége is inkább a lírai szerepkörre utal, ma a legnehezebb wagneri hős szerepben valósággal remekelt és osztatlan, őszinte bámulatot keltett stilszerű előadásával.”¹³⁵

Burian legtöbb árialemezén nagyrészt német operák részletei hallgathatók meg. Az ifjú Siegfried, Loge és Parsifal kivételével az összes Wagner-főszerepéből készített néhány hangfelvételt. A számos Wagner-felvétel lehetőséget ad arra, hogy Burian Wagner-stílusát részletesen elemezzük, előadói eszközeit megvizsgáljuk.

Stílusbeli vizsgálódásunkat érdemes az egyetlen fennmaradt *Trisztán*-részlettel kezdeni, hiszen közismerten ebben a szerepben volt a leginkább magával ragadó az előadása.¹³⁶ *Trisztán* szerepében mutatkozott be 1903. március 17-én Münchenben,¹³⁷

¹³³ N. N., „Operaház”, *Budapesti Hirlap* 20/329 (1900. november 30.), 9.

¹³⁴ N. N., „(M. kir. operaház.)” *Pesti Hirlap* 22/153 (1900. június 6.), 7. Hozzá kell tenni, hogy ez a cikk több szempontból is problematikus. Nemcsak kissé gunyoros hangvétele miatt, hanem azért is, mert az újság másfél évvel később majdnem szóról szóra újra leközölte, Burian első szerződött tagként történt fellépése után, lásd: N. N., „M. kir. Operaház.” *Pesti Hirlap* 23/258 (1901. szeptember 18.), 6.

¹³⁵ Béldi Izor, Dr., „Trisztán és Izolda. III”, *Pesti Hirlap* 23/330 (1901. november 29.), 7.

¹³⁶ N. N., „Burian, Karel”, in K. J. Kutsch und Leo Riemens, *Unvergängliche Stimmen. Sänglerlexikon* (Bern und München: Francke Verlag, 1975), 103., lásd továbbá Karl Böhm nyilatkozatát (*Musica* folyóirat, 1973. idézi a Supraphon portrélemez kísérőszövege. *Karel Burian. Operatic Recital*. Supraphon mono 0 12 1579. 1974), valamint Heinz Gerlach, „»Der beste Tristan«. Erinnerung an das Stimmwunder Karl Burrian”, *Dresdner Neueste Nachrichten* 1999. szeptember 27. Hírlap kivágat a drezdai operaház archívumában (évfolyam, szám és oldalszám megadása nélkül).

¹³⁷ A bécsi Theaternuseum német színházakra vonatkozó adatai alapján.

1904. május 3-án Londonban¹³⁸ és 1908. november 2-án Bécsben,¹³⁹ Londonban, Münchenben és New Yorkban is ezt a szerepet énekelte a legtöbbször.¹⁴⁰ Gustav Mahler szerint a legjobb általa vezényelt amerikai *Trisztán*-előadás az volt, amikor Burian és Fremstad énekelték a főszerepeket.¹⁴¹ Az utókor csak sajnálkozhat amiatt, hogy Burian egyik legsikeresebb szerepéből mindössze egy néhány perces részlet, a 2. felvonásbeli „Wohin nun Tristan scheidet...” kezdetű monológ maradt fenn.¹⁴²

Burian *Trisztán*-részletének hangvétele szoborszerű, mentes a szélsőséges érzelmerkifejezéstől. Könnyen elképzelhető, hogy akár a színpadon is így énekelte a monológot. A nyitó kérdés utolsó szótagját („folgen”) furcsán megnyújtja, ami valószínűleg annak köszönhető, hogy nem anyanyelve a német. Ez feltűnik még a „der Nacht” és a „geht” szavak laposabb e betűinél is. A ritmus szinte következetesen megfelel a kottaképnek, nem találkozunk a szövegszerűséget elősegítő deklamációval, s érzelmerkifejezésre utaló lassítással, gyorsítással is csak csekély mértékben. A hangfelvétel egyik legszebb pillanata ugyanakkor a „Liebesberge” szó, amit kis lassítással, az előzményekhez képest világosabb színnel indítva énekel.

Burian felvételén több portamento is megfigyelhető, leginkább feltűnően rögtön az elején, a „Wohin” és a „nun” szavak összekötésénél. További kisebb csúszások hallhatóak a „meint”, „wundernächt’ge”, „folge” és „Isold” szavaknál. Egy pillanatra kissé hatásvadásszá teszi Burian előadását, hogy a monológ legmagasabb hangját (F², „folge” szöveg) megnyújtja.

Hasonló előadói fogással találkozunk Siegmund Tavaszi dalának mindkét általam ismert Burian-felvételén.¹⁴³ Burian 1911-es felvételén egy szó esetében érződik a cseh énekes akcentusa, a „dem” szót mindkét elhangzásakor („wichen dem Wonnemond” és „lacht sie selig dem Licht”) lapos „e” betűként énekl. A részlet első szakaszában a „mit zarter Waffen...” kezdetű részig több egyéni megoldást alkalmaz, melyek inkább a bel canto irányába mozdítják el előadói stílusát. A ritmust több alkalommal is lágyítja, a negyed-nyolcad helyett szinte duolát énekel, illetve feltűnően sok portamentót használ. A „haucht” szó hajlításán mindkét felvételén előkés díszítést énekel, hasonló

¹³⁸ Erica Donaghy, a Royal Opera House Covent Garden Archívumának (ROH Collections) munkatársa 2010. december 13-án kelt levele alapján.

¹³⁹ Therese Gassner, a Wiener Staatsopermuseum munkatársának 2010. szeptember 27-én kelt levele alapján.

¹⁴⁰ Erica Donaghy levele, a bécsi Theaterrmuseum adatai, valamint Fitzgerald (szerk.), *Annals of the Metropolitan Opera*, vol. 2 alapján.

¹⁴¹ Alma Mahler feljegyzése alapján. Irving Kolodin, *The Story of the Metropolitan Opera. 1883–1950. A Candid History* (New York: Alfred A. Knopf, 1953), 236.

¹⁴² A teljes hangfelvétel meghallgatható a <www.karelburian.cz> weboldalon. Sajnos nem nyílt lehetőségem a *Trisztán*-részlet esetében más előadó Burian korszakából származó felvételt meghallgatni.

¹⁴³ G. C. 4–42473, matr. 15512b és Parlophone P 286, matr. 2–7263. A két felvétel közül csak a korábbi, Gramophon Co. felvételt tudtam részletesen elemezni (meghallgatható a <www.karelburian.cz> weboldalon). A Parlophon-felvétel 78-nál alacsonyabb fordulatszámú lett felvéve.

a pár ütemmel későbbi „entblühen”-hez, ahol Wagner ki is írta a díszítőhangot (1–2. kottapélda).

A második részben, a „Mit zarter Waffen...”-tól kezdődően inkább deklamáló az előadása, rövidebb hangokat énekel. Azonban a „trennte von ihm” szövegrészt kiál-lásszerűen kétszeresére nyújtja, a f²-en olyan szélesítést alkalmaz, hogy a zenekar eredetileg harmadik ütésre írott akkordja hallásra egy következő ütem első ütéseként szó-lal meg. Ezután az utolsó három nyolcadértéket szinte egy teljes ütemre osztja szét. A későbbi Parlophon-felvételen valamivel pontosabb a ritmus, azonban itt jobban érződik a ritmusból való kiesés (3–5. kottapéldák).

Az ezután következő szakaszban („Zu seinen Schwester”) megint több portamentót alkalmaz, például a „seinen”, „Liebe”, „Lenz”, „selig” szavaknál. Újra rövidebb hangokat énekel a pontozott ritmusú szakaszban („Die bräutliche Schwester...”), majd a záró szakaszt („jauchzend grüsst sich...”) megint szélesebben éneкли, például a „vereint” szó második, hosszabb szótagjára kevésbé az ütés után érkezik. Végül a zárlati elő-tti utolsó hangot (az „und Lenz”-ből az „und” szót) a kelletténél hamarabb indítja, és jócskán megnyújtja. A Parlophone-felvételen ráadásul csúszással érkezik meg az „und” szótagról a „Lenz” szótagra. Ez a szépen hangzó gesztus mindkét felvételen kifejezetten olaszos, bel canto jellegű megoldásnak tűnik.

Ha összevetjük Burian interpretációját más korabeli énekesek felvételeivel (1. táblázat), feltűnő tempókülönbségeket tapasztalunk. Burian a lassabb tempójú előadók kö-



1. kotta: Wagner, *Die Walküre*, Siegmund Tavaszi dala, „holde Däfte...” – eredeti



2. kotta: Wagner, *Die Walküre*, Siegmund Tavaszi dala, „holde Däfte...” – Burian, GC 4-42473

trenn - te von ihm.

f *mf*

6 6 6

3. kotta: Wagner, *Die Walküre*, Siegmund Tavaszi dala,
„trennte von ihm” – eredeti

trenn - - - te von ihm.

f *mf*

6 6 6

4. kotta: Wagner, *Die Walküre*, Siegmund Tavaszi dala,
„trennte von ihm” – Burian GC 4-42473

trenn - - - te von ihm.

f *mf*

6 6 6

5. kotta: Wagner, *Die Walküre*, Siegmund Tavaszi dala,
„trennte von ihm” – Burian Parl. P-286

1. táblázat: Wagner, *Die Walküre*, Siegmund Tavasz dal, az összehasonlításhoz felhasznált felvételek

Név	Dátum	Kíséret	Kiadói szám	Matricaszám
Karel Burian	1911.07.02., Prága	Zenekar	G.C.2-42473	15512b
Alfred von Bary	1904, Bayreuth	Zongora	G.C.2-42925	1136e
Ernst Kraus	1909.04.27., Berlin	Zenekar	G.C.4-42222	954ab
Heinrich Knoté	[nincs adat]	Zenekar	Edison Record	[n. a.]

zé tartozik Alfred von Baryval együtt. Burian két neves német kollégája, Ernst Kraus és Heinrich Knoté jóval gyorsabb tempóban éneklie Siegmund dalát.

A felvételek összehasonlításakor két-két felvételt párba állíthatunk. Kraus és Knoté szinte teljesen ugyanazokat az előadói eszközöket, tempót alkalmazzák, illetve Burian és Bary is meglehetősen hasonlóan éneklie a Tavasz dal. Kraus és Knotét a korszak két leghíresebb Németországban éneklő Wagner-tenorjának tartották,¹⁴⁴ míg azonban Kraus rendszeresen énekel Bayreuthban, Knoté a Covent Garden és a Metropolitan Opera színpadán volt gyakori vendég, sosem lépett fel Bayreuthban.¹⁴⁵ A Burian–Bary párosítás pedig azért feltűnő, mert Burian első drezdai éveiben rendszeresen úgy zajlottak a Ring-ciklus előadásai, hogy Loge és Siegmund szerepét Bary, míg a két Siegfriedet Burian énekelte.¹⁴⁶ Amikor Cosima Wagner 1903-ban Drezdában járt, ketjük közül Baryt találta érdekesebbnek arra, hogy meghívja Bayreuthba, így Bary 1904 és 1914 között rendszeres fellépője lehetett a Bayreuthi Ünnepi Játékoknak.

A Burian által kétszeresére szélesített „trennte von ihm” szövegrészt Bary is több ütemre szélesítve éneklie, azonban a motívum végét az eredeti ritmushoz némileg jobban igazítva (6. kottapélda).

Kraus és Knoté csak éppen egy kevésbé szélesítik ki ezt az ütemet, inkább megmaradnak a kottában leírt ritmus mellett.

Alfred von Bary is alkalmaz portamentókat, ha nem is olyan sokat, mint Burian, ellenben Kraus és Knoté szinte alig használják ezt az előadói eszközt. Különös, hogy a középrészben („mit starker Waffen...”) Burian és Bary rövidebb hangokat énekelnek, ezáltal energikusabbá téve az előadást, Kraus és Knoté hosszabb, kevésbé elharapott hangokkal próbálják megvalósítani a fokozást.

A zárómotívum esetében Burian megoldása egyedülálló. Bary alkalmaz ugyan egy hajlítást lefelé (a „Liebe” szón), de utána tempóban éneklie az utolsó hangokat. Kraus a leírt kotta szerint éneklie a zárlatot, míg Knoté szintén szélesít, de jóval kevesebbet, mint

¹⁴⁴ Burianénál csak Knoté és Kraus fizetése volt nagyobb ez időben Németországban. Graf Seebach levele, 1906. május 23. iktatószám: 740/06. Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10711 Ministerium des Königlichen Hauses Loc. 44 Nr. 35. Acta, das Königliche Hoftheater betreffend, 1906. 75v.

¹⁴⁵ Desmond Shawe-Taylor, „Knoté, Heinrich”, in *The New Grove*, vol. 13, 699.

¹⁴⁶ A drezdai operaház archívumában található színlapok alapján.

trenn - - - - te von ihm.

f *mf*

6 6 6

6. kotta: Wagner, *Die Walküre*, Siegmund Tavaszi dala,
„trennte von ihm” – Bary GC 2-42925

Burian. Kraus és Knote előadásában még az is közös, hogy a részlet előrehaladtával egyre gyorsabb tempót vesznek, a végére elérik az M. M. 105–110 közötti átlagtempót.

Összefoglalva tehát a Drezdában éveken keresztül együtt éneklő Burian és Bary előadása jobban hasonlít egymáshoz, ugyanakkor a Cosima által előnyben részesített Bary kevésbé értelmezi szabadon a kottaképet. Sőt négyük közül ő az egyetlen, aki jól hallhatóan a Wagner által kiírt előadói utasításnak („zart”) megfelelően más hangszínnel éneklő a „lockte den Lenz” részletet. Kraus és Knote jobban ragaszkodnak a kottában leírtakhoz, és szinte folyamatosan gyorsuló tempójuk miatt előadásuk lendületesebb, mint Buriané és Baryé. Egy hangfelvétel alapján természetesen nem lehet megítélni, ki miért, vagy éppen miért nem énekelhetett Bayreuthban, a Tavaszi dal felvételeit összehasonlítva azonban kijelenthető, hogy Ernst Kraus ragaszkodik leginkább a kottához, ő felelhetett meg leginkább Cosima elvárásainak.

Burian és Ernst Kraus a *Lohengrin* 3. felvonásbeli búcsújelenetének két zárlati fermatájánál szintén jellegzetesen különböző megoldást választ.¹⁴⁷ Az első zárlatot („aus Schmach und Noth befreit”) Burian jócskán kiszélesíti, még portamentót is alkalmaz a nyújtott hang után következő hangra érkezéskor. Kraus a koronás hangot szintén megnyújtja, de ritmikusan megy tovább, ezáltal is jelezve a zongoristának a következő szakasz karakterét és tempóját. A második zárlatnál („Leb’ wohl, leb’ wohl!”) Burian szintén nagyobb portamentóval érkezik a záróhangra, mint Kraus.

A *Lohengrin* „Höchstes Vertrau’n” kezdetű részletén keresztül alkalmunk nyílik összehasonlítani Buriant Wagner egyik kedvelt énekesével, Parsifal első alakítójával, Hermann Winkelmann-nal. Kettejük felvételét újra Heinrich Knotééval, valamint ezúttal Fritz Vogelstroméval vetem össze (2. táblázat). Vogelstrom Burian után egy évvel,

¹⁴⁷ Burian: The Gramophone Company 2-72219, matr. 12259L. A felvétel 1911 áprilisában készült, Burian cseh nyelven énekel. Kraus: The Gramophone Company 3-42119, matr. 3067L, a felvétel 1905-ben készült.

2. táblázat: Wagner, *Lohengrin*, „Höchstes Vertrau'n...”, az összehasonlításhoz felhasznált felvételek

Előadó	Kíséret	Dátum	Kiadói szám	Matr.
Karel Burian	Zenekar	1906	G. C. 3-42585	1337r
Fritz Vogelstrom	Zenekar	1910	Parlophon P. 283.	2-373
Heinrich Knoté	Zenekar	[n. a.]	Edison Record	[n. a.]
Hermann Winkelmann	Zongora	1905	G. C. 042110	479c

1909-ben mutatkozhatott be Bayreuthban mint Parsifal, Lohengrin és Froh,¹⁴⁸ majd 1912-től ő lett Burian utódja Drezdában.¹⁴⁹ Knoté és Winkelmann előadásmódját pedig azért is érdemes összevetni, mert Winkelmann még Wagnertől tanulta a Wagner-stílust, Knoté pedig nagyrészt Münchenben működött, illetve – akárcsak Winkelmann Cosima ideje alatt – Angliában és Amerikában lépett fel gyakran.¹⁵⁰

Winkelmann és Vogelstrom felvételén a „Höchstes Vertrau'n” kezdetű részt követő Sehr ruhig karakterjelzésű szakasz („Dein Lieben muss ich hoch entgelten...”) is meghallgatható, Burian és Knoté felvételén ez hiányzik. A négy előadó közül Vogelstrom és Knoté alkalmaz sűrűbb vibratót, míg Burian és Winkelmann simábban éneklő a részletet. Az összehasonlítás eredményeként elmondható, hogy Burian és Winkelmann énekstílusa nem áll távol egymástól. Mindkettejüknél kissé bel canto jellegű előadásmódot lehet érezni.

Nagy a különbség az előadók között a portamentók alkalmazásában. A legkevesebb nagy, számítógépes analízis nélkül is észrevehető csúszást a Bayreuthban gyakrabban éneklő Vogelstrom felvételén hallhatjuk. Mindössze két kisebbről van szó, mindkettő tulajdonképpen egy szekund ambituson belül marad (a „Glühen” és a „bescheine” szavaknál). Winkelmann és Knoté három nagyobb és két kisebb lépést hidal át portamentóval, míg Burian öt alkalommal alkalmaz nagyobb, három alkalommal kisebb csúszást. Mindhárman nagyobb portamentót énekelnek a „dünkst du mich werth” és az „in dem ich” szövegrészeknél.¹⁵¹

Burian a részlet első hangját nem fogja meg egyértelműen, kis csúszással érkezik rá. Ugyanez több alkalommal megfigyelhető Winkelmann felvételén is. Burian előadásmódja az első, ritmikusabb szakaszban azáltal is kontrasztban áll a második, líraibb szakasszal, hogy az első szakasz nyújtott ritmusait rendre túlpontozva éneklő.

¹⁴⁸ Niehrenheim (Hrsg.), *Wegweiser*, 222–223.

¹⁴⁹ Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10711 Ministerium des Königlichen Hauses Loc.44 Nr.44. Acta, das königliche Hoftheater betreffend. 1911. 1911. augusztus 12-i bejegyzés, 125.

¹⁵⁰ N. N., „Winkelmann, Hermann”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 27*, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 436.

¹⁵¹ Knoté harmadik portamentója a „Gebote” szóra esik, Winkelmann harmadik portamentója a „glauben” szón hallható, míg Burian harmadik portamentója a „mög' glücklich” zárlati formulán belül van.

Winkelmann felvételén szintén találkozunk ezzel az előadói fogással. A második rész dallamának egyenletességét Burian a kisebb lépések közötti rövidebb portamentókkal még inkább lágyítja. Ugyancsak a korszak bayreuthi felfogásáról árulkodhat, hogy Vogelstrom szinte egyáltalán nem változtat a ritmuson, nem énekel dupla pontozásokat, és az ő felvételén hallható a legnagyobb tempókülönbség a „Langsamer” és a „Viel bewegter” szakasz között.

A korabeli kritikákat olvasva úgy tűnik, hogy a magyar kritikusok számára a deklamáció lehetett a Wagner-stílus egyik legfontosabb ismérve. Időnként meglepően részletes beszámolókat kaphatunk egy-egy énekes deklamációjáról vagy annak hiányáról. Ez esetben sem térhetünk ki az elől a kérdés elől, vajon mit értettek a korabeli kritikusok deklamáción. A Schöpflin-féle színművészeti lexikonban nincsen deklamáció szócikk, azonban a Tóth Aladár és Szabolcsi Bence által szerkesztett *Zenei lexikon* idevágó szócikke szerint a deklamáció problematikája a szöveg értelmi és formai törvényeinek és a zene belső törvényeinek egyeztetéséből áll.¹⁵² Jobban segíti megérteni a korszak deklamációról alkotott képét ugyanezen lexikon Wagner-szócikkének egyik részlete: „az éneklés W[agner]i iskolája a helyes szavallatból indul ki [...]”.¹⁵³ Tehát még Burian halála után is – feltehetőleg Cosima bayreuthi működésének hatására – elsősorban a szavalatszerűség jellemezte a Wagner-stílusról alkotott képet Budapesten. Így feltételezhető, hogy ha a stílus kulcsszava a deklamáció, akkor azt elsősorban a szavalathoz kellett mérni, mintsem a dallamhoz. Burian esetében többször is azt a megállapítást teszik a kritikusok, hogy az előadásában nem túlozza el a wagneri deklamációt, sőt inkább dallamos, lírai a felfogása – nem hagyhatjuk persze figyelmen kívül, hogy Wagner-szerepeit ekkor még olasz nyelven énekelte, ami a korabeli hallgatót befolyásolhatta értékítéletében. 1907-ben így írnak Trisztán-alakításáról:

Wagner nagyszerű szerelmi hőst, minden deklamatonikus [sic] tuzás nélkül, természetesen és már ennél fogva is, megkapóan állítja elének [...]”.¹⁵⁴

Nem tudhatjuk persze, mihez képest értette a kritikus a „minden deklamatonikus tuzás nélküli”, „természetes” előadásmódot. Talán arra gondolt, amire a hangfelvételek is rámutatnak: a dallamosabb, énekszerűbb Wagner-felfogás tetszhetett meg az újságíróknak annyira, hogy egy külön megjegyzést szenteljen neki. Burian 1901–1902-es szezonbeli egyetlen *Mesterdalnokok*-előadása után Gergely István hasonlóképpen „pompás szavalat”-ról ír, amely azonban „sohase veszti el az énekjellegét.”¹⁵⁵ Burian

¹⁵² N. N., „Deklamáció”, in *Zenei lexikon. A zenetörténet és zeneudomány enciklopédiája*. Második, bővített kiadás, szerk. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (Budapest: Győző Andor kiadása, 1935), I, 213.

¹⁵³ Molnár Antal, „Wagner, Richard”, in Szabolcsi–Tóth, *Zenei lexikon*, II, 687.

¹⁵⁴ N. N., „Trisztán és Isolde”, *Budapest* 31/228 (1907. szeptember 25.), 11.

¹⁵⁵ G[ergely István], „Operaház”, *Budapesti Napló* 7/135 (1902. május 18.), 13.

nem mindig aratott azonban ezzel osztatlan sikert. 1914-ben egy *Walkür*-előadás után a következőket olvashatjuk:

Siegmund énekrészében a deklamálás dominál és Burrián szövegmondásából hiányzik az igazi páthosz. Ő inkább: énekes. Siegmundja énekbeli finomságokban gazdag volt.¹⁵⁶

Ha azt mondhatjuk, hogy Burian a korszakban elfogadotthoz képest líraiban, időnként szinte olaszosan énekelte a Wagner-szerepeket, elképzelhető, hogy Wagner korábban bemutatott, olasz alapokon nyugvó énekesideáljához jutunk, ahol a zene, az ének az első, és a Cosima által hangoztatott elvekkel szemben fontosabb eszköz a legato és a portamento.¹⁵⁷ Burian hangfelvételei közül leginkább Siegfriednek *Az istenek alkonya* 3. felvonásában hallható elbeszélése ad módot arra, hogy deklamációját tanulmányozhassuk.¹⁵⁸ Feltűnő, hogy több helyen is változtat a kottán.¹⁵⁹ Azonban témánk szempontjából még fontosabb megfigyelni, hogy az alapjában véve beszédszerű szakaszban is több portamentót énekel, deklamációja – Gergely István fent idézett szavaival élve – nem veszíti el az énekjellegét.¹⁶⁰

Burian azonban a deklamációnak ezt a bel cantón alapuló módját nem csak Wagner műveiben használta.¹⁶¹ Gergely István a *Fedora* magyarországi bemutatója után írott kritikájában a következőket olvashatjuk Buriannak a tulajdonképpen modernnek számító olasz operában tapasztalt előadói stílusáról:

Énekekben és játékokban egyaránt kitünően ábrázolta Ipanovot és nemcsak kifogástalan magyar szöveg-kiejtéseivel, de művészileg tagolt szavallatával is, amely mindvégig ének maradt, valósággal elragadta a közönséget.¹⁶²

Ez az énekszerű szavallat lehetett az a deklamáció, amely Burian énekét megkülönböztette a korszak bayreuthi Wagner-felfogásától.

Cosima Wagner 1903-ban ismerte meg Buriant Drezdában.¹⁶³ Azonban az énekstílus mellett minden bizonnyal más oka is volt annak, hogy Karel Burian, minden idők

¹⁵⁶ N. N., „Burrián: Siegmund”, *Független Magyarország* 14/10 (1914. január 11.), 12.

¹⁵⁷ Burian olasz operarészletekből készített lemezei az olasz operai stílus tökéletes ismeretéről árulkodnak, még ha nem is mindig olyan szélsőségesek, mint például Caruso hangfelvételei. Lásd bővebben: DLA-disszertáció, 109–112.

¹⁵⁸ The Gramophone Company 042305–042306, matr. 2254c-2255c, zenekari kísérettel. A hangfelvétel 1911. június 27-én Prágában készült, hozzáférhető a GHT bécsi archívumában.

¹⁵⁹ Például rögtön a részlet elején, ahol a ritmust és a dallamhangokat is a kottától eltérően éneкли.

¹⁶⁰ G[ergely István], „Operaház.” *Budapesti Napló* VII/135 (1902. május 18.), 13.

¹⁶¹ Feltűnik ez az előadásmód Burian a *Werther* részleteiből készített lemezfelvételein is, különösen a „Pourquois me réveiller” esetében („Was bin ich aufgewacht?”), Gramophone 3–42586, matr. 1335r, a felvétel 1906-ban készült). Lásd DLA-disszertáció, 116.

¹⁶² Gergely István, „Fedora”, *Budapesti Napló* 7/144 (1902. május 28.), 11.

¹⁶³ „Burrian erzählte in Dresden, wie er am Nachmittag um 3 Uhr in München angelangt sei und abends Tristan, ohne zu wissen, wo er zu stehen habe, gesungen.” Cosima Wagner levele Felix Mottlnak, Bayreuth, 1903. szeptember 28. Cosima Wagner, *Das zweite Leben*, 643.

egyik legnagyobb Trisztánja csak egyszer kapott meghívást Bayreuthba.¹⁶⁴ A szakirodalom erről vagy nem vesz tudomást, vagy tanácstalanul áll a tény előtt, és találgat.¹⁶⁵ Mellőzésének elsődleges oka testalkata lehetett. 1908-ban, mikor végre meghívták Bayreuthba, szereplése nem volt egyértelműen sikeres, Burian a bayreuthi légkörben nem tudta jól érezni magát.¹⁶⁶ Hozzájárulhatott ehhez az is, hogy Alois Hadwiger, aki ugyanabban az évben Burian mellett énekelt Parsifal szerepét Bayreuthban, Cosima felfedezettje volt.¹⁶⁷ Somssich Andor leírásából értesülhetünk egy kínos jelenetről, mely Burian bayreuthi szereplése idején játszódott le. A *Das Rheingold* főpróbája után Otto Briesemeister felesége összekeverte a háttal álló Buriant Hans Breuerrel, Mime kiváló megszemélyesítőjével. Burian ezen olyannyira megsértődött, hogy

feladta bayreuthi lakását [...] és a közönség körében többé nem mutatta magát. A fortély azonban nem használt, mert Burrian a színpadon is kicsinynek festett. Kiváltképpen a hatalmas termetű bayreuthi művészek mellett.¹⁶⁸

Nem szükséges különösebben részletezni, milyen lesújtó lehetett Burianra nézve, hogy hőstenor létére a törpét alakító kistermetű Breuerrel tévesztették össze.

Hogy Bayreuth számára az énekesek testalkata igazán fontos tényező volt, Hans Richter Cosima Wagnerhez írott leveléből tudhatjuk. Richter 1904 májusában így számol be Cosimának, miután a Covent Gardenben hallotta Buriant Trisztán és Tannhäuser szerepében:

Mint Trisztán és Tannhäuser, Burian énekben és muzikalításban a biztonság mintaképe volt, de túlságosan alacsony és ráadásul az arcának komikus a kinézete. Milyen kár! Egyébként nagyszerű és kedves fickó, aki szenvedélyesen beleéli magát a játékba.¹⁶⁹

S hogy az énekes testalkata csak Bayreuth számára volt kiemelten fontos, azt szintén Hans Richtertől tudjuk. Rendszeresen ajánlott bayreuthi énekeseket a londoni Covent Garden Wagner-előadásaira, s az 1906-os Ünnepi Játékok után listáján Loge, Trisztán, Tannhäuser és „esetleg a fiatal Siegfried” szerepére Karel Buriant ajánlot-

¹⁶⁴ Több forrással ellentétben Burian csak egy évben, 1908-ban énekelt Bayreuthban, ekkor Parsifal szerepében lépett fel ő és Alois Hadwiger, lásd: „Dirigenten, Solorepetitionen und Vertreter Wagner'scher Hauptgestalten bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth seit 1876”, in *Wegweiser für Besucher der Bayreuther Festspiele 1911*, hrsg. von Georg Niehrenheim (Bayreuth: Georg Niehrenheim, [1911]), 222.

¹⁶⁵ Míg Bartoš például még dicsőségnek tartja, hogy egy alkalommal meghívták, Einhard Luther részletesen tárgyalja a mellőzés lehetséges okait. Bartoš, *Karel Burian*, 29.; Luther, *Helden an geweihtem Ort*, 355–357.

¹⁶⁶ Luther, *Helden an geweihtem Ort*, 357.

¹⁶⁷ Kesting, *Die grossen Sänger*, I, 178.

¹⁶⁸ Somssich Andor, *Harminc esztendő Bayreuthban* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1939), 143.

¹⁶⁹ Hans Richter levele Cosima Wagnernek, 1904. május 22. Angolul idézi: Christopher Fifield, *True Artist and True Friend. A Biography of Hans Richter* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 377.

ta.¹⁷⁰ Ezek szerint Hans Richter alkalmasnak találta – a Bayreuthban nem szereplő – Buriant arra, hogy Londonban a karakterfigura Logét, valamint a hőstenor Trisztánt, Siegfriedet és Tannhäusert énekelje.

Burian tehát – hangfelvételeinek tanúsága szerint – nem teljesen Cosima elvárásai szerint énekelte a Wagner-szerepeket, ráadásul testalkata miatt sem tekinthették őt ideális hőstenornak. Hogy mitől válhatott mégis világszerte elismert Wagner-tenorrá? A korszakhoz képest realista szerepfelfogása nem csak Magyarországon kelthetett feltűnést. Énekhangja alkalmas volt a szerepek megvalósítására, színészi előadásmódja minden bizonnyal meggyőző lehetett, és különösen Magyarországon olyan környezetbe került, ahol nagy volt a hiány a Wagner-tenorokból. Amerikában pedig a Wagner halála után világszerte turnézó Wagner-énekesek előadásmódja nyomán másfajta – lehet, hogy némileg autentikusabb? – Wagner-ideál alakult ki, mint amelyet Cosima Wagner Bayreuthban megkövetelt. Így Burian a Metropolitan Opera House – vagy akár a Magyar Királyi Operaház – színpadán éveken keresztül énekelhette saját felfogásában ünnepelt Wagner-tenorként Loge, Stolzingi Walter, Siegfried, Trisztán, Tannhäuser és Lohengrin szerepét.

¹⁷⁰ Hans Richter levele Percy Pittnek, 1906. július 28. Idézi Fifield, *True artist*, 388.





Kusz Veronika

Dohnányi amerikai évei – A zeneszerzői megrendelések szerepe a kései stílus alakulásában

Az írás a 2010-ben megvédett, *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960* című PhD doktori értekezésem alapul (témavezető: Vikárius László).

Dohnányi Ernő élete utolsó tíz évében (1949. október–1960. február) az Egyesült Államokban élt és a tallahassee-i Florida State University (FSU) zongora- és zeneszerzés-professzoraként működött. A komponálás és a koncertezés mellett a tanítás lett tevékenységének meghatározó területe és jövedelmének fő forrása. Tanítás – egy alig közepes színvonalú, mindentől távol eső vidéki egyetemen, mely nyilvánvalóan össze sem volt hasonlítható a századelő berlini vagy az 1920–1930-as évek budapesti Zeneakadémiájával, ahol élete korábbi szakaszaiban professzor volt. A hatalmas státusbeli zuhanás, a nemzetközi kulturális élettől való elszigeteltség, a háborút követő politikai rágalomokkal szembeni tehetetlenség és az emigráció mindennapi nehézségei természetesen nyomot hagytak alkotóművészetén. *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960* című disszertációm e periódus monografikus feldolgozását kíséreltem meg az amerikai Dohnányi-hagyatékok eredeti, korábban ismeretlen forrásaira támaszkodva. Jelen tanulmány a disszertáció eredményeit foglalja össze egy, a dolgozatban csupán érintett szempontból: a zeneszerzői megrendelések szerepének tekintetében.

1. A kutatás előzményei, források

Dohnányi Ernő személye és működése iránt az utóbbi évtizedben nagymértékben megnőtt az érdeklődés. Bár a szerző halálát követő első négy évtizedben Vázsonyi Bálint monográfiája¹ és több kisebb publikáció is megjelent a témában, ezek nem tudták megindítani a tudományos diskurzust és a közös eredményekre építkező kutatási folyamatot. Az 1990-es években a politikai okokkal és zenetudományi szemléletváltással egyaránt kapcsolatba hozható, megújult érdeklődés nyomán azonban a szisztematikus

¹ Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Zeneműkiadó, ¹1971 / Nap Kiadó, ²2002).



kutatás is megkezdődött.² A kibontakozóban lévő nemzetközi Dohnányi-kutatás rövid történetének legfontosabb eseményét az jelentette, hogy 2002. január 1-jétől a szerző hazájában intézményes kereteket kapott a tudományos munka: a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és az MTA Zenetudományi Intézet megalapította a budapesti Dohnányi Archívumot. A Dohnányi-kutatás azonban egyelőre nem minden területen mondható egyformán eredményesnek: a különféle – a kutatáshoz persze elengedhetetlen – adat- és forrásközlések, valamint a vázlatkutatás mellett háttérbe szorult az életmű kritikus szemléletű, komplex vizsgálata és általában a zenei analízis, jóllehet éppen ezek lennének előbbre valók. A zeneszerzői életmű alapos megismerése és történeti elhelyezése Dohnányi esetében azért is különösen fontos, mert értékelésében még nem jutott konszenzusra sem a hazai, sem a nemzetközi zenei közgondolkodás – részben éppen azért, mert az ítéletalkotásban megfelelő szakirodalom híján az érdeklődő felületes ismeretekre kénytelen támaszkodni. Ezért is vállalkoztam disszertáciomban a zeneszerző egy jól körülhatárolható életszakaszának és alkotói periódusának, az amerikai éveknek (1949–1960) tanulmányozására és kritikus értékelésére.

Az amerikai éveket – Dohnányi életének korábbi szakaszaihoz hasonlóan – mind- eddig nem tanulmányozták kielégítő részletességgel. A periódus eseménytörténetét elsőként Marion Ursula Rueth mutatta be szakdolgozatában,³ de témaválasztásának megfelelően ő a szerző tevékenységének csupán egy kis szeletét vizsgálta: szinte kizárólag Dohnányi amerikai munkaadójával, a tallahassee-i egyetemmel kapcsolatos történeteket vette számba, s értékes adatait az önálló interpretációtól tartózkodva tárta olvasói elé. Vázsonyi Bálint monográfiájának idevágó, mintegy húszoldalas fejezete ez idáig tehát a téma legsokoldalúbb feldolgozásának számított. Vázsonyi megköze- lítése sok szempontot érint, s ő az életrajzi aspektusok tárgyalása mellett a kompozíciók keletkezési körülményeire, zenei stílusára is kitért röviden. A primer források ismeretében azonban nyilvánvalóvá vált, hogy adatai gyakran nem megbízhatóak, s interpretációja sok esetben támadható. Színes, szókimondóan érvelő-értékelő írásmód- ja ugyanis kissé tendenciózus tárgyalást leplez. Tekintettel a Dohnányi amerikai éveit tárgyaló irodalom korlátaira, dolgozatom kiindulópontjának elsősorban az amerikai évekhez kapcsolódó primer forrásanyagot tekintettem. A források tanulmányozására kilenc hónapos Fulbright-ösztöndíjam során (2005/2006) nyílt lehetőség. Amerikai tartózkodásom ideje alatt nemcsak átnézhettem a legnagyobb hagyatékot, a tallahassee-i Florida State University (FSU) Warren D. Allen Zenei Könyvtárának Dohnányi-gyűj- teményeit, de részt vehettem a feldolgozó munkában is. Felhasználtam továbbá forrásokat az Ohio University (Athens), a George Bragg Estate (Fort Worth, Texas) és az

² A megújult Dohnányi-kutatás két legjelentősebb publikációja volt az ezredforduló környékén: James A. Grymes, *Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography* (Westport, Connecticut / London: Greenwood Press, 2001); Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus, 2001).

³ Marion Ursula Rueth, *The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi* (MA thesis, Florida State University, Tallahassee, 1961).

Országos Széchényi Könyvtár különféle gyűjteményeiből. Ennek megfelelően dolgozatom alapjául több mint 5000 elsődleges, legnagyobbbrészt publikálatlan dokumentum szolgál: például Dohnányi levelezése, egyéb hivatalos és személyes iratok, jegyzetfüzetek, zsebnaptárak, újságkivágat- és koncertműsor-gyűjtemények, valamint zenei kéziratok, nyomtatványok, illetve Dohnányi koncertjeiről készült DAT-felvételek.

2. Dohnányi Floridában – életkörülmények, anyagi helyzet, tevékenységek

Dohnányi 1944 novemberében hagyta el Magyarországot, s 1948-ig főleg Ausztriában tartózkodott. Végleges letelepedésének helyszínéül Argentínát választotta, aminek elsősorban családi okai voltak: nem akadt ugyanis más ország, amely vele együtt hajlandó lett volna befogadni élettársát, Zachár Ilonát, s az ő kamaszkorú gyerekeit. Argentínában azonban a vártnál rosszabb körülmények fogadták őket, így a család hamarosan újabb költözést fontolgatott. Az Egyesült Államok kézenfekvő cél volt számukra, hiszen az amerikai közönség évtizedekkel korábban is igen nagyra értékelte Dohnányit.

Ez idő tájt az FSU zenei tanszéke igen lendületes fejlődésnek indult: elkészült a kiválóan felszerelt, új épület, új *graduate* programok indultak, illetve 1951-ben megkezdődött a szervezett zenei doktori képzés.⁴ Karl Kuersteiner, a zenei kar dékánja rövid ideig Budapesten tanult, jól ismerte tehát Dohnányi nevét. Így amikor Andrew Schulhof, Dohnányi amerikai impresszáriója egy tallahassee-i koncertlehetőség miatt felkereste az FSU-t, a dékán nyomban továbbgondolta a lehetőséget, s zeneszerzés- és zongoraprofesszori állást ajánlott Dohnányinak.⁵

Az új professzor 1949. október 17-én érkezett Florida fővárosába. Tallahassee ez idő tájt mindentől távol eső, 30 000 fős kisváros volt: sem kulturálisan, sem turisztikailag nem volt jelentős, mindenestre nyugalmas otthont biztosított a Dohnányi család számára. Valószínűleg a Magyarországról való távozást követő, csaknem pontosan öt év viszontagságai is kedvező színben tüntették fel helyzetüket. A zeneszerző mindenestre így fogalmazta meg első benyomásait:

Mikor Tallahassee-t megláttam, azonnal megszerettem. Mindég mondogattam, olyan mint egy falu, mint egy gyönyörű, óriási kert. Az ősrégi tölgyfák, melyek az utat szegélyezik s melyekről az Apanisz most csüng alá, az ide-oda ugráló mókusokkal, a télen viruló kaméleák és a tavasszal nyíló azaleák, melyek buja színeikkel

⁴ John Kilgore, „New Building Helps: FSU Music School Winning Top Rank”, *Tallahassee Democrat* [dátum nélk.] (FSU Dohnányi Collection).

⁵ Kuersteiner levele Dohnányihoz, 1949. április 8. (FSU Dohnányi Collection).

tündérországgá varázsolták ez[t] a várost. Minden, minden varázslatosan szép volt. [...] Szerettem Tallahassee-t.⁶

Az egyetemen Dohnányi több szinten és formában tanított zongorát: magán- és csoportos órát adott túlnyomórészt *graduate* szintű növendékeknek, ehhez egy *undergraduate* és egy *graduate* zeneszerzés-kurzus, a későbbi évek során pedig zenekari vezénylés és disszertáció-témavezetés társult. Órarendjén folyamatosan szerepelt a nyilvános *Piano Repertoire Class*, mely nagy népszerűségnek örvendett a diákok és a kollégák körében. A sors különös játéka folytán Dohnányi számára éppen abban az időszakban volt egzisztenciális szempontból a legfontosabb tevékenység a tanítás, amikor szerényebb képességű növendékekkel kellett dolgoznia. Ennek ellenére megkedvelte amerikai növendékeit, akik persze rajongással vették körül – sokuk számára barátot, tágabban értelmében vett szakmai támaszt, sőt egyfajta apafigurát jelentett. A tanítványok odaadását jól szemlélteti egyikük búcsúlevele:

Megleszek itt – de aligha tudom elmondani, mit érzek amiatt, hogy el kellett válnom Öntől. Enyhén szólva felkavart. A két egyetemi év csodálatos volt számomra – de ezt Ön is biztosan tudja [...] Lehetetlen egyszerűen annyit mondanom: „köszönöm” [...] távolról sem tudná kifejezni, hogy valójában mennyire hálás vagyok.⁷

A zeneszerző-növendékekkel való együttműködés nem bizonyult ilyen sikeresnek. Dohnányi már a szerződés-kötést megelőző levelezés során kifejtette a dékának a fiatal zeneszerző-generációról alkotott, meglehetősen lesújtó véleményét, amely nem is változott a floridai évek alatt:

Manapság az egész világon nagyon-nagyon kevés zeneszerző van, akinek szabad volna komponálnia. [...] Nos, engem nem zavar a „modernizmus”, ha a komponista érti a dolgát, de általában nem tud semmit: többnyire egy egyszerű dallamot sem tud megharmonizálni, nem beszélve arról, hogy aligha képes a legkönnyebb ellenpont-feladat megoldására.⁸

Az egyetemi közeg és Dohnányi munkakörülményei meglehetősen negatív színben tűnnek fel Vázsonyi könyvében. Az eredeti dokumentumok ismeretében Vázsonyi megállapításai azonban vitathatónak bizonyulnak: interpretációja, mely szerint a tallahassee-i vezetés érzéketlensége és féltékenysége vezetett az első szerződésben foglaltak felrúgásához és közvetve az idős zeneszerző kizsigerezéséhez, kissé tendenciózusnak látszik. A fennmaradt források alapján úgy tűnik, Dohnányi a privát növendékeket nem számítva hat-nyolc órát tarthatott egy héten, ami két szemeszterben kúszott

⁶ Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962), 33.

⁷ Sítkes levele Dohnányihoz, 1955. augusztus 8. (FSU Dohnányi Collection).

⁸ Dohnányi levele Kuersteinerhez, 1949. augusztus 3. (FSU Dohnányi Collection).

fel tizenkettőre, az utolsó években viszont olykor négy-hatra csökkent, azaz csak a legnehezebb évben volt olyan zsúfolt az órarendje, mint amelyet az egyetem eredetileg kívánt tőle. Ha hozzátesszük, hogy a hiányzások tekintetében jócskán túllépte a kezdeti tárgyalások során meghatározott mennyiséget (1955-ben például 47 tanítási napot mulasztott), valamint hogy szólóestjeinek és egyéb fellépéseinek száma viszont jóval alatta maradt Kuersteiner elvárásainak, akkor világossá válik, hogy az egyetem vezetése nem kárhóztatható olyan mértékben nehézségeiért, mint ahogy Vázsonyi állítja.

Dohnányit 5600 dollár évi fizetéssel szerződtette az FSU az 1949/50-es tanév három trimeszterére,⁹ s emellett 1949 októberéig úgy hitte, hogy a tanítás mellett módja lesz magas tiszteletdíjakért hangversenyezni. A koncerteket azonban különböző indokokkal – de feltételezhetően politikai okokból – sorra lemondták, s ez megrázta a családot. Az első évek nehézségei később némileg enyhültek, miután Dohnányi jövedelme az évek során növekedésnek indult: az 1950/51-es tanévben már 7500 dollárt, 1954/55-ben pedig 8400 dollárt kapott¹⁰ – ehhez járult még jelentős honorárium a koncertekért és a megrendelt művekért. Ez a bevétel azonban nem bizonyult kényelmesen elegendőnek a család számára. A banki kölcsönökhöz való, az amerikaitól különböző hozzáállásuk éppúgy fokozta rossz közérzetüket, mint a megelőző öt esztendő nélkülözései során rögzült félelmeik. Mindazonáltal Dohnányi jövedelme nem jelentett kritikusan alacsony életszínvonalat. Saját házat vásárolt, melynek részleteit hét-nyolc éven belül kifizette; huszonéves, nevelt gyerekeit egyetemen taníttatta, később anyagiilag segítette, s mindehhez a család többi tagjának nem kellett munkát vállalnia. Sőt az Egyesült Államok gazdasági statisztikái szerint Dohnányi jövedelme inkább magasnak számított: 1950-ben az átlagjövedelem 2366 dollár volt, míg 1955-ben 3440 dollár.¹¹ Nem kétséges, hogy élete korábbi időszakaiban Dohnányi lényegesen jobb körülmények között élt, a fentiek tudatában mégis jelentősen módosul az amerikai évek pénzügyi helyzetéről alkotott képünk: az életrajzírók állítása a lemondott hangversenyek miatt kialakuló egzisztenciális krízisről, illetve a kellemetlen egyetemi körülmények kényszerű elfogadásáról legalábbis árnyalásra szorul.

A hangversenyek egy részének meghiúsulása 1949–1950 környékén valóban a Dohnányit illető politikai vádakkal volt összefüggésben. A második világháború után Európából induló rágalmakat 1947-ben Göndör Ferenc, egy magyar nyelvű New York-i lap tulajdonosa indította újra, aki több zenei és politikai szervezetet megkeresett Dohnányi bojkottálása érdekében. Dohnányi számos magyar és amerikai kollégája, barátja (köztük Edward Kilényi, John Kirn, Waldbauer Imre, Schwalb Miklós, Serly Tibor) igyekezett harcolni az igaztalan vádak ellen, de a többéves huzavona végül nem vezetett megnyugtató eredményre. Az 1950-es évek közepétől – nagyrészt valószínűleg

⁹ Az FSU levele Dohnányihoz, 1949. július 6. (FSU Dohnányi Collection).

¹⁰ Dohnányi szerződése, 1950. május 18., 1954. augusztus (FSU Dohnányi Collection).

¹¹ <www.census.gov> (2012. szeptember 8.).

a mccarthyizmus ellentétes politikai tendenciáival összefüggésben – lassan enyhülni látszott a nyomás Dohnányi személye körül, a családi levelezésből azonban kiderül: a zeneszerzőhöz közel állók mindvégig úgy vélekedtek, hogy az amerikai érvényesülést elsősorban a politikai előítéletek, illetve a politikai kérdésnek álcázott „kenyéririgység” nehezítette.

A nehézségek ellenére Dohnányi az egyesült államokbeli letelepedésétől haláláig tartó időszakban összesen 124 alkalommal lépett a koncertpódiumra új hazájában. Ez átlagosan csupán havi egy fellépést jelent (ehhez képest fiatalabb éveiben még az is előfordult, hogy havonta 10–15 alkalommal játszott!), de ha tekintetbe vesszük a művész életkorát és tanári állásának kötöttségeit, mégis tekintélyes mennyiségnek számít. A tallahassee-i hangversenyek (az összes fellépés mintegy harmada) többségére az egyetemen kötött megállapodás értelmében került sor. A Tallahassee-n kívüli koncertezés több szempontból is lényegesebb volt: az okok közül az anyagi természetű az elsődleges, de például a politikai rehabilitáció miatt is fontos volt, hogy ne csak szűk környezetében érvényesüljön. Elsősorban a nagyvárosi sikerek jelenthették volna az áttörést, de mivel az 1953-as New York-i bemutatkozás lényegében következmények nélkül maradt, mindvégig elsősorban kisebb, vidéki, többnyire egyetemi városok voltak koncertjeinek helyszínei.¹² Az őt többször vendégül látó kisvárosok kiváló kapcsolatot alakítottak ki vele, s ez a kötődés az amerikai évek egyik legmeghatározóbb momentuma lett: mindenekelőtt az ohioi Athensre jellemző, hogy szinte kultuszt épített Dohnányi személye és látogatásai köré. Egy athenszi zenekritikus így fogalmazott a tizedik évben:

E kritikus már oly sokat írt évente visszatérő, ünnepezt vendégünkről, Dr. Ernst von Dohnányiról, hogy már-már szokásának mondható. Mindazonáltal e világhírű zenész évenkénti látogatása soha nem szűnik meg zenei életünk számára érdekesnek lenni, ösztönzést adni és lelkesedést ébreszteni.¹³

A lelkesedés nagyrészt annak szólt, hogy ezeken az alkalmakon (nemcsak Athensben) Dohnányi zongoraművészként, kamarazenészként, karmesterként, előadóként, tanárként és természetesen zeneszerzőként is fellépett. Ahogy az imént idézett recenzens fogalmazott:

[...] olyan jól ismerjük őt, hogy már nem lepődünk meg azon, ha ismét új oldaláról mutatkozik be.¹⁴

¹² Egyetlen New York-i koncertjére 1953. november 9-én került sor a Carnegie Hallban. Néhány további nagyvárosi koncertje: San Francisco (1951), Chicago (1954), Minneapolis (1957).

¹³ Paul Fontaine, „Celebrated Musician a Master in Field of Chamber Music”, *Athens Messenger* (1957. március 28.).

¹⁴ Paul Fontaine, „Famous Artists Give Piano-Violin Recital”, *The Athens Messenger* (1952. március 13.).

Márpedig az egyetemi közeg elismerésére Dohnányinak nagy szüksége volt: az amerikai zenei élet másik területéhez, az egyetemektől független, nagyvárosi koncert-élethez való kapcsolódás ugyanis nem járt sikerrel. A jelentősebb amerikai városokban csak alkalmanként, régi ismerősei révén léphetett fel (pl. Doráti, Reiner) – nem túlzás tehát azt állítani, hogy a hivatalos amerikai zenei élet lényegében ignorálta őt. Jellemző, hogy az 1950-es–1960-as években készült, az Egyesült Államok zenetörténetét feldolgozó monográfiák és lexikonok többnyire meg sem említik Dohnányi nevét, holott a második világháború alatt és után bevándorló európai zeneszerző-emigráció szerepét általában részletesen tárgyalják.¹⁵ Elsősorban azért tekinthetjük tehát az amerikai éveket Dohnányi legproblematikusabb időszakának, mert érvényesülése, státusa minden erőfeszítés ellenére sem mozdult előre a tíz év alatt – ehhez képest a Vázsonyi által hangsúlyozott anyagi problémák vagy a túlterheltség kevésbé látszik drámainak.

Persze az említettek mellett a zeneszerző konzervatív zenei stílusa nagyon is oka lehetett az egyetemektől független amerikai koncertélet részéről tapasztalható elutasításnak. Aligha kérhető számon az 1950-es évek Amerikáján, hogy nem adott teret egy olyan emigráns zeneszerző érvényesülésének, akinek zenei stílusa már évtizedekkel korábban is anakronisztikusnak számított. Különösen érdekes azt vizsgálni, hogy maga Dohnányi miképp viszonyult ehhez a kérdéshez. Az adott élethelyzetben, amikor is elvesztette az 1930-as évek végéig szinte folyamatosan mögötte álló, támogató közegét, egzisztenciális kulcskérdéssé vált a kortárs zenéhez való viszonya. Ez a konfliktus, s a hol több, hol kevesebb beletörődéssel viselt elszigeteltség Dohnányi amerikai éveinek legalapvetőbb jellemzője volt, és a zenei termés szempontjából is meghatározónak bizonyult.

A körülményekhez képest Dohnányi mindenestre zeneszerzőként is aktív volt az amerikai évek alatt. Amennyiben még az Argentínában elkezdett 2. hegedűversenyt (op. 43, 1949–1950) is ide számítjuk, összesen kilenc mű tartozik az amerikai periódushoz, melyek közül egy opuszsám alatt jelent meg három zongoradarab (op. 44, 1951), illetve két fuvolakompozíció (op. 48, 1958–1959). Ehhez járul még a Dohnányi pedagógiai működése szempontjából elengedhetetlenül fontos két zongora-etűdsorozat; a második világháború éveiben keletkezett 2. szimfónia két átdolgozása (op. 40, 1957–1958); néhány befejezetlen, csupán vázlatokban fennmaradt, illetve további tervezett, de tudomásunk szerint el nem kezdett kompozíció. A művek sokszínű csoportot alkotnak műfaj és apparátus szempontjából, s számos opusz a teljes életművet tekintve is kivételes. A fuvoladarabok és a Hárfa-concertino (op. 45, 1952) a hangszerválasztás szempontjából különleges az *œuvre*-ben, a *Stabat Mater* (op. 46, 1952–1953) vallásos

¹⁵ Például: John Tasker Howard and George Kent Bellows, *A Short History of Music in America* (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1967); Irving Sablosky, *American Music* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1969); H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1969) = *Prentice-Hall History of Music Series*.

szövege miatt, az *Amerikai rapszódia* (op. 47, 1952–1953) pedig speciális kölcsönzött anyagából adódóan.

A darabok sajátos jegyeit sok esetben persze a keletkezési körülmények magyarázzák, hiszen egy részük megrendelésre készült. Ez maga is az amerikai periódus sajátossága, hiszen Dohnányi alapvetően nem szeretett felkérésre írni, s korábban nem is gyakran tette. Amerikában azonban más volt a helyzet: mint a fentiekből kiderült, egyaránt szüksége volt a megrendelésekre érvényesülése érdekében (értve ezalatt az elszigeteltsége enyhítéséért és zeneszerzőként való elismeréséért való küzdelmet, illetve a politikai rágalmak elleni harcot egyaránt) valamint anyagi okokból. A hangszer-, szöveg- vagy zenei alapanyag választásánál azonban további, sokkal jelentősebb következményei is voltak annak, hogy egy mű megrendelésre, illetve megrendeléstől függetlenül készült ebben az időszakban – az alábbiakban e szempont alapján tekintem át a kései Dohnányi-műveket.

3. Megrendelésre készült kompozíciók

Az életmű egészét tekintve talán a *Stabat Mater* a legkülönösebb az amerikai művek közül. A vallásos szöveg választása, ha nem is előzmények nélküli, de váratlan a szerzőtől. Vajon a második világháború és az emigráció kapcsán elszenvedett megpróbáltatások nyomán fordult a valláshoz? Még meglepőbb az apparátus: a mű kettős fiúkarra készült. Ez természetesen csakis azért fordulhatott elő, mivel a mű megrendelésre készült. A felkérés a texasi George Braggtól, a Denton Civic Boy Choir karnagyától érkezett. A napjainkban is működő együttes 1952-ben, Dohnányi megbízatása idején még csupán néhány esztendő múlta tekinthetett vissza. A fiatal karnagy ambíciójához azonban már ekkor sem férhetett kétség: már egy 1952. szeptember 25-i újságcikkből kiderül ugyanis, hogy Dohnányi nem az egyetlen, csupán az első azon zeneszerzők sorában, akiket Bragg a jövőben felkér majd, hogy a dentoni énekeseknek komponáljanak (a terveknek megfelelően az évtizedek során több mint 125 kortárs zeneszerző gazdagította a kórus repertoárját).¹⁶ Dohnányi 1949 elején – még amerikai letelepedését megelőzően – megfordult egyszer Észak-Texasban. Hangversenyei és mesterkurzusai igen kedvező fogadtatásra találtak, ami már csak azért is bizonyos, mert a Fort Worth-i Texas Christian University igazgatója állandó egyetemi státust ajánlott neki.¹⁷ Bragg ekkor nem találkozott vele, s ő egy teljesen más szempontot nevezett meg kiválasztásával kapcsolatban:

¹⁶ „Denton Choir Commission to Dohnanyi” [szerző nélk.] (1952. szeptember 25.); újságválogatás George Bragg naplójából (Bragg’s Estate, Fort Worth, Texas).

¹⁷ Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. by James A. Grymes (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002), 168.

A fiúkórus sok jellemzőjében kamarazenei együttesre hasonlít. Nemcsak azért, mert hangzása sokkal jobban illik egy ilyen összeállításhoz, mint hangversenyterembe, hanem mert hangképzése is hasonló. [...] Tisztában voltunk tehát azzal, hogy egy kitűnő kamarazenei komponistára van szükségünk. Ernest von Dohnányit, a neves zongoristát és zeneszerzőt, a Florida State University composer-in-residence-ét választottuk, mivel kamaraműveit régóta nagyra értékelik a világ legnagyobb művészei, s mert kompozícióit mindig egyfajta frissesség és fiatalos lelkesedés hatja át. Ő dallamközpontú gondolkodású szerző csöppnyi modern leleményességgel. E tehetsége miatt döntöttünk úgy, hogy első legyen a szerzők közt, akik a modern fiúkórus-repertoár gazdagításához hozzájárulnak.¹⁸

A hangszeres- és kamarazeneszerűség valóban különös sajátossága az oratorikus kompozíciónak, ami a formálásban, a szöveghez való alkalmazkodásban és a szövés-módban is megmutatkozik. A műben – hasonlóan más egytételes hangszeres kompozícióihoz – Dohnányi klasszikus formákat ötvöztött. Egyaránt azonosítható benne a szonáta-allegro, a rondó és a variációs forma; képlettel így foglalható össze: $A-B-A'-B'-C-C'-A''-B''$ -kóda. E koncepció egyáltalán nem magától értetődő, hiszen azokat a *Stabat Mater*-letéteket, amelyekhez a művet keletkezési ideje (Poulenc, 1950), zenei stílusa (Dvořák, 1877; Verdi, 1898) vagy egyéb szempontok (Pergolesi, 1736) alapján kötni lehet, általában kétféle formai stratégia jellemzi: vagy a vers strófahatárainak megfelelő, zárt tételekből építkeznek, vagy a szöveg szuggesztív képei diktálják szerkezetüket. Dohnányi azonban más elvet követett: az ő feldolgozásában a szöveg tolmácsolása szigorú hangszeres formába illeszkedik.

A Dohnányi-darab formaépítkezéséhez főleg kamarazenei mintákat találunk az életműben, s ugyanez igaz szövés módjára is: meghatározó benne a variáció elve. A formaegységek képlettben is jelzett variációs kapcsolatai mellett számos további, rejtettebb motivikus összefüggésekre figyelhetünk fel, melyek végső soron a mű homogén stílusát eredményezik. A motívumrokonságok kiindulópontja a zenekari bevezető, amely tematikus magként funkcionál, vagyis a darab szinte minden zenei anyaga kapcsolatban áll vele. Maga a bevezető pedig feltehetőleg két zenetörténeti modellt követ: egyfelől Brahms *Német requiemjének* „Selig sind”-tételére, másfelől Pergolesi *Stabat Materének* kezdetére utal, mintegy hozzákapcsolva a művet zenetörténeti előzményeihez. Zenei szempontból a *Stabat Mater* tehát nem hoz újat a Dohnányi-életmű korábbi darabjaihoz képest, sőt nagyon is kötődik hozzájuk. Bár nem zárható ki, hogy a szövegválasztás az idős, meghurcolt alkotó vallás felé fordulásának eredménye, a mű harmóniavilága, formálása, szövés módja, illetve egyéni szövegértelmezéséből kibontakozó világképe olyan szorosan kapcsolódik Dohnányi korábbi alkotásaihoz, hogy a kompozíció elsősorban ebben a kontextusban értelmezhető, nem pedig valamiféle új

¹⁸ George Bragg, *The Choir Parents' Handbook* (Forth Worth: Texas Boys' Choir, 1963), 27–28.

keletű, esetleg a megváltozott élethelyzet nyomán fölerősödött vallásos gondolatvilág összefüggésében.

A korábbiaktól gyökeresen eltérő alkotói közegét hirdeti Dohnányi *Amerikai rapszódia* (op. 47) című egytételes zenekari műve is, melyről joggal feltételezhetjük, hogy az új hazához való alkalmazkodás és tiszteletadás szimbólumaként értelmezendő – ahogy azt a mű korábbi elemzője, Laura Moore Pruett tanulmánya címében is hangsúlyozta.¹⁹ A mű az Ohio University fennállásának 150. évfordulójára készült a már említett athensi kapcsolat eredményeképp. A megbízásra 1951-ben került sor, a kompozíciót 1954 februárjában mutatták be az egyetemi közösségnek – természetesen elsöprő sikerrel. A mű a *Stabat Mater*hez hasonlóan egytételes kompozíció, amely sajtós egy tételbe foglalt többtétélességgként jellemezhető. Bemutatásához adjuk át a szót a szerzőnek:

A mű a népszerű *On Top Of Old Smoky*-val indul, amely szabad feldolgozásban, bevezetésként jelenik meg. Az első fő rész az *I Am A Poor Wayfaring Stranger* című fehér spirituáléra épülő 3 variációból áll (Andante quasi adagio). A harmadik változat észrevétlenül átvezet a középrészbe, amelyet egy vidám *mountain song* Kentuckyból, a *The Riddle* alkot (Allegretto vivace). Ez összefonódik az ország-szerte ismert *Turkey in the Straw*-val. A *Wayfaring Stranger* kontrapunktikusan feldolgozott első ütemeinek rövid visszatérését követően kezdődik a harmadik, befejező rész, egy gyors Presto. A jól ismert *Sweet Betsy From Pike* a két *country dance* egyike mellett jelenik meg.²⁰

A könnyebb követhetőség érdekében az alábbiakban öt szakaszt (*A, B, C, D, E*) különítek el, hiszen bár a bevezetés (*A, 1–44. ütem*) és a *Wayfaring stranger*-dallam visszatérése (*D, 217–236. ütem*) nem értelmezhető önálló formaként, dramaturgiailag mindkettő kulcsfontosságú.

E különös forma tehát a „rapszódia” címet kapta, mellyel kapcsolatban Dohnányi elmondta, hogy számára nem jelent semmiféle kötöttséget. Szerinte ez a cím éppen a formai szabadságot, a csapongást, „rapszodikusságot” hivatott kifejezni, 47. opuszát pedig akár „Amerikai fantáziának” is lehetne nevezni.²¹ Dohnányi fegyelmezett és tradicionális formakoncepcióját azonban jól jellemzi, hogy még „szabad” nagyformája is hagyományos egységekből áll: a lassú bevezetést (*A*) három különböző változatból álló variációs forma követi (*B*), melyhez egy 4. variáció is csatlakozik utóbb (*D*), két triós forma által körülvéve (*C, E* – ez utóbbiban a témák típusa inkább rondókarakterű).

¹⁹ Laura Moore Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*, Op. 47: An Émigré’s Tribute to the New World”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, ed. by James A. Grymes (Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005), 165–179.

²⁰ Dohnányi műismertetője az *Amerikai rapszodiáról*, dátum nélkül. (OU Baker Files).

²¹ Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«”, *Ohio University Post* (1954. február 26.).

A szakaszok egymáshoz való kapcsolódása azonban kissé problematikus. A *B* és *C* formarész határán például a *Wayfaring stranger* téma utolsó motívuma átalakul a következő dallam, a *The Riddle* egy részletévé (134–146. ütem). Annak ellenére azonban, hogy a szerző leírása szerint „a harmadik változat észrevétlenül átvezet a középészbe”, ez a motívum-transzformációs megoldás a zene hangzó folyamatába nem illeszkedik igazán szervesen. A többi egység is lazán kapcsolódik, továbbá a formai egységek dramaturgiaiailag függetlenek egymástól, ugyanakkor mégiscsak rövidek ahhoz, hogy a kompozíció egyszerűen több hangszeres forma attacca egymás mellé állításaként hatna. Felmerül a kérdés, hogy ez a furcsa, elemeiben azonban nagyon is szokványos és kötött forma mire utalhat; mit jelezhet a szaggatottság, egyenetlenség, s mindez milyen kapcsolatban állhat a dallami alanyaggal.

A laza nagyforma részben a felhasznált anyag zenei heterogeneitásából is következik. A legimpozánsabb a *Wayfaring stranger* című „fehér spirituálé” melódiája: eol (dór) hangnem, pentaton hangkészlet, nagy szótagszámú sorok, boltíves (aaba) szerkezet jellemzi. A mindössze kétsoros *Old Smoky* ellenben szinte minimális zenei alanyaggal szolgál. Talán a táncos lejtésű *The Riddle* egyszerű mixolid kvintváltása a leginkább letisztult; míg a kissé túlbonyolított motívikájú *Turkey in the Straw* és *Sweet Betsy* szinte együgyűnek tűnik – különösen a korábbi Dohnányi-művekben használt magyar népdalokhoz képest. A dallamok exponálásának, feldolgozásának és formálásának módja világosan tükrözi a szerző hierarchiáját, s bizonyos esetekben választ ad arra is, hogy Dohnányi vajon miért ezeket választotta. A két utóbb említett például csupán futó, komikus epizódként van jelen. Anyagukat a szerző másutt nem használja fel, motívikai szempontból tehát meglehetősen elszigeteltek, a *Sweet Betsy* ráadásul csak egyetlenegyszer, egy másik anyag ellenpontjaként bukkan fel. Az efféle, komikusan egyszerű dallamok azonban megfelelő hangszereléssel társítva a humor forrásaivá válhatnak, s valószínűleg éppen emiatt kelthették fel Dohnányi figyelmét. Az *Old Smoky*-dallam szintén elkülönül környezetétől, kiválasztását azonban feltehetőleg egy kifejezetten motívikai jellegű szempont indokolta: minden bizonnyal fanfárszerű, hármashangzatos témafeje miatt került a *Rapszódia* élére. Az előbbieknél hangsúlyosabban megjelenő country dance-ek és a *The Riddle* mellett pedig talán azért döntött a szerző, mert kiváló alanyanyagot jelentenek a motívikus feldolgozáshoz. Összességében úgy tűnik tehát, hogy Dohnányit elsősorban különféle zenei szempontok vezették a válogatás során – vagyis nem a dallamok történeti közege, szövege, egymással való esetleges összefüggései.

Az egyetlen kivételnek a *Wayfaring stranger* látszik (1a kotta), amelynek kifejezetten önállóságát és érinthetetlenségét hangsúlyozta, s ezzel nyilvánvalóan a feldolgozási hierarchia csúcsára helyezte. Míg másutt már az adott dallam első megjelenésekor hajlamos „siettetni” az anyag kibontakozását, addig a *Wayfaring stranger* elhangzására bőven hagy időt. Ennek következtében az háborítatlan szigeteket képez a kompozíció folyamatában, s bensőséges tónusával határozottan kirí villódzóan színes, olykor szinte harsány környezetéből. A szerző a többi dallamot nagyrészt elemeire tördelve használta fel, viszont a *Wayfaring stranger* esetében még a variációk során sem csorbult a

Andante quasi adagio

Cor. ing. *p espr.*

VI. 1. *p*

VI. 2. *p*

Vla. *pp*

Vlc. *pp* *pizz.* *arco*

1a kotta: Amerikai rapszódia, a variációs téma

melódia. Mindemellett a hozzá kapcsolódó forma a kompozíció belső egységei közül a legteljesebbnek, legönállóbbnak bizonyul. Joggal feltételezhető tehát, hogy ez a dallam Dohnányi számára valami okból nagyobb jelentőséggel bírt.

Pruett feltételezte, hogy Dohnányi a „wayfaring stranger”-képben saját sorsa, az emigrációt követő, bolyongással telt nehéz évek szimbólumát látta.²² Meglátását meggyőzően támasztotta alá azzal, hogy Dohnányi harmadik felesége a zeneszerzőről szóló életrajzában, a *Song of Life* idevágó fejezetében is ezt a kifejezést használta:

Tudtam: ez az utazás [Európából Dél-Amerikába] akár vagyont, hírnevet és kényelmet is hozhat számunkra, mégis tartottam tőle, hogy ehelyett boldogtalan hazátlanok, vándorló idegenek [„wayfaring strangers”] maradunk örökké.²³

Pruett e jogos feltételezést kiterjesztette a variációk különféle karakterének programszerű magyarázatára is, olyannyira, hogy még a témadallam hangvételétől leginkább különböző 2. variációt is a *wayfaring stranger*-képpel indokolta: úgy vélte, a harcias változat Dohnányinak a sors kegyetlensége felett érzett indulatait tolmácsolja.²⁴ Bár ez a feltételezés kevésbé látszik meggyőzőnek, az jó kiindulópontnak tűnik, hogy a karakterváltozatok dramaturgiája mögött valamiféle programot keressünk.

²² Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*”, 171.

²³ Ilona von Dohnányi, *A Song of Life*, 168.

²⁴ Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*”, 171 and 173.

Andante poco moto

Cor.
ing.

p espr.

Arpa

p

1b kotta: Szimfonikus percek, a IV. tétel első ütemei

Az *Amerikai rapszódia* angolkürtön felcsendülő, vonós orgonaponttal kísért spirituáléjának hallatán nem nehéz Dvořák „Újvilág” szimfóniájának lassú tételére asszociálni. A *Rapszódia* e részletének van azonban egy másik, mélyebb gyökerű kapcsolata is a szerző saját darabjai között: az életmű ismeretében a *Wayfaring stranger*-melódia hangszerezése elvéthetetlenül a *Szimfonikus percek* (op. 36, 1933–34) variációs tételre emlékeztet. Az angolkürt középpontba állítása, a téma panaszos hangütése és zenei felépítése (fellépő kvintje, dóros színezete) is hasonlít (1a–b kotta). A két zenei szakasz dramaturgiai hasonlósága a variációk indulásakor még nyilvánvalóbbá válik. Rokon az 1. variációk fafűvős, lágy dallamdíszítése; a finom hangvételt ellenpontoszó, markáns 2. változatok karaktere, szövete és felrakása; míg a Rapszódia érzelmes 3. variációja az op. 36 éteri hangzású 3. változatát idézi fel. A hasonló exponált téma és a hasonló textúrájú variációk feltűnően egyező sorrendje szinte olyan hatást kelt, mintha Dohnányi újraírta volna a *Szimfonikus percek* variációit új alapanyaggal. Olyan értelemben mondhatjuk tehát a variációsort nem szorosabb értelemben véve zenei fogantatásának, hogy nem a téma saját zenei tényezői határozzák meg, hanem valamiféle, egy korábbi kompozíciójában kikristályosodott séma, variációs stratégia. Ennek nyomán érdemes további kapcsolatok után kutatni az életműben.

A bevezetőről (A szakasz) a mű egy jellemzőjének Strauss *Kék Duna keringője* jutott eszébe,²⁵ de ezek az ütemek akár Beethoven IX. szimfóniájának finálékezdetét is felidézhetik hallgatóikban. E két, fajsúlyában oly különböző kapcsolódási pont egymás mellé állítása ráirányítja a figyelmet egy problémára. Pruett úgy ítélte, hogy Dohnányi kissé felületesen kezelte kölcsönzött anyagát: itt, az *Old Smokynál* például vélhetően nem volt teljesen tisztában a dallam „kulturális konnotációjával”, csakis emiatt társhatott hozzá oly viharos kísérőanyagot.²⁶ Aligha feltételezhetjük azonban, hogy a kifejezetten jó humorérzékkel megáldott Dohnányi a banális dallamot és a naiv, illetve vaskos paródiákban is közismert verset tragikusnak érezte volna. Életművében ugyanakkor kézenfekvően adódik a párhuzam: az ártatlan főtémát áltragikus hangvételű bevezetés előlegezi meg hasonlóan színes és eklektikus művében, a *Gyermekdal-variációkban* (op. 25) is. A gesztus rokonságát közös zenei jegyek erősítik: a rézfúvók dominanciája, a vonósok pontozásos ritmusképlete s az elhaló zárás.

A *Gyermekdal-variációk*kal való rokonságát a *The Riddle*-szakasz (C) sem tagadhatja. Előbbi 2. variációja ugyanúgy két ellentétes szakaszból épül, mint a C főrésze: egy, a dúr hangsor alsó kvintjét hangsúlyozó motívumból; és egy arra tréfás választ adó, kromatikusan ereszkedő, staccato elemből. Hasonló elven alapul a Rapszódia C szakaszának triója is: a *Turkey in the Straw*-dallam egyes sorait követően változó hosszúságú, kontrasztáló anyag ékelődik be, így ez is rokonságban áll a 2. gyermekdal-variációval, ám sajátosan komikus hangszerelése miatt (rézfúvós témaintonáció a magas fafúvók karcsú válaszával szembeállítva) eszünkbe juttathatja a 4. változat esetlen hangzását is – itt a zongorához a legmélyebb és legmagasabb fafúvók különös összeállítását csatlakozik.

Nemcsak Dohnányi-párhuzamokat említhetünk azonban: a bevezetés kapcsán Beethoven, Dvořák és Johann Strauss neve mellett például Liszté is említhető – nevezetesen a *Faust-szimfónia* grandiózus zárótémája miatt –, a country dance-ek feldolgozását pedig Haydn-szimfóniák fináléhangjához hasonlíthatjuk. Amikor pedig a végső fokozás kavalkádjában heterofóniaszerűen megjelenik az ormótlan hangszerelesű *Sweet Betsy*, akkor is a külső asszociáció ad neki valamiféle vészjósló ízt: Mahler banálist és tragikust egymás mellé állító, kétdimenziós megoldásaira emlékeztet. De mennyiben egyeztethető össze e sok „európai” zene a mű amerikanizmusával?

Pruett szerint Dohnányi 47. opuszának hangsúlyozott amerikanizmusa egyfelől a zeneszerző személyes helyzete, másfelől a történelmi szituáció miatt is indokolt.²⁷ Dohnányi valóban jól érezte magát új hazájában, és 1955 szeptemberében örömmel lett az ország állampolgára, habár érkezése első éveiben politikai rágalmak nehezítették érvényesülését. A sors fintora, hogy a mccarthyizmus tombolása idején Dohnányi az

²⁵ Matthew Rye, „Dohnányi: American Rhapsody”, CD-kísérő tanulmány (Chandos 9647, 1998).

²⁶ Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*”, 171.

²⁷ Uott., 175–176.

öt szélsőjobb nézetekkel vádoló publikációk következményeivel küszködött, melyek persze részint ugyanúgy a háborút követő politikai számonkérés jegyében láttak napvilágot. Dohnányi a politikai vádakra hivatalos úton nem reagált (leszámítva egy 1948 novemberében közjegyző előtt tett nyilatkozatot),²⁸ s általában is tartózkodott a politizálástól – valószínűleg fokozott óvatosságból. Jellemző, hogy még az 1956-os magyar forradalom emlékét megőrkítő „szabadságharcos induló” komponálására vonatkozó felkérést sem fogadta el.²⁹ Úgy tűnik, a korszak leginkább „politizáló” műve az *Amerikai rapszódia* lehet, hiszen címében és alapanyagában nacionalista érzelmekre apellál, és az új közeggel való azonosulás és alkalmazkodás gesztusaként értelmezhető.

Az *Amerikai rapszódia* keletkezése idején az Aaron Copland- és Roy Harris-féle amerikai zenei nacionalizmus már divatjamúltnak számított.³⁰ Dohnányinak persze a zenei amerikanizmus politikai-társadalmi aspektusaihoz nem volt köze, koncepciójának legfeljebb annyiban, hogy az amerikanizmus egyben közérthető, antimodernista írásmódot is jelentett. Amennyiben Dohnányi művének amerikanizmusához keressük a mintát, inkább Dvořák IX. szimfóniája adódik párhuzamként. A művek közt nemcsak konkrét zenei hasonlóság figyelhető meg, de közelítésmódjuk is rokon. A Dvořák „From the New World” alcímében szereplő előljárószó nagyon lényeges szituációt rögzít ugyanis: kifejezi, hogy az alkotás olyasvalaki benyomásait tükrözi, aki az adott közegben csak látogató, idegen. A szimfónia címe a nem amerikai közönséget is megszólítja: Szimfónia az Újvilágból – az Óvilágba. Ehhez hasonlóan úgy tűnik, Dohnányi rapszódiaja is sokkal több szállal kötődik tehát az – európai – múlthoz, mint amennyire kifejezésmódot keres a korabeli jelen amerikai zenéjében. Dohnányi amerikanizmusának tényezőit vizsgálva végül nem feledkezhetünk meg arról, hogy az *Amerikai rapszódia* nem született volna meg a Baker család állhatatos támogatása nélkül – s mindezekelőtt ha Dohnányi nem érzett volna oly nagy elkötelezettséget az Ohio University iránt. Mindez arra utal, hogy az *Amerikai rapszódia* legalább annyira szimbóluma egy bensőséges barátságának, mint tiszteletadás az új hazának.

Dohnányi műve egyik modelljeként Liszt *Magyar rapszódia*-sorozatát nevezte meg. Talán a forma alapkonceptiója, talán a feldolgozott dallamok stílus- és minőségbeli heterogeneitása miatt, de talán azért is, mert a rapszódia elnevezés nála is valamiféle töredékességre utal. A töredékesen megidézni vágyott „egész” azonban ezúttal nem az amerikai népi dallamhagyomány, hanem valami Dohnányi számára sokkal közelebbi: egyrészt a 19. századi műzenei tradíció, másrészt és elsősorban pedig saját zeneszerzői életműve. Hogy mennyiben lehetett szó tudatosságról, az persze legalábbis kérdéses. Az viszont kétségtelen, hogy az *Amerikai rapszódia* szerény terjedelme mel-

²⁸ 1948. november 26. (FSU Dohnányi Collection).

²⁹ A Hungarian Freedom Fighters levele Dohnányihoz, 1959. május 17. (FSU Kilényi–Dohnányi Collection).

³⁰ Barbara Zuck, *A History of Musical Americanism* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980).

lett is olyan hatást kelt, mintha Dohnányi életművét kívánná összegezni – s teheti ezt annál inkább, mert a szerző utolsó, az *œuvre-höz* szervesen kapcsolódó kompozíciója.

Ezzel párhuzamosan a *Wayfaring stranger*-dallam súlyponti szerepe is mélyebb értelmet nyer. Pruett magyarázatát, miszerint a bolyongó vándor képében Dohnányi saját sorsa szimbólumát látta, mindenképpen elfogadhatjuk. Emellett lehetséges azonban, hogy Dohnányi nem emelte ki a szöveg eredeti kontextusából a kifejezést, azaz a halálhoz közeledő, életétől búcsúzós halandóval is azonosult. S ahogy a dalszöveg vándorló idegenje kóborol a másvilág vigasztalására készülve a földi világban, úgy bolyong Dohnányi saját alkotói pályájának korábbi korszakaiban, s idézi fel legszívesebben, legragyogóbb darabjainak hangját. Talán az sem véletlen, hogy az emlékezéseket egy pentaton, azaz e tekintetben talán magyar népzenei asszociációkra is alkalmat adó dallam indítja útjára. Bár a *Rapszódia* hangzása – reprezentatív funkciójának megfelelően – csillogó és életteli, a visszatekintés mégsem pozitív kicsengésű. A felszín alatt ugyanis mégiscsak azzal szembesül a szerző és a hallgató, hogy a jelennek csupán a ragyogóbb múlt kissé céltalan felidézése jut, s a vonzó felszín és mozgalmasság bizonyos tekintetben az aktuális mondanivaló hiányát leplezi.

Lehetséges persze az *Amerikai rapszódia* e visszatekintés-geisztusát egyszerűen ihlettelenségnek nevezni, s a művet egy kevésbé sikerült alkotásnak tekinteni – annál is inkább, mert Dohnányi maga is panaszkodott az inspiráció elégtelenségéről. Néhány szempont miatt azonban az *Amerikai rapszódia* mégis az életmű, de különösen az amerikai periódus megkerülhetetlen kompozíciójának számít. Ezek közül a legkevésbé tárgyilagos, bizonyos tekintetben mégis a legsúlyosabb, hogy az *Amerikai rapszódia* vonzó, s a reprezentatív Dohnányi-stílust kiválóan példázó mű, melynek népszerűségét az utóbbi időben megszorított lemezfelvételek is bizonyítják.³¹

Azért sem tekinthető egyszerűen egy, a zeneszerző gondolkodásáról kevésbé árulkodó alkalmi darabnak, mert egyes pontjain világosan érződik: Dohnányi tisztában volt a kompozíció korlátaival és problémáival. Az üde ragyogás árca mögül elő-előbukkadó ironia és önironia egyik fontos példájául a *Wayfaring stranger*-dallam tragikus tónusú visszatérését hozó *D* szakasz egy mozzanata szolgál. A hangzás joggal csaphatja be a hallgatót, hiszen a dallam, s vele a *Wayfaring stranger*-szimbólum tragikus olvasata is megalapozott. Az elemzők előtt azonban valamiért rejtve maradt a mű – a hangzás alapján valóban nehezen azonosítható – „poénja”: azaz, hogy a fűvósok témafeji-imitációja alatt a vonósokon a legkomikusabb dallam, a *Turkey in the Straw* csendül fel ellenpontként, ráadásul erősen transzformált dallamalakja eredeti hangzásánál is groteszkebb formát ölt. Ennek tudatában kivált lehetetlennek tűnik a *D* szakaszt egysze-

³¹ BBC Philharmonic Orchestra, vez. Matthias Bamert (Chandos 9647, 1998); Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, vez. Alun Francis (CPO 999-308-2, 1998); English Sinfonia, vez. John Ferrar (ASV 1107, 2001); Danubia Symphonic Orchestra, vez. Héja Domonkos (Warner Classics 2564-62409-2, 2005).

rűen romantikus tetőpontnak tekintenünk, hiszen a szerző banális-torz elemeket kever a patetikus hangütésbe, ami öniróniát jelez – talán éppen a jelen terméketlenségére és méltatlan körülményeire utalva.

4. Megrendeléstől független kompozíciók

Bár élete korábbi szakaszaiban Dohnányi csak elvétve komponált megrendelés alapján, az amerikai években mindössze két opusz-szám alatt megjelent, összesen öt kisebb darabja keletkezett teljesen függetlenül bármiféle honorált megbízástól: a *Three Singular Pieces* zongorára (op. 44), illetve két fuvoladarab, az *Ária fuvolára és zongorára* (op. 48/1) és a *Passacaglia szólófuvolára* (op. 48/2). Előbbieket nyilvánvalóan saját használatra írta, hogy újabb darabokkal tudjon megjelenni amerikai szólóestjein; míg a fuvoladarabok az athenszi egyetemi rektor lánya, Ellie Baker számára készültek. Utóbbiak esetében sem volt szó valóságos megrendelésről, a fuvolista így emlékezett vissza az *Ária* megszületését ihlető pillanatra:

Egyik egyetemi koncertje után történt [...], hogy azt mondtam Dohnányinak miután olyan pompásan eljátszott egy Brahms-szonátát: „bárcsak írt volna valamit Brahms szólófuvolára!” Ő udvarias, finom modorában rögtön így felelt: „majd én írok Magának valamit helyette”. A következő tavasszal a már befejezett Áriával (op. 48. no. 1) jelent meg.³²

A *Passacaglia* készültéről Ellie még ennyit sem tudott, e két darabot joggal tekinthetjük tehát megrendelésektől független kompozícióknak. A három zongora- és a két fuvolakompozíció közül kettő érdemes különösebb figyelemre: a *Burletta* (op. 44/1) és a *Passacaglia*.

A *Burletta*, ez a címében játékosságot ígérő kompozíció hangzása nem tipikus az életműben. Ahogy egy korabeli floridai kritikus némi naivitással, mégis találóan megfogalmazta:

[Dohnányi] darabjai meglepően modernnek, staccatók voltak – teljesen mások, mint amire a floridai zenei világ ősz mesterétől számítanánk.³³

A Dohnányi zongora-*oeuvre*-jét rövid tanulmányban vizsgáló Milton Hallman felvetette, hogy Dohnányi talán a kortárs zene kifejezőmódjait utánozta, esetleg parodizálta ebben a sorozatban.³⁴ De vajon a hangzáson túl miben ragadható meg e közeledés, s miféle motivációi lehettek?

³² Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”, 62.

³³ [szerző nélk.] „Famed Pianist Wins Acclaim”, *The Palm Beach Post* (1954. január 26.).

³⁴ Milton Hallman, „Ernö Dohnányi’s Solo Piano Works”, *Journal of the American Liszt Society* 17 (June 1985), 48–54, 54.

Dohnányi több zongoraművére jellemző, hogy valamiféle egyedi, szellemes ötlet köré szerveződik. A *Burletta* e sajátosságát szinte folyamatosan változó ütemmutatója jelenti, amire természetesen többen felhívták már a figyelmet, maga a zeneszerző is így jellemezte darabját.³⁵ A mű részletes elemzésére ez idáig nem került sor, de a korábbi leírások inkább azt hangsúlyozzák: a *Burletta* alapvetően az $\frac{5}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}$ metrumrendet követi, mely azonban olykor megtörik, így jön létre a darab sajátos aszimmetriája és kiszámíthatatlansága. S bár a kiszámíthatatlanság feltétlenül tudatos eleme a kompozíciónak, a továbbiakban éppen az ellenkezőjét szeretném bizonyítani, vagyis a változó ütemmutatók szabályszerűségét (melynek alapja azonban nem az $\frac{5}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}$ sorrend) és formaalkotó szerepét kívánom bemutatni.

A *Burletta* nagyformája nem különleges: egyszerű háromrészes formában íródott, melyben a főrészt fanyar, a *tritonus* hangközét hangsúlyozó tematika jellemzi, a középrész ezzel szemben kifejezetten melodikus. A mű szabályos háromtagúsága azonban szokatlan módon épül fel, és szokatlan elemekből áll. A legkisebb építőelemek pontosan egy-egy ütem terjedelműek. A négy legfontosabb motívum (*a*, *b*, *c*, *d*) mindjárt a darab legelején, egymás után megszólal (ld. az 1–4. ütemet a 2. kottán). A középrész melodikus triótémáját nem számítva a kompozíció összesen tucatnyi ilyen motívumból áll, melyek szoros rokonságban vannak egymással. A rokonsági rendszer alapját elsősorban két zenei elem jelenléte adja: (1) egy – nagyrészt kromatikusan – ereszkedő motívum, illetve (2) az *a* és *b* motívumok ütemhatárán megjelenő *sforzato* felugrás. Jellemző variációs technika a szűkítés (azaz a motívum egy része egyszerűen elmarad, így lerövidül az ütem, lásd például *b* és *c* viszonyát), a bővítés (egy hosszabb ritmusérték vagy szünet beékelésével, lásd például *d*_(ütkör) és *f* viszonyát) és a dallammozgás – nem szigorú értelemben vett – tükrözése; ez utóbbi technika az *a–b–c–d* első elhangzása után rögtön meg is jelenik (*a–b–c–d*) az 5–8. ütemben.

Mindeközben tehát négyféle metrum (5, 4, 3 és 2 negyed) váltja egymást, általában ütemről ütemre. Egyazon ütemmutató legfeljebb három taktuson át marad változatlan, de még két azonos metrumú ütem is ritka egymás után. Tézisem tehát, hogy a metrum változékonysága korántsem esetleges: a különböző ütemmutatóval rendelkező taktusok tervszerűen felépített egységekbe rendeződnek, ám lényeges, hogy a szabályosságot nem egyszerűen a darab elején szereplő $\frac{5}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}$ sorrend jelenti. Érdekes módon a változó metrum szerepe éppen a főrészt groteszk hangzásvilágától eltávolodó, lírai triótéma megszólalásánál tűnhet fel, amelyet Dohnányi szintén taktusról taktusra változó ütemmutatóval jegyzett le. Feltételezhetnénk, hogy a rugalmas metrika csupán egyfajta sajátos szint és lüktetést ad a melódiának. Csakhogy a szerző a dallam kánonban történő megjelentetésekor is megtartotta, és a belépések különbsége következtében ütköztette a két szólam metrumrendjét. A triótéma egyébként két változatban fordul elő: mindkét témaalak metrumszerkezete szimmetrikus rendet mutat (5–4–3–2–2–3–4–5 negyed,

³⁵ Dohnányi levele Peter Andryhoz (EMI), 1956. november 18. (FSU Dohnányi Collection).

2. kotta: A Burletta kezdete

illetve 5–4–3–2–3–4–5 negyed), s ezt tehát mindegyik akkor is megtartja, amikor kánonban jelenik meg.

Más szabályok szerint alakul viszont a triót lezáró szakasz: metrumai csökkenő irányúak. Az eltérés nem véletlen, ez ugyanis már a főrészhöz vezet vissza, ahol szintén szabályozott az ütemmutatók változása, mégpedig ugyanígy, csökkenő sorban (5–4–3–2, 5–4–4–3–3–2, 5–4–3 kombinációk fordulnak elő). Miután az ily módon jól körülha-

tárolható egységekre bomló folyamat motivikailag is ennek megfelelően tagolódik, s az egységeknek a klasszikus formaelemektől jelentősen eltér a felépítése, célszerűbbnek látszik az egységeket frázis vagy periódus helyett „sor”-nak nevezni. Ez a terminus természetesen nem a szeriális zene sorfogalmának kíván megfelelni, hanem csupán megkülönbözteti a *Burletta* sorait a hagyományos formai egységektől, másrészt utal arra, hogy variálódásuk módja különleges, például nagy szerepet kap bennük a tükörfordítás elve.

Soroknak tehát a darab olyan építőelemeit nevezem, amelyek az ütemnyi motívumok és a formarészek szintje között helyezkednek el. A mű első négy ütemében felcsendülő, $a-b-c-d$ elemeket tartalmazó alapsort nevezem $A1$ -nek, az ezt követő, tükörfordításos motívumokat tartalmazó négyütemes egységet $A2$ -nek. Az $A2$ -t követő variáns lényege a bővülés, hiszen itt egy $\frac{4}{4}$ -es és egy $\frac{3}{4}$ -es, zenei anyagát tekintve ismerős elem ékelődik be, így lesz az alapsorból $a-b-a_1-c-d-d$ (ezt B sorként jelöltem, de például a D sor szűkülés révén jön létre). A *Burletta* „sor”-alapú felépítésének jellemvonásait a következőképp összegezhetjük tehát: csökkenő (főrész) vagy szimmetrikus (trió) metrumrenddel rendelkező sorok három-hat, együtemes alapelemből állnak, s csak egy meghatározott körön belül variálódnak – több közülük az A -val jelölt alapsorral rokon.

Figyelemre méltó, hogy a sornak nevezett formai egységek úgy vezetnek végig a háromtagúságnak megfelelő hangnemi történéseken, hogy alig variálódnak. A főrész első szakasza az alaphangnemből, esz-mollból indulva cesz-mollba jut; a következő egység cesz-mollból visszakanyarodik az alaphangnembe, hogy onnan b-moll felé folytassa útját; a harmadik megjelenés hasonló tonális pillérekre építve végül esz-mollban marad. A modulációt a B sor hordozza, s mivel ez meglehetősen statikus, a hangnemváltás igen váratlanul történik meg: a különböző zárlatok előkészítése gyakorlatilag egyetlen ütemen múlik, a B sor utolsó taktusán. Ilyen hirtelen moduláció persze azért lehetséges egyáltalán, mert a darab harmóniai szempontból mindvégig meglehetősen bizonytalan, szándékolatlan inkoherens. Dohnányi ezt hangsúlyozza, illetve használja ki, amikor szinte építőkockaként játszik a darab elemeivel, és szabadon tologatja őket más és más tonális síkokba. A formálási elvek e különös kettőssége – a kötöttség, mely ugyanakkor szinte improvizációszerű szabadságként hat – merész kirándulást jelent a szerző „késő romantikus” stílusán túlra.

Az idő komponista ritkán és többnyire csak nagyon óvatosan fogalmazta meg véleményét a kortárs, de tőle mégis távol álló zeneszerzési irányzatokról. Amikor mégis megtette, leginkább két fő ponttal kapcsolatban fejezte ki kételyeit. Az egyik az eredetiség elsődleges követelménye, a másik pedig, hogy ennek érdekében sok zeneszerző nem a zenéből és saját természetes zenei tehetségéből indul ki, hanem különféle elvont technikák, kitalált rendszerek segítségével komponál. Egy amerikai interjúban például úgy fogalmazott:

A tizenkéthangú zene egy rendszerbe van beszorítva, így unalmas. A zenének szabadnak kell lennie, egy zeneszerzőnek az inspirációt követve kell komponálnia. Nem hallgatok sok, úgynevezett „modern” zenét. [...] De nem kell sokat hallanom ahhoz, hogy tudjam: a modern irányzat túlságosan spekulatív. Tudja, ha csak azért próbál az ember megalkotni valamit, mert az még nem létezett korábban – ha ez az egyetlen oka, hogy megcsinálja –, az eredmény nem lesz hosszú életű. Ezt a fajta komponálást én „főiskolás stílusnak” nevezem.³⁶

A *Burletta* szigorú rendje – mely végső soron a darab előadásában mégiscsak rendtelenségként, káoszként hat – talán éppen ezeknek a gondolatoknak az eredménye, s persze kifigurázása. Ez a humor és groteszkszerűség különösen jól érvényesül a szerző saját előadásában (jellemző például, ahogy az egyre csökkenő metrumú ütemsorokba Dohnányi még bele is siet, mintha folyvást előrebukfencezne).³⁷

Persze a *Burletta* mögött konkrétabb, s alighanem bensőségesebb mintákat is sejtethetünk: Bartók „Kicsit ázottan”-burleszkjét – amely korábban Dohnányi zongorarepertoárján is szerepelt –, illetve VI. vonósnégyesének *Burlettáját*. Főleg az utóbbira hasonlít kísértetiesen a Dohnányi-darab motívumkészlete (a zongoradarabbal való rokonság viszont inkább a hangzásban tűnik fel); de a főtéma mindhárom darabban előkés, staccato, hangismétlő, hangközsúlylódásokat tartalmazó anyag, s rokonság fedezhető fel az erre kontrasztként következő, melodikusabb szakaszok közt is, mely ráadásul Bartóknál is metrumváltásokat tartalmaz. Az összecsengés olyan erős, hogy valószínűleg tudatosságot kell feltételeznünk mögötte. A Bartók-hatás – vagy talán célszerűbb úgy nevezni, alkalmi Bartók-utánzás – azonban mindenképpen szisztematikus vizsgálódásra érdemes területnek látszik Dohnányi zenéjében.

Nem könnyű megítélni, hogy a különleges formálás és a fanyar, disszonáns hangzás többet jelent-e egy frappáns ötletnél, s átcsúszik-e az irónia mezsgyéjére. Mindenesetre nem alaptalan a feltételezés, hogy Dohnányi a darab spekulatív szervezettségét s a töredékes főrésznek a lírai középrésszel való szembeállítását tréfának szánta, s a *Burletta* a rendszerek uralta komponálás finom karikatúrájaként értelmezendő. A feltételezett Bartók-inspirációval kapcsolatban azonban valószínűleg nem iróniáról van szó – ezt az is bizonyítja, hogy más, „komoly” művekben is fellelhető Bartók zenéjének nyoma –, inkább úgy látszik: Dohnányi, ha már kortársai stílusát akarta felidézni valamilyen módon, akkor Bartók zenei nyelvét tekintette a legtermészetesebb mintának, s talán így emlékezett rá, s vele együtt hazájára és saját múltjára is az emigráció messzeségéből.

³⁶ Doris Reno, „Pianist Dohnányi: A Serene Artist”, forrás és dátum nélkül.

³⁷ DAT-felvételek a következő koncertekről: 1952. március 21. (Tallahassee), 1954. február 28. (Athens), 1955. november 16. (Madison); és egy stúdiófelvétel a *His Master's Voice*-tól (1956), modern kiadása: „Dohnányi plays Dohnányi: The Complete HMV Solo Piano Recordings, 1929–1956” (APR, 2004).

A *Burletta* sok tekintetben leginkább a Fuvola-passacagliával rokon az amerikai művek közül, mely variációs témája révén harmóniai szempontból a leginkább messzire vezető kísérlet az életműben. A téma sajátossága, hogy első felében egymás után mind a 12 hang megjelenik. Persze összességében a dallam még csak nem is atonális (tonalitását a nyitó moll hármashangzat-felbontás, dallami szekvenciák és a-moll/e-fríg zárlat biztosítja), s bár Vázsonyi Bálint azt írta, hogy a szerző „szabályos Reihékben” komponálja végig a darabot,³⁸ valójában a témát követő, zárt egységeknek sincs köze dodekafon sorokhoz. Vázsonyi általános értelmezése azonban meggyőzőnek látszik: a dodekafon téma és a variációkat követő, tonális kóda kontrasztja alapján ő óvatosan azt feltételezte ugyanis, hogy a darabban Dohnányi iróniája, a modern zenéről alkotott, nem éppen hízelgő véleménye jut kifejezésre.³⁹ Erre utal a témavisszatérés transzformációjának módja, mely bár hangjaiban szinte pontosan megfelel az első elhangzásnak, karaktere megváltozik: elsősorban azért, mert elveszti ritmikai–dallami–dinamikai homogeneitását. A finoman groteszk visszatérést követően egy kóda robban ki, amelynek terjedelmes A-dúr orgonapontja látványosan ellentételezi a variációk kromatikáját. Úgy tűnik tehát, mintha Dohnányi parodizálná a műfajnak megfelelő kisimult, komoly témát. Komikusan érzélgőssé teszi – erre szolgálnak a túlhangsúlyozott tenutós hangok, a záratra vezető kromatikus lépések széttördelése, a hatásszünetek, az elhaló zárás és a dallamba iktatott Disz hang –, majd pedig egy felszabadult hangvételi, tonális kódával jelzi: csak tréfált.

A *Burletta* és a *Passacaglia* értelmezése kölcsönösen segíti egymást. Míg az előbbi végső soron inkább csak játék, ha úgy tetszik, fricska a korszerűbb irányzatokat követő szerzők felé, addig a Fuvola-passacaglia esetében árnyaltabb értelmezés tűnik szükségesnek. Ebben a tonális kóda ugyan végső soron diadalmasan legyőzi a téma tizenkéthangúságát, ám a mű nagyszabású formai terve, komoly hangvétele és számos más jegye arra utal, hogy szerzője nem annyira fölényel, inkább némi bizonytalansággal tekintett saját stílusának és a kor zenei áramlatainak látványos különbségére.

Az előző fejezetből kiderült, hogy a *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* első sorban az évtizedekkel korábbi Dohnányi-művekkel tart rokonságot. Utóbbi kifejezetten emblemikus kompozíciója az amerikai éveknek, s nem azért, mert amerikanizmusról árulkodik, hanem mert a zeneszerző kései stílusának legfontosabb jellemzőjére irányítja a figyelmet, nevezetesen, hogy a megrendelésre írt, reprezentatív bemutatóra számító amerikai művek a látszat ellenére kifejezetten sok szállal kötődnek a szerző korábbi darabjaihoz. A kései évek izgalmas zenei kísérletei megrendeléstől függetlenül írt, több esetben Dohnányi életében elő sem adott darabok. Hogy éppen a merőben új inspirációt sugalló, az új közeghez való látványos alkalmazkodást sejtető művek kapcsolódnak leginkább a szerző európai alkotói periódusaihoz, ugyanakkor az, hogy

³⁸ Vázsonyi, *Dohnányi Ernő*, 320.

³⁹ Uott., 319–324.

az új utakat kereső darabok kísérletei oly csapongóak, egyaránt Dohnányi kései korszakának legsajátosabb vonásáról tanúskodik: valamiféle óvatos útkeresésről, de azt végül mégis feladó befelé fordulásról.

5. Két versenymű – két történet

A megrendelésre készült, illetve az attól független művek lehetőségeit jól szemlélteti a különbség az amerikai periódus két azonos műfajú darabjának hangvétele, szerkesztésmódja, dramaturgiája közt. Meg kell azonban jegyezni, hogy a 2. hegedűverseny és a Concertino hárfára és kamarazenekearra egymás mellé, illetve szembeállításra nem teljesen megalapozott. Egyrészt azért, mert a Concertino bizonyos tekintetben inkább kamaraműnek tekinthető; másrészt mert tulajdonképpen ez is megrendelésre készült eredetileg – bár ezt sem a műjegyzékek, sem az életrajzok nem említik. Az autográf partitúrástíztázat szerint azonban létezett valamiféle ajánlás, melynek szövegét a szerző utóbb akkurátusan átsatírozta, ami arra utal, hogy az együttműködés egy ponton megszakadt. Bár a darab keletkezésével kapcsolatban rendkívül kevés dokumentum maradt fenn, ezekből nagyrészt rekonstruálható, hogy mi történt. 1956-ban, négy évvel azt követően, hogy Dohnányi jelezte impresszáriójának, Andrew Schulhofnak, vállalná egy „hárfakompozíció” megírását,⁴⁰ így fogalmazott kiadójának:

Némi nézetkülönbség támadt Edna Philips [sic] és köztem, amit most nem akarok részletezni. Ő túlságosan a Salzedo-iskola hatása alatt áll, amely mindent csinál a hárfával csak azt nem, amire az való.⁴¹

A zeneszerző tisztában volt tehát azzal, hogy a Philadelphiában működő, neves hárfaművész, Edna Phillips Carlos Salzedo tanítványa volt. Sejtette azt is, hogy Phillips elkötelezett híve a modern, új hangszínekkel és játéktechnikával kísérletező Salzedo-irányzatnak.⁴² Talán nem gondolta azonban, hogy emiatt egyáltalán nem tud majd együttműködni a művésznővel. Phillips azonban – egy visszaemlékező szerint – igen csalódott volt, amikor kézhez kapva a partitúrát azzal szembesült, hogy a darab az ő ízlésétől távol álló „neoromantikus” stílusban íródott, ezért kereken visszautasította előadását.⁴³ Így a mű először Lucile Jennings, az Ohio University hárfaművésztanára előadásában szólalt meg a Dohnányihoz hűséges Athensben, a szerző halála után há-

⁴⁰ Dohnányi levele Schulhofhoz, 1952. április 25. Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4. rész)”, *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, 10.

⁴¹ Dohnányi levele Kurt Stone-hoz (AMP), 1956. június 22. (FSU Dohnányi Collection).

⁴² Saul Davis Zlatkovsky, „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum”, *The American Harp Journal* 19/3 (Summer 2004), 55.

⁴³ Sara Cutler személyes információja e-mailben (2008. szeptember 28.).

rom évvel, 1963-ban (s ezzel a szerző egyetlen olyan, opusz-számmal ellátott kompozíciója lett, melyet nem mutattak be életében).

Kifejezetten sikeres szerzői-előadói együttműködés jellemezte ugyanakkor a 2. hegedűverseny keletkezését, amely egy amerikai hegedűművész, Frances Magnes számára készült.⁴⁴ Nincs adatunk arra vonatkozóan, hogy a megbízást ki kezdeményezte, annyi mindenesetre bizonyos, hogy Schulhof aktív szerepet vállalt a szerződés előkészítésében. Az impresszárió joggal szorgalmazhatta egy olyan új, reprezentatív kompozíció megírását, amely a megelőző opuszhoz, a 2. zongoraversenyhez (op. 42) hasonlóan megalapozhatja Dohnányi érvényesülését új hazája koncertéletében, de amelynek előadására – az előbbivel ellentétben – a szerző közreműködése nélkül is esély lehet. Dohnányi hűgának leveleiben többször is megjelenik az a feltételezés, hogy Frances Magnes személye politikai szempontból is kedvezhet Dohnányinak. Frances édesapja, Judah Leon Magnes ugyanis az Egyesült Államokban és Izraelben egyaránt tevékenykedő, ismert reformrabbi volt. Lehetséges tehát, hogy Schulhof és a háborús bűnösséggel, illetve antiszemitizmussal vádolt Dohnányi az amerikai zenei nyilvánosság felé való szimbolikus gesztusnak szánta a prominens zsidó családból származó hegedűművészével való együttműködést. A megrendelés elfogadásának kézzelfoghatóbb oka, hogy Magnes 2500 dollárt fizetett a kompozícióért, ami a későbbi megbízásokhoz képest igen magas összegnek számított: pár év múlva a Stabat Materért 500, az *Amerikai rapszódia*ért pedig 1000 dollárt kapott a szerző. Ráadásul a művész, aki a bemutatót követő öt évre vásárolta meg a kompozíció előadásának jogát, Amerikán kívül is rendszeresen koncertezett, így Dohnányi joggal számíthatott arra, hogy műve európai pódiumokon is felcsendül majd. Más kérdés, hogy ezzel kapcsolatban csalódnia kellett, s már a bemutató is késlekedett – vélhetőleg Magnes elfoglaltságai miatt. A művet 1952. február 15-én New Yorkban is előadták, ahol valamelyest hűvösebb fogadtatásra talált, mint a korábbi alkalmakon, de a koncertről szóló öt, viszonylag terjedelmes recenzió hasonló konklúzióra jut: a 2. hegedűverseny meglehetősen konzervatív kompozíció, mely elsősorban Magnesnek köszönheti a hallgatóságra tett kedvező hatását.⁴⁵

A neves New York-i kritikus, Olin Downes egyenesen úgy fogalmazott: Dohnányi a művet mintha kifejezetten Magnes előadói személyiségére szabta volna.⁴⁶ S hogy milyen volt ez személyiség? Dohnányi a következőképp jellemezte: „kivételesen nagy-szerű hegedűs, briliáns és temperamentumos”.⁴⁷ A kompozíció hangvétele alapvetően

⁴⁴ Szerződés Magnesszel, 1948. november 25. (FSU Dohnányi Collection).

⁴⁵ John Briggs, „Dohnányi’s Violin Concerto”, *New York Post* (1952. február 15.); Olin Downes, „Work by Dohnányi introduced here”, *The New York Times* (1952. február 15.); Francis D. Perkins, „Concert and Recital: Philharmonic-Symphony”, *New York Herald Tribune* [1952. február 15.]; Miles Kastendieck, „Philharmonic At Carnegie”, *New York Journal* (1952. február 15.); Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top”, *New York World Telegram* (1952. február 15.).

⁴⁶ Downes, „Work by Dohnányi”.

⁴⁷ Dohnányi angol nyelvű levele Sir Malcolmnak [dátum nélkül] (FSU Dohnányi Collection).

valóban nagyon szenvedélyes, erőteljes: minden tételét a drámaiság, azaz a kontraszthatások, a kidolgozásjellegű szakaszok túlsúlya és markáns rekapitulációk határozzák meg. A nyitótétel legfőbb jellegzetessége, hogy Dohnányi szinte „beszéli” a szólistát, s ezáltal színpadi konfliktusokat és eseményeket teremt a hangszeres darabban. A szólóhangszer és a *tutti* egymást inspiráló párbeszéde a kidolgozás kezdetén a legszemléletesebb, ahol hosszas dialógust folytat a hegedű és a zenekar, melynek nyomán egy jól követhető drámai jelenet bontakozik ki (3. kotta) – mégpedig a következőképpen. Az expozíció végén a hegedű elkalandozó énekét eleinte csak egy baljós üstdob-tremoló árnyékolja be. Hirtelen azonban egy dühös frázis robban ki a mélyvonóskar *unisonójából*, amelyből karakteres, erősen kromatikus téma születik – a feldolgozási szakasz anyaga. A vonóskar által „elmondottak” azonban a hegedű számára nem bizonyulnak elég meggyőzőnek: ingerült válasza újfent a lágy melódiába torkollik, s a zenekar részéről egy második figyelmeztetésre van szükség ahhoz, hogy megadja magát, és továbbvigye a zenekar által megkezdett témát. Messzebbre rugaszkodva az értelmezésben: mintha a hegedű által képviselt individuum vonakodna alárendelni magát a külvilág eseményeinek, s szeretne szemlélő szerepben maradni, ám ezt a körülmények végül nem teszik lehetővé.

A kompozíció másik sajátosságát hangszerelése adja: nevezetesen, hogy Dohnányi a zenekarból elhagyta a *tutti* hegedűket. Ennek oka valószínűleg az volt, hogy erősítse a kontrasztot a dráma két szereplője, a hegedű és a zenekar közt, hogy még sötétebbé tegye a mű hangvételét, illetve talán, hogy a szólóhangszer a szokásosnál jobban kiemelkedjék. Igaz, ez utóbbi nem járt maradéktalan sikerrel a korabeli kritika szerint,⁴⁸ de az biztos, hogy Dohnányi törekedett a hegedű középpontba állítására. Míg Magnesnek bőven lehetőséget adott tehát az érvényesülésre a Hegedűverseny textúrája, addig a hárfaművész Phillips valószínűleg nem csak a preparált húrokat hiányolta Dohnányi hárfaszólamából: legalább annyira zavarhatta a szólóhangszer visszafogott kezelése, s hogy a mű a hárfajátékos szempontjából nem kifejezetten mutatós. A hárfa önálló tematikus szerepet elvértve kap: csupán egy rövid témát a nyitótételben és egy hosszabb szólószakaszt a záró lassúban. Másutt elsősorban a harmóniai háttér megteremtésében vesz részt, s még a *Gyermekdal-variációkból* ismerős effektusok is ritkán jellemzik szólamát. A Concertino textúrája tehát legfeljebb abban különbözik más Dohnányi-kompozíciókétól, hogy a hárfaszín folyamatosan jelen van benne, illetve hogy az akkordfelbontásos kíséret a lehető legváltozatosabb figurációkban realizálódik. Ennek oka, hogy a mű hangvétele és építkezése valójában közelebb áll egy bensőséges kamaraműhöz, mint egy reprezentatív koncerthez. S hogy ez miből adódik, illetve milyen következményekkel jár, ahhoz érdemes röviden áttekinteni a mű zenei jellemzőit.

A Concertino nyitótételét uraló, rövid – szinte csupán gesztusnyi – téma (A téma) hullámzó hárfakíséret felett, a fúvós szólamokban jelenik meg először. Már itt, a nyi-

⁴⁸ Downes, „Work by Dohnányi”.

tététel első szakaszában sincs két egyforma alakja (1–16. ütem), a következő formaegységekben pedig bár megtartja körvonalait, karaktere is megváltozik. A 4a–b kotta a téma két fő transzformációját, karakterváltozatát mutatja. A kétféle karakteren belül igen változékonynak mutatkozik például az első három hangközlépés: hol a nagy szekund szűkül félhanglépésre, hol a kvartok egyike-másika, esetleg mindegyike alakul tritonusszá, s később még tágasabb hangközökké.

Nem véletlen, hogy a tétel egyes formarészeinek azonosításakor elegendő egyszerűen az „A, B, C szakasz” elnevezést használni. Annak ellenére ugyanis, hogy Dohnányi hangszeres ciklusaiban csaknem kivétel nélkül jól felismerhető szonátaformában írta a nyitótételt, és kiaknáta annak dramaturgiai lehetőségeit, a Concertino esetében mintha más utat járt volna. Így a mű jellemzésekor a szonátaforma-terminológia nem alkalmazható igazán jól, még ha persze az is kétségtelen, hogy azonosíthatunk bizonyos szonátaszerű jegyeket a darabban – tétel szerkezete mindenesetre képletszerűen így összegezhető: $A-B-C-D-A'-B'-C'-D'-A''$. A kétszer lejátszódó és harmadszor is újraindulni látszó sorozat összességében olyan hatást kelt, mintha a forma nyitott volna, s csupán kivágata lenne egy végtelen, kissé merev egységekből épülő zenei folyamatnak.

A szonátaformától eltérő dramaturgia persze a tétel harmóniai sajátosságaiból is adódik. Jellemző a tonális képlékenységre például, hogy az első ütemek egyáltalán nem erősítik meg az alaphangnemet, s hogy az első, több taktuson át változatlan és jól megragadható tonális fogódzó (a H-dúr/h-moll alaphangnemtől tritonustávolságban lévő F-dúr) csak a 24. ütemben jelenik meg, amely tematikus szempontból már a harmadik szakasz (C) kezdete.

A Concertino nyitótétele több szempontból is különösnek látszik tehát a Dohnányi-életműben, még ha tekintetbe vesszük is a stílus eklektikus jellegét. A kissé anyagtalan főtéma, a tématranszformációs technika eluralkodása, a füzérszerű, a szonáta-dramaturgiától elszakadó forma és a harmóniai képlékenység Debussyre emlékeztet, jóllehet Dohnányi zenéje ritkán mutat franciás hatást. Ugyanerről a rokonságról árulkodik a hangzás is, ami persze részben éppen a szövés módjában és formai sajátosságok következménye.

Hogy a Concertino ugyanis valójában nem egy reprezentatív, virtuóz versenymű, inkább kamarazene-szerűen bensőséges kompozíció, az a Dohnányinál példátlan lassú zárótételtől derül ki leginkább. Ez szintén az A témából építkezik – mintha az első tétel nyitott formájának megválaszolatlanul maradt kérdései itt újra előtérbe kerülnének. A transzformált téma minden korábbtól határozottan különböző arcát mutatja: a kissé körvonalatlan gesztusból magától értődő egyszerűséggel harmonizált, tágas melódia lesz. Egymást követő megszólalásai egyetlen, boltíves dallamot hoznak létre – szemben az első tétel szinte improvizatív témaexponálásaival.

Az első tétel szertelen témájának harmadik tételbeli tonális és szerkezeti megszeledülése lényeges következményeket von maga után a hangzás tekintetében is. Míg ugyanis az első tételt légiesség, improvizatív stílus, addig a harmadikat súlyosabb,

The musical score is arranged in two systems. The first system includes:

- Cl. (Si):** Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then a half note G4, followed by a half note F4. Dynamics: *dolce*, *p*.
- Arpa:** Treble and Bass clefs, 4/4 time. Features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics: *s*, *p*.
- VI. 1:** Treble clef, 4/4 time. Sustained notes with dynamics *pp*.
- VI. 2:** Treble clef, 4/4 time. Sustained notes with dynamics *pp*.
- Vla.:** Bass clef, 4/4 time. Sustained notes with dynamics *pp*.
- Vlc. Cb.:** Bass clef, 4/4 time. Sustained notes with dynamics *pp*.

The second system includes:

- Cl. (Si):** Treble clef, 4/4 time. Continues with eighth and sixteenth notes. Dynamics: *p*, *s*, *cresc.*
- Arpa:** Treble and Bass clefs, 4/4 time. Continues with complex rhythmic patterns. Dynamics: *s*, *p*, *cresc.*
- VI. 1:** Treble clef, 4/4 time. Sustained notes with dynamics *pp*.
- VI. 2:** Treble clef, 4/4 time. Sustained notes with dynamics *pp*.
- Vla.:** Bass clef, 4/4 time. Sustained notes with dynamics *pp*.
- Vlc. Cb.:** Bass clef, 4/4 time. Sustained notes with dynamics *pp*.

4a kotta: A Concertino kezdete

Più mosso (Allegro ma nono troppo)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features a 4/4 time signature. The Flute (Fl.), Oboe/Clarinets (Ob., Cl.), and Fagot (Fg.) parts have a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The Arpa (Arpeggiator) part consists of a series of chords, also marked with *f* and *p*. The Viola (Vla.) and Violoncello/Contrabasso (Vlc. Cb.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with fortissimo (*ff*).

The second system (measures 5-8) features a 3/4 time signature. The Flute (Fl.), Oboe/Clarinets (Ob., Cl.), and Fagot (Fg.) parts play a melodic line marked with fortissimo (*ff*). The Arpa part continues with chords. The Viola (Vla.) and Violoncello/Contrabasso (Vlc. Cb.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked with fortissimo (*ff*).

4b kotta: A Concertino főtémájának transzformációja

érzelmesebb hangvétel jellemzi. Ezt a hangszerelés is megerősíti: másodjára ugyanis a csellók és a brácsák szólaltatják meg a dallamot, s ez az *espressivo* mélyvonós szín gyökeresen különbözik a korábban hallottaktól. Dohnányi mintha Debussy felől Brahms felé fordult volna, és saját stílusába ágyazta volna az attól kissé idegen, annak ellenálló anyagot. Mintha valamiféle különös és fordított ideális–torz párosítás jelenne itt meg. Ami a dallam- és harmóniakezelés szempontjából „impresszionista” és „romantikus”, az a karakter tekintetében legfeljebb „nyugtalan” és „megbékélt” egymás mellé állítását jelenti. E különös természetű kettősség mindenesetre alapvető szerepet kap a mű koncepciójában, s a szokásosnál egyedibbé teszi a ciklusszervezés funkcióját, bensőségebbé annak mondanivalóját. Dalos Anna szintén Debussy hatása kapcsán azonosított egy hasonló, különböző stílusok, szövémódok szembeállításán alapuló narratívát Kodály 1. vonósnyegyeseiben.⁴⁹ Kodály esetében persze éppen az ellentétes irányba visz az út, vagyis Brahmtól Debussy felé vezet „az önmagára találás története” – ahogy Dalos fogalmazott. Dohnányi Concertinójával kapcsolatban is Debussy, illetve Brahms neve merült fel, de nála – aligha meglepő módon – Brahms, illetve a Brahms-hoz való ragaszkodás győzedelmeskedik. A fiatal Kodálllyal éppen ellentétes módon tehát az idős Dohnányi fél évszázaddal későbbi narratívájában, úgy tűnik, a régi mintaképtől való elszakadás lehetetlensége jut kifejezésre.

Mindehhez hozzá kell tennünk, hogy a harmadik tétel legszebb, legteljesebb dallam-alakját (a 24. ütemtől) a csellók és a brácsák szólaltatják meg. A mélyvonós szín Dohnányi számára különös jelentőséggel bír, mivel édesapja kiváló amatőr gordonkajátékos volt. Valószínűleg nem véletlen az ő hangszerének szerepeltetése az utolsó ütemek bensőséges atmoszférájában. A záró, Poco adagio szakaszban már csak a korábban elhangzott témák töredékei idéződnek fel, s a hárfaglissandók és a pizzicato vonások mellett az üstdob halk, el-elakadó H-orgonapontja határozza meg a hangzást – talán nem túlzás ezt szívdobbanásokhoz hasonlítani. Az elhaló lüktetést, s a körülötte lassan semmivé foszló anyagot valószínűleg az elmúlás kifejezésének tekinthetjük, mégpedig az alkotó saját elmúlásának, amelyben a legfontosabb, legkorábbi érzelmi kötelékek, így az apa képe is felderenghet (5. kotta).

A Concertinót valamiféle óvatos útkeresésként értelmezhetjük tehát, amely nemcsak a hangszínrre, de a témaformálásra, a variációs stratégiára és a nagyformára is kiterjed. A III. tételben azonban mindez – úgymond – „a helyére kerül”, s az elhaló zárás egy olyan tágabb értelmezést is kínál, miszerint az élete végére merőben új környezetbe került Dohnányi érvényesülését kockáztatva sem tud már elszakadni saját hagyományaitól, s feloldódást legfeljebb az elmúlástól vár. Tulajdonképpen nem is meglepő, hogy egy ilyen bensőséges hangú kompozíció nem aratott sikert egy voltaképpen idegen előadónál, ugyanakkor az sem, hogy a szerző nem bocsátkozott vitába a lehetséges

⁴⁹ Dalos Anna, „1.4. Az önmagára találás története” [...], in *Forma, harmónia, ellentpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 81–100.

változtatásokról, inkább belenyugodott a mű előadatlanágába, mintha nem feltétlen a nyilvánosságának szánta volna.

Az amerikai művek döntően két csoportra oszlanak tehát: az életműhöz szorosan kapcsolható, még a szerző stílusán belül is retrospektív kompozíciók, illetve némelyest új kifejezésmódokkal kísérletező darabok. Ez a kettősség megfelel annak, hogy megrendelésre, vagy anélkül íródtak-e (a középutat pedig a Hárfa-concertino jelenti, amely eredetileg megrendelésre készült, mely azonban kudarcba fulladt, s ez a „visszafordulás” meg is jelenik a darabban). Le kell persze szögezni, hogy mivel a „kísérletek” esetében az irónia, önirónia lehetősége is felmerül, lényegében ezek sem árulkodnak stílusváltásról.

Minden jel arra mutat tehát, hogy Dohnányi hozzáállásán és esztétikai értékrendjén alapvetően nem változtatott az a számára is nyilvánvaló tény, hogy személye – egy kritikus megfogalmazásával élve – valóságos öskövületként volt jelen a 20. század második felének zenei életében. Műveiből mégis kiolvasható, hogy amerikai érvényesülésének nehézségei, elszigeteltsége, s talán még életkora is az általa járt út helyességének újragondolására készítette. A kompozíciókban a legkülönbözőbb módokon kifejezésre jutó válasz lényegében mindig hasonló: habár megkísérelhet új kifejezésmódokat, harmóniai elemeket, kompozíciós stratégiákat és inspirációs forrásokat bevonni stílusába, számára nincs más útja az alkotásnak, mint az, amit korábbi éveiben is képviselt. A kétség és a végső soron nagyon is határozott állásfoglalás kettőssége miatt az amerikai korszakot a Dohnányi-életmű egyik legizgalmasabb fejezetének, s egyben a 20. századi zenetörténet figyelemre méltó jelenségének tekinthetjük.

Fl. *pp* *ppp*

Cl. Sib. *ppp*

Cor. (Mi) *ppp*

Fg. *ppp*

Timp. *pp*

Arpa *pp* *Ghiacchino* *meno p*

Vi. 1. *pp pizz.*

Vi. 2. *pp pizz.*

Vla., Vlc., Cb. *pizz.* *arco* *ppp*

5. kotta: A Concertino záró ütemei

The musical score for the fifth system includes the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Rests throughout the system.
- Cl. Sib.** (Clarinet in B-flat): Rests throughout the system.
- Cor. (Mi)** (Cor Anglais): Rests throughout the system.
- Fg.** (Fagott): Rests throughout the system.
- Timp.** (Timpani): *perdendosi* (ritardando), *ppp* (pianississimo).
- Arpa** (Harp): *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo).
- VI. 1.** (Violin I): Rests throughout the system.
- VI. 2.** (Violin II): Rests throughout the system.
- Vla., Vlc., Cb.** (Viola, Violoncello, Contrabasso): Rests throughout the system.

5. kotta (folytatás)





Dalos Anna

Kodály és a Palestrina-ellenpont – teória és praxis

Az írás a 2005-ben megvédett PhD-disszertáción alapul (témavezető: Somfai László, Tallián Tibor). Bővebb változata megjelent: Dalos Anna, *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 232–270. A faksimilét Kodály Zoltánné Péczely Sarolta, a kottapéldákat az Universal Edition, Bécs (1) és az Editio Musica Budapest (2–8) engedélyével közöljük.

1. Teória

„A Kodály-órák legendás légköréről sokan számot adtak már – néhány jellemző emlékem nekem is van róluk” – emlékezett Somogyi László Bónis Ferenc *Így láttuk Kodályt* című kötetében, majd így folytatta:

Egy ízben, amikor a Palestrina-ellenpont tanulmányozásával foglalkoztunk, Kodály egy könyvet adott a kezembe azzal, hogy „olvassa el és majd számoljon be róla.” Megdöbbenésemre ez Knud Jeppesen *Palestrinastil med saerligt handblick pas dissonansbehandlingen* [Palestrinastil med saerligt Henblick paa Dissonansbehandlingen] című, dán nyelven írt munkája volt, mely akkor még csak ebben a kiadásban létezett. Enyhe tiltakozásomra, hogy nem tudok dánul, ezt a választ kaptam: „Azt hiszi, hogy én tudok? Mégis elolvastam és megértettem.” – Az órák ezután sem folytak dánul, de a tanulmányozás végett a könyvben az oldal- és taktusszámokkal megadott példákat, hogy tanulmányozhassuk őket, a könyvtárban levő, többkötetes Palestrina összkiadásból kellett kiírnunk. [...] A példákat már az előző Kodály-növendékek kezdték gyűjteni; feltételezem, hogy az utánunk következők sem jutottak még a végére. A sok ezer Palestrina-példa tanulságaként sajátította el Kodály is a kóruszerkesztés művészetét.¹

Hogy Kodály az ellenpont tanításakor Jeppesen munkájára támaszkodott, a Bónis-féle kötetben megerősíti András Béla, Gergely János, Sugár Rezső és Sulyok Imre is.² A Kodálynál 1931 és 1935 között tanuló Somogyi azonban mégiscsak téved visszaemlékezésében: Knud Jeppesen, az 1892-ben született dán zenetörténész, aki 1931 és 1954 között az *Acta musicologica* főszerkesztője, 1949 és 1952 között pedig a Nemzetközi Zenetudományi Társaság elnöke volt, a Palestrina-stílusról és a diszsonanciakezelésről szóló doktori disszertációját a bécsi egyetemen, német nyelven védte meg. A disszer-

¹ *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Püski, 1994), 170.

² Uott., 112., 154., 165., 220.



táció ugyan dánul jelent meg először, 1923-ban,³ de már 1925-ben napvilágot látott a könyv német változata,⁴ s az angol fordítás publikálása is csak 1927-ig várattott magára.⁵ Viszont 1930-ban jelent meg – dán nyelven – Jeppesennek a Palestrina-ellenpontról szóló másik könyve,⁶ amelyet Somogyi és osztálytársai valóban forgattak. Ez a számos, különböző kéztől származó bejegyzésben bővelkedő és a gyakori használat nyomait magán viselő kötet K2726-os jelzet alatt meg is található a Zeneakadémia könyvtárában.

Kodály már 1925-ben hozzájutott Jeppesen *Palestrinastil* könyvének német változatához – alátámasztja ezt a kötetben található dedikáció is. Jeppesen és Kodály személyes kapcsolatát bizonyítja 1930 és 1963 közötti, hol sűrűbb, hol ritkább levelezésük. Kodály hagyatékában 13 Jeppesen-levél, Jeppesen hagyatékában pedig 12 Kodály-levél található.⁷ Kodály első fennmaradt, 1930. augusztus 16. előtt írott leveléből tudjuk, hogy eddig az időpontig óráin a *Palestrinastil* kötetet használta a tanításhoz. Mivel a könyv – amelyet nagyszerűnek minősített („Ihr treffliches Werk” – írta róla a szerzőnek) – teljes feldolgozása az órák keretében lehetetlennek bizonyult, azt tanácsolta Jeppesennek, készítsen egy ellenponttankönyvet.⁸ Kodály nem tudott arról, hogy levele írásakor a kontrapunkt-könyv már elkészült; Jeppesen válaszlevelével egy időben érkezett meg a dán nyelvű tankönyv, amelynek Kodály – miként az 1930. október 1-je után kelt köszönőleveléből kiderül – először kottapéldáit, majd pedig egy dán–magyar szótár segítségével szövegét is áttanulmányozta.⁹ A következő öt évben mind Jeppesennél, mind pedig a Breitkopf & Härtel cégnél többször érdeklődött, mikor jelenik meg végre németül a könyv, hisz a tanításhoz kénytelen volt a dán nyelvű változatot használni.¹⁰ A Zeneakadémia könyvtárában található dán nyelvű kötet Kodály saját példánya

³ Knud Jeppesen, *Palestrinastil med saerligt Henblik paa Dissonansbehandsbehandlingen* (Copenhagen: Levin & Munksgaard, 1923). A tanulmányban említett ellenponttankönyvek bibliográfiai adatait lásd az 1. mellékletben. A táblázat tartalmazza a Budapesti Kodály Archívum (KA), illetve a Zeneakadémia könyvtárának (ZAK) jelzeteit is. A Kodály Archívumban található hivatkozott kéziratoknál is a KA jelzetet használom a lábjegyzetekben.

⁴ Jeppesen, *Der Palestrinastil*.

⁵ Jeppesen, *The Style of Palestrina*.

⁶ Jeppesen, *Kontrapunkt. Vokalpolyfoni*.

⁷ Kodály Jeppesennek írt levelei megjelentek Kodály idegen nyelvű leveleinek kiadásában: *Zoltán Kodály: Letters in English, French, German, Italian, Latin*, ed. Legány Dezső–Legány Dénes (Budapest: Argumentum–Kodály Archívum, 2002), 324., 327., 340., 382., 510., 574., 581., 586., 589., 603., 665., 858. szám.

⁸ Uott., 180 (324. szám).

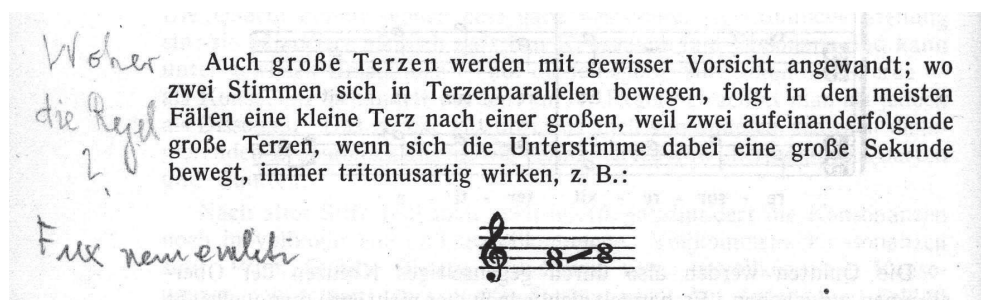
⁹ Uott., 181 (327. szám).

¹⁰ Jeppesen 1936. augusztus 11-én keltezett, Kodálynak szóló válaszleveléből az is kiderül, hogy Kodályban már ekkor felmerült a gondolat: a kontrapunkt-könyvet le kellene fordítani magyarra is. A fordítás 1974-ig várattott magára. Knud Jeppesen, *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. Ford. Ormay Imre (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). A közbeeső időszakban jelent meg Harmat Artúr kétkötetes, Jeppesen munkáira támaszkodó tankönyve: Harmat Artúr, *Ellenponttan. I. Kétszólamú ellenpont* (Budapest: Magyar Kórus, 1947).; Uő., *Ellenponttan. II. Háromszólamú ellenpont* (Budapest: Zeneműkiadó, 1956). A Palestrina-stílusról azonban már a 20. század legelején is jelent meg magyar nyelvű tankönyv: Szemethy Géza, *A Palestrina-stílről. Különlenyomat a Katholikus Egyházzene Közlöny IX. évfolyamából* (Budapest: Stephanum, 1902).

lehetett, amelyet valószínűleg később a könyvtárnak ajándékozott: magánkönyvtára ugyanis a *Palestrinastil* német és angol nyelvű változata mellett őrzi ugyan a kontrapunktkönyv két német nyelvű és egy angol nyelvű példányát, de nem leljük fel benne a dán nyelvű tankönyvet.

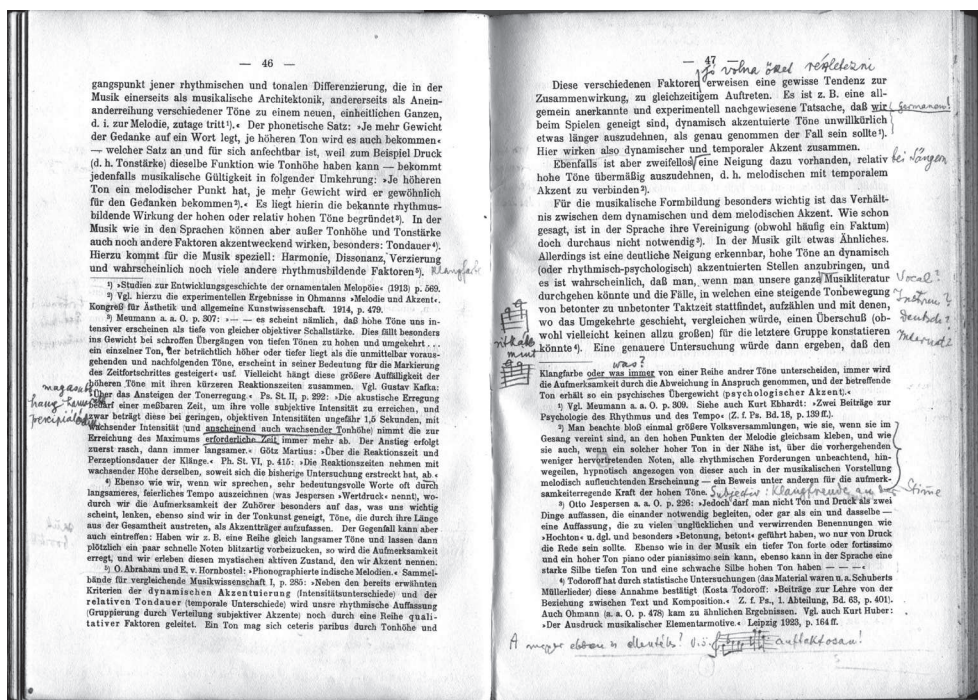
1935 decemberében, egy rövid budapesti látogatást követően küldte el Jeppesen Kodálynak az Ellenpontkönyv német fordítását,¹¹ amelyet válaszlevelében Kodály részletesen elemzett. Ez a levél sajnos elveszett, de mivel Kodály a könyvet – mint látni fogjuk: szokásához híven – sűrűn jegyzetelte, véleményét nagyrészt mégis ismerjük. Jeppesen 1936. augusztus 11-én kelt válaszlevelében hálásan megköszönte az alapos és minden apró részletre kiterjedő kritikát, Kodály megjegyzései közül azonban csak néhányra válaszolt. Ezek közé tartozott a könyv 74. oldalán található tritonuszszabály forrásának megjelölése (1. faksimile). Kodály a következő kérdést jegyzi itt fel a nagytercpárhuzam során fellépő tritonus óvatos alkalmazásával kapcsolatban: „Woher die Regel? Fux nem említi.” Válaszában Jeppesen megerősítette Kodály vélekedését: a szabály nem Fuxtól, hanem Michael Hallertől származik, és érvényességét alátámasztja a 16. század végi gyakorlat is. Feltételezhetjük, hogy a kötetben található Kodály-bejegyzések egy része a Jeppesenhez írott levélhez készült, míg más részüket emlékeztetőül jegyezte fel a maga számára Kodály. A *Palestrinastil* könyvben még több jegyzetet találunk. A mindenre kiterjedő figyelem, amellyel Kodály valószínűleg többször is elolvasta Jeppesen két könyvét, már önmagában is jelzi, milyen nagyra értékelte a dán tudós munkáit.

Kodály jegyzetei, utalásai, megjegyzései és kiegészítései sok információval szolgálnak olvasási szokásairól. Alapos olvasó volt, olyan, aki a sajtóhibáktól kezdve a helyesírási-nyelvtani hibákon keresztül egészen a tévedésekig, belső ellentmondásokig mindent észrevett olvasmányáiban, és ezeket fel is tüntette a könyvek margóján, a lap alján vagy a sorok között. A *Palestrinastil* kötet 46. és 47. oldalán (2. faksimile) Jeppesen a zenei akcentusok természetéről értekezik, arról ír, milyen mértékben hatá-



1. faksimile: Jeppesen, *Kontrapunkt*, 74.

¹¹ Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch*. Kodály könyvtárában 2362-es jelzeten.

2. faksimile: Jepsen, *Palestrinastil*, 46–47.

rozzák meg – Jepszen kifejezésével élve – különböző *faktorok*: a ritmusképletek, a hangmagasság, a hanghossz, a hangerő a zenei hangsúlyokat. Kodály megjegyzései különböző típusokba illeszkednek. Egy részük Jepszen fogalmazásmódjának esetlegességeire, úgy is mondhatjuk: ügyetlenségeire mutat rá. A 47. oldal első bekezdésének harmadik sorában a „wir” szó mellé bejegyzi: [„wir”], „Germanen”. Hasonló megjegyzést fűz a 46. oldal 5. lábjegyzetének egy mondatához: „Ein Ton – írja Jepszen – mag ceteris paribus durch Tonhöhe und Klangfarbe oder was immer von eine Reihe anderer Töne unterscheiden” – Kodály aláhúzza az „oder was immer” szavakat, és fölülük írja: „was?”

Másik típusba tartoznak azok a megjegyzések, amelyek Jepszen nem elég pontos megfogalmazásait érintik: ilyenell találkozunk a 47. oldal első sora fölél írt „Jó volna öket részletezni” bejegyzésnél, amely a Jepszen által tárgyalt különböző faktorokra vonatkozik; hasonló megjegyzést találunk ugyanezen az oldalon a második bekezdésben. Kodály hiányjelet illeszt az „Ebenfalls ist es aber zweifellos eine Neigung” félmondathoz – itt a „bei Sänger” szavakat hiányolja. Szintén hiányjellel jelöli Jepszen egy további pontatlanságát ugyanezen oldal harmadik bekezdésében az „unsere ganze Musikliteratur” szavaknál, majd a margóra felírja: „Vocal?, Instrum[ental?], Deutsch[?], Internat[ional?]”. Közeli rokonságban állnak ezzel a jegyzettípussal Kodály tartalmi

megjegyzései: a 46. oldal utolsó három sorában olvasható zenei akcentust teremtő faktorok felsorolását a belső margón a „Klangfarbe” szóval egészíti ki.

Harmadik típust képviselnek Kodály saját maga számára írt emlékeztető megjegyzései. Ezek általában olyasmire irányulnak, ami valami okból felkeltette figyelmét, ami újdonságot jelentett számára, vagy éppen amit saját gondolataihoz, saját érdeklődéséhez tudott kapcsolni. A 46. oldal harmadik lábjegyzetéhez – összegezve Jeppesen idézeteit – emlékeztetőül írja fel: „magasabb hang hamarabb percipiálódik.” A 47. oldalon a belső margón látjuk a Kodály által kottázott példát: a *g-a*-lépés „ritkább, mint” az *a-g*-lépés. Jeppesen ugyanis itt arról beszél, hogy többnyire a magasabb hang kerül a hangsúlyos helyre. A 47. oldal második lábjegyzetéhez, amely azt a jelenséget írja le, hogy a nép, amikor énekel, gyakran a tempóval sem törődve, mindig a magasabb hangok felé törekszik, Kodály a következő megjegyzést fűzi: „Subjectiv: Klangfreude an der Stimme;” a 47. oldal alján pedig „A magyar ebben is ellentétes?” – olvassuk, majd feljegyzzi az „Ablakomba, ablakomba [besütött a holdvilág]” (vagy inkább: Ha bemegegyek, ha bemegegyek a baracsi csárdába...) kezdetű népdalt, s hozzáteszi: „auftaktosan!” Ez a bejegyzés a 47. oldal harmadik bekezdéséhez és a 4. lábjegyzethez kapcsolódik: habár sem a beszédben, sem pedig a zenében nem feltétlenül esik egybe a melodikus és a dinamikus hangsúly, Jeppesen felismeri azt az öntudatlan törekvést, hogy a magasabb hangok a dinamikailag vagy ritmikailag-pszichológiailag hangsúlyosabb helyre kerülnek. Az „Ablakomba, ablakomba” esetében egyrészt a négyenolcados, szövegileg hangsúlyos kezdet felütésként jelenik meg, másrészt a dallam legmagasabb hangja, a kétvonalas *g* a második negyedre, tehát hangsúlytalan helyre esik.

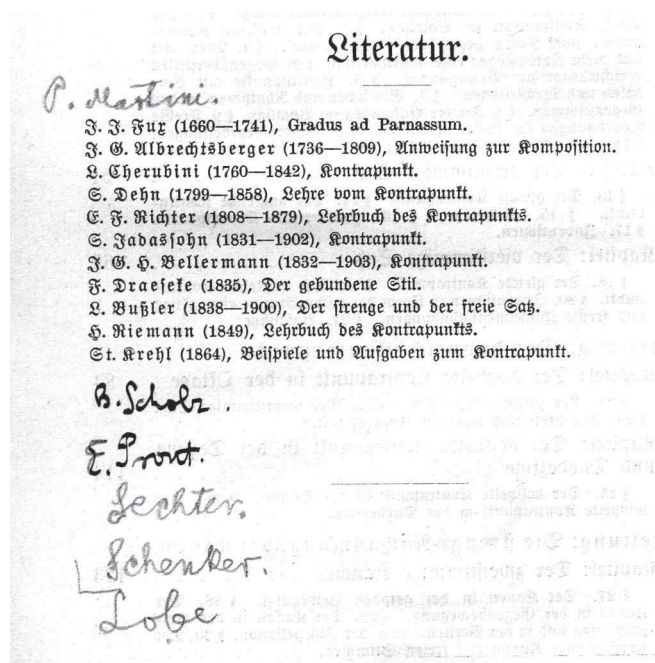
Kodály ellenpont iránti fokozott érdeklődése már a zeneakadémiai években megmutatkozott.¹² Passzióját tükrözi hagyatéka is: magángyűjteményében húsz ellenponttal foglalkozó könyvet találunk, és akkor ebbe még nem számoltuk bele az általános zeneszerzéstanal foglalkozó tankönyvek vonatkozó fejezeteit. A könyvtárában fellelhető könyveknél azonban sokkal több ellenpontkönyvet olvasott. Stephan Krehl 1908-ban megjelent ellenpontkönyvének¹³ ajánlott irodalomlistáját Kodály az általa ismert könyvek címével egészítette ki (3. faksimile).

Ezenfelül Kodály olvasmányaihoz készített jegyzetei is fennmaradtak egy Kontrapunkt feliratú borítófedéllel ellátott kéziratköteggben, s ezek szintén bőséges információval szolgálnak ismereteiről.¹⁴ Így Kodály ellenpontolvasmányainak jegyzéke egyrészt a Krehl-kötet Kodály-jegyzete, másrészt a zeneszerző könyvtára, harmadrészt a Kontrapunkt-kéziratanyag, negyedrészt pedig Kodály lapszéli jegyzetei alapján állítható össze (1. táblázat).

¹² Eöszé László, *Kodály Zoltán* (Budapest: Gondolat, 1967), 13.

¹³ Krehl, *Kontrapunkt*, 4.

¹⁴ KA Ms. mus. 496/1–184.

3. faksimile: Krehl, *Kontrapunkt*, 4.

1. táblázat: Kodály ellenpontolvasmányainak jegyzéke

(* = Kodály kézírásos jegyzeteit tartalmazó könyv; KA = Kodály Archivum;
ZAK = Zeneakadémia könyvtára)

– Albrechtsberger, Johann Georg, <i>Anweisung zur Composition, mit ausfuerlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, é.n. [1804k.]). ZAK K16
– Bellermann, Heinrich, <i>Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition</i> (Berlin: Julius Springer, 1862). ZAK K56/a*
– Büßler, Ludwig, <i>Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre</i> , rev. von Hugo Leichtentritt (Berlin: Carl Habel, 1904 ²). ZAK K2413
– Cherubini, Luigi, <i>Theorie des Contrapunktes und der Fuge – Cours de Countre-point et de Fugue</i> (Leipzig: Kistner; Paris: Schlesinger, 1835). ZAK K4354
– Dehn, Siegfried Wilhelm, <i>Lehre vom Contrapunct, dem Canon und der Fuga</i> , bearb. von Bernhard Scholz (Berlin: Ferdinand Schneider, 1859). ZAK K42.198*
– Draeseke, Felix, <i>Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge</i> (Hannover: Louis Oertel, 1902). ZAK K1808/I.
– Fux, Johann Joseph, <i>Gradus ad Parnassum</i> (Wien: Van Ghelen, 1724). ZAK K1358
– Hohn, Wilhelm, <i>Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen</i> (Regensburg, Roma: Pustet, 1918). ZAK K2260/I*
– Jadassohn, Salomon, <i>Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts. Musikalische Kompositionslehre</i> , Teil I: Die Lehre vom reinen Satze, Band II (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909 ⁵). ZAK K1724

– Jeppesen, Knud, <i>Der Palestrinastil und die Dissonanz</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925). KA szám nélkül*
– Jeppesen, Knud, <i>Kontrapunkt. Vokalpolyfoni</i> (Copenhagen, Leipzig: Wilhelm Hansen, 1930). ZAK K2726.
– Jeppesen, Knud, <i>Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935). (2 példány) KA 2362*, 2548
– Jeppesen, Knud, <i>Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century</i> (New York: Prentice Hall, 1939). KA 2368
– Jeppesen, Knud, <i>The Style of Palestrina and the Dissonance</i> (London: Oxford University Press, 1946). KA 2361
– Juon, Paul, <i>Kontrapunkt. Aufgabenbuch</i> (Berlin: Schlesinger, 1910).
– Kitson, C. H., <i>Applied Strict Counterpoint</i> (Oxford: Clarendon Press, 1916). KA: 2408*
– Krehl, Stephan, <i>Kontrapunkt. Die Lehre vom selbständigen Stimmführung</i> (Leipzig: Göschen, 1908). KA 2403*
– Kurth, Ernst, <i>Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie</i> (Bern: Max Drechsel, 1917). KA 2492*
– Martini, Giambattista, <i>Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto e canto fermo</i> (Bologna: Instituto delle Scienze, 1774). ZAK K1043/I–II
– Morris, R. O., <i>Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century</i> (Oxford: Clarendon Press, 1922). KA 2227*
– Müller-Blattau, Josef-Maria, <i>Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seiner Schülers Christoph Bernhard</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926). KA 2398
– Prout, Ebenezer, <i>Counterpoint: Strict and Free</i> (London: Augener, 1890). KA 2529*
– Richter, Ernst Friedrich, <i>Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881 ⁴). KA 2095*
– Riemann, Hugo, <i>Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888). KA 2102*
– Rischbieter, Wilhelm, <i>Erläuterungen und Aufgaben zum Studium des Kontrapunkts</i> (Berlin: Ries & Erler, 1884). KA 2114
– Schenker, Heinrich, <i>Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. II: Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz</i> (Stuttgart/Berlin: Cotta, 1910). <i>Zweiter Halbband: Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz</i> (Wien/Leipzig: Universal, 1922). ZAK K1807/A/II/1–2*
– Scholz, Bernhard, <i>Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel), 1904. ZAK K843*
– Sechter, Simon, <i>Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Dritte Abtheilung: Vom drei- und zweistimmigen Satze. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelte Contrapunkte</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854). ZAK K1397
– Tanyejev, Szergej, <i>Podvizsnoj kontrapunkt sztrogogo pizma</i> (Leipzig: Beljaev, 1909). KA 3417

A felsorolt könyvek egy része Kodály saját gyűjteményéből, más része a Zeneakadémia könyvtárából származik; a csillaggal megjelölt könyvek Kodály kézírását rejtik. Természetesen nem csak azokat a könyveket olvasta, amelyekben széljegyzeteit feljeljük: számos esetben ugyanis a jegyzetelt kötetek bejegyzéseiből, illetve a *Kontrapunkt*-kéziratból értesülünk arról, mit olvasott. Az 1. fakszimilén található utalás Fux

*Gradus ad Parnassum*ára¹⁵ is bizonyítja ezt, miközben a Zeneakadémia könyvtárának Fux-kötetében nem találunk Kodály kezétől származó jegyzetet.¹⁶ Hasonló hivatkozásra leszünk figyelmesek Padre Martini, szintén a Zeneakadémia könyvtárában őrzött, Kodály-jegyzeteket nem tartalmazó, ellenpontkönyvére¹⁷ Ebenezer Prout 1890-ben publikált kontrapunktkönyvében (4. faksimile)¹⁸ A Martini-jegyzet fölött Schenker ellenponttanának II. kötetére¹⁹ is utal Kodály. A Kontrapunkt-füzet bizonyítja ugyanakkor azt is, hogy Paul Juon ellenpontgyakorlatait is ismerte: a jegyzetanyag számos Juon-cantus firmushoz írt ellenpontját megőrizte.²⁰

Az olvasmányjegyzék egyértelművé teszi, hogy Kodály – Michael Haller 1891-ben Regensburgban kiadott úttörő tankönyve kivételével²¹ – Johann Joseph Fux 1725-ben megjelent traktátusától kezdve minden ismert és fontos ellenpontkönyvet olvasott. Hogy Haller könyvét, amely egyébként nem található meg a Zeneakadémia könyvtárában sem, nem ismerte, elárulja Jeppesenhez intézett, a tritonusszabályról érdeklődő kérdése a korábban már említett, 1936-os levélben. Részleteket azonban mégis olvashatott Haller zeneszerzéstánából, ugyanis Wilhelm Hohn 1918-ban megjelent ellenpontkönyvében hosszú passzusokat idéz egykori mesterétől, Hallertől.²²

A jegyzetekből arra következtethetünk, hogy egy-egy új könyv megismerésekor elővette korábbi olvasmányait, és megállapításait, álláspontjukat összevetette egymással. A legfontosabb könyveket egyébként is többször kellett hogy olvassa, hiszen az 1917–18-as tanévtől már a zeneszerzéstán szak második évfolyamát is tanította, amelynek fő stúdiuma – a Zeneakadémia működési szabályzatának tanúsága szerint²³ – az ellenpont volt, óráira pedig nyilvánvalóan felkészült. S akármilyen legendás volt is emlékezőtehetsége, ismereteit minden évben fel kellett frissítenie. A könyvek többszöri olvasását igazolja az is, hogy Kodály különböző színű és eltérő hegyességű ceruzákkal jegyzetelt. Annak ellenére, hogy olvasási szokásai sok, az értelmezés-értékelés szempontjából fontos adattal szolgálnak, a könyvek olvasás-kronológiájának felállítását nem könnyítik meg.

A zeneakadémiai években ismerkedett meg Richter ellenponttankönyvével,²⁴ amely Koessler János osztályában kötelező olvasmány volt, s amelynek Kodály-féle példányá-

¹⁵ Fux, *Gradus ad Parnassum*.

¹⁶ Kodály a Kontrapunkt-anyagban is utal Fuxra: KA Ms. mus. 496/110r, 180. 1r–5v.

¹⁷ Martini, *Esemplare*.

¹⁸ Prout, *Counterpoint*, 144. Kodály utal Martini könyvére a Kontrapunkt-kéziratban is: KA Ms. mus. 496/110r, 121r, 132r.

¹⁹ Schenker, *Neue musikalische Theorien*, II/2.

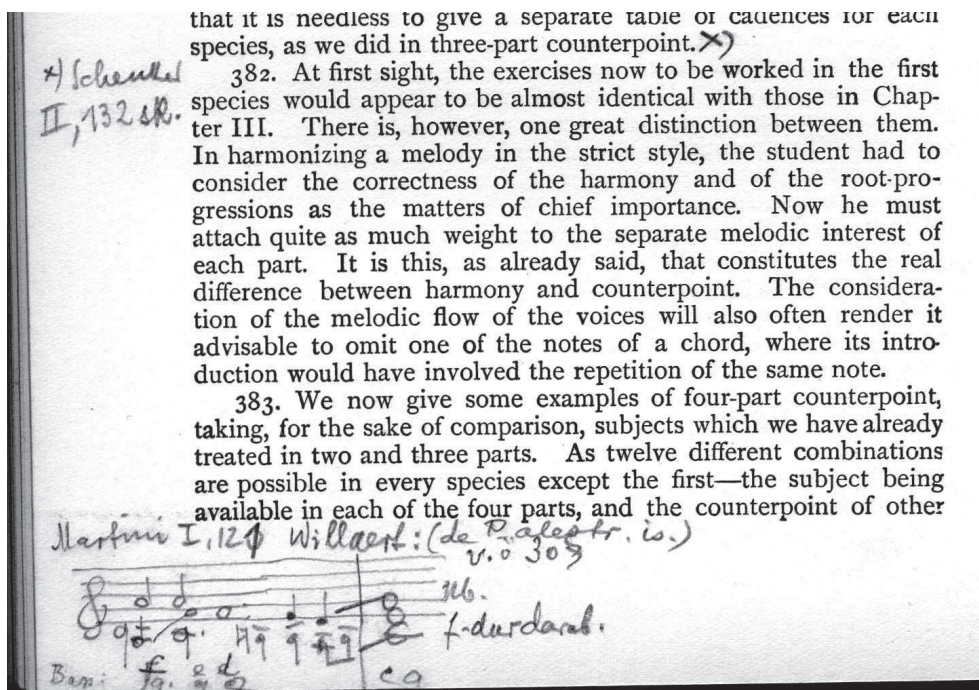
²⁰ KA Ms. mus. 496/10r-v, 18 v, 182 1r.

²¹ Michael Haller, *Kompositionslehre für Polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts* (Regensburg: Cöppenrath, 1891).

²² Hohn, *Der Kontrapunkt*.

²³ *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia Évkönyve az 1916/17-iki tanévről*, szerk. Moravcsik Géza (Budapest: Országos M. Kir. Zeneakadémia, 1927), 50.

²⁴ Richter, *Lehrbuch*.

4. faksimile: Prout, *Counterpoint*, 144.

ban a belső lapon a következő bejegyzés olvasható: „Kodály Zoltán 1901.” Hasonló beírást találunk Riemann ellenpontkönyvében is: „Kodály 1902.”²⁵ Siegfried Dehn kontrapunktтанát²⁶ is zeneakadémiai növendékként olvashatta: a Dehn-ellenpontot Herzfeld Viktor rendkívül jelentős munkának tartotta, és az 1893–94-es tanévtől kötelező olvasmánnyá tette; e célból a főiskola a növendékek számára Kereszty Istvánnal magyarra is fordíttatta a könyvet.²⁷ Bellermann *Contrapunktjät*²⁸ is ekkor kellett olvasnia Kodálynak: a Zeneakadémia könyvtárának 1902-es olvasóköri jelentéseiben²⁹ található egy utalás, miszerint „Kodály úr” végre visszahozta Bellermann könyvét. A *Kontrapunkt*-kéziratanyag tanúsága szerint Fux és Scholz munkáit is megismerte már 1906 előtt.³⁰

²⁵ Riemann, *Lehrbuch*.

²⁶ Dehn, *Lehre vom Contrapunct*.

²⁷ *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve* (Budapest: Athenaeum, 1894), 22.; Siegfried Wilhelm Dehn, *Az ellenpontozat tana*, ford. Kereszty István (Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1893).

²⁸ Bellermann, *Der Contrapunkt*.

²⁹ Jelenleg a Zeneakadémia könyvtárában található, jelzete nincs.

³⁰ A Kontrapunkt-kéziratban, KA Ms. mus. 496/176 szám alatt elkülönítve található egy kéziratköteg, amely – mint azt Kodály még iskolásabb kézírása jelzi – az 1906 előtti időszakból származik. Ez alapján bizonyítható, hogy Kodály Koessler tanítványaként Riemann és Richter könyvei mellett Fux és Scholz munkáival is foglalkozott. Scholz, *Lehre vom Contrapunkt*.

1907 és 1925 között kellett olvasnia Martini, Albrechtsberger, Cherubini, Jadassohn, Draeseke, Bußler, Krehl, Prout, Sechter, Lobe és Kitson könyveit. Nyilvánvaló, hogy Schenker könyvének első kötetét 1910,³¹ második kötetét 1922,³² míg Ernst Kurth nagy Bach-munkáját 1917 után³³ olvashatta csak, hiszen ezek a könyvek ekkor jelentek meg. Mivel az 1927–28-as tanévben, amikor Prahács Margit a Zeneakadémia könyvtárának vezetője lett, a leltárkönyvet teljesen újraírták, néhány kivételtől eltekintve, nem tudjuk megállapítani, hogy a többi könyv mikor érkezett a könyvtárba³⁴ – csak az bizonyos, hogy mindegyik 1927 előtt került könyvtári állományba. Nem tudjuk azt sem, hogy maga Kodály mikor szerezte be könyveit, viszont valószínű, hogy az ellenpontkönyvek iránti érdeklődése az 1917–18-as tanévtől kezdve, amikor először nyílt lehetősége arra, hogy ellenponttant tanítson, fokozódott. Azt biztosan tudjuk, hogy Jeppesen Palestrinastil-könyvét 1925-ben, az Ellenpont-könyvet pedig 1930-ban, majd 1935-ben olvasta. A Palestrina-stílusról szóló könyv után vette kezébe először Hohn 1918-as és Morris 1922-es³⁵ ellenpontkönyvét – mindkettőről Jeppesen Palestrinastil-kötetéből szerzett tudomást.

Kodály jegyzeteiből kiderül, hogy mielőtt a Palestrinastil-könyvet olvasta, Bellermann, Kitson, Prout és Schenker munkáival foglalkozott a legtöbbet; jegyzeteiben is ezekre utal vissza a leggyakrabban.³⁶ Jeppesen disszertációjának jelentőségét azonban rögtön felismerte, s még évtizedekkel később is nagy megbecsüléssel beszélt a könyvről. 1950-ben *A folklorista Bartókról* szóló cikkéhez készített jegyzeteiben így fogalmazott pályatársa zeneszerzés-technikai tudásával kapcsolatban:

Azért folyton tanult [Bartók], s mikor végre Jeppesen könyvével egy olyan mű jelent meg, amely sokévi munkával revideált és helyesbített fogalmak alapján tárta fel az igazi, időtálló lényegét a jó stílusnak, egy nyárra kölcsönkérte, majd meg is vette, sőt a Palestrina összkiadás néhány kötete is látható volt zongoráján.³⁷

Az 1966-os *Utam a zenéhez* című kötetben így emlékezett:

Knud Jeppesen volt az első, aki tökéletesen megvilágította Palestrina stílusát. Emlékszem, írtam egyszer egy kórustételt, melyről Koessler azt mondta, hogy

³¹ Schenker, *Neue musikalische Theorien*, II/1.

³² Uott., II/2.

³³ Kurth, *Grundlagen*.

³⁴ Csak az 1929-30-as tanévtől lehet pontosan datálni a könyvek megérkezését – ettől kezdve írták be ugyanis a leltárkönyvbe a könyvek beérkezésének időpontját.

³⁵ Morris, *Contrapuntal Technique*.

³⁶ KA Ms. mus. 496: Bellermann: 44r-v, 64r, 65r, 84v, 85r, 86r, 93r, 110v; Kitson: 26r, 34r, 41r, 93r, 94r, 102v; Prout: 1r, 17v, 23r, 28r–30r, 32r, 44r, 45r, 47r–48 r, 50r, 61r, 63r, 64r, 66r, 67r, 81r, 82r, 83r, 84v, 85r, 89r, 94r, 100r, 101r–102v, 138r, 139r-v, 141r, 143r; Schenker: 42r, 44r, 52r, 63r, 64r, 72r, 83r, 84v, 85r.

³⁷ Kodály Zoltán, *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*, közr. Vargyas Lajos (Budapest: Szépirodalmi, 1989), 208.

„Palestrina stílusú”. Nos, évekkel később rájöttem, hogy a darab nagyon távol áll Palestrina stílusától.³⁸

1964-ben pedig tanítványa, Serly Tibor könyvéhez készített előszavában így írt:

Tanári pályámon fokozatosan jutottam el Bachtól Palestrináig, utóbbihoz Knud Jeppesen kitűnő könyve révén. Ez az út az önkontroll megszerzéséhez vezet – és ahhoz, hogy felelősséget érezzünk minden egyes hangért.³⁹

Kodály mondataiban két meghatározó gondolat tér vissza. Egyrészt azt emeli ki, hogy Jeppesen volt az, aki a „jó stílus” „igazi, időtálló lényegét” „feltárta,” s aki „tökéletesen megvilágította Palestrina stílusát,” másrészt, hogy Kodály – mivel sokáig nem tudta, milyen is a Palestrina-stílus – csak fokozatosan jutott el Bachtól Palestrináig. Gondolkodására jellemző, amit még 1930. október 1-je után írt Jeppesennek: „Megoszthatnám Önnel további vágyaimat? Ha kiegészítené a *Palestrinastil* könyvet (a többi letébeli technikai jellegzetességgel), akkor Önnek sikerülne valami olyasmi, ami Kurthnak Bachhal nem sikerült.”⁴⁰

Érthető, hogy Kodály Jeppesen *Palestrinastil* könyvét Ernst Kurth 1917-ben megjelent Bach-elemzésével veti össze, a két könyv ugyanis egy közel két évszázados párharc végállomása. Kodály kontrapunkt-olvasmányai is két különböző irányzathoz tartoznak: egy részük Palestrina, más részük Bach életművét tekinti az ellenpont tanításában követendő példának. A tankönyvszerzők, bármelyik irányzathoz tartoztak is, könyveikben Johann Joseph Fux *Gradus ad Parnassum*ának felépítését követték. Ebben közre kellett jótsszon a könyv rendkívüli népszerűsége is: Lorenz Mizler német fordítása 1742-ben jelent meg, olaszra 1761-ben, angolra 1770-ben, franciára 1773-ban fordították le a kötetet.⁴¹ Fux könyve két részből áll. Az első, teoretikus jellegű rész a hangköztanba vezet be, míg a második, gyakorlati természetű rész öt szerkesztési módra osztja a két–négy szólamban ismétlődő gyakorlatsort; ezt követi a fúgatan – ami Fuxnál az imitációs szerkesztést jelenti – és a kettős ellenpont gyakorlatai, csak oktávban, decimában és duodecimában.

Annak ellenére, hogy a könyvek szerkezetileg Fux *Gradus*át követték, az alapján, hogy a Palestrina- vagy a Bach-követők táborához tartoztak, mégis két csoportra különültek el. Míg a Palestrina-stílus hívei – Fux követői, a cecilianista mozgalom hívei: Bellermann, Haller, Hohn, Morris – az egyházi, modális hangnemek alkalmazása mel-

³⁸ Kodály Zoltán, „Utam a zenéhez”, in *Uő., Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 542.

³⁹ Kodály Zoltán, „Serly Tibor könyve elé.” Kodály, *Visszatekintés III.*, 127.

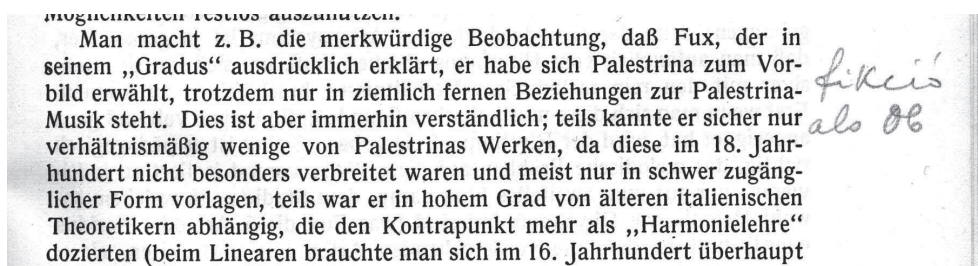
⁴⁰ Saját fordításom.

⁴¹ Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemals in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art*, ford., közr.: Lorenz Mizler (Leipzig: Mizler, 1742). Olasz-fordítás: Carpi: Manfredi, 1761. Angol fordítás: London: Preston, 1770. Francia fordítás: Paris: Denis, 1773.

lett érveltek, vokális fogantatású gyakorlataikban a Palestrina-zene lineáris-melodikus természetéből indultak ki, s úgy vélték, a harmóniának e zene vonalszerűségéhez kell alkalmazkodnia, addig a másik irányzat – ide tartozik Albrechtsberger és az anticecilianisták: Sechter, Dehn, Scholz, Richter, Draeseke, Bußler, Riemann, Jadassohn, Krehl, valamint az angolok: Kitson és Prout, ez a magát Kirnbergertől származtató német tradíció – Bachot tekintette az ellenpontművészet klasszikusának. Ők már a dúr-moll tonalitásból indultak ki, s arra bátorították növendékeiket, hogy hangszeres ellenpontgyakorlataikat egy előre elképzelt és eltervezett harmóniai vázra illesszék rá. Ezt a felfogást követték egyébként a budapesti Zeneakadémia zeneszerzés-professzorai: Koessler János, Herzfeld Viktor és Siklós Albert, miként ezt az ajánlott irodalom és az utóbbi kettő tankönyvei bizonyítják.⁴²

A Palestrina-hívek könyvről könyvre örökítették tovább Fux szabályait: Fux azonban – annak ellenére, hogy elutasította a kortársi (tehát az 1720-as évekbeli) kontrapunktírás-gyakorlatot, és a Palestrina-ellenpont követését javallta könyve olvasóinak – egyáltalán nem ismerte, mert a kéziratok és kiadványok korabeli hiányában nem is ismerhette Palestrina műveit. Így a szabályok inkább tükrözték a Palestrina tevékenysége óta eltelt több mint száz évnek a Palestrina-stílushoz képest már módosult, eltorzult jellegzetességeit, mint Palestrina műveit. Erre vonatkozik Kodály bejegyzése Jeppesen Kontrapunkt könyve bevezetésének XI. oldalán (5. faksimile): „fikció als ob.”

A fikció kifejezést Kodály jegyzeteiben több helyen is megtaláltam: e megjegyzés arra utal, hogy az a stílus, amit Fux alkalmazott, és amit a Bach-követők egy része is – például Prout vagy Bußler –, akik kísérletet tettek arra, hogy munkáikban mind a Palestrina-stílus és a modális hangnemek, mind pedig a Bach-ellenpont szabályait ismertessék, valójában nem létezett, stílusfikció volt. Bellermann volt az első ellenpont-könyvszerző, aki amellet, hogy visszanyúlt Fuxhoz, Palestrina-művek ismeretében írta meg munkáját. Az ő nyomába lépett később Haller, Hohn és végül Jeppesen.



5. faksimile: Jeppesen, *Kontrapunkt*, XI.

⁴² Herzfeld Viktor, *A fuga* (Budapest: Rozsnyai, 1913); Siklós Albert, *Ellenponttan* (Budapest: Rozsnyai, 1913).

A Fux-féle didaktikus felépítés olyan megbízhatónak bizonyult, hogy több mint kétszáz évvel később Jeppesen Kontrapunkt-könyve is hasonló felépítést mutat – igaz, hogy ő nem tárgyalja a kettős ellenpontot –, mint ahogy ilyen Albrechtsberger, Cherubini, Bellermann, Dehn, Scholz, Prout, Krehl, Riemann, Bußler, Jadassohn, Schenker és Hohn munkája is. Természetesen találkozunk apróbb eltérésekkel az egyes tankönyvekben: Jadassohn, Draeseke, valamint Richter és az őt követő Prout például négyszólamú gyakorlatokkal kezdi az ellenponttanítást, Bußler és Scholz hat, Hohn hét szerkesztési módra osztja a gyakorlatokat. Bußlernél a hármassal, Scholzénál a szabad ritmusú cantus firmusra építendő ellenpont képez önálló szerkesztési módot, míg Hohn mindkettővel kiegészíti tankönyvének gyakorlatait. Scholz felcseréli az imitáció és a kettős ellenpont fejezet sorrendjét, Dehn az összes lehetséges kettős ellenpontot, tehát nem csak oktávban, decimában és duodecimában, hanem az összes hangköztávolságban elemzi, miközben Schenker egyáltalán nem tárgyalja. Nem kapcsolódik a Fux-féle nyugat-európai hagyományhoz az itáliai Padre Martini. Kétkötetes tankönyvének legfőbb értéke Kodály számára elsősorban abban állhatott, hogy több 15–16. századi, itáliai zeneművet tartalmaz – sokszor teljes egészében – példaként (a 4. fakszimilében éppen Martini könyvéből idéz Kodály egy Willaert-példát); e zenei idézetek, főként 1907 előtt, amikor a teljes Palestrina-összkiadás végre megérkezett a Zeneakadémiára, fontos forrásként szolgáltak Kodály és az érdeklődők számára.⁴³

Heinrich Schenker és Ernst Kurth polemikus hangvételű tankönyvei szembefordulnak a 19. század – véleményük szerint – élet- és zeneidegen kontrapunktjával. Mindketten azt hirdetik, hogy az élő zenének nincsenek előre meghatározott szabályai, s ezért a zeneszerzés tudományát a tankönyvekben felállított regulák alapján nem, hanem csak a klasszikus művek beható ismeretével lehet megtanulni. Mindkét szerző munkája – habár tankönyvnek szánták őket – inkább tudományos jellegű. Kurth szerint a bachi kontrapunkt a lineáris-dallami gondolkodásra és nem a harmóniára épül; az ellenpontozó kompozíció lényege az, hogy benne a különböző, egyidejűleg megszólaló dallamok a lehető legkevesebb dallamfórmálás- és széphanzásbeli károsodás nélkül bontakozzanak ki, méghozzá nem a harmóniának köszönhetően, hanem éppenséggel a harmónia ellenében. Tanulmányában ezért a csellószvitek, hegedű szólószonáták és partiták egy szólamban megvalósuló polifóniájából indul ki, s az együtthangzás tör-

⁴³ 1907 előtt a reneszánszkor polifon műveit csak különféle gyűjteményekből ismerhette Kodály. Ilyen gyűjtemény volt Karl Proske *Musica Divina* című sorozata (Regensburg: Pustet, 1874.; jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: Z8042/I-VIII LH), amely Liszt hagyatékából került a Zeneakadémiára. Lásd: *Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán. II. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleménye. 3.*, közr. Eckhardt Mária, szerk. Kárpáti János (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. é.n.). Emellett alapvető forrásként szolgált Franz Commer *Musica Sacra*ja (Berlin: Bote & Bock, 1838, jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: Z4496/I-XIV) és Michael Haller opus 88-as számú *Exempla Poliphoniae Ecclesiasticae* (Regensburg: Pustet, 1904, jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: Z13420/I-II) című, kétkötetes gyűjteménye – ezekben a kottákban is megtalálhatóak Kodály bejegyzései.

vényszerűségeire is csak kétszólamú kompozíciók: a kétszólamú invenciók elemzésével világít rá. Könyvében enciklopédikus igénnyel lép fel: tárgyalja a bachi dallam, ritmika, dallamformálás, szólamépítkezés, a különböző technikai eljárások és az ezek által megvalósuló, a mű logikáját meghatározó belső energia jellegzetességeit, amely Kurth zeneesztétikai-zenepszichológiai szemléletének kulcsfogalma. Könyve azonban nem nyújt történeti távlatot, vagyis nem tárgyalja Bach stílusának viszonyát elődeihez és kortársaihoz, továbbá nem elemzi a stílus belső fejlődését.

Schenker kétkötetes munkája, miközben követi a Fux-féle tankönyvszerkezetet, kitűzött céljai folytán szintén nem tekinthető tankönyvnek. Kritikus szemmel olvassa elődeit: Fuxot, Albrechtsbergert, Cherubinit és Bellermannt, s határozottan fellép az általuk közvetített – ahogy ő fogalmaz – „álismeretek,” „áltudás” ellen, szabályaikat a bécsi klasszika és a romantika mesterműveivel ütközteti. Nem a zeneszerzést, hanem a zeneszerzés módszertana felől közelít tárgyához: azt a kérdést feszegeti, mi valójában az ellenponttanítás funkciója, mit tanul, mit tud majd később zeneszerzőként felhasználni belőle a növendék. De mivel könyve háttérben nem áll semmiféle történeti tapasztalat, sem Palestrina, sem Bach stílusának mélyreható elemzése, műve – annak ellenére, hogy gyakorlati szempontból közelíti meg a zeneszerzést – még elődeinél is sokkal teoretikusabbá, sőt többnyire kifejezetten hipotetikussá válik.

Jeppesen Kontrapunkt könyve nem tűzött ki maga elé olyan célokat, mint Schenker, vagy Kurth írásai – felépítésében, pedagógiai megközelítésmódjában egyaránt híven követi Fux *Gradus ad Parnassum*-át. Ami újat találunk benne, mind abból fakad, hogy a könyv alapjaként a *Palestrinastil* szolgált. A Palestrina-stílusról és a diszsonanciakezelésről szóló disszertáció viszont bizonyos értelemben közel áll Kurth vagy Schenker vállalkozásához: Jeppesen elsődleges célja az volt, hogy megírja a Fuxból kiinduló hagyomány kritikáját, tisztázza és kiigazítsa elődei tévedéseit, és korábban meg nem figyelt jelenségeket írjon le. Módszere azonban Kurth és Schenker munkájánál sokkal szisztematikusabb volt. Palestrina akkor ismert összes műve áttekintésével, statisztikai felmérésekkel, a különböző példák, zenei megoldások kategorizálásával rendezte el az anyagot.

Könyvében a Palestrina-zenét három alapelemre osztja: dallamra, harmóniára és diszsonanciára – ez az osztás egyben megfelel a kötet három fő fejezetének. E három elemet legkisebb részekre bontva tárgyalja. Beszél a dallamszerkezet jellegzetességeiről, tárgyalja a zenei akcentusok természetét, bemutatja a hangkészletet, a hangközhasználat karakterisztikumait, a tipikus ritmusképletek használati módzatait (például a negyedmozgás dallami szabályait), a különböző ritmikai mozgásformákat, a harmónián belüli hangközök (tercek, kvintek, szextek, oktávok) alkalmazásának lehetőségeit, elemzi a stílust ért különböző hatásokat, s a műveket összeveti Palestrina elődeinek stílusával, zeneszerzői gyakorlatával. Rámutat továbbá a „szabálytalanságok” okaira is: így nyílik például lehetősége arra, hogy az összkiadás átírási tévedéseire felhívja olvasói figyelmét.

Ezzel a stíluskritikai módszerrel sikerül meghatározni a Palestrina-stílus jellegzetességeit, és megfigyeléseiből metódusa segítségével történeti, filológiai és esztétikai természetű következtetéseket von le. Elmélete középpontjába a disszonancia kerül. Palestrina zenéjének két dimenziója, a dallami és a harmóniai elemek között feszültség áll fenn. Ebből a feszültségből születik meg a disszonancia, amely a zene két eszmeszférájában – ahogyan Jeppesen a zene vertikális és horizontális irányát nevezi – egyaránt jelen van. Ahhoz, hogy a vertikális eszme realizálódjon, a hármashangzatnak lehetőség szerint a legjobb hangzádiszpozícióban kell felhangoznia, míg a horizontális eszme a diatonikus mozgásban kell megvalósulnia. Hogy e két – Jeppesen szavával élve – „idea” egyensúlyban tudjon maradni, feltétlenül szükséges, hogy a disszonanciát mindig szigorúan lépésben haladva kezeljük. Így teljesebbé válik a Palestrina-stílus azon alaptörvénye, miszerint a disszonancia, miközben a harmóniában értelmes funkciója van, dallami jelenségként is értelmezhető. A melodikusan motivált, véletlenszerű – azaz az átmenő és díszítő jellegű – disszonanciák és a zenei kifejezés szolgálatába állított disszonancia mellett a Palestrina-stílus legmeghatározóbb eleme az elsődleges, tudatosan motivált zenei disszonancia: a szinkópa, amely összeütközésbe kerül az új harmóniai gondolkodásból megszülető konszonanciával. Ezek az új harmóniai impulzusok a népzeneből, vagyis a frottola hatása alatt érkeztek a 16. század végi zenébe. A disszonancia éppen a konszonanciára irányuló fokozott figyelem következményeként lépett a zenei hatások sorába. Jeppesen szerint ennek a konzervatív, betetőző művészetnek újszerűsége éppen abból fakad, ahogyan a disszonanciát mint zenei jelenséget felfogja.

Kodály feltehetőleg Jeppesen könyvének módszerét értékelte nagyra. Feljegyzéseiben, írásaiban legtöbbször Wyzewa–Saint-Foix Mozart-könyveivel állította párba,⁴⁴ arra utalva ezzel, hogy e könyvek stílustörténeti, stíluskritikai szemléletükkel hoztak újat a zenei historiográfiába. Kodály zenetudományos gondolkodásában is ez a művészet-tudományi metódus játszott meghatározó szerepet. A *Mihálovits Lukács három magyar nótája* című tanulmányában így foglalta össze módszertani felfogását:

Egy stílust akkor ismerünk, ha feltűntét, virágzását, hervadását letűntéig nyomon tudjuk követni, pályáját, elterjedését térképezni, törvényszerűségeit fejlődése minden fokán megállapítani, a jellemző közhelyeket, egyéni eltéréseket meg tudjuk határozni.⁴⁵

⁴⁴ V.ö. a „Mihálovits Lukács három magyar nótája” című, 1951-ben az Új Zenei Szemlében megjelent Kodály-cikkkel és a hozzá készített jegyzetekkel. In Kodály Zoltán, *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 271.; illetve Uő., *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*, közr. Vargyas Lajos (Budapest: Szépirodalmi, 1993), 136.

⁴⁵ Kodály, „Mihálovits Lukács három magyar nótája”, *Visszatekintés II.*, 271.

Ugyanezt a megközelítést érjük tetten Kodály népzenei tárgyú írásaiban. A magyar népzeneiről szóló nagy tanulmánya⁴⁶ a virágzó sokféleségben élő népdal jellegzetességeiből kiindulva osztályozza a különböző népdalstílusokat. Dallamszerkezet, frazeológia, ritmika, forma, sorszerkezet, hangkészlet, hangközhasználat – ezek azok a zenei elemek, amelyekre elemző tekintete irányul. Emellett dallamait összeveti a rokon népek zenéjével, felfejti a magyar népzenet ért európai, egyházi zenei, világi-műzenei és a népies műdalból származó hatásokat, és stíluskritikai módszere segítségével felismeri a népdalok „romlott” alakjait, a hibás lejegyzéseket. A történeti, filológiai megállapítások mellett Kodály – Jeppesenhez hasonlóan – végül is esztétikai következtetéseket von le megfigyeléseiből. A zenei elemzésekben tárgyszerűsége törekvő tanulmányában éppen a hangközhasználatról szóló passzus árulja el ezt el leginkább:

Nem marad egyéb, mint: nagy és kis szekund, terc, kvart és kvint, fel- és lefelé; kis szext, oktáva felfelé. Ne gondoljuk, hogy ez szegénység, primitívség. Minden nagy klasszikus stílust a szelekció jellemez inkább, mint az eszközök halmozása. A hangközök megválogatásában majdnem teljesen egyezik a magyar népdal a dallamkultúra két csúcspontjával: a gregorián énekkel és a Palestrina-stílus dallamával. – Itt is, ott is: énekhangra, harmóniák nélkül elgondolt egyszólamú dallamstílus áll előttünk. A Palestrina-stílus dallamvonala a többszólamúság ellenére sem tagadja meg monofón jellegét.⁴⁷

Jellemző, hogy Kodály, amikor a dallamkultúra két csúcspontjáról beszél, a gregorián mellett éppen a Palestrina-stílust hozza fel példának. Kodály mindkét Jeppesen-kötetében találunk népdalokat, amelyeket Kodály írt fel Jeppesen egyes megjegyzéseinek alátámasztásául, vagy azokkal vitatkozva. Ilyen volt a 2. faksimilében található „Ablakomba, ablakomba,” amelynek esetében Kodály a magyar népdal, a német népdalok hangsúlyviszonyaitól eltérő jellegére utalt, s emellett érvelt, hogy míg a német melodika többnyire szereti magas hanggal kiemelni a hangsúlyt, a magyarban nem feltétlenül kerül a hangsúly mindig magasabb hangra.⁴⁸

A Kontrapunkt könyv egyik oldalán Jeppesen egy tizenegy hangból álló, d-re épülő eol dallammal kapcsolatban magyarázza el, hogy szimmetrikus felépítése, biztonságosan körülhatárolható kontúrjai ellenére unalmasan és művésztlenül hat (6. faksimile). Kodály a dallam fölé egy magyar népies műdal, a „Magasan repül a daru” szövegkezdetét jegyzi fel, amelynek első sorát, hasonlóan Jeppesen példájához egy – igaz, dúr hangnemű – fel, majd lefelé haladó skála alkotja. Ez a dallamszerkezet is a művésztlenség, Kodály szavával: az „átmeneti embertípus” „félműveltség”-ének példája.⁴⁹ Számunkra Kodály bejegyzéseinek fontossága azonban elsősorban abban áll, hogy

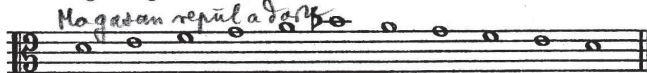
⁴⁶ Kodály, „A magyar népzene”, *Visszatekintés III.*, 292–372.

⁴⁷ Uott., 331.

⁴⁸ Kodály, „Magyarság a zenében”, *Visszatekintés II.*, 245.

⁴⁹ E szavakkal jellemzi Kodály A magyar népzeneben a népies műdalt: *Visszatekintés III.*, 297.

guter Melodien gibt es (man darf wohl hinzurügen, glücklicherweise) nicht; daß folgende Strophe, trotz ihrer an und für sich völlig sicheren Konturen, langweilig und unkünstlerisch wirkt, ist selbstverständlich:



Stufenweise Fortschreitung ist an und für sich gut, aber Skalen ge-

6. faksimile: Jeppesen, *Kontrapunkt*, 80.

arra következtethetünk belőlük: Jeppesen könyveit úgy olvasta, hogy közben mindvégig a háttérben lüktetett saját tudományos érdeklődése – mindazt, amit Jeppesen a Palestrina-stílusról leírt, saját népzenei tapasztalataival vetette össze, mindent hozzájuk mért.

De Jeppesen könyve más tartalmakat is hordozhatott, amelyek Kodály érdeklődését felkeltették; olyasmint, ami rávilágít arra, mit jelentett számára Palestrina zenéje. „A Palestrina-stílus dallamvonala a többszólamúság ellenére sem tagadja meg monofón jellegét” – idéztük előbb A magyar népzeneről szóló tanulmányból. A monofónia, az egyszólamúság azonban – mint Kodály a tanulmány záró fejezetében kifejti – nem a szegénység jele: „Nem kezdetlegesség, hanem évezredek fejlődésben kiérlelt, leszűrődött művészet.”⁵⁰ Kodály ellenpont iránti érdeklődésének alapvető forrása az kellett legyen, hogy a Palestrina-stílus valójában olyan többszólamúságot képvisel, amely – mint azt Jeppesen leírta – alapjában véve szinte kizárólag az egyszólamúságból táplálkozik, többszólamúvá válása tulajdonképpen csak a véletlen eredménye. S Kodály számára éppen ez a tulajdonsága teszi paradigmátikus stílussá, mivel egyrészt azt a követésre méltó történeti utat mutatja meg, amelyen végighaladva az egyszólamú magyar zenekultúra többszólamúvá gazdagodhat, másrészt pedig arra a „jó stílusra” nevel, amelynek elsajátítása révén ez a zenekultúra egyáltalán kibontakozhat.

2. Praxis

Az ellenpont új zenében betöltött szerepét vizsgáló, polemikus hangvételű tanulmányában Theodor Wiesengrund Adorno határozottan elutasította azt az általánosan elfogadott vélekedést, hogy a kontrapunkt 20. századi újjászületésének háttérében a historizmus térnyerése állna.⁵¹ Amikor a zeneszerzők figyelme az ellenpont technikája felé fordult, nem egy régi zeneszerzői eljárást kívántak feleleveníteni, a kontrapunktika uralma ugyanis a forma, a harmónia és az ellenpont integrálására, átkonstruálására és

⁵⁰ Kodály, „A magyar népzene”, Uott., 371–372.

⁵¹ Theodor Wiesengrund Adorno, „Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik”, in uő., *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (Berlin–Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959), 210–247.

egységesítésére törekvő, új zenét létrehozó zeneszerzői szféra immanens törvényeiből született meg, vagyis a mű belső szerveződéséből jött létre.⁵² Adorno egyetértett Ernst Kurthtal abban, hogy az ellenpont emancipációja összefügg az újfajta harmóniaértelmezéssel:⁵³ minél nagyobb önállóságra tesznek szert a hangok egy harmónián belül, annál polifónabbakká válnak az egyes akkordok.⁵⁴ Ez a folyamat végül a pántkontrapunktikáig vezeti el az új zenét, ami egyfelől maradéktalanul lehetővé teszi, hogy a kontrapunkt szelleme kibontakozzék, másfelől azonban magában rejti az ellenpont halálának potenciálját is.⁵⁵ A zeneszerzés-technika immanens fejlődése miatt fordult szembe Adorno azzal az általános felfogással, amely szerint az ellenpont a relatíve homogén, zárt társadalom többszólamú énekét szimbolizálja. Véleménye szerint a „kontrapunktikus kozmosz” ma már nem adja vissza a modern társadalom szerkezetét, a modern ellenpont valójában a közösség nélküli többszólamúság jelképe.⁵⁶

Adorno koncepciója egyértelműen a Schoenberg-zene abszolutizálásából fakadt, értékelése azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy ellentétben a forma, illetve a harmónia 20. századig töretlen tradíciójával, az ellenpont hosszú ideig nem állt a zeneszerzői gondolkodás előterében, s ha mégis, akkor annak mindig speciális esztétikai-poétikai oka kellett legyen, és csak a 20. században került újból a kompozitorikus érdeklődés centrumába. A zeneszerzői gondolkodás történetét mindeztidáig nem is igen vizsgálták ebből a szempontból,⁵⁷ miközben a 20. századi zeneszerzők nagy többsége – köztük Schoenberg, Hindemith, Stravinsky, Bartók és Kodály – tudatosan törekedett arra, hogy kontrapunktikus műveket alkosson. A régebbi korok kontrapunkttechnikáját elemző 20. századi teoretikus munkák számának gyarapodása, Kurth, Schenker vagy Jeppesen könyveinek megjelenése és népszerűsége is jelzi, milyen meghatározó jelentőséggel bírt az ellenpont az új zene esztétikájában.

Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a neoklasszicizmus térnyerésével az ellenpont többnyire mégiscsak historizáló szándékkal került számos zeneszerző művébe, s hogy benne a harmincas évektől kezdve a kortársak az ideális társadalom szimbólumát, illetve létrejöttének egyik előfeltételét ismerték fel.⁵⁸ 1930-ban megjelent, *Moderne*

⁵² Uott., 223.

⁵³ Uott., 216.

⁵⁴ Uott., 218.

⁵⁵ Adorno itt egyértelműen a szerializmusra gondol. Uott., 228, 238.

⁵⁶ Uott., 216.

⁵⁷ Éppen ezért olyan nagy jelentőségű Adorno részletes, bár elfogult-koncepciózus elemzése. Egy speciális, fenomenológiai elemző módszerrel kísérelte meg árnyalni ezt a kérdést Charles Warren Fox, „Modern Counterpoint: A Phenomenological Approach,” *Notes* VI/1 (1948. december), 46–57. Egyes művek vizsgálatával kísérletezett Diether de la Motte („Kontrapunkt.”) és technikai kérdéseket járt körbe Siegfried Borris („Probleme des Kontrapunkts.”) Mindkét tanulmány megtalálható: In *Terminologie der neuen Musik. Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung* Darmstadt, hrsg. von Siegfried Borris et al., Band 5 (Berlin: Merseburger, 1965), 7–16 és 17–24.

⁵⁸ Így vélekedett többek között a Kodály-tanítvány Molnár Antal is: Molnár Antal, „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 3. rész,” *Katholikus Kántor* XVII/3 (1928. március), 66–68.

Polyphonie című könyvében a később náci-szimpatiajáról elhíresült Siegfried Günther is e véleményének adott hangot, amikor arról írt, hogy a polifónia nem az individualitás, hanem a kollektivitás kifejezője,⁵⁹ s hogy a modern polifóniának elsősorban szociológiai funkciója van.⁶⁰ Kortársi polifonikus műveket ugyanis kisebb csoportosulások is előadhatnak, s e zeneileg képzett kis közösségekre támaszkodva néhány évtized alatt kiépülhet a jövő zeneéletének zenehallgató bázisa.⁶¹ Éppen ezért Günther külön fejezetet szentelt a modern polifónia és a zenei nevelés kapcsolatának is,⁶² továbbá hangsúlyozta a népdal jelentőségét az új kontrapunkt megszületésében. Mindez jelzi: elképzelései meglehetősen közel álltak a Kodály-tanítványok hasonló jellegű koncepciójához. A modern polifónia atyját Günther mégis Lendvai Ervinben ismerte fel,⁶³ miközben kortárs zeneszerzők sokaságát, köztük Bartókot is tárgyaló könyvében Kodály nevét meg sem említette.⁶⁴

A magyar nyelvű Kodály-irodalom egyetért abban, hogy a zeneszerző életművében középponti szerepet játszik az ellenpont technikája. Kodályról szólva Eösz László mellett érvelt, hogy „a barokk linearitás, a reneszánsz világosság és kiegyensúlyozottság mennyire vonzotta-foglalkoztatta egész életén át. Bach egyik legfőbb »szellemi tápláléka« volt, Palestrinában pedig a szólamkezelés fegyelmen-tisztaságán kívül »a felelősségnek senki másnál nem tapasztalható fokát« csodálta.”⁶⁵ Bónis Ferenc is utalt arra, hogy „a kórus-komponista Kodály számára Palestrina művei jelentették a tudás és inspiráció mértékét,”⁶⁶ mint ahogy Breuer János is kiemelte: „Kodály iskolája [...] az énekelt Palestrina ellenpontstílusát teremti újjá, a *Bicinia Hungaricától* egészen legnagyobb szabású, hatalmas vegyeskaraiig.”⁶⁷ Kodály tanítványai ugyanakkor mesterük előképeként Palestrina helyett gyakran inkább Lassusra hivatkoztak.⁶⁸ Molnár Antal

⁵⁹ Siegfried Günther, *Moderne Polyphonie*. Berlin–Leipzig: Walter de Gruyter & co., 1930. A zene-pedagógus Günther iniciátorként vett részt az 1937–38-ban az *Archiv für Musikforschung* lapjain zajló, a fajelmélet zene-tudományi alkalmazhatóságáról és ennek módszertani alapjairól szóló vitában. Erről részletesen lásd Pamela S. Potter, „Incentives to Explore the Race Problem and the Jewish Question in Musicology”, in Uő., *Most Germans of the Arts* (New Haven: Yale University Press, 1998.), 182.

⁶⁰ Günther, *Moderne Polyphonie*, 70.

⁶¹ Uott., 71.

⁶² Uott., 72–88. Günther kötetét éppen ebből a szempontból érdemes összevetni Kerényi György munkáival, elsősorban *Az énekkari műveltség kezdetei* című könyvével. *Népszerű zenefüzetek 6* (Budapest: Somló Béla, 1936).

⁶³ Günther, *Moderne Polyphonie*, 97.

⁶⁴ Könyve megjelenése idején, 1930-ban kompozíciók és ilyen tárgyú nyilatkozatok hiányában ebben a kontextusban még nem is beszélhetett róla.

⁶⁵ Eösz László, „Jézus és a kufárok. Kodály vegyeskari motettája”, in Uő., *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok* (Budapest: Osiris, 2000), 85.

⁶⁶ Bónis Ferenc, „Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében”, in *Magyar zene-történeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 219.

⁶⁷ Breuer János, „Bartók és Kodály”, in Uő., *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zene-történetéhez* (Budapest: Magvető, 1978), 21.

⁶⁸ Kerényi, *Az énekkari műveltség kezdetei*, 28. Molnár Antal, „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 2. rész.” *Katholikus Kántor XVII/2* (1929. február), 39.

rAADásul már 1917-ben felhívta a figyelmet arra, hogy Kodály a népdalt is bevonta az ellenpont tanításába, s éppen e „magyar kontrapunktnek” köszönhető, hogy a magyar zene beivódhat végre a fiatalság lelkébe.⁶⁹ Bárdos Lajos is úgy vélte, hogy Kodály specifikusan „magyar polifóniát” hozott létre.⁷⁰

1936-os Kodály-kismonográfiájában Molnár Antal a Mátrai képek elemzésével írta le a népdalra támaszkodó magyar ellenpont jellegzetességeit:

A dallam figuratív díszéből önálló ellenszólam válik. A szólamok vonalai egymásból nőnek tömör testté, a forma nem más, mint a dallam kisugárzása önnön mélységei felé (itt a nyitja minden önálló kontrapunktikának!). A zenész képzetében a dalanyag, mint a gyökér, kibocsátja törzsét, ágait, leveleit, azt, ami potenciálisan benne rejtett, de csak egyéni ihlet napsugarában tudott kibomlani. Nincsen nyoma semmiféle harmonizációs felöltöztetésnek: a népdal mintegy önmaga látja el magát háttérével, a gondolatok átlövelnek egyik szólamból a másikba és ösvonásuk alapján ölelkeznek össze.⁷¹

Molnár értelmezése szerint tehát a kontrapunktika a dallamból bontakozik ki: a dal-
lamot körülölelő számos ellenszólam nem valamiféle harmóniai vázzá áll össze, hanem inkább olyan zenei szövetet alkot, amely a dallamok dísziből-figurációiból születik meg. Minden későbbi kontrapunktikus fejlemény a dallamból bontakozik ki. „A dallam végső erőpróbája pedig – vallja Molnár –, hogyan születik belőle parthogenézissel a maga teljes dallamkörnyezete.”⁷² Vagyis Kodály magyar kontrapunktja nem a társadalom struktúráját képezi le, s még csak nem is a közösségi művészet jelképe, hanem arra mutat példát, miként jöhet létre önnemzéssel az egyszólamú magyar népdalból egy zenemű teljes kontrapunktikus hálózata.

Hogy Kodály ellenpont iránti érdeklődése valóban az egyszólamúságból megszülető többszólamúsággal függött össze, nem pedig a reneszánsz kóruspolifónia recepciójával, azt olvasmányaiiban található jegyzeteinek tanúsága mellett alátámasztják kompozíciói is. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy kóruskompozícióban meglehetősen kevés Palestrina vagy éppen Lassus stílusát idéző fordulatot, karakterisztikumot találunk, s ezek többnyire csak alkalmilag mutatnak fel palestrinás tulajdonságokat. A cappella műveire ugyanis többnyire nem jellemző a Jeppesen által leírt, lassabb értékekben előrehaladó, néhány ritmusértékre korlátozódó ritmika, a legkisebb mozgás elve, az ugrás, a hármashangzat-felbontás kerülése, a szigorú diszsonanciakezelés, a témák kiegyenlítettége vagy éppen a következetes és az egész formarészen végigvezetett imitáció.

⁶⁹ Molnár Antal, „Magyar kontrapunkt,” *Zenei Szemle* I/4 (1917. június), 120.

⁷⁰ Bárdos Lajos, „Kodály gyermekkarairól”, in Uő., *Tíz újabb írás. 1969–1974* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 115–210. Lásd a Polifónia című 2. fejezetet, 154–176.

⁷¹ Molnár Antal, *Kodály Zoltán* (Budapest: Somló Béla, 1936), 45.

⁷² Uott., 42.

A harmincas évektől megújuló új magyar egyházzene paradigmaticus alkotásának ítélt *Pange lingua* első részében (1–14. ütem) a felső két szólam (szoprán, alt) lassabb hangjegyértékekből építkező, diatonikus skálákból álló dallama kvintkánonban követi egymást. Közben a basszus, habár témaindítása hasonlít a két felső szólam dallamkezdéséhez, s csak folytatásában tér el attól, csupán alárendelt, kísérő szerepet játszik [1. a) kottapélda]. A második részben az új kvintkánont megint a szoprán és az alt intonálja, ismétlésekor, a 24. ütemtől azonban az alt két negyeddal korábban lép be, s dallama nem kvint-, hanem oktáv-távolságban helyezkedik el a szopránétól [1. b) kottapélda]. A szabályos kvintkánont itt a basszus belépése biztosítja; a háromszólamú struktúrában azonban az alt szólam csupán harmóniai kiegészítő funkciót tölt be.

Kodály kórusai között ez a tétel idézi leginkább Palestrina stílusát: ritmikai egyenlősége, az egész, fél és negyed hangértékek alkalmazása, az imitációs felépítés, a többnyire szekundlépésekben haladás mind-mind a római egyházzene műveire utalnak. Ugyanakkor a stílus szabályaitól eltérő megoldásokkal is találkozunk: Kodály hangsúlyos helyen diszsonanciára ugrik (2. ütem 3. negyed, 9. ütem 3. negyed), a dallam hármashangzat-felbontást jár körül (5–6. ütem szoprán, 6–7. ütem alt, 19–20. ütem szoprán, 21–22. ütem alt, 26–27. ütem alt, 27–28. ütem alt, 30–31. ütem basszus), és teret nyer a szekvencia (15–18. ütem szoprán, 16–19. ütem alt, 25–28. ütem basszus). E szabálytalanságok mellett ellenkezik a Palestrina-stílussal a tétel daljellege is, amit a szoprán szólam A–Av–B–B szerkezetű töretlen dallama és ennek dominanciája hoz létre.

S.  Pan - ge lin-gua glo - ri - o - si

A.  Pan - ge lin-gua glo - ri

a) 1–3. ütem

S.  Fru - ctus ven - tris ge - ne

A.  Fru - ctus ven - tris ge

T. B.  Fru - ctus ven - tris

b) 24–26. ütem

1. kotta: *Pange lingua*

2. kotta: *Ének Szent István királyhoz*, 24–32. ütem

Hasonlóképpen Palestrinát idézi az *Ének Szent István királyhoz* „Reád emlékezvén” szakaszának első fele is (24–32. ütem, 2. kottapélda). A népének-cantus firmus a basszusban szólal meg. A többi három szólam a dallamindítás imitációjával lép be, ám már a következő ütemekben eltér a téma menetétől, miközben ritmusformáiban és tematikájában közel áll hozzá. A Palestrina-stílus érzetét itt is a kétféle ritmusképlet (negyed és fél) használata, a legkisebb mozgás elvének követése,⁷³ illetve az előkészített és átmenő diszsonanciák alkalmazása váltja ki. Kodály azonban több ponton is eltér a stiláris előképtől: a basszusban megszólaló cantus firmus, hasonlóan a *Pange lingua* szoprándallamához, dalszerűen építkezik, s ez a jellegzetesség eltávolítja a kórusmű vonatkozó szakaszát a Palestrina stílusú imitációs motetta műfajától.

Talán éppen Kodály ellenpontosító kórusainak dalszerűségével magyarázható az is, hogy az a két tanulmány – Bárdos Lajos és Ittész Mihály egy-egy munkája⁷⁴ –, amely a kodályi kontrapunkt jellegzetességeinek vizsgálatát tűzte ki célul, elsősorban nem Kodály kórusait, hanem kétszólamú énekgyakorlatait vette górcső alá. Míg Bárdos tipizálási kísérlete elsősorban arra irányult, hogy Kodály műveiben elkülönítse a szabad és a kötött ellenpontosító szakaszokat – ez utóbbit Bárdos két további alcsoportra bontotta: 1. ellenpontosító szövetek, amelyek azonban nem tartalmaznak imitációt és 2. tényleges imitáció –, addig Ittész arra törekedett, hogy a kétszólamú énekgyakorlatokban kimutassa Kodály stiláris mintáit. Véleménye szerint e vokális etűdökben Kodály a népzenei ihletettség mellett egyaránt támaszkodott reneszánsz, barokk és romantikus

⁷³ Bár Kodály ebben sem követi szigorúan a szabályokat: lefelé irányuló hangközugrás után tovább lép lefelé, ahelyett hogy a mozgás irányát megváltoztatná – igaz, ez a szabálytalan dallamképzési elv a cantus firmusból adódik.

⁷⁴ Bárdos, „Kodály gyermekkarairól” és Ittész Mihály, „Kodály énekgyakorlatai”, in Uő., *22 zenei írás. (Kodály és... elődök, kortársak, utódok.)* (Kecskemét: Kodály Intézet, 1999), 97–120.

modellekre, a bécsi klasszikára viszont nem, mert egyrészt ez a lényegileg homofon stílus harmóniai szempontból semmi újat nem hoz a barokk után, másrészt alapvetően hangszeres fogantatású, harmadrészt pedig Kodály számára inkább a formai gondolkodás terén bírt jelentőséggel.⁷⁵

Reneszánsz előképekre figyelt fel a *Bicinia hungaricában*, barokk modellekre a 15, az 55 és a 44 kétszólamú énekgyakorlatban, mindkét stílusra a 66 kétszólamú gyakorlatsorban, a népzeneéire a 77-ben és a romantikára a 22, valamint a 33 kétszólamú énekgyakorlatban. Barokk stílusmintának tekintette az imitációs szerkesztést, a kánontechnikát, a kromatikát, bizonyos barokk köznyelvi fordulatokat, témátípusokat, míg romantikusnak egyes jellegzetes akkordcsaládokat, a hangnemi rokonságot és a kromatikát. Reneszánsz előképet azonban nagyon keveset tudott csak kimutatni, s mindössze két zenetörténeti utalásra hívta fel a figyelmet.⁷⁶ Ugyanakkor a Kodály énekgyakorlataiban megjelenő kétszólamúságban – s ez ellentmond Molnár Antal értelmezésének – felismerni vélte egyfajta „harmonikus hátteret.”⁷⁷

Kodály írásaiban meglepően kevés utalást találunk az ellenponttechnikájára. Leghosszabb elmélkedésében, egy 1951-ben keletkezett előadásában a fűgák témabelépéseit, vagyis a tonális és a reális válasz gyakorlatát kvintváltó magyar népdalok jellegzetességeivel hasonlítja össze:

Aki elvégezte a Főiskolát, és 25 fűgát tud könyv nélkül, hajlandó talán azt hinni, hogy ez a tünemény [a tonális válasz] kizárólag a többszólamú fűga-zenében található. Ezzel szemben azt állítjuk, hogy ennek semmi köze a többszólamúsághoz, nem az szülte, nem az teremtette, hanem ez egy egyszólamú dallamszövési elv, amely kimutatható olyan zenékben is – a Távol-Keleten és mindenfelé a világon –, amelyek a többszólamúságot sohasem ismerték. Tehát nem eredhet ez a többszólamúságból, hanem olyan elv, amely a dallamegységet a többi között azzal is fenn akarja tartani, hogy nem ugrik ki a kezdő hangnemből zökkenésszerűleg, hanem simán, óvatosan csatlakozik és ezáltal szorosabb egységet teremt a dallam első és következő hangjai között.

Ez a tünemény igen sok dalunkban megtalálható. Ha megvizsgálják mindazokat a dalokat, amelyekben kvint-viszony van – mégpedig akár úgy, hogy mélyebben van a következő szakasz, akár úgy, hogy magasabban –, lépten-nyomon fognak találni ilyen »tonális« tüneteket, vagyis eltéréseket a merev, nyers kvint-transzpozíciótól úgy, hogy időnként kvart van és a hangok első összekötése nem lépi túl

⁷⁵ Ittész, „Kodály énekgyakorlatai”, 98.

⁷⁶ Uott., 99–101. A 124. genfi zsolttárt feldolgozó 115-ös számú *Bicinia Hungarica* tétel dallamát Lassus *Puisque j'ay perdu* miséjének egy dallamával vetette össze, míg a „Kis kacska fürdik” dallamát (BH/101) Nicolaus Herman 1560-ból származó koráljával társította.

⁷⁷ Uott., 99.

az oktávát. Az oktáva az, ami erre kényszeríti, mert az oktávát akarjuk hallani. Ha kimegyünk belőle, az már bizonyos tekintetben fülsértő.

Vannak kivételek is, vannak olyan dalfolytatások is, ahol a nyers kvint-transzpozíció olyan mereven életbe lép, hogy kénytelenek vagyunk mindjárt az első befejező hang után 9 hangot ugrani. [...]

Ha a fül hozzászókkott a tonális folytatáshoz, akkor lehetetlen, hogy ne találja fülsértőnek, vagy legalábbis élesnek ezt a hirtelen felugrást a 9. hangra. (Énekelhetőség szempontjából is problémát jelent eltalálni, s nem lehetetlen, hogy az ősi tonális szokás fejlődésében szerepe volt annak is, hogy a tonális válaszoknál az énekelhetőség is könnyebb általában.) Mindenesetre tudomásul kell venni, hogy vannak ilyenek is, amelyeket a tonálissal szemben reálisnak hívunk. (=betű szerinti, a maga teljes realitásában transzponált kezdő téma.)

Ugyanez megvan a fuga terén is. Ott is bizonyos korokban bizonyos szerzők inkább a reális folytatást használták a tonális helyett.⁷⁸

Kodály tehát a népzene kvintváltó mechanizmusára vezeti vissza a fűgák tonális, illetve reális válaszbelépéseit, és hangsúlyozza a népzene primátusát is. Arra is felhívja a figyelmet, hogy a tonális válasznak megfelelő, oktávhangközt hangsúlyozó kvintváltás a magyar és vele rokon népzeneekben is gyakoribb, mint a pontos kvintranszpozíció, mivel könnyebben énekelhető. Az idézett szakasz azonban Molnár Antal elképzelését is alátámasztja: a kodályi magyar kontrapunkt valóban a népdalban rejtőző zenei potenciáiból építkezik.

Ezt a feltételezést erősíti az a több száz oldalas jegyzetanyag is, amelyet egy Kontrapunkt feliratú dossziében őrzött meg a budapesti Kodály Archivum, s amelynek nagy része a kétszólamú ellenpont kérdéseivel foglalkozik.⁷⁹ A jegyzetanyag feltételezhetően a *Bicinia hungarica* létrejöttét megelőzően, illetve azzal egy időben, a harmincas évek legvégén keletkezett, bár – mint ezt az ellenpontolvasmányokhoz készített feljegyzések bizonyítják – Kodály tanításának is segédanyagául szolgálhatott.⁸⁰ A kéziratanyag, az ellenpontolvasmányok jegyzetei mellett, tartalmazza Kodály másolatait reneszánsz kórusművekből és különféle példatárakat, amelyeket a zeneszerző-tanár állított össze egyes technikai jellegzetességekből. Kodály elsősorban a Palestrina és kortársai mű-

⁷⁸ Kodály Zoltán, „Ősi hagyomány – mai zeneélet. Előadás a Népművészeti Intézet iskoláján”, in Uő., *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 225–226. Az előadást Kodály feltehetően nem egy rögzített szöveg alapján, hanem szabadon mondta el, ebből eredhetnek a stílárius esetlegességek.

⁷⁹ KA Ms. mus. 496/1–184. A kézirat kisebb részében a három- és négyszólamú ellenpont témáját is körbejárja Kodály.




⁸⁰ Ennek tanúbizonyosságát adja egy óravázlat is: KA Ms. mus. 496/28r. A jegyzetanyag Kodály ellenpont iránti érdeklődésének egy korábbi dokumentumát is megőrizte. Tartalmazza ugyanis azt a jegyzetfüzetet, amelybe a zeneakadémista Kodály gyűjtötte össze Fux Gradusához készített jegyzeteit és egyéb megjegyzéseit. KA Ms. mus. 496/180. Egy másik jegyzetcsoporthoz – amelyben Riemann, illetve Scholz munkáira hivatkozik – szintén a korai időszakból származhatott (KA Ms. mus. 496/176).

veiben fellelhető szabálytalanságok után kutatott: többek között kvartszexteket,⁸¹ fedett kvint- és oktávpárhuzamokat⁸² és elugró váltóhangokat keresett.⁸³ Ezenfelül számos kidolgozott vagy felvázolt ellenpontgyakorlatot is találunk a dokumentációban.⁸⁴

E kézirat azonban arról is információval szolgál, milyen kérdések foglalkoztatták Kodályt leginkább a kétszólamú magyar kontrapunkt koncepciójának felvázolásakor. A jegyzetanyag tanúsítja, hogy érdeklődését elsősorban a feldolgozandó dallamok keltezték fel: olyan témákat keresett, amelyek eleve egyszólamúak, keletkezésük háttérében tehát – mint arra Molnár Antal is utalt – semmiféle harmonizálási szempont nem állt: „Olyan témákat kell keresni[,] amik minden K[ontra]p[unkt] gondolat nélkül keletkeztek[,] nem mint a Juon. A korál, a népdal” – írta egy jegyzetében.⁸⁵ Az egyik lapon, amely kidolgozandó ellenpontgyakorlatokat tartalmaz, ennek megfelelően népdalokat és népénekeket jegyzett fel,⁸⁶ míg egy másik lap az *Eccer a cigányok cantus* firmus feldolgozását őrizte meg.⁸⁷

Egyébként is egyértelmű, hogy az ellenpont tanításakor elsősorban a kontrapunktikus szövet háttérében megbúvó harmóniai gondolkodás foglalkoztatta.⁸⁸ Olyan ellenpontideál lebegett a szeme előtt, amely el tud szakadni a modern harmóniaérettől:

Dilemma: Régi technika: bizonyos része elválaszthatatlan a hangnemektől, de hogy lehet kikapcsolni a mai harm[óniai] érzést? Csak folytonos rámutatással a mai és XVI. [századi] közti különbségre.

2. Technika más része a ritmussal függ össze! ezt egészen figyelmen kívül hagyja  stb. hangsúlyok rendszere a klassz[ikus] zenén fejlett  ezt húzza rá a XVI. [századi] hangnemre. [Kitson] egyetlen homályosan sejlő megjegyzése a párhuzamokról: miért kevésbé érzékeny a XVI. sz[ázad] [a] párhuz[ammal] szemben: mert kevésbé éles hangsúly (... lap)  3 voci. Elesik a $\frac{6}{4}$ érzékenység is. De nem kellene inkább egy harm[óniai]tól (mai és XVI. [századi]tól egyaránt független mozgástechnikai alapot keresni? Közöset mindkét korszakra? Vagy mégis külön tanulni a kettőt: előbb mait, aztán a XVI. [századit].⁸⁹

⁸¹ Ms. mus. 496/68r, 80r, 113r, 179r.

⁸² Ms. mus. 496/1r, 2r, 8r, 9r, 11r, 78r, 80r, 91r, 107r, 108r, 109r, 111r, 121r 125r, 128r, 130r.

⁸³ Ms. mus. 496/7 r. recto r, 8. recto r, 24 r, recto, 62 r, recto.

⁸⁴ 10r-v, 12r-14v, 15v-16v, 19r-23r, 54r-v, 100v, 114r-118v, 120r, 182/1r-3 r. A gyakorlatok nagy többségét a Paul Juon által megadott cantus firmusokra készítette Kodály. Paul Juon: *Kontrapunkt. Aufgabenbuch* (Berlin: Schlesinger, 1910).

⁸⁵ KA Ms. mus. 496/18v.

⁸⁶ KA Ms. mus. 496/20r.

⁸⁷ KA Ms. mus. 496/54r.

⁸⁸ Az is foglalkoztatta, nem hordozza-e magában a kontrapunktikával való foglalkozás egy új harmóniai gondolkodás lehetőségét: „A mai, 'harmonikus' Kp. alapjai még nem biztosak. Lesznek-e? Még mielőtt kifejl[ődik,] az új harmonikusok döntögetik a H[armonie]lehre falait.” KA Ms. mus. 496/171v.

⁸⁹ KA Ms. mus. 496/41r-v. Ugyanakkor egy másik jegyzete, amelyet Vargyas Lajos adott közre, és amely a Molnár Antal 12 tévedése címet viseli, a harmónia és a kontrapunkt összeegyeztetése és egyenrangúsága mellett érvel: Kodály, *Magyar zene...* (lásd a 45. lábjegyzetet), 54–55.

A jegyzet több fontos szempontot is felvet: egyfelől hangsúlyozza a modern és a 16. századi harmóniai gondolkodás különbségét, és rámutat arra, hogy e különbség forrása leginkább talán a ritmikai-metrikai érzet változásában rejlik. Ebből ered a modern hallás kvint- és oktávparhuzamok iránti érzékenysége, a hatnegyedes osztás értelmezésének változása, vagyis hogy kétszer háromnegyednek vagy háromkettednek érzékeljük-e ma a hatnegyedet – a két esetben különböző helyre esnek ugyanis a hangsúlyok. Ezenfelül Kodály felveti egy új „mozgástechnikai alap” megteremtésének gondolatát.

A modern, posztriszttáni harmóniai gondolkodástól való elszakadással függhetett össze az is, hogy Kodály érdeklődése a kétszólamúság felé fordult. Jegyzeteiben ezért is tért vissza olyan gyakran arra a gondolatra, hogy az ellenponttankönyvek nem fordítanak kellő figyelmet a reneszánsz kétszólamúság jelenségére: „Az a hiba, hogy Pal[e]st[rina] kétszólamú példáit nem veszik külön. Kimerítően kellene a 2szól.[amú] eseteket tárgyalni” – jegyezte fel.⁹⁰ A Palestrina-stílust, mint „a 7akk[ord] nélküli stílus”-t határozta meg,⁹¹ s egyik jegyzetében is ezt a szempontot bontotta ki, amikor a kétszólamúság általa legfontosabbnak ítélt jellemzőit írta le:

Mi fontos a 2sz[ólamú]ságban?

Kimeríteni 2sz[ólam]al a mondanivalót. Kiirtani minden 4szólamúságbeli elemet V7. Kiegészítésre szoruló hangk[öz]képviselő akkor jelentős. Tökél.[etes] 2sz[ólam]: amihez nem kell sőt zavar egy 3-ik. [...]

kétsz.[ólamú] gondolkodást megszokni: az egész stílust végtelenül tisztítja és erősíti.

2sz[ólamú] Dallamhoz basszust vázolni, majd 4sz[ólam]ban feldolgozni és alája második sz[ólam]o]-t írni (úgy hogy 2sz[ólam] marad), lényegesen más feladat. A 2ik szólam sokkal koncentráltabb: benne van a bassz[us,] de pótolni kell a hiányzó töltelék sz[ólam]kat.⁹²

A jegyzetből kiderül, hogy Kodály úgy vélte: a kétszólamú gondolkodás elsajátítása nemcsak a modern harmóniai világtól, a hagyományos négyzólamú harmonizálástól való eltávolodást segíti elő, de lehetőséget teremt a stílusérzék tisztulására és erősítésére is. Ezenfelül pedig rámutatott arra, hogy egy dallamhoz írott második szólam – ha kialakításának háttérében nincs harmónia – sokkal több tulajdonságot hordoz, nemcsak a funkcióerősítő basszust rejti magában, de a többi, hiányzó szólam feladatait is magára vállalja.

Mint korábban láthattuk, a magyar népzeneről szóló tanulmányában, amikor a Palestrina-stílus dallamvonalát és hangközhasználatát a magyar népdaléval és a gregoriánéval vetette össze, éppen arra utalt, hogy bármely letisztult klasszikus stílus

⁹⁰ KA Ms. mus. 496/26r.

⁹¹ KA Ms. mus. 496/119r.

⁹² KA Ms. mus. 496/48v.

csak szelekció révén jöhet létre.⁹³ Ugyanerre törekedett kétszólamú énekgyakorlataiban is, azaz tudatosan mondott le a hagyományos harmóniai eszközökről, s szűkítette le kompozitorikus lehetőségeit. Vagyis a kétszólamúság melletti kiállása háttérben nemcsak a pedagógiai koncepció, hanem egyfajta klasszicizáló törekvés is megbújt. Mindez pedig logikusan következett abból, hogy Kodály a kétszólamú ellenpont alapjaként az egyszólamú dallamkultúrát jelölte meg. Ezért is utalta az ellenpontot a dallamtan körébe.⁹⁴

Egy másik jegyzetében úgy vélekedett, hogy a 16. századi zenehallgató azért nem tett különbséget konszonzancia és disszonzancia között, mert nem a két szólam viszonyát hallgatta, hanem mindig valamelyik dallamot követte.⁹⁵ Az előbbi jegyzetében említett „ $\frac{6}{4}$ érzékenység” és a hangsúlyproblémák tárgyalása pedig arra vall, hogy Kodályt intenzíven foglalkoztatta a hármas osztás kérdése. Több jegyzetében említette, hogy az ellenponttankönyvek nem foglalkoznak elég behatóan a hármas osztással, holott ebben a súlyok másképp helyezkednek el, mint a páros metrumú tételekben, s ebből fakadóan másként viselkednek bennük az átmenő- és váltóhangok is.⁹⁶

A kéziratanyag egy jegyzete – „De mi a ma stílusa? Nem minden percben sajátos vegyüléke a múltnak és jövőnek?”⁹⁷ – pedig jelzi, miért foglalkozott Kodály ilyen behatóan a Palestrina-stílussal. E szerint az elképzelés szerint bármely zenei stílus régi és új elemek keveredéséből jön létre. Áll ez Kodályra is, akinek kétszólamú énekgyakorlatai paradigmaticusan mutatják be múlt és jövő, reneszánsz és barokk kontrapunktika, romantikus harmóniavilág és sokféle népzene művészi egybeolvadását. Éppen ezért feltételezhetjük, hogy a Kodály jegyzeteiben megőrzött szempontok áttétel nélkül jelennek meg a kétszólamú énekgyakorlatokban, elsősorban a *Bicinia hungarica* sorozatban, hiszen ezek a kompozíciók a jegyzetek nagy részével éppen egy időben keletkeztek. A későbbi kétszólamú énekgyakorlatok fokozatosan eltávolodnak a jegyzetekben leírt ideáktól, bár az összefoglaló jellegű 22, 55 és 66 kétszólamú énekgyakorlat több tétele is számos ponton kapcsolódik a bennük foglaltakhoz.⁹⁸ A *Bicinia hungarica* és

⁹³ Kodály, „A magyar népzene”, *Visszatekintés III.* 331.

⁹⁴ „A Kp. egyértelműen dallamtan [...]” KA Ms. mus. 496/49r.

⁹⁵ Vajjon lényeges különbséget érzett a kettő [a konszonzancia és a disszonzancia] között a 16. századi ember? mert + dissz[onancia] (+) konszon[ancia]. a kettő azonossága nem nyomja-e el azt a különbséget? Inkább hallja a mel.[ódiát] akár fenn van, akár lenn, mint a 2 sz.[ólam] viszonyát.” Ms. mus. 496/149r.

⁹⁶ KA Ms. mus. 496/ 69r, 85r, 86r, 87r. A legpontosabban a 86. rectón olvasható jegyzet fejt ki a problémát: „a 3-as problémáját egyik sem érinti. 1. 2-eshez soroljuk? tiszta cons.[onancia]? 2. 4-eshez? átfutó ellenm.[ozgás] dissz.[onancia]? és átfutó 7. és 2. és hasonló rendszerezendő enyhébb esetek megengedésével?”

⁹⁷ KA Ms. mus. 496/48v.

⁹⁸ A *Bicinia hungarica* 1937 és 1942 között, a 15 kétszólamú énekgyakorlat 1941-ben, a 33, 44, 55 kétszólamú énekgyakorlat 1954-ben, a 22 és a 66 kétszólamú énekgyakorlat 1962-ben, míg a 77 kétszólamú énekgyakorlat 1966-ban keletkezett.

a *Kétszólamú énekgyakorlatok* egyes tételeinek vonásai ily módon közvetlenül dokumentálják Kodály elképzeléseit a kétszólamú magyar kontrapunktról.

Amikor Ittész Mihály Kodály biciniumaiban főként barokk modelleket ismert fel,⁹⁹ s amellet érvelt, hogy csupán a *Bicinia hungarica* tartalmaz reneszánsz elemeket,¹⁰⁰ az énekgyakorlatok egyik jellemző tulajdonságára mutatott rá. Kétségtelen, hogy az imitációs felépítésű tételek nagy többségének témája – ritmikai gazdagságával, jellegzetes fordulataival, kromatikára vagy zárt dúr-moll tonalitásra hajló melodikájával – barokk stílusjegyeket hordoz. Ezek a jelenségek eleve lehetetlenné teszik, hogy a rövid darabok a Palestrina-stílushoz közelítsenek, ráadásul a gyakorlatok közül csak kevés alkalmaz imitációt. Az énekgyakorlatok jelentős része kontrapunktikus szerkesztésű ugyan, amennyiben a két szólam többnyire egymással szemben, néhol hang hang ellenében mozog, de legtöbbször nem imitálja egymást. A tételek többsége nem is elég hosszú ahhoz, hogy egy teljes imitációs szakasz lefusson alatta. A két típust már Bárdos elkülönítette, amikor szabad, illetve imitációs ellenpontról beszélt.¹⁰¹ A Palestrina-stílus egyes ismertetőjegyei azonban nemcsak a *Bicinia hungarica* négy füzetében jelennek meg, ahol tisztán Palestrina stílusú tételt valójában nem is találunk, hanem a 33 és 66 kétszólamú énekgyakorlatban,¹⁰² sőt a leginkább egyértelmű stílár utalásokra az 55 kétszólamú énekgyakorlatban lelünk példát.¹⁰³

A népzenei fogantatású témák több lehetőséget nyújtanak a Palestrina-stílushoz közelítő feldolgozásra, mivel ezek távol állnak a bécsi klasszikus harmóniai gondolkodástól, s így a reneszánsz diatonikus világát, egyházi hangnemeit is megidézik. Ráadásul, ahogy Kodály is hangsúlyozta, dallamképzésük-hangközhasználatuk is rokonítható a Palestrina-stílusával. Kodály mégsem használ fel az összes kétszólamú énekgyakorlatban népzenei vagy azzal stílárisan rokon témákat. A legtöbb népdal a *Bicinia hungaricában* található, de népdalutánszatokat tartalmaz a 15, 55, a 66 és a 77 kétszólamú énekgyakorlat is, míg a 22, 33 és 44 énekgyakorlatban egyáltalán nem jelenik meg a népdal-tematika. Pedig a magyar kontrapunkt Molnár Antal által leírt fő jellegzetessége – az, ahogyan a népdal beépül a kontrapunktikus szövetbe, illetve: ahogyan a népdalból önnemzéssel létrejön ez a szövet – leginkább ezekben a tételekben érhető tetten. A népdaltémák sajátosan alkalmazkodnak a kétszólamú énekgyakorlatok imitációs szerkezetéhez, s ennek alapján a kodályi eljárásnak két, egymáshoz sok tekintetben nagyon is hasonló típusát különböztethetjük meg.

Az első, egyszerűbb s az imitációs szerkesztéssel kapcsolatban nem álló típusban Kodály a népdal, esetleg a népdalt idéző dallam négy sorát szétosztja a két szólam között: vagy a 2–3. sort, vagy pedig a dallam teljes második felét a másik szólamnak

⁹⁹ Ittész, „Kodály énekgyakorlatai”, 101–109.

¹⁰⁰ Uott., 97–98.

¹⁰¹ Bárdos, „Kodály gyermekkarairól”, 155–157.

¹⁰² 33/6, 66/19, 22, 26, 28, 29, 30, 39, 45.

¹⁰³ 55/3, 4, 5, 7, 8, 9, 17, 18, 28, 31.

É - rik a sző - lő, haj - lik a vesz - sző bo - dor a le - ve - le,
 É - rik a sző - lő, haj - lik a vesz - sző, bo - dor a le - ve - le,

Két le - gény szán - ta - ni men - ne, de nincs - csen ke - nye - re.
 Két sze - gény - le - gény szán - ta - ni men - ne, de nin - csen ke - nye - re.

3. kotta: *Bicinia hungarica*, 42.

adja.¹⁰⁴ A *Bicinia hungarica* 42. darabjában (3. kottapélda) a népdal (Érik a szőlő) első fele a felső szólamban, kvinttel lejjebb megszólaló második fele pedig az alsó szólamban helyezkedik el; a dallam efféle kettéválasztását a kvintváltás segíti elő. A népdallal szemben megszólaló ellenszólam kétségtelenül ellenpontozza a témát, mégsem tekinthető teljesen egyenrangúnak vele: habár önmagában is értelmes, zárt szerkezetű dallam, mozgásirányát alapvetően meghatározzák a népdal adottságai.

Kodály figyelme egyértelműen a szabályos disszonanciakezelésre irányul, az ellenpont mégis távol esik a Palestrina-ellenpont stíláriis jellegzetességeitől. A *Biciniá*ban csak súlytalan helyen találkozunk disszonanciával, a negyedik nyolcadon (1. ütem, 5. ütem), a második negyeden (9. ütem), illetve a második nyolcadon (12. ütem). Kivételt csak az utolsó előtti ütem első nyolcadának d–c együtthangzása képez, ahol viszont a disszonanciát az előző ütem altjának d–je készíti elő, s a szoprán is díszítő jellegű felső váltóhangként viselkedik. A dallami jellegzetességek azonban eltérnek a Jeppesen meghatározta szabályoktól: a kíséző szólam tartalmaz szekvenciát (1–4. ütem), hármashangzat-felbontást (6. ütem) és két egymást követő, de azonos irányú hangközugrást (9–10. ütem).

A *Bicinia hungarica* 46. számú darabja a népdal beépítésének másik típusára mutat példát (4. kottapélda).¹⁰⁵ Kodály itt nem népdalt használ, hanem négysorossága és fordulatai révén népdalt idéző struktúrát és melodikát. A kvintváltó dallam kvinttel feljebb elhelyezkedő második sora úgy viselkedik, mint a fűgában az alaphangnemű duxot követő comes: az álnépdal második sora tehát egyben reális válaszként is funkcionál. Ez

¹⁰⁴ Példák az első típusra: BH/9, 11, 13, 23, 28, 32, 34, 35, 36, 53, 66, 68, 82, 83, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 103, 104, 108, 136, 141, 143, 146, 148, 150, 152, 153, 156, 158, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 178, 180. 15/6, 55/6, 66/15, 33, 77/7, 9, 73.

¹⁰⁵ Példák a második típusra: BH/7, 52, 54, 66/10, 11, 20, 23, 28, 39, 41, 44, 52, 58, 77/71.

4. kotta: *Bicinia hungarica*, 46.

az az eljárás, amelyre Kodály fentebb idézett, 1951-es előadásában is utalt, s amelyet – mint ez a példa is mutatja – be is épített kompozícióiba.

Ez a nyolcütemes gyakorlat valóban imitációs szerkesztésű: a dallam második és harmadik sora alatt, illetve a negyedik felett megszólaló ellenszólam többnyire szemben mozog a felső szólammal, s akárcsak a 42. gyakorlatban, a diszsonanciaszabályokat pontosan betartja. A dallamképzés azonban, ha komolyan vesszük a Palestrina-stílus Jeppe-sen-féle leírását, hibákat rejt magában: lefelé haladó szekundlépések utáni lefelé irányuló tercugrást, amelyet újból szekundlépés követ lefelé (4–5. ütem), hármashangzat-felbontást (6–7. ütem) és felfelé haladó szekundlépéseket követő felfelé irányuló tercugrást.

Mindkét gyakorlatban a népdal alapvető strukturális szerepet játszik: négy sorossága meghatározó módon befolyásolja a rövid tételek szerkezetét, s ezzel példát mutat arra, miként épül be a magyar kontrapunktba a népdal. Az 55 kétszólamú énekgyakorlat Palestrina-stílust idéző imitációs tételei sokkal rejtettebben építik be a népdaltapasztalatokat. Egyes tételeket Kodály ütemvonal nélkül jegyez le, s ezzel is a reneszánsz kórusgyakorlatot kívánja felidézni,¹⁰⁶ mindez azonban nem fedi el a dallamok periodicitását. A 7. tételben (5. kottapélda) az alsó szólambeli témaindításra a felső szólam tonális válasza reagál: a két megszólalás egyértelműen a kvintváltó népdalok jellegzetességeit hordozza.

Ezzel függ össze a témák rövidege is. A kvintfelugrásból és az azt követő, lefelé haladó skálából álló témaalakzat a hétütemes imitációban többször is felbukkan. Első alkalommal a felső szólam tonális válaszában, ahol a kvint kvarttá alakul át, majd ezt követően az ötödik ütem kezdetén, az alsó szólamban a-hangról indulva szólal meg újra, s két fél értékkel később követi őt a felső szólamban újból a tonális válasz témája. Az utolsó előtti ütemben a kvintugrásos témát az eredeti hangnemben intonálja a felső szólam. A téma periodikus ismétlődéseivel Kodály egy olyan gyakorlatot von be a Palestrina-stílusba, amely attól teljesen idegen: a művet összefogó tematika eszméje ugyanis jóval később, a barokk ellenpontban született meg.

A témamegszólalások közé eső szakaszok mindegyike zárlatba fut bele, s ezekben a kadenciákban meghatározó szerepet játszik a Palestrina-stílus két fő jellegzetessége, a

¹⁰⁶ Nem használ ütemvonalat a 4., a 17., a 28. gyakorlatban sem, másutt pedig $\frac{4}{2}$ -es vagy $\frac{3}{4}$ -es nagy ütemekben gondolkodik: 7., 18., 31. tétel.

5. kotta: 55 kétszólamú énekgyakorlat, 7.

skálamozgás és a késleltetés. A 2–3. ütem fordulóján megjelenő első késleltetés a szakasz továbbgördülését hivatott elősegíteni: az első két-hármas késést (a-g-a-f) Kodály nem vezeti tovább, hanem a felső szólamban, egy szünetet követően az alul megszólaló f fölé g-hangot illeszt, s miközben az alsó szólamot szabályosan lefelé, e-re oldja, a felső szólam kis tercet ugrik, s az így megszülető b-hang újabb disszonanciát képez az éppen megszólaló, oldás funkcióban lévő e-vel. A feszültséget csak az ezt követő cisz-a szext, illetve a d-f terc oldja fel. A következő skálamozgással előkészített késleltetés azonban már teljesen a hagyományos reneszánsz formulát követi: a 4–5. ütem fordulóján a h-a–h-gisz késleltetés akár Jeppesen példatárába is bekerülhetne.

A Palestrina-stílus jellegzetességeire figyelhetünk fel az 55 kétszólamú énekgyakorlat 4. számú tételében is (6. kottapélda), itt azonban a kontrapunktikus szerkesztéshez nem társul az imitáció elve. A tétel olyan, mintha egy hosszabb imitációs motetta valamely belső szakasza lenne, s így csak az ellenmozgás kap meghatározó szerepet benne. Ellentétben a 7. gyakorlattal, a késleltetés technikája nem jelenik meg e darabban, azonban a skálamozgás itt is dominál, s éppen ennek köszönhetően közelít a tétel a Palestrina-stílushoz.

Ez a gyakorlat ugyanakkor sokkal több szabálytalanságot mutat fel. Ilyen például az alsó szólamban a disz-hang váratlan alkalmazása. Nemcsak arról van szó, hogy előtte és nem sokkal utána d-t hallunk, s ez talán még inkább kiemeli a hang szokatlanságát, hanem arról is, hogy ezt a kromatikus hangot nem használták a reneszánszban. Hasonló, a reneszánsz gyakorlattól eltérő megoldásra lelünk a tétel végének alsó szólamában, ahol a dallam gisz-ről c-re ugrik. A korban nem ismerték a szűk kvart hangközt; ráadásul ebben a tételben a gisz-c hangköz egy negyed erejéig egyszerre is megcsendül.

Még ezekben a Palestrina stílusát leginkább megidéző darabokban is egyértelmű: Kodály elsődleges célja nem az, hogy pontosan idézze fel a reneszánsz világát. Inkább egy-egy, esetleg a reneszánsz zenére is jellemző zeneszerzés-technikai problémát vet

6. kotta: 55 kétszólamú énekgyakorlat, 4.

fel, s a rövid tételeket ezek végiggondolásának szenteli. A tételek zeneszerzés-technikai gyakorlat jellege tagadhatatlan. Ezt a magatartásformát képviseli a 66 kétszólamú énekgyakorlat 22. darabja is, amelyben Kodály a késleltetés technikájának kérdéseit járja körbe. A 25 ütemes kompozícióban négy hosszabb késleltetési szakasz található, s ezek mindegyike hasonló struktúrát mutat (7. kotta).

A dallamot mindkét szólamban lefelé ugró kvint és felfelé ugró kvart alakítja, az egyik szólam ugrása azonban, komplementer módon, mindig akkor következik be, amikor a másik szólam egy helyben áll. Az ütem leghangsúlyosabb pontján, az ütem egyen, mindig disszonancia szól, ám a disszonáns hangköz egyik hangját Kodály az előző ütem azonos hangjának átkötésével előkészíti. A disszonancia a 2. negyeden oldódik fel. A késleltetési formula felidézi Palestrina stílusát, abban azonban mégiscsak eltér tőle – s ez adja a tétel gyakorlatjellegét is –, hogy túl sokszor ismétlődik meg, s ezáltal szekvenciaként hat.

Kodály érdeklődését a hármas osztás is felkeltette. Hogy milyen komoly technikai kihívásként kezelte, bizonyítja, hogy a *Bicinia hungarica* és a *Kétszólamú énekgyakorlatok* hét sorozata összesen 58 hármas osztású tételt tartalmaz, a legtöbbet, összesen 32 darabot, éppen a legkorábban keletkezett gyűjtemény.¹⁰⁷ A hármas osztás – mint már a kontrapunktjegyzetekben láthattuk – elsősorban azért foglalkoztatta, mert itt egészen máshová esnek a hangsúlyok, s a disszonanciakezelés szabályai is ehhez alkalmazkodnak. A *Bicinia hungarica* 101. darabjának („Kis kacska fürdik”) háromnegyedéhez

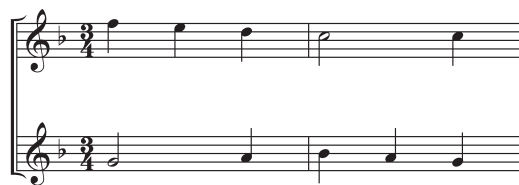
¹⁰⁷ BH/7, 8, 18, 35, 36, 38, 39, 46, 51, 58, 64, 66, 72, 83, 101, 103, 107, 110, 113, 120, 123, 125, 128, 133, 138, 141, 148, 150, 155, 162, 170, 180, 15/10, 22/14, 33/7, 11, 12, 14, 17, 44/2, 22, 25, 28, 30, 32, 36, 55/6, 7, 40, 49, 54, 66/59, 66, 77/52, 54, 58, 59, 69. A hármas osztás mellett Kodályt foglalkoztatta az 5/4, az 5/8 és a 7/4 alkalmazásának lehetősége is: BH/61, 121, 122, 136, 139, 156, 159, 160, 165, 169, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 15/5, 33/10, 55/25, 47, 77/71a.



7. kotta: 66 kétszólamú énekgyakorlat, 22, 1–3. ütem

könnyed, frottola karakter társul, a második szólam azonban a motetta műfajtól való távolság ellenére is egyértelműen imitálja az elsőt.¹⁰⁸ Kodály talán túlságosan is következetesen alkalmazza a hármas osztásra érvényes disszonanciaszabályokat, s ezzel formálja játékossá a tételt.

A harmadik negyedre többnyire disszonanciát illeszt: sokszor kvartot, más esetekben nagy nónát, nagy szekundot, tritonuszt, kis szeptimet; ha ez az ütemrész mégis konszonanciára hajlik, akkor kvint, illetve nagy és kis szext társul hozzá. Csak a záró hangon szólal meg a legtökéletesebb konszonancia, az oktáv. A második negyed ugyanakkor meglepő módon mindig konszonáns: oktáv, nagy és kis terc, nagy és kis szext, valamint tiszta kvint csendül fel. Kivételt képez az utolsó előtti ütem, ahol az erősebb zárlat előkészítését a második negyeden megszólaló kis szeptim készíti elő. Az első negyeden disszonancia éppúgy megjelenhet, mint konszonancia, kiemelkednek azonban azok a hangsúlyos pillanatok, amelyekben a disszonanciát Kodály ugrással éri el. Ezekben az esetekben (8. kotta, 7–8., 13–14. ütem) az ellenszólam skálamozgást folytat, s ezáltal készíti elő a disszonanciát.



a) 7–8. ütem



b) 13–14. ütem

8. kotta: *Bicinia hungarica*, 101.

¹⁰⁸ Még inkább érezhető ez a darab háromszólamú változatában: BH/101a.

A kétszólamú énekgyakorlatok elsősorban arra hívják fel a figyelmet, hogy Kodály Zoltán műveiben a zeneszerzői Palestrina-recepciónak meglepően kevés stílári nyomára bukkanunk. Biciniumai éppúgy, mint kontrapunktjegyzetei arról tanúskodnak, hogy nem Palestrina stílusa, hanem az egyszólamú zenekultúrára épülő kétszólamúság létrehozásának gondolata s ennek technikai hozama foglalkoztatta. A népdal kontrapunktikus felhasználásával, a fuga tonális és reális válaszának átértelmezésével, valamint a disszonanciakezelés és a hármas osztás lehetőségeinek kibontásával mind-mind az új, specifikusan magyar kontrapunkt megteremtésére törekedett. E magyar kontrapunktikával pedig egy olyan letisztult, klasszikus stílust kívánt létrehozni, amely – a zeneszerzői eszköztár tudatos szűkítésével – egyben a harmóniai alapokon nyugvó nyugati zeneművészet ellenpéldájaként is szolgált.



Horváth Balázs

A térbeliség szerepe a kompozícióban

Az írás A térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban című, 2012-ben megvédett DLA doktori értekezés kivonata (témavezető: Wilhelm András).

1. A kutatás előzményei és szempontjai

A térbeli zenével számos elemző zenész, zenetörténész, muzikológus, esztéta foglalkozott. Vizsgálták, hogy a tér általában, illetve konkrét esetekben hogyan kapcsolódik össze a zenével. Sokan közülük a teret a zene elválaszthatatlan, mi több egyértelmű részének tekintik, mások próbálják leválasztani róla, szerializálni, fizikai vagy éppen filozófiai szempontból vizsgálni. A tér zenében betöltött szerepéről, jelentőségéről, mérhetőségéről többféle véleménnyel találkozhatunk, a kompozíció-tér szerves egységéről, az összefüggésekről azonban kevesebb szó esett az eddig megszületett tanulmányokban, pedig a kompozíciók általában az összefüggésektől lesznek erősebbek. Különösen az elektronikus zene térbeliségének technikai lehetőségeivel és megvalósítási módjával foglalkoztak sokan. Doktori értekezésemben a témát sok szempontból, számos példa bemutatásával jártam körbe. A tér három fontos jellemzőjén keresztül (történelmi szempontok, külső tér alapesetei, strukturális térhasználat) mutattam be a térbeli zenék típusait, és konkrét esetek megvilágításával emeltem ki a zenei tér és a kompozíció kapcsolatának fontosabb szempontjait. E három szempont segített közelebb jutni a zenei tér paraméterének kompozíciós megértéséhez, és a zenetörténeti példák vizsgálatának köszönhető az is, hogy kiderült, a térbeli zenék milyen szempontok alapján „érdemlik ki” e jelzőt. Mivel a térbeli zene elsősorban zeneszerzőként vonzott, nagyszámú, főleg a 20. század második felében komponált művet átnézve sikerült leszűrni a tapasztalatokat. A példákon bemutatott térbeli gondolkodás lehetőségeinek értelmezése alkotja a doktori értekezés gerincét. Jelen tanulmányban az említett értekezés tapasztalatait írom le, elhagyva a példák jó részét, viszont megtartva az összegyűjtött megfigyeléseket, tapasztalatokat. Ezzel együtt a csoportosítás során egy-egy konkrét zenemű érintőleges elemzésére sor kerül, amennyiben a példával könnyen megvilágítható az adott felvetés. A bemutatott szerzők és művek kiválasztása természetesen önkényes, és tükrözi saját véleményemet a tekintetben, hogy egy szerző, illetve zenemű mennyire fontos a térbeliség komplex kezelése szempontjából. A példák jelentős része továbbra is a 20. századból származik. Régebbi korok zenéit akkor használom fel, ha szempontjaimnak megfelelnek, vagy erős analógiát jelentenek az újabb zenékkal.



A különböző zenei paraméterek egymástól független vagy egymással nagyon is szoros kapcsolatot kialakító jelenléte a zenében állandó probléma a zeneszerzők számára. Az egyes zenei összetevőket kutató írások, tanulmányok vagy akár zeneművek is sokszor csak egy speciális paraméterre, zenei tulajdonságra koncentrálnak. Pedig a tér paraméterének integrálásához szükség van az összefüggésre a zene más paramétereivel. Azok a kompozíciók, melyek a különböző paramétereket összefüggéseikben mutatják be, komplexebb eredményre vezethetnek. Ezért is volt céлом a tér más zenei paraméterekkel való kapcsolatának bemutatása.

A tér elméleti megközelítésének szempontjait kiválóan foglalja össze Maria Anna Harley-nek a zenei térrel kapcsolatos kompozíciókat vizsgáló PhD-disszertációja.¹ Írása az öt megelőző század tanulmányain és kompozícióin alapul. Észrevételei a zenei tér használata és a kompozíció összefüggéseit tekintve általában fontosak, sokrétűek.

A ma elfogadotthoz képest más értelemben, de már Helmholtz² is lát valamiféle összefüggést a zenei skálák és a tér között. A „zenei teret” a szó általunk használt értelmében először Nadel említi,³ a „musikalischer Raum”, illetve a „Tonraum” kifejezéseket 1931-ben használja. A tér problémájának kérdését Varèse is tárgyalta.⁴ Az akkoriban még hagyományosan háromdimenziósnak tekintett (horizontális-idő, vertikális-hangmagasságok, távolság-dinamika) zenei felfogást kibővítette egy negyedikkel, a hang térbe történő projektálásával. Az ötvenes években Stockhausen és Boulez a zenei teret pontosan meghatározta: Stockhausen számára az 5. zenei paraméter a „hang helye”,⁵ Boulez pedig a zenében „térbeli szétszórásról” beszél.⁶ Mindketten egybehangzóan állították, hogy a térbeliség önálló zenei paraméter. Varèse tehát megelőlegezte e jelentős szemléletváltást. A teret, vagyis a hang projektálását, melyet ő a negyedik dimenzióként aposztrofált, később maga is csak a dinamikával együtt tartotta kezelhetőnek. Miközben ezt technikailag összetettnek ítéli meg, gondolati szempontból kiemeli a térkezelés különálló szerepét. A hangszínről ellenben mint külön kategóriáról nem ejt szót, valószínűleg annak összetett működése teszi lehetetlenné, hogy világos rendszerbe helyezze.

A különböző terek, mint pl. az „idő tere” és a „fizikai tér” közötti lényeges különbségtétel egyébként Ligetinél történik meg.⁷ Cage 1961-ben kiadott szövege⁸ a térről

¹ Maria Anna Harley, *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, (Ph.D. diss., June 1994. Montreal, McGill University).

² Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, (Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1877 [1863]).

³ Siegfried F. Nadel, „Zum Begriff des musikalischen Raumes”, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1931), 329–331.

⁴ Edgard Varèse, „The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music* 5/1 (1936/66), 11–19.

⁵ Karlheinz Stockhausen, „Musik im Raum”, *Die Reihe* 5 (1959), 59–73.

⁶ Pierre Boulez, *Boulez on Music Today*, transl. by S. Bradshaw and R. R. Bennett. (London: Faber and Faber, 1971), 67–70.

⁷ Ligeti György, „Wandlungen der musikalischen Form”, *Die Reihe* No. 7. (Form-Raum), (Wien: Universal Edition A.G., 1960/1965), 16.

⁸ John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Middletown, Conn, Wesleyan University Press, 1961), 9.

már mint az ötödik dimenzióról ír (a hangmagasság, időtartam, dinamika és a hangszín után), bár ez ötödik számára a morfológia, vagyis az artikuláció. De kiemeli, hogy az öt paraméter összefüggése jeleníti meg a hangot a térben. A tulajdonképpeni térről mint ötödik paraméterről Stockhausen ír először.⁹ Ezenkívül a térrel mint absztrakt jelenséggel filozófiai szempontból foglalkozik többek között Merleau-Ponty,¹⁰ aki a teret és az időt szétválaszthatatlan egységként értelmezi. (Merleau-Ponty szerint a térhasználatban két alapvető típus van: szukcesszív és szimultán relációk.)

A tér szerepe a zenében nyilvánvaló, hiszen minden zene akusztikus térben hangzik el, mely tér több-kevesebb hatással van a megszólaló zeneműre. Az is egyértelmű, hogy a különböző tulajdonságokkal rendelkező hangok különbözőképpen viselkednek egy adott akusztikus közegben. Egy megszólaló hangnak elég csak egyetlen paraméterét (pl. a hangszínét) megváltoztatni, és ez által máris megváltozik a tere is. Ha egy hang térbeli helyzete változik meg, a zene jelentése is megváltozik, ezért a zenei tér legalább annyira fontos, mint más paraméterek. Kissé leegyszerűsítve a térbeliség kérdését, azt mondhatjuk, hogy minden zene, mely legalább két, egymástól bizonyos távolságra lévő hangforrással rendelkezik, térbeli zene. Ezzel együtt fontos Bielawski megállapítása, mely szerint a zenei terek nem feltétlenül egy konkrét helyen (mondjuk, négy fal között) jönnek létre, hanem azt a zenében részt vevők, tehát a hallgatók és az előadók jelenléte alakítja ki akusztikusan és pszichikailag. Minthogy a jelenlévők maguk hozzák létre az előadás terét, egy pszichikailag zárt tér nem kell, hogy feltétlenül fizikailag is zárt legyen.¹¹

Stockhausen 1959-es „Musik im Raum” című cikke olvasásakor azonnal szembeötlik, hogy zeneszerzőként gondolkodva a teret az öt zenei paraméter (hangmagasság, időtartam, hangszín, hangerő és a tér) egyikeként fogja föl, de tárgyalja a többi paraméterhez kapcsolódó viszonyát, valamint notációs kivitelezhetetlenségét.¹² Egyik fontos konklúziója az, hogy a teret (a hangok távolságát és irányát) nem, vagy csak nagyon körülhatárolt feltételek között lehet egyéni paraméterként kezelni.

A paraméterek egyéni szerepe Stockhausen 70-es évektől kezdődően íródott zenében átalakul. Harley szerint¹³ a szerializálható tér ötlete nem egyszerűen háttérbe szorul, hanem a tér elkezd a zenei sávok polifóniájának eszközévé válni. Az anyag időbeli strukturáltságát segíti elő a tér, mely ily módon már nem statikus elem.

A hang színének és távolságának összefüggését is tárgyalja e cikkben; elméleti fejtegetését a gyakorlatban is megvalósította *Luzifers Tanz* (1983) című művének elején. A mű kezdetén azt próbálja érzékeltetni, ahogy egy nagy hangtömeg közeledik a hall-

⁹ Stockhausen, „Musik im Raum”.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945). English transl. *Phenomenology of perception*, transl. by Colin Smith, (London: Routledge and Kegan Paul, 1981)

¹¹ Ludwik Bielawski, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej* (Krakkó: PWM, 1976), 219–221.

¹² Stockhausen, „Musik im Raum”.

¹³ Harley, *Space and spatialization*.

gató felé. A kb. 25 évvel korábbi tanulmány alábbi mondata tulajdonképpen a *Luzifers Tanz* (1983) kezdetének magyarázata:

Minden távoli hang spektruma amplitúdómodulálódik a közeledés hatására, a spektrum deformálódik. [...] A hangerő a hangzás egyik térbeli tulajdonsága, minél nagyobb a távolság, annál gyengébb a hangnyomás. A mi észrevételünk a „közeleli-távoliról” főképpen a hang spektrális összetételére orientálódik – tehát a hang saját időbeli változásainak tulajdonságaira –, amin keresztül persze a hangerő össze-
telete és a térbeli közvetítés feltétele (moduláció, deformáció) befolyásolódik.¹⁴

A zenekar lépésről lépésre „közeledik” a hallgató felé, e térbeli jelenség megvalósulását gyakorlatilag a dinamika és a hangszín idézi elő. Az egyre több hangszer egyre nagyobb erejű megszólalása a közeledés érzetét kelti, a harmadik dimenzió ténylegesen, fizikai értelemben véve természetesen nincs jelen. Az 1. kottapélda a belépő hangszercsoportokat és dinamikájukat mutatja. Látható, hogyan válik egyre hangosabbá a bevezető zene, és hangszíne hogyan lesz egyre összetettebb, vagyis torzabb. Ilyen módon a közeledés érzete alakul ki a hallgatóban. (Az ábrán a számok a hangszercsoportok belépését jelzik. A korábban már játszó csoport továbbra is jelen van.)

A fentebb leírt tér-hangszín összefüggésnek egyébként már Ives is tudatában volt.

Egy rézfűvós-együttes *pianissimó*ja az út túloldaláról hallgatva különbözni fog ugyanannak az anyagnak ugyanazon együttes által egy háztömbnyire vagy távolabb játszott *forté*jától.¹⁵

Mint tudjuk, Ives komolyan foglalkozott a minél gazdagabb külső terek létrehozásával és azok hangminőségeinek összefüggéseivel. Tehát ő is saját tapasztalatain átszűrve írta le, hogy a teret nem lehet kizárólag intenzitással vagy a hangszerek számának növelésével-csökkenésével pótolni, illetve utánozni.

Varèse, Brant, Boulez és Smalley írásai többek között azért érdekesek, mert tapasztalataikat zeneszerzői munkájuk során írták le, ezért kompozíciós gondolkodásukat is megfigyelhetjük.

A térbeliség kérdését három szempont mentén közelíthetjük meg:

1. A térbeli zene fejlődése az európai zenetörténetben a középkortól kezdve (ezzel itt most csak röviden foglalkozom).
2. A zenei tér típusai, azaz a fizikai tér kihasználásának módjai.
3. A térbeli zene típusai: a zeneműveket három csoportra osztottam aszerint, hogy mennyire szoros a kapcsolat egy mű és annak – kompozíciósan elképzelt – hangzó tere között.

¹⁴ Stockhausen, „Musik im Raum”, *Die Reihe* no. 5. (1959), 59–73.

¹⁵ Charles Ives, „Music and its Future”, *American Composers on American Music*, ed. by Henry Cowell (Stanford University Press, 1933), 191.

The musical score consists of three systems, each with two staves (treble and bass clef).
 System 1 (measures 1-8):
 - Staff 1 (Treble): 10 + 9 + fl.
 - Staff 2 (Bass): 9 + cl.
 - Measure 7: 7
 - Measure 8: 8
 - Dynamic: *pppp*

System 2 (measures 9-13):
 - Staff 1 (Treble): 6 + fl.
 - Staff 2 (Bass): 5 + cl.
 - Measure 10: 4
 - Measure 11: 3
 - Dynamic: *pp* (measures 9-10), *mp* (measures 11-13)

System 3 (measures 14-18):
 - Staff 1 (Treble): 1 - cl.
 - Staff 2 (Bass): 2 - cl.
 - Measure 14: 1 - fl.
 - Dynamic: *mf* (measures 14-15), *f* (measures 16-17), *ff* (measures 18-19)

1. kotta: Karlheinz Stockhausen: *Luzifers Tanz*, bevezetés – kivonat

1: fuvolák és basszetzkürtök, 2: klarinétok, 3: szaxofonok, 4: oboák és fagottok, 5: trombiták és harsonák, 6: trombiták és harsonák, 7: ütős szólista, 8: kürtök, 9: eufóniumok, 10: altharsonák, tenorkürtök és tubák

2. Terminológia

A dolgozatban szereplő fogalmak, melyeket a pontosabb megközelítéshez használtam fel, a következők.

Térbeli zene: azokban a zenékben, melyekben a térbeli hangzásnak fontos szerep jut, a tér akusztikai megjelenése nyilvánvaló. A hang „térbeli kivetítődésének”,¹⁶ helyének, irányának, esetleges mozgásának fontos, sőt egyenrangú vagy speciális szerepet kell betöltenie a zenei szerkezetben, illetve a zenemű összefüggésrendszerének szerves részét kell alkotnia.

Monó (pontszerűség), *sztereó* (kétirányúság), *háromdimenziós tér* (olyan hangzásfajták, ahol a hosszanti és keresztirányú hangzások mellett függőleges irányok is megjelennek), *diffúzió* (szétszórtság elve): a hangzás jellegét, illetve a hangforrások helyét alakilag, elhelyezkedésileg megjelölő meghatározások.

Belső tér: egy adott hang vagy hangzás önmagában hordozott tere, rezonanciája. Belső térrel minden hang rendelkezik, de az adott hang felhasználásán múlik, milyen külső térhez jut a kompozíció, vagyis milyen összefüggést teremt más hangzásokkal. Denis Smalley szerint a zenei folyamatok térbeli megjelenése a hangzó anyag függvénye,¹⁷ ezért a zenei nyelv megismerése nélkül a térbeliség megismerése sem lehetséges.¹⁸

Külső tér: kompozíciós és fizikai eszközökkel létrehozott térélmény, a hangok vagy hangzások saját belső életétől gyakran, de nem feltétlenül függetlenül. Legtöbbször az előadásban részt vevő muzikusok helye, a hangforrások térbeli szétszórása, elektronikus zenében a hangfalak helye, a sávok kiosztásának működése szerint alakul ki a külső tér.

Hallgatói tér vagy közeg: az a hely, melyben egy adott kompozíció megszólal, vagyis egy zenemű megszólalásakor a tényleges hangzó tér.¹⁹

¹⁶ Maria Anna Harley, „Spatiality of Sound and Stream Segregation in Twentieth-Century Instrumental Music”, *Organized Sound* 3/2 (1998), 147–166.

¹⁷ Denis Smalley, „Spatial Experience in Electro-Acoustic Music”, *L’Espace du son*, vol. 2 (Ohain: Musiques et Recherches, 1991), 123.

¹⁸ A belső tér nem azonos a regiszterbeli térrel – angolul pitch-space – mely a zenei tértől fizikailag független jelenség, bár asszociatív módon kialakulhatnak bizonyos kapcsolatok a tér függőleges pontjai és a hangok frekvenciabeli nagysága között.

¹⁹ Smalley (ld. uott.) megkülönbözteti a *komponált* és *hallgatói teret*, melyet további részekre oszt, majd ehhez köti térbeli textúráit is. A hallgatói teret a hallgatónak a hangfalakhoz viszonyított helye szerint értelmezi, mely a szerző szándékán kívül álló. A komponált tér ezzel szemben a szerző által elképzelt térélmény. A két tértípus egymásrautaltsága hozza létre a tényleges teret, melyet Smalley *egymásra helyezett térnek* nevez. A komponált tér két kategóriája a *belső tér* (amely a spektromorfológiák, azaz a hangalakzatok saját hangzó terét jelentik), valamint a *külső tér* (amely a darabhoz vagy a darab által létrehozott végső térhangzást jelenti). Smalley ezenkívül hatféle *térbeli stílust* állapít meg, melyek a hangzások térben történő összefüggésrendszerére vonatkoznak. Vö. Denis Smalley, „Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes”, *Organized Sound* 2/2 (August 1997), 107–126.

Hangfal: ahhoz, hogy félreértés nélkül beszélhessünk az elektronikus zenéről, a hangfalt mint hangszeret kell kezelni.

Elektronikus zene: minden olyan zene, ami hangfalakon keresztül jut el a hallgatóhoz. Ebben az esetben a hang forrása elektronikus, függetlenül attól, milyen hangzástípusok szólnak. Az *erősítés* is az elektronikus zene kategóriájába fog tartozni, hiszen a hangzó végeredmény hangforrása – hangszere – a hangfal lesz.

Ideális hallgató: egy adott hallgatói térben az a pont, ahol a hallgatóhoz a lehető legjobb hangzás jut el. A közeg/hallgatói tér középpontja nem feltétlenül egyezik meg az ideális hallgató helyével.

Pszichikai tér: egy adott kompozíció megszólalásának pillanatában létrejövő tér-élmény, melyet a hallgató számára a hangforrások helye és a közeg nyújtotta térbeli hangzás jelöl ki. A pszichikai tér a pillanatnyi hangzáshoz kötött szubjektív térérzet.

Segítő tér: az a fajta térbeliség, ami szükséges lehet egy adott darab megszólalásához. A tér használatának szükségességére a szerzők gyakran nem utalnak, sőt sokszor maga a kérdés sem foglalkoztatja őket. Harley a „kvázi térbeli struktúra” kifejezést használja,²⁰ ami alatt a jelzett hangszer-összeállítás és az adott tér pillanatnyi összefüggését, valamint a hangszerek standard ültetési rendjét [ld. szóló vagy hangszercsoport(ok) a színpadon, a közönséggel szemben] érti.

Használt tér: egy kompozíció által használatba vett térbeli hangzás, amely azonban a mű struktúrájától lényegileg független. Ami a használt teret megkülönbözteti a megkomponált tértől, az a többi paraméterrel való kölcsönhatásának teljes vagy részbeni hiánya, és kizárólagos vagy túlságosan erős irányító szerepe a kompozícióban.

Megkomponált tér: melyben a hangzások, a hangforrások térbeli helyzete, az előadási tér akusztikai minősége, illetve a darab térbeli megjelenése kompozíciós jelentőséggel bír. A megkomponált tér ténylegesen a kompozíció egyik fontos paramétere, esetleg fő szervezőeleme, összefüggéseket alakít ki a zene más paramétereivel.

3. Vázlatos történeti áttekintés

A térbeli zene történetének első nyomaiként a középkori rezponzoriális éneket tekinthetjük. A térben történő válaszoltság az egyik legegyszerűbb esete a térbeli zene létrejöttének. Zeneszerzők tudatosan azonban csak a 16. századtól használják a középkori technikára épülő kompozíciós eljárást. A többkórusos technika (*coro spezzato*) példái mellett kiemelkedőek a velencei Szent Márk-katedrális zeneszerzőinek munkái, közülük is elsősorban Giovanni Gabrieliéi. Kompozíciói számos térbeli tulajdonsággal rendelkeznek. Két művében, az 1597-ben kiadott *Sacrae Symphoniae*ben és a halála után megjelent *Symphoniae Sacrae*ban (1615) a hangszín- és térkombinációk skálája igen

²⁰ Harley, *Space and Spatialization*, 179.

nagy számú. A többkórusos technika számos szerzőt ihletett meg, közülük a kombinációk sokféleségét kihasználó Henrich Schütz (Gabrieli növendéke) műveit érdemes kiemelni.

A térbeli gondolkodás megjelent a salzburgi dóm 17. századi zeneszerzőinél is, akik azonban elsősorban „felhasználták” a teret. Az alapvetően négyszólamú zenei anyagot a szólamok megtöbbszörözésével és dús hangszerelésével, valamint a játékosoknak a dóm különböző pontjain történő elhelyezésével teresítették.

A 18. század zenéjében a térbeli gondolkodás a háttérbe szorul. A korszakra jellemző tendenciaként megkezdődik a nagyobb hangversenytermek építése, mely által egyrészt elvész az előadó és a hallgató közeli kontaktusa, másrészt olyan, fix elrendezésű termek jönnek létre, melyek inkább gátolják, mint segítik a speciális térbeli elrendezésű zenék megszólaltatását. A hangversenytermek létrejöttének következménye az is, hogy a művész ezentúl színpadról játszik, a közönség pedig a nézőtérrel hallgatja. (E pszichikai, valamint térbeli távolságot majd a közönség soraiban elhelyezett hangforrás segítségével tudják a 20. századi szerzők megszüntetni, többek közt Xenakis a *Terretektorhban*, ahol a zenekar és a hallgató egymás közelébe, egy konkrét térbe kerül.) A hangforrás (előadók, hangszerek) és a befogadó (közönség) szétválasztása mellett a hangversenytermek hátrányos következménye a térbeli zenére nézve a termék alakja és a két fél rögzített viszonya. Stockhausen e probléma megoldását megfelelő alakú, méretű és elrendezésű helyszínek, termék létrehozásában látja.²¹

A romantika korának zenéjében a térbeliség lényegében jelentéktelen. Fontos kivétel azonban Berlioz *Requiemje*, melyben a tér szimbolikusan és akusztikusan is jelen van: négy, különböző számú és összeállítású hangszerből álló rézfúvós együttes veszi körül a zenekart a négy égtáj irányából. A *Requiem Tuba mirum* tételének térbeli működése azért is érdekes, mert a hangforrások helyének strukturálása szoros összefüggésben áll a hangmagasságokéval. Berlioz említett tétele a megkomponált tér egyik korai, igen izgalmas példája.

A 20. században jellemzően felbukkannak zenei múltunk már kipróbált, de új helyzetbe hozott megoldásai. Mindeközben egyes alkotók az új térbeli lehetőségeket keresik, sőt a térbeli zene problémáját elméleti síkon is kutatják. A század egyik kiemelkedő „térbeli zeneszerzőjét”, Ives-ot zeneszerzőként kifejezetten érdekelt a zenei sávok (layerek) szimultán megjelenítése, valamint ezek esetleges térbeli szétválasztása (on-stage–off-stage). Többek között a *The Unanswered Question* (1906) című művében és a IV. szimfónia (1912–26) egyes tételeiben egyértelmű utasítást ad a hangszerek térben elkülönített elhelyezkedésére,²² valamint az adott hangszeres szólamokat pontos koncepció és zenei összefüggésrendszer mentén komponálja meg.

²¹ Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 3: 1963–1970 (Köln: M. DuMont Schauberg, 1971), 153–187.

²² Charles Ives, *The Unanswered Question* (New York: Southern Music Publishing, 1906), illetve *Symphony No. 4* (New York: Associated Music Publishers, 1965).

A 20. században a térbeli zenével foglalkozó zeneszerzők két irányban tudtak elindulni, melyek a tradícióhoz így vagy úgy kötődtek. A kötődés egyik módja a teljes tagadás, vagyis az új zenei gondolatoknak megfelelő, a hagyományokat szándékosan figyelembe nem vevő térbeli hangzások, megoldások keresése. Ennek ellenkezője a már jól bevált, a különböző tradíciókból ismert térbeli esetek új helyzetben való megkomponálása. Ez utóbbi elsősorban a többkórusos technika felfrissítése mentén történt, melyre a számos példa közül itt csak egyre, Nono *Prometeo* című nagyszabású művére utalok. A *Prometeo* vállaltan a velencei többkórusos technika mintáját veszi alapul.

A térbeliség megjelenése szolgálhatja a színpadi zene dramaturgiájának, verbális közlendőjének kiemelését is. Ennek két kiemelkedő példája Mozart *Don Giovanni*jának három zenekaros színpadi jelenete, ahol nemcsak a zenekari ároktól, de egymástól is elválík térben (és a színpadi történéseket tekintve társadalmilag is) a három együttes. Az említett szakaszban erős összefüggés hallható az anyag és annak térbeli megjelenése között.

A zenekar színpadi elhelyezkedését tekintve szokatlannak tűnő megoldás Eötvös Péter *Három nővér* című operája. A zenekari árokban játszó tizennyolc tagú együttes hangszerei kötődnek egy-egy szereplőhöz, ami által konkrét zenei kapcsolat alakul ki az árokból (hangszerek) és a színpadról jövő (énekelt) hangok között. Dramaturgiai értelemben a szereplők akkor is jelen tudnak lenni, amikor nincsenek a színpadon. Eötvös azonban hagyományos méretű operai zenekart is használ, amit a színpad mögött helyez el. Így az akusztikai hangtér kinyílik, és mivel a zenekar erejéből levesz a távolság, tényleges zenei háttérként funkcionál. De ez nem kizárólag akusztikai háttér. A zenekar jelképezi az opera történetében azt a külvilágot, ami a szereplők bezárt világa mögött van.

Példáim többsége az akusztikus zene területéről való, habár az elektronikus zene térkezelése automatikus velejárója a műfajnak. Mégis az akusztikus vagy kevert kompozíciók alkalmasabbak a tér és a zeneszerzői eszközök, más paraméterek összefüggésének vizsgálatához. Az elektronikus zene előadásához elengedhetetlenül fontos a hangfalak elhelyezésének pontos terve. Az, ahogyan ma hangforrások, például hangfalak pozicionálásáról gondolkodunk, már fellelhető volt a 15–16. századi többkórusos zenék előadásában. A *cori spezzati* korabeli ábrázolásaiból az derül ki, hogy a kórusokat, azaz

a hangforrásokat itt is rendkívül szélesen helyezik el, s különösen érdekes, hogy milyen sok esetben helyezték a zenészeket magasra: erkélyre, emelvényre, javítva ezzel hallhatóságukat. A hangszerek a legtöbb esetben a hangos tölcsekre közül valók, és sugárzásukat magasról a jól visszaverő köveztetire irányítják.²³

²³ Ujházy László, „A 15–16. századi zene akusztikai környezete”, *Muzsika* 35/9 (1992. szeptember), 43–47. [I. rész]; 35/10 (1992. október), 34–39. [II. rész]; 35/11 (1992. november), 35–38. [III. rész].

Az akkori közegekhez alkalmazkodó előadások tehát hasonló megfigyelések alapján működtek, mint a virtuális terekhez szükséges, precíz hangfalelrendezésekkel rendelkező elektronikus zenei előadások.

A virtuális terek apercipiálásának egyik problémája onnan ered, hogy míg az akusztikus zenében a hallgató „kézzelfoghatóan” érezheti a hang térbeli jelenlétét, hiszen nemcsak hallja, de látja is a hangforrást, azaz magát a hangszert, addig az elektronikus zenében használt virtuális tér megnehezíti a jelenség elképzelését. A virtuális tér egyértelműen az elektronikus zenéhez köthető fogalom. Xenakis számára a virtuális tér és az akusztikus megvalósítás problémája.

az előadás terének architektúrájától, a hangfalak helyétől és sok minden mástól is függ.²⁴

A sztereó elektronikus zenében könnyen létrehozható hangerőváltozásokat a térben élő zenészekkel megvalósítani szinte nem lehetséges. A hangzás

függ a hang sebességétől, a hangfalak, illetve a zenészek sugárzási szögétől, tehát a hallgató relatív helyzetétől.²⁵

4. A zenei térben létrehozott típusalakzatok bemutatása

A térbeli zenék legtöbbször térben használt alakja visszavezethető bizonyos számú alaptípusra. Bár a sajátosságokból adódó eltérések teszik egyénivé a kompozíciót, az alaptípusokat érdemes számba venni. Egyes kompozíciók hangzó formája egy bizonyos közegetípust, sőt akár egy konkrét közeget is megkívánhat, hangzása függhet az adott közegetől, ám e kapcsolat nem törvényszerű.

A kategóriákat a térbeli formák bonyolultsága szerint állítottam fel. Ehhez hozzá kell tenni, hogy a típusokat a legtöbb esetben egyszerűsítve, geometriai formákra visszavezetve érdemes vizsgálni, külön pontban az összetett vagy bonyolultabb esetekkel. A formák bonyolultságát, azok fokozatait Trochimczyk a dimenziók számának növekedésével határozta meg.²⁶ Az általa megadott típusok vizsgálatához természetesen olyan koncerttermekre, helyszínekre volna szükség, ahol semmilyen akusztikai kö-

²⁴ Iannis Xenakis, *Music, Space and Spatialization: Iannis Xenakis in Conversation with Maria Anna Harley* (Paris, 25 May 1992), 6–7.

²⁵ Uott.

²⁶ A 0 dimenzió: pont, vagyis egy hangforrás; 1 dimenzió: vonal, vagyis sztereó hangforrás; 2 dimenzió: a közönséget körbevevő hangforrás; végül 3 dimenzió: „körülölelő” alakzatok. Maja Trochimczyk, „From Circles to Nets: On the Signification of Spatial Sound Imagery in New Music”, *Computer Music Journal* 25/4 (Winter 2001), 37–54.

rülmény nem változtatja meg az éppen adott térbeli formát. A hagyományos koncerttermek ezért

nem tudnak ideális körülményeket teremteni a hangforrások egyenlő távolságú [és rangú] elhelyezéséhez, mivel térjellegük általában „töredezett”, vagyis darabos, nem lineáris és nem könnyű pontosan leírni.²⁷

Az általam használt klasszifikáció kiindulási pontnak elfogadható, de mindig fontos szem előtt tartani, hogy az egyedileg elemzett darabok akusztikai megjelenési formájának meghatározása és a kompozícióban betöltött szerepének tisztázása pontosabb eredményeket mutathat.

A puszta dimenziókban való gondolkodás zeneszerzői ellenpéldája Henry Brant, amerikai zeneszerző, aki számos művében és írásában foglalkozott a zenei tér kérdésével.²⁸ Brant véleménye alapvetően negatív a geometrikus formák absztrakt használatát illetően.

Brant nem vett részt az avantgarde zeneszerzők által vezetett általános zenei strukturákat célzó szisztematikus keresésben. Térbeli zenéjének nincs sok köze a radikális „strukturalista” zeneszerzők térbeli zenéjéhez [...].²⁹

Egy kompozíció térbeli megjelenése kisebb dimenziószámánál is lehet komplex (ahogy egy kevesebb eszközzel dolgozó zenei pillanat is lehet összefüggéseit tekintve komplex), de előfordulhat az is, hogy egy zenemű vagy egy adott szakasza egyszerűen csak követ vagy betölt egy bizonyos számú dimenzió által kijelölt térbeli sablont. A térbeli dimenziók számának növekedése ugyan csak matematikai szempont, mégis fontos zeneileg. Az, hogy egy konkrét zenemű önmagában véve hány dimenziós, csak egy betöltetlen teret, sablont jelöl ki:

A „tér” a zenében sem nem üres, sem abszolút, sem homogén, kizárólag a hangzó anyag térbeli attribútumai által válik nyilvánvalóvá.³⁰

A kompozíció lényegi térbeliségét kizárólag az e térben zajló események fogják meghatározni. A zenei hangteret végeredményben tehát nem a fizikai-akusztikai adottságok határozzák meg, hanem az adott kompozíció, mely akusztikailag és pszichikailag is kijelöli a területet, pontosabban azt a hangzást, amit az adott idő alatt a zene betöltötté térként érzékelünk.

²⁷ Uott.

²⁸ Legfontosabb tanulmánya e témakörben: Henry Brant, „Space as an Essential Aspect of Musical Composition”, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. Elliot Schwartz and Barney Childs (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967), 221–242.

²⁹ Brant véleményét idézi: Maria Anna Harley, „An American in Space: Henry Brant’s „»Spatial Music«”, *American Music* 15/1 (Spring 1997), 70–92.

³⁰ Harley, *Space and Spatialization*, 185.

A többkórusos elrendezés újraértelmezése

A két- és többkórusos technika felfrissítéseként is értelmezhető a hangforrások kétpontos, alapvetően egydimenziós elrendezése, mely az egyik legegyszerűbb, de akusztikailag leginkább követhető térbeli elrendezés.

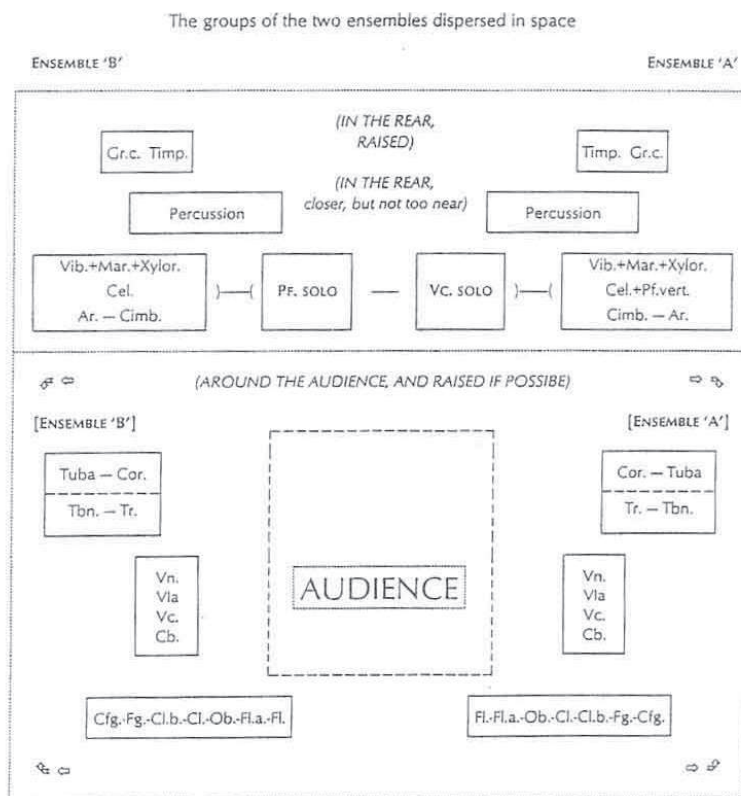
Bartók sajátos formában használja a kétkórusos technikát a *Zene híroshangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művében, mely darab talán az első a zenetörténetben, ami részletesen megadott hangszer-elhelyezési tervvel rendelkezik. A sztereó tér használata a zenei anyag dramaturgiai kezeléséből következik. Ha megnézzük a Bartók által tett javaslatot a zene előadójának elhelyezkedésére, a darabnak nemcsak sztereó jellege lesz világos, hanem a zongora, a hárfa, a cseleszta és az ütők központi szerepe is.

Különleges módon kétkórusos mű Kurtág György *op. 27 no. 2 Kettősverseny* című darabja; térbeli formája tovább finomítja a sztereó térhasználatot. Az alapvetően egydimenziósnak tekinthető sztereó közeget kétdimenzióssá nyitja azzal, hogy a szóló cselló és zongora színpadi viszonyát „utánozza le” a sztereó elhelyezkedésű két együttes (1. ábra), így a közönség szemszögéből nézve a hagyományos sztereó hangzás hosszanti irányú megnyújtást kap. A darab térbelisége a színpad sztereó terének mélységben történő kivetítésére épül. A hangszerelés, azaz a zenekar anyagkezelésének belső összefüggései, vagyis a szólisták és az őket „kísérő” zenekar viszonyrendszere, valamint a közönséget körülölelő sztereó hangtérben történő összefüggések teszik a tér paramétereit e mű integráns részévé.

Három vagy négy irányból érkező hangok

A három vagy négy irányból érkező hangok térbeli struktúráját is számos módon lehet zenei anyaggal megtölteni. A közönséget körülölelő vagy azzal szemből érkező hangok összefüggéseiben a legfontosabb tényező azonban a több pontból érkező zenei anyag azonossága vagy különbözősége, illetve a hang virtuális mozgásának igénye. E kérdéseket veti fel többek között a térbeli zenék egyik legkiemelkedőbb alkotása, Stockhausen *Gruppen* (1958) című, három zenekarra komponált műve. A *Gruppen* térbelisége talán nem a mű legfontosabb aspektusa, de a hangzás és a struktúra létrejöttének szempontjából nem mellékes. A térbeli hármasságnak „nem csupán dramaturgiai és vizuális szerepe van, hanem strukturális is”.³¹ A *Gruppen* térbeli hangzása miatt legtöbbet idézett és elemzett szakasza a darab 119-es cifferszáma, ahol a három zenekar rézfúvós hangszerei között folyamatosan „mozog” a hang a térben. E „folyamatos” hangmozgású szakasznál érdemes visszautalni a Gabrieli által használt „különálló” tér-

³¹ François-René Tranchfort, *La musique symphonique* (Paris: Fayard, 1986), 734. Idézi: Annette Vande Gorne, „Espace/Temps: Historique”, *L'Espace du Son*, vol. 2 (Ohain: Musiques et Recherches, 1988), 8–15.



1. ábra: Kurtág György: *Op. 27 No. 2 (Kettősverseny)* című darabjának zenekari ültetési rendje
Az EMB Budapest szíves engedélyével

beli mozgásra.³² Stockhausen leírása a darabról a „Musik im Raum”-ban önmagában véve is több kapcsolatot vet fel Gabrieli térhasználatával. Konkrétan a három zenekar hangszínbeli hasonlóságáról, e csoportok között mozgó anyagokról, visszhang-, illetve válaszoló hatásokról lehet beszélni. Míg Gabrielinél a térbeli válaszokat a tonális kapcsolatok hozzák létre, addig Stockhausennél a dinamika segítségével alakul ki a hangzás térbeli vándorlásának virtuális képzete. E kompozíciós technika számos darabnak lett az alkotórésze a 20. század zenéjének történetében (pl. Stockhausen *Carré*jában, vagy Xenakis darabjaiban, aki szintén kedvelte a virtuális hangmozgás eljárását, pl. *Terrektorh*, *Persephassa*).

A hárompontos szimmetrikus térbeli diszpozíció, valamint a közönség körülölelése a hanggal Xenakis *Alax* (1985) című művének is fontos jellemzője. E műben a három

³² A „folyamatos” („continuous”) és a „különálló” („discrete”) hangmozgás terminusok Harley-től származnak. Ld. Harley, „Spatiality of Sound”.

helyen elhelyezkedő, azonos hangszerekből álló együttesek által játszott analóg zenei anyag lényegileg csak a hangzás térbeli kitágítását, a közönség akusztikus körülölelését szolgálja.³³

A kör mint térbeli lehetőség Stockhausen több művében is jelen van, de e térformával elméletben is foglalkozik a „Musik im Raum”-ban. Az irányok szerializálására tesz kísérletet, amikor a kört cikkelyekre osztja fel. Miközben elmélete kompozíciós szempontokat követ (melyeket később a gyakorlatban meg is valósít: *Unsichtbare Chöre* – 1979), a teória támadhatónak látszik, hiszen a hallgató helyzetétől függően szemből, oldalról és hátulról hall hangokat, melyek pontos helyét nem tudja mindig tökéletesen értelmezni.³⁴ A kör stockhauseni egyenletes felosztása Harley szerint elméleti magyarázatnak tűnik, limitált zeneszerzői megoldhatósággal, mert bár ez az elv beleillik a szeriális zeneszerzői gondolkodásba, a tér különböző pontján tartózkodó hallgatók különbözően fognak hallani, a precízen megadott térbeli pontokat nem fogják egyformán világosan érzékelni, már a közeg összemosó tulajdonsága miatt sem.³⁵ Ha a megvalósítás nem is lehetséges, a kompozíciós elv fontos, hiszen a befogadó mindenképpen szembesül a tér elsődleges zenei élményével, tehát az őt körülvevő, több irányból érkező hangok többé-kevésbé szabályszerű sorozatával. A hallás pontosságát tekintve Harley-val ellenkező véleményen van Léo Kupper, aki „Space Perception in the Computer Age” című cikkében bizonyítja, hogy egy hangkúpolásban (hangfalrendszerrel betöltött félgömbben) a hallgatók 3151 pontot tudtak egy kísérlet alkalmával megkülönböztetni. A kísérlet azt bizonyítja, hogy tér-felfogóképességünk sokkal nagyobb, mint a hangmagasság felfogására irányuló képességünk. Kupper számára

a tér nem a hangdimenzió hatásos kiemelése, hanem a hangmagasság, a ritmus, vagy a hangszín artikulációjánál sokkal fontosabb zenei paraméter.³⁶

A háromdimenziós terek strukturális használata a térbeli zenében csak akkor jelent meg, amikor a függőleges sík használata is szükségessé vált. A témában kutatásokat végző Stockhausen az 1950-es években még nem kívánt foglalkozni a harmadik dimenzió használatával.³⁷ Az 1970-es Osakai Világkiállításra készült gömb alakú német

³³ Mint Harley megemlíti, a *Gruppen* és az *Alax* térbeli elrendezése között látszólag sok a hasonlóság, hiszen az *Alax*-ban az együttesek háromszögben, kvázi kört alkotva helyezkednek el. A két mű között azonban két fontos különbség lelhető fel: az egyik, hogy térben történő hangmozgások nincsenek a Xenakis-műben, a másik, hogy a zenészek térbeli diszpozíciója miatt nem pontok, hanem hangsíkok találkoznak egymással, melyek segítségével diffúz, térben jelentősen széthúzott hangzások alakulnak ki. Maria Anna Harley, „Spatial Sound Movement in the Instrumental Music of Iannis Xenakis”, *Journal of New Music Research*, 23/3 (September 1994), 291–314.

³⁴ Jens Blauert, *Spatial Hearing. The Psychophysics of Human Sound Localization*. Transl. by John S. Allen, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1983).

³⁵ Harley, „Spatiality of Sound”.

³⁶ Léo Kupper, „Space Perception in the Computer Age”, *L’Espace du Son*, vol. 1 (Ohain: Musiques et Recherches, 1988), 59–61.

³⁷ Stockhausen, „Musik im Raum”.

pavilon azonban szükségessé tette a harmadik dimenzió használatát is. Az auditóriumban a hangot egy „joystick”-kal lehetett irányítani e közegben három szimultán mozgással, másodpercenként maximum öt forgást hozva létre virtuálisan.³⁸

A háromdimenziós hangformák közül a nyolc hangfal kocka alakú elhelyezése által létrejövő térbeliség idővel az elektronikus zene előadásának elterjedt formája lett. Stockhausen *Oktophonie* (1990/91) című darabjában az alapötlet és a fő paraméter, mely a többit vezeti, a nyolcszögű tér. A hexaédernek köszönhetően immár nemcsak kétdimenziós virtuális mozgások hozhatóak létre (ld. *Gruppen*: a közönség síkjában horizontálisan; vagy *Luzifers Tanz* vertikálisan), hanem háromdimenziós rotációk is, amik forgás közben emelkedni vagy süllyedni tudnak spirál alakban. A szerző a darabban ezt a mozgást a hangmagasság változásával párhuzamosan kezeli.

Stockhausent konkrétan a hang különböző (és sokféle) térbeli mozgásai érdekelték, de nem kizárólag önmagukban, hanem más paraméterekkel összefüggésben és a zenei forma meghatározott pontjain. A szeriális szerző pontosan meghatározott paraméterei közül a dinamikát azonban a speciális térbeli hangzás és annak nyolcsávós realizálása miatt utólag módosítani kellett.³⁹ Az elképzelt hangzásarányok kivitelezéséhez, melyeket nyilvánvalóan befolyásol az adott közeg és a darab külső tere, a zenei sávok (értsd: az egyes szólamok) dinamikai korrekciójára van szükség.

Az *Oktophonie* kottájában megadott ábra, illetve a mű előadásakor kockában elhelyezett hangfalak azonban akusztikusan nem feltétlenül kocka formában jelennek meg. A négyzet tulajdonképpen a körhöz közelít, és abban a pillanatban, amint egy darab hat vagy több hangforrással veszi körbe hallgatóságát, a hangforrások által létrejövő geometriai forma már lényegtelen, hallásilag körré alakul át. Ez a hasonulás érvényes a kocka és a gömb mint geometrikus térbeli formák viszonyára is. Az *Oktophonie*-ban sem különböző pontok hallhatóak a nyolc hangfal helyének és viszonyának megfelelően, hiszen a hangfal a térbe sugároz, és – egy-egy különösen erős álló vagy mozgó hangtól eltekintve – a tér jelentősen szétszórja a hangot, a hangzások összemosódnak, és így a kocka formában megszólaló zenei anyag lényegében „gömbhangzást” vesz fel.

Hangcsoportok keveredése

Egyes darabokban a végső, összetett hangzáseredményt a hangcsoportok keveredése szolgáltatja. Térben elhelyezett csoportok és különböző időbeli vagy térbeli kombinációjuk kevert eredményre vezethet. A hangzáscsoportok összekeverése alapvetően csak a zenei anyagokkal egységben történhet. Erre találunk példát Kurtág 1987 és 1991 között írott hangszeres darabjainak némelyikében, melyekben kiemelt szerephez jutott

³⁸ Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 3, 153–187.

³⁹ Karlheinz Stockhausen, *OKTOPHONIE – Elektronische Musik vom Dienstag aus LICHT, 1990/91* (Kürten: Stockhausen, 1994), O XIX–O XXVIII.

a zenei tér. Kurtág döntése az együttesek térbeli elrendezését tekintve érthető, hiszen nem a hangzás térbeli szétszórása az, ami kompozíciós szempontjait meghatározta, hanem zenei anyagának élesebb artikulációja. A szerző művei közül példaként említhetjük a *...quasi una fantasia... op. 27 no. 1-et* (1987–1988-ben komponált darab).

A hangzó tér egészének egységes használata, másképpen a geometriai formáktól való elszakadás jellemzi a diffúzan használt tereket is. A szétszórtan elhelyezett hangforrások esetében a zenei tér szerepe lehet egyszerűen segítő, vagyis a hangzást áttetszőbbé tevő, de lehet strukturálisan fontos. A diffuzitást növelő (azaz az összefüggéseket csökkentő) struktúrák a figyelmet széthúzzák, míg a diffúz hangzást az erősebb összefüggésekkel egybekapcsoló zenék a térbeli pontokat és a befogadó zenei figyelmét összekapcsolják, irányítják. Speciális integráló szándékkal közelít a diffúz terekhez Cage, akinek a térben szétszórt zene születésekor nem a különböző elemek harmóniába kapcsolása a célja (értsd: nem az európai értelemben vett harmonikusságról van szó), hanem az egymástól eltérő elemek együttlélése. Cage számára a fúzió létrejöttének helyét nem a közeg határozza meg; számára egyszerűen a zenei térben szabadon elhelyezkedő hallgatók füle az, amely az összefüggést létrehozza.⁴⁰ Különleges szempontok merülnek fel Cage *Variations IV* (1964) című darabjában a darab és annak hangzása között. A mű ötlete tulajdonképpen megegyezik magával a térbeli hangzásával is. Az előadás előtt egy területet kell meghatározni, amin belül és kívül történnek az események. Nyilvánvaló, hogy a hagyományos európai zene nem ismeri a „téren kívül” kifejezést, hiszen a zenei esemény természetesen egy adott téren belül zajlik. Az európai gondolkodás szerint a hallgatói pszichikai tér mérete egy zenemű ideje alatt változhat, hiszen egy, a zenei folyamatban újként megjelenő térbeli tartomány kitágíthatja a darabban korábban már teljesnek vélt teret. Cage-nél a pszichikai tér nem változik, számára a körülöttünk lévő világ az a tér, melyben egy adott zenemű vagy a zene általában jelen van. A *Variations IV*-ban a szerző (vagy valaki más) által kijelölt területen túl is el kell helyezni hangzásokat, miáltal a hallgatói tér széttöri a komponált tér kereteit, és túllépi azt. Így a jelenlévők által pszichikailag meghatározott tér válik az előadás közegévé, annak ellenére, hogy a darab előadása előtt a kompozíciós teret kijelölik. A hangok kiválasztásához ugyanúgy a véletlent hívja segítségül kompozíciós eszközeként, mint a tér kiválasztásához; a komponálás módszerét tekintve tehát szoros összefüggés áll fenn a tér- és más paraméterek kezelése közt.

A hagyományos európai koncertszemléletet elfogadó térbeli formaként értelmezhetjük azon zenéket, ahol az előadó a befogadótól elválasztott színpadon játszik, de a hagyományostól eltérő térbeli diszpozícióval. E zeneszerzői módszer számos kompozíciónak része az elmúlt 50–60 év zeneszerzésében.

Berio nagyzenekarra és kórusra készült darabja a *Coro* (1977), melynek zenekari ültetési rendje a megszokottól eltérő, a hagyományos tökéletes összekeverése. Az a

⁴⁰ Cage, *Lectures and Writings*, 18–56.

tény, hogy az azonos zenei anyagot nem egy szólamhoz vagy hangszertípushoz tartozó zenészek játsszák, a hasonló anyagot megszólaltató hangszereket köti össze, nem pedig a hasonló hangszíneket. A zenei anyagok és a hangforrások helyének „összezavarása” egységesen szolgálja a hangzást.⁴¹ Fontos tényező még a kórus használata, amely a zenekarhoz hasonlóan nem tömbösen, hanem szétszórva helyezkedik el (minden hangszer mellé társul egy énekes, aki többnyire ugyanazt a szólamot szólaltatja meg, amit a hangszeres). Ily módon egy új, hatalmas hangforrás alakul ki kórus és zenekari hangzások kombinációjából. A bonyolult elhelyezésnek köszönhetően a hangzási-térbeli kombinációkból egyfajta diffúzió alakulhat ki.

Xenakis *Terretektorh*-jának (1965–66) speciális zenekari pozicionálását geometriai-lag körforma jellemzi, de hangzásilag nem a kör a meghatározó. A közönség a zenekari zenészek között foglalja el a saját helyét, azaz lényegében „belemerül” a hangzásba. Egyéni hangzásélményt tekintve a darab egy fokozattal bonyolultabb is, mint általános értelemben véve, hiszen a hallgatónak a darab előadása alatt elfoglalt pillanatnyi helye is mérvadó. Ezért a *Terretektorh* különböző helyekről történő meghallgatásakor megváltozik a hallgatás szempontja, hiszen a darab más helyről való meghallgatása térbeli szempontokat nézve mindig új élményt nyújt. (Az ideális hallgatói pont a *Terretektorh* esetében elvileg a zenekar középpontja lenne, vagyis a karmester, aki középen állva a lehető legkiegyenlítettebb hangzást kapja). Ráadásul erőteljes a hangforrás és a hallgató fizikai közelsége is. A közeli hangokat zajosabbnak, teltebb hangszíneket hallani, és a virtuális hangmozgások is módosulnak.

Különleges, teljesen egyedi zenekari diszpozíciót választott Stockhausen *Luzifers Tanz* (1983) című művéhez. A zenekar ugyanis nem a közönség síkjában, hanem vertikálisan, óriási falat alkotva helyezkedik el. A hangzás függőleges megjelenítése nem önmagáért ölti fel ezt a különleges köntöst, hanem az összefüggések kiemeléséért. Számos kapcsolat alakul ki a térbeli elrendezés és hangzás, valamint a darab ritmikai, hangszínbeli, dramaturgiai rendszere között. E speciális zenekari elrendezésben a függőleges felület lépésről lépésre alakul ki, válik teljessé, vagyis a térhangzás, illetve a térkonceptió időbeli formája a darab dramaturgiájának következménye. (A hangzást tekintve tehát a tér a folyamatos kialakulásnak köszönhetően – helyhez kötöttsége ellenére – állandóan változik.) A térhangzás gyakorlatilag kétdimenziós, hiszen függőleges (fel–le) és vízszintes (jobb–bal) irányú zenei kapcsolatok működhetnek. (E két irányt tekintve Brant azt taglalja, hogy a távolságok esetében a horizontális irány fontosabb és érzékelhetőbb, mint a vertikális.⁴² Ez utóbbi esetében viszont meg van győződve ar-

⁴¹ A sokféle hangszíne, sugárzású hangszer egybegyűjtésének és kevert módon történő térbeli csoportosításának gazdag hangzása akusztikai okokra is visszavezethető, hiszen a diffúzióknak köszönhetően az energiaeloszlás egyenletesebb, így módon a hangzás tényleg gazdagabb lesz. A zenekari hangszerek sugárzásáról különböző típusú termekben ld. Tarnóczy Tamás, *Zenei akusztika* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 414–426.

⁴² Brant, „Space as an Essential Aspect”.

ról, hogy a térbeli magasságok a hangmagasságokra – nem abszolút hangokra, hanem regiszterbeli különbségekre – utalnak az ember gondolkodásában).⁴³ A térbeli és frekvenciabeli magasságok összefüggésének akusztikai megfeleltetése a *Luzifers Tanz*ban is fellelhető, hiszen a hangszerek elhelyezkedése nagyjából regiszterüknek megfelelően történik; a függőleges „arcforma” magasabb részén többnyire magas hangszerek játszanak (fuvolák, oboák, klarinétok), középtájt kürtök, trombiták, szaxofonok, lent pedig a mély hangszerek (harsonák, tubák).

A térbeli zenékben egyéb, az egyszerű geometrikai alakzatoktól eltérő, szabálytalan térbeli elrendezések is fellelhetőek. A szabálytalanság az ember gondolkodásában általában a fix viszonyítási pont vagy pontok, a térbeli zene esetében a középpont hiányát jelenti. Trochimczyk a középpont vagy viszonyítási pont nélküli zenék típusát nevezi „hálósnak”, és azt mondja, hogy mivel a „hálósnak” nincs kezdeti vagy végső pont, tehát végtelenül tágítható, ezért nincs hierarchia és fókuszálás; a háló nem rendelkezik „szuperstruktúrával”.⁴⁴ Trochimczyk szerint Cage „szándék nélküli” zenéje tud leginkább beleilleszkedni egy hálóba, illetve térbeli hálót kialakítani.

A bemutatott térbeli sémák kombinálása újabb alakzatok létrehozására ad lehetőséget. A térben szétszórt csoportokat a velencei többkórusosság tradíciójával ötvöző *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984), Nono darabja a térbeliség három szempontját is érinti. A tér-hangszín összefüggések a szimmetria minimális jelenlétét is elkerülik, ezért egyfajta véletlenszerű elszórtág jelentkezik a hallgatói térben. Ráadásul a *Prometeo* elengedhetetlen része a mesterséges utózenge. Zengetéssel az akusztikus hangzásokat olyan mérvű időbeli nyújtásnak lehet alávetni, hogy a realitás határait messze átlépjék, ennek ellenére kötődnek a hangzások eredetéhez. Első hallásra a hosszan nyújtott hangok egy nagyobb utózenge-szerű tér megjelenését, azaz a pszichikai tér drasztikus változását sugallják, de az eredmény idővel átbillen az irreálisba. A lehetetlenül hosszú utózenge tehát szintén egyfajta furcsa, nem létező tradíciót, templomi hangzást elevenít fel. A hangok belső terébe történő belenyúlás segítségével és a „hang kivetítésével” dinamikusan akusztikus teret kreál.⁴⁵ A *Prometeo*ban minden pillanatban furcsa kettősséget hordoz a tradícióból kiinduló térbeliség és az előremutató elektronikus hangzások puha keveredése.

A szabadterén megszólaló zenék térbeli diszpozíciója, pontosabban a hangforrások iránya csak egy összetevője a hangzó eredménynek. Ennél fontosabb a kérdés, hogy

⁴³ Brant ezirányú tapasztalatait mutatja be *Voyage Four* (1963) című darabjában, melyről Harley PhD-disszertációjában található leírást: Harley, *Space and Spatialization*, 245–247. Az említett hangmagasság-tér, illetve egyéb paraméterek összefüggése a térrel nem annyira egyértelmű minden zeneszerző számára. Xenakis például már a hangmagasságra vonatkoztatott tér („pitch space”) kifejezést is erőltetettnek érzi.

⁴⁴ Maja Trochimczyk, „From Circles to Nets”. Trochimczyk korábbi neve Maria Anna Harley, ezért kell minden esetben Harley-ra utalnunk.

⁴⁵ Jürgen Stenzl, „Lugi Nono: *Prometeo – Tragedia dell'ascolto*”, (EMI Classics, 5 55209 2, 1995). [lemezkísérő-füzet].

milyen „a zenei esemény környezetének utözengése” és „a hangtér felépítése [...] Esetenként e kérdéskörhöz tartozik a hangszerek térbeli elhelyezése is.”⁴⁶ Az olyan zenék esetében, ahol a hangforrások mozognak (ld. Händel *Vízizene* vagy Brant *Bran(dt) aan de Amstel* – Tűz az Amstelen), vagy a hallgató mozog az egyes hangforrások között (pl. Cage-darabok), nincs ideális hallgatói hely, illetve az összes hely ideális lehet. Azok a szerzők, akiknek a hallgató vagy a hangforrás elhelyezése, a hangok utözengési feltétele, valamint a környezeti zajok hiánya strukturálisan fontos, a szabadtéri zenével ritkán tudnak azonosulni.

Elektronika a térben

Az elektronika térbeli jelenlétének legfontosabb szempontja a virtuális hatás. Az elektronikus hangforrások segítségével olyan virtuális mozgásokat (irány, sebesség, távolság) lehet modellezni, amilyenekre akusztikus megoldásokkal kevés lehetőség van. Az elektroakusztikus és akusztikus hangforrások együttes használata újabb lehetőségeket vet fel. Az azonos intenzitás szint megteremtése nemcsak hangszínből, de térben is sajátos megoldásokat eredményezhet. Ebben az esetben a különböző hangszíni hangok megkettőződnek, a pusztán akusztikus vagy erősített hangzású terek helyett egy speciális, összetettebb tér jön létre. Az akusztikus hangforrások elektronikus kieroősítése révén a zenei anyagok eredeti megszólaltatásának gesztusai megmaradnak. Az erősítés használható kizárólag térbeli pozicionálás céljából, vagyis az akusztikus hangforrás – általában hangszerek, melyek mozgathatók nem lehetséges vagy problematikus – eredeti helyéről virtuálisan „elmozdítható”, és a tér másik pontjára kerülhet. Ezáltal a hangzás másféle alakzatot ölt fel.

A hangok belső terét is meg lehet változtatni az erősítés segítségével. A csak nagyon közlelről hallható halk hangok erősítésének nem kizárólag dinamikai okai vannak. A halk, suttogó hangok kiemelésével az adott hangok külső tere módosul, hiszen a hangfal helyétől függően új pozíciót nyer el, valamint közkinccsé válik az eredetileg halk, intim hang, tehát belső tere is átalakul. Ráadásul az erősítésnek köszönhetően eldönthető, hogy a hangforrás spektrumának, illetve időbeli lefutásának mely része lesz kieroősítve, azaz teljesen új hang jöhet létre.

Eötvös *Shadows*ában (1996) a fuvola, a klarinét és az ütős szólista mikrofonnal kieroősítve játszik. Ennek köszönhetően az előadók lélegzése, a hangszerek egyéb zörejei és más hangszerhangok is hallhatóvá válnak. Erősítés nélkül e hangok a hangszeres „titkainak” számítanak, hiszen a szokásos előadó–hallgató távolságon csak a hangszer hagyományosan zeneinek tekintett hangjai jutnak át. A nagyon közeli mikrofonozásnak, illetve hangosításnak köszönhetően a három hangszer (fuvola, klarinét, ütők) hangja fizikailag is, a megírt anyagnak és a darab dramaturgiájának köszönhetően pedig pszichikailag is egészen közel kerül a hallgatóhoz. Azokat a hangokat, amiket a szólisták

⁴⁶ Ujházy, „A 15–16. századi zene”.

hangosabban szólaltatnak meg, a mikrofontól távolabb játsszák, míg a finomabbakat közelebb. Ez a technika automatikus teresítést eredményez, megváltozik a hangzások belső tere. A megoldás egyfajta kierősített suttogáshoz hasonlítható, amivel a suttogó, és akinek a fülébe suttoznak, intimebb kapcsolatba kerül. A normál beszédmódhoz képest ilyenkor jelentősebbé válik a mondanivaló. A jelenség nemcsak pszichikai szinten érvényesül, de akusztikailag is, mert a közlő hallott hangok információmennyisége nagyobb. Amint a beszélő felemeli a hangját, elvész ez az intim kapcsolat.

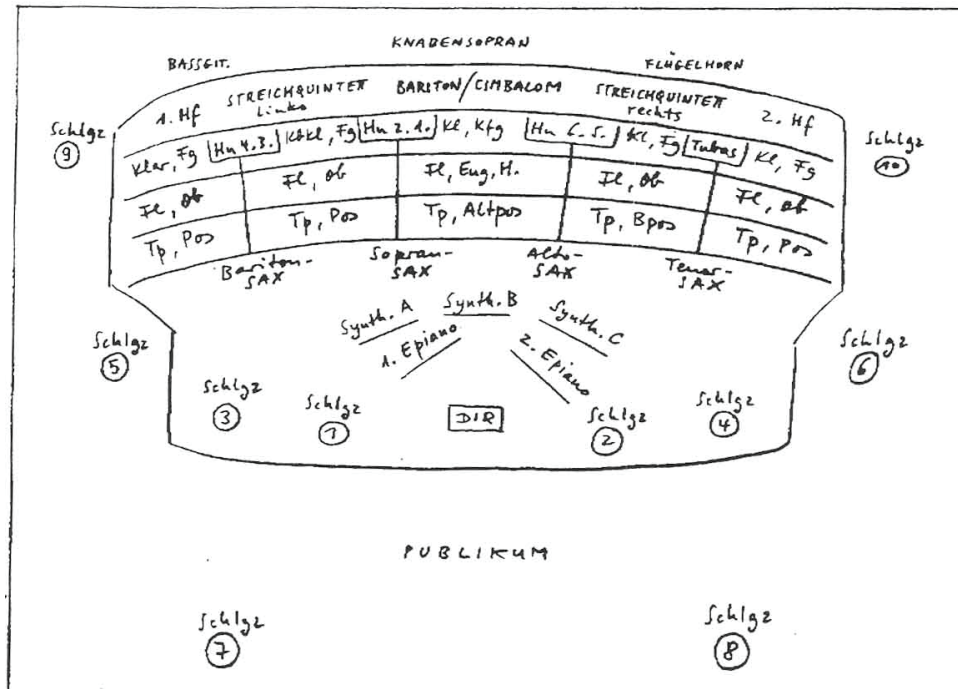
Az akusztikus hangzások erősítése megoldható úgy is, hogy mind eredetiben (azaz akusztikusan), mind erősítve (azaz elektronikusan) hallani lehessen őket. A hangszín kettőssége térbeli kettősséget is eredményez. Az erősítés mellett a hang élő átalakítása, valamint a kétféle hangzás keverésének aránya is lehetővé teszi a térbeliség cizellálását. Egy komplex akusztikus hangforrás (pl. szimfonikus zenekar) egyes tagjainak kierősítése, mások akusztikus hangzása szintén speciális keveredést hoz létre hangszín és térbeliség tekintetében. Az egyensúly megteremtése e keverés izgalmas része. Az említett típus jellemző példája Eötvös *Atlantisa* (1995).

Az *Atlantisban* a speciális térbeli megjelenést a hangszerelés, illetve a megszokottól eltérő zenekari ültetés, valamint az erősített és az akusztikus hangszerek hangjának keveredése adja. Az elektronikus hangszínek részben az erősített akusztikus (vonósok, cimbalom, szaxofon, hárfa, illetve énekhangok), valamint elektronikus hangszerekből (basszusgitar, két elektromos zongora, valamint három DX-7-es szintetizátor) tevődnek össze. A zenekar magját mind térben, mind a zenei textúrát tekintve az erősítés nélkül játszó fúvósok, valamint ütösök alkotják. A fúvóscsoportok körül helyezkednek el körben az ütösök. A teljes zenekari hangzás összképét, tehát hangszínében és térbeli diszpozíciójában is komplex zenekari alapra építette fel Eötvös.

A zeneszerző célja e műben az erősítésnek köszönhetően szétszóródó hangok összeolvasztása a zenekar egészének akusztikus hangzásával. A különböző irányok használata nem a zenei anyagok térbeli szétválasztását, hanem annak összekeverését szolgálja. Ez a gondolkodás erősen zenekarcentrikus. Az *Atlantisban* a hangfalak, valamint a terem hangszórásának köszönhetően a háromféle hangzástípus (szintetikus, erősített, illetve erősítetlen akusztikus hangzások) térbeli keveredése folytán létrejön a reális, a virtuális és a virtuálisan kivetített reális belső terek összetett kombinációja. A kevert akusztikus és elektronikus hangzások megvalósítására törekvő Eötvös karmesteri tapasztalatai eredményezhették, hogy össze tudta eresztetni az alapvetően hagyományos, mégis teljesen felborított zenekari hangzásrendszert az elektronikával.

A hagyományos zenekari elhelyezkedéshez képest az énekesek és a zenekar „kvázi fordított” helyzetben foglal helyet. Ennek oka az, hogy a darab zenei anyagának alapját – az európai zenekari hagyománytól eltérően – nem a vonósok képezik, hanem a fúvósok. A vonós hangszerek tehát szólístaként szerepelnek a darabban, míg a zenekari hangzást a fúvósok hozzák létre. Az alaptextúrát ők alkotják, a teret is ők töltik be a darab azon szakaszaiban, ahol az egész zenekar játszik. A vonósok szólószerpe a fúvósok tuttikhoz úgy arányul, ahogyan a klasszikus zenekarban ellenkezőleg, tehát a fúvós

Aufstellung



2. ábra: Eötvös Péter: *Atlantis* című darabjának zenekari ültetési rendje
 Copyright © 1995 by G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, München (Sy. 3221)
 Reproduced by permission of MGB Hal Leonard, Italy

szólók arányulnak a vonós tuttihoz. Bármekkora tömböt vagy bármilyen nagy hangerőt szólaltatnak meg a fúvósok, az erősítésnek köszönhetően a szólisták e hangzás fölé tudnak emelkedni. A megszokottól eltérő zenekari ültetés következtében a hangszerezés jelentése is megváltozik. A totális hangerő szintjének emelkedése egyrészt a fúvósok nagy hangerejével, másrészt az e hangerősinthez igazított erősítéssel magyarázható. A fúvósok pozíciója révén a tutti hangzások önmagukban véve is rendelkeznek a térbeliség finom, de változatos tulajdonságával, ugyanis nem típus szerint helyezkednek el a színpadon, hanem egymástól elválasztva, heterogén csoportokat alkotva. A homogén hangszínű hangszerek által játszott anyagok így szétterülnek a térben, a különböző hangszínű, de azonos akkordokon belül pedig finom térbeli diffúzió alakul ki.

A zenekar szélén elhelyezkedő basszusgitár, a szárnykürt, a hárfák, illetve a már említett legmagasabb ponton helyet kapott cimbalom erősítve játszik, ezért tere és

hangszíne is elüt a tutti zenekartól, annak ellenére, hogy gyakran homofon módon játszanak együtt. Ez a hangszín- és virtuális térbeli keveredés is az újszerű térélmény megszületését szolgálja.

A távolság érzetét különösen jól emeli ki a színpad hátulján elhelyezett és zenekari tuttik helyett szólóanyagot játszó két vonóskvintett, melyek helyét elsősorban az általuk játszott anyag jelöli ki. Amikor hosszú idő elteltével végre megszólalnak, mindig kiemelkedő a szerepük térben, hangszínen, valamint zenei anyagukban egyaránt. A két kvintett zenekartól való hangzási és fizikai távolságát az erősítés adja, miközben egymással sztereó viszonyban állnak.

Az erősítés és az elektronika használata fontos összetevője az *Atlantis* térbeli hangzásának. Eötvös csak bizonyos hangzástípusokat erősít, de az erősített hangok nagyon sokszor keverednek az akusztikus hangzásokkal, ezáltal egyes helyzetekben az erősítetlen anyagok előnyt élveznek az erősítettekkel szemben. Az első tétel elején például szólószerepet tölt be a kieroősített szopránszaxofon. Jó darabig játszik együtt a négy oboistával, akik nem pontosan leírt módon, hanem hallás alapján követik kánonban a szaxofont. Az így kialakuló állandó késés visszhangjellegét tehát éppen nem az erősítés, hanem annak hiánya hozza létre, hiszen a visszhangot játszó oboák egymáshoz képest is késnek valamennyit, ám mégis halkabbak, szárazabbak, mint az erősített szaxofon hangja, és hangszínük is eltér attól. Az öt hangszer hangzásának egyfajta totális, még halkabb visszhangja a trombiták akkordja, mely a szaxofon–oboa játék hangjait szóltatja meg halkán (ld. *Atlantis*, I. tétel, 6–32. ütem).

5. A zenei tér és a kompozíció egyéb paraméterei

Hogyan tud a zenei tér egy kompozíció más paramétereivel egyenrangú alkotórészként működni? Milyen módon tud a kompozíció és az általa felhasznált tér kapcsolatba kerülni egy zenemű más tényezőivel? E szempontból háromféle térbeli kompozíciótypust lehet megjelölni.

A tér mint független vagy speciális paraméter: használt tér

Számos darab térbeli hangzása nem követi vagy irányítja a zenei történést, azaz nem alakul ki különösebbfajta kölcsönhatás a kompozíció térbelisége és más paraméterei között, vagyis összefüggésrendszerük lazább szervezése folytán a tér mint a paraméterek egyike leválk a többiről. Ha a térkezelés paramétere nincs szoros kapcsolatban a kompozíciós szerkezet más elemeivel, nem hat ki más paraméterekre, vagyis inkább önálló akusztikus élményként, mint kompozíciós tényezőként jelentkezik, a használt tér jelenlétéről beszélhetünk. Világos példa a használt térre Heinrich Biber *Missa Salisburgiense*. Biber tudatosan kalkulálta bele az együttesek elhelyezkedését (ez esetben a külső teret) a zenéjébe, a térbeliség nála elsősorban egyfajta akusztikai

„látványossággal” szolgál ahhoz, hogy a hagyományostól eltérő térbeli hangzás segítségével a kompozíció rétegeinek száma több legyen.

Részben Ives gondolkodását követve, részben pedig a velencei tradíció mintájára alakította ki az amerikai Brant disszonánsan polifon zenéjét. Életművének tetemes része a használt tér kategóriájába tartozik, ugyanis zenei anyagát, stílusát, összhangzását, ritmikai rendszereit is aláveti egy primer térbeli élménynek. A teret szinte kizárólag hangzásbeli rétegeként kezeli, a zenei összefüggések szempontjait kevésbé vizsgálja, hiszen egymástól független, szimultán textúrákkal dolgozik, amelyek összefüggéseinek megteremtését a nagy felületű, egymástól elválasztott terektől várja.

Brant gondolatait először „Az antifonális szétszórtság és a tempók polifóniájának használata a komponálásban” című, 1955-ös tanulmányában írta le, valamivel Stockhausen „Musik im Raum”-jának megszületése előtt.⁴⁷ A zenei tér feladatáról, valamint a térbeli zenéről leírt elképzelései elsősorban saját zenéjében érvényesülnek, de ő bármely térbeli zenére érthetőnek tekintette azokat:

1. A térbeli elválasztás egyértelművé teszi a textúrát.
2. Az egymástól elválasztott csoportokat nehéz koordinálni.
3. A térbeli elválasztás megegyezik a hangmagassági térben („pitch space”) történő textúrák elválasztásával (ha az előadók egymáshoz közel vannak a színpadon) – tehát a térbeli elválasztás nagyobb komplexitást tesz lehetővé.
4. A térbeli elrendezésnek az egészet tekintve pontosan megtervezettnek, a részletekben alkalmazkodóképesnek kell lennie.

A tér, melynek praktikus kihasználtsága hiányzik: segítő tér

Segítő tér alatt értjük a térnek olyanféle használatát, melyet a zeneszerző nem jelöl meg kompozíciójában, ám a tér jelenléte feltétlenül világosabbá tenné a hangzást, vagy akár strukturálisan is kapcsolódni tudna a darab más paramétereire. A segítő tér használata követhető nyomon Ives IV. szimfóniájában is. Ives írásaiban a zenei térről azt mondja, hogy a térbelileg szétválasztott sávok zenei együttműködése megváltoztatja a zene érzékelését, ugyanis hagyja, hogy a közönség esetleg csak egy adott egyéni részletet hallgasson. Két pontból jövő hangzásnál

a hallgató választhat, hogy melyikük ritmusát érzi elsődlegesnek [... és] el tudja rendezni magában a ritmikai, harmóniai és más anyagok relációját.⁴⁸

Ennek ellenére érdekes módon mégsem pontosítja az előadók helyét a IV. szimfóniában, ahogy más műveiben is csak ritkán fordul elő a hangforrás helyére történő utalás.

⁴⁷ Henry Brant, „The Uses of Antiphonal Distribution and Polyphony of Tempi in Composing”, *American Composers Alliance Bulletin* 4/3. (1955), 13–15.

⁴⁸ Ives, „Music and its Future”, 193.

Helyenként négy-öt zenei réteget is megkomponál, amelyek egyszerre szólhatnak, azonban e rétegek hagyományos koncerthelyzetben, azaz standard zenekari elrendezéssel történő megszólaltatása egyáltalán nem könnyíti meg apercipiálásukat. Például a IV. szimfónia II. tételének egy bizonyos pontján,⁴⁹ ahol két különböző tempót ír elő, egyszerre két csoportra osztva zenekart. A „Conductor’s Note”-ban Ives azt kéri, hogy az addigi tempót játszó, a partitúrában többnyire alul szereplő hangszerek a hallgatóhoz közelebb legyenek, míg az új tempót játszó, a partitúrában fent feltüntetett hangszerek az előbbi zenekaron keresztül szóljanak át.⁵⁰ Ives kifejezetten az előtér-háttér jellegű hangzástípusokat kedveli, melynek kompozíciós összefüggéseit a segítő térrel ki is lehet emelni.

A sokfelé osztott zenekari szólamok elvben lehetnek térbeliek, konkrét esetekben azonban a zenei anyag az, amely a térbeliség érzetét tudja kelteni. A „nagy számú *divisi* szólam” csak asszociatív módon utal a térre. Harley kissé általánosító véleménye szerint

[...] azok a művek, ahol a zenekar különböző csoportokra oszlik, térbeliek. [...] Elegendő, hogy a kompozíció nagyszámú *divisi* (osztott) szólammal rendelkezzen (mint Ligeti mikropolifóniájában), ahhoz, hogy térbeli textúrához jussunk, az egy-séges színpad keretein belül történő kitágítással vagy variálással.⁵¹

Az általam segítő térnek nevezett típust Harley „kvázi-térbeli”-nek nevezi.⁵² A segítő térre igényt tartó zenékben, (mint pl. Ligeti: *Atmosphères*, *Lontano*, *Requiem*; Ives: IV. szimfónia; Tallis: *Spem in alium nunquam habui*; Xenakis: *Pithoprakta* stb.) a partitúra nem jelöli a térbeli megvalósítás mikéntjét, ám a zenei anyag (és részben a regiszter szélessége, a sok osztott szólam) mégis megteremti a nagy térérzetet. Akusztikailag ez a zenekar elhelyezkedésének szélességéből (horizontális irányok), valamint a közönségtől való távolságából (mélység) ered, nem feltétlenül a regiszterbeli tágasságból.

Ha elfogadjuk ezt a felvetést, érdemes összevetnünk Ligeti korai zenekari darabjait (pl. *Atmosphères*, *Lontano*) Tallis *Spem in alium nunquam habui* (1573) című motettájával, ugyanis egyikük műveiben sincs utalás arra, hogy az egyes hangforrásokot térben szét kell választani egymástól, de az anyag erőteljesen kívánja a térbeli elrendezést. Ligeti vonzódása a reneszánsz vokálpolifóniához és akusztikus, valamint gondolkodásbeli rokonsága Tallis negyvenszólamú motettájával egyértelmű (vö. a 2 és 3. kottát). A nyolc, egyenként ötszólamú csoportra osztott kórus között gyakori az imitációs folyamat, mely időnként blokkokban jelenik meg, és ezek a blokkok persze egy kórustól a teljes tuttiig

⁴⁹ Charles Ives, *Symphony No. 4*. (New York: Associated Music Publishers, Inc., 1965). Ld. a partitúra 26. oldalát.

⁵⁰ A szimfónia említett pontját részletesen nem emeljük itt ki, mert Harley alaposan foglalkozik vele. Lásd Harley, *Space and Spatialization*, 110–112.

⁵¹ Trochimczyk, „From Circles to Nets”, 37–54.

⁵² Maria Harley, „From Point to Sphere: Spatial Organization of Sound in Contemporary Music (After 1950)”, *Canadian University Music Review* 13 (1993), 123–144.

terjedhetnek. A darabra nem a kórusok között lévő párbeszéd jellemző, hanem a polifón felületek szimultán mozgása, melyek akkordikusan tömböket hoznak létre. A kórusok térbeli elhelyezésének segítségével a hallgató az akkordikus tömbökben létrejövő egységen túl lehetőséget kap, hogy a részletekre is koncentrálni tudjon. A nagy hangzástér felület és a benne elbújó ellenpontoszó részletek, a tömörszerű harmóniakezelés és a szólamok polifón összefonódása az, ami hasonlót tesz Tallis darabját Ligeti *Lontanójához* (1967). A belső szólamok kihallását jelentősen segíthetné mindkét műben, ha a hangforrásokat (hangszereket) zárt térben (pl. templomban) egymástól távol lehetne elhelyezni.

A zenei tér mint a kompozíció szerves része: megkomponált tér

A megkomponált térrel rendelkező kompozíciókban a tér a zeneszerző szándéka szerint strukturális szerepet tölt be. A megkomponált térrel rendelkező darabok állnak érdeklődésem középpontjában, mert a térbeli hangzás (irányok, távolságok, hangzásformák) és a térről való gondolkodás teljesen összekapcsolódik a kompozícióval és annak különböző paramétereivel. A koncepcióval a külső tér, illetve a hallgatói tér/közeg is összefügg, hiszen „a térbeli zenék előadása és percepciója konkrét akusztikai körülmények között zajlik” ezért „e feltételek megválasztása lehet a kompozíció része”.⁵³

A megkomponált tér legkorábbi példái a már korábban bemutatott velencei Szent Márk-bazilika egyedi akusztikájára, terére íródott kompozíciók (ld. Gabrieli vagy Schütz többkórusos művei). A 20. század klasszikus megkomponált terű kompozíciója Stockhausen *Gruppenje*, mivel tempó- és hangszerkezelése szoros kapcsolatban áll a sztereó, hármas irányú hangzással.

A megkomponált tér fontos példája Boulez darabja: a körhangzást kialakító, elektronikát is használó *Répons*. A *Répons* (1981), ahogy már a címe is mutatja, a válaszolgatásra épül. Boulez konkrétan a gregorián rezponzoriális válaszolgatásra céloz darabjával, mert a *Répons* a szólista és a kórus viszonyának hagyományát eleveníti föl. A fellelhető kapcsolatok: „az egy és a sok”, valamint a térbeli elem, mely a szólisták és a „kórus” nagy távolságra történő szeparálásával jön létre. A válaszolgatások tehát egyrészt a különböző méretű hangszercsoportok, másrészt az akusztikus és az elektroakusztikus hangzások között működnek. E középkori forma, mely egyébként is jellemző Boulez gondolkodására, nem csak az egyszerű elemek különböző hangszínnel történő megszólaltatására alkalmas (hangszeres hangzások dialógusa az elektronikusan átalakítottakkal),⁵⁴ de a térben létrejövő mozgást is ez a formátípus irányítja (ld. a belső csoport és külső kör dialógusa).

⁵³ Trochimcyk, „From Circles to Nets”, 37–54.

⁵⁴ A *Répons*-ban az elektronikus hangzásokat a szólista akusztikus hangszeréhez igazított „noise gate” (zajsűrő kapu) irányítja; amikor hangosan játszik, az elektronikus hangzás is hangosabb, tehát a szintetikus hangokat is az akusztikus hangzások irányítják élőben.



30

25

S, A
T, B

II
S
Bar

III
S, A
T
Bar, B

IV
S, A
T
Bar, B



S.A.
V
T
Bar. B

S.A.
VI
T
Bar. B

S.A.
VII
T
Bar. B

2. kotta: Thomas Tallis: *Sper in alium nunquam habui*, 24–30. ütem – kivonat (szöveg nélkül)

The image displays a page of a musical score for Ligeti György's 'Lontano', measures 17 through 24. The score is arranged in a standard system with four staves: Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (VIII), and Violoncello (IX). The music is characterized by its complex, multi-layered texture, typical of Ligeti's 'micropolyphony'. It features a variety of dynamic markings, including *ppp* (pianississimo), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo). The tempo is marked 'Lontano'. The score includes numerous slurs, ties, and articulation marks, indicating the intricate phrasing and spatial relationships between the instruments. The page is numbered 392 at the top left and contains the title 'A térbeliség szerepe a kompozícióban' at the top center.

3. kotta: Ligeti György: *Lontano*, 17–24. ütem ©1967 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

The image displays a musical score for three violas, labeled VIII (alto), VII (alto), and VI (alto). The score is written in treble clef and includes various dynamic markings and performance instructions. The dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *ppp* again. Performance instructions include *morendo* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *pp*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with *ppp* throughout. The notation includes stems, beams, and various note heads, with some notes marked with *ppp* or *pp*. The score is divided into three systems, each corresponding to one of the violas. The first system is for Viola VIII, the second for Viola VII, and the third for Viola VI. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The overall structure is a single melodic line for each instrument, with some overlapping notes and rests. The score is presented in a clean, professional layout with clear markings and a consistent font.

VIII (alt.)
VII (alt.)
VI (alt.)

A *Répons* külső terének kezelése azért is fontos része Boulez életművének, mert minden olyan térbeli kérdés felbukkan benne, amit a szerző előzőleg már tárgyalt elméletben. Boulez szerint azonban a tér egyáltalán nem lényeges eleme egy kompozíciónak, sokkal inkább a hangzás szétoszlásának indexe, lényegében a „komplex hangzásban lévő texturális részletek artikulálásához” van szüksége rá.⁵⁵ Véleménye, bár abban találkozik Xenakiséval, hogy szerinte a „tér mindenekelőtt arra szolgál, hogy a hang zavartalanul érvényesüljön”,⁵⁶ Xenakis a zenei tér strukturális alkalmazásával a tér paraméterét a többivel egyenértékűnek tekinti. Boulez egyébként azért véli úgy, hogy a hangmagasság és a tartamok rendszere magasabbrendű, mert a többi paraméter (hangszín, dinamika és tér) egy darab meghallgatásakor rögtön érzékelhető, sőt érthető. A létrejövő kompozíció végül is kialakítja saját összetett térbeli hangzását a többi paraméter bonyolultabb működésének köszönhetően. A Boulez megfogalmazta „konjunkt- és diszjunkt mozgások” leírása érvényes a zene más paramétereire is. Az ok, amiért a tér szerepére alkalmazza, az, hogy a tér segíti az artikulációt.⁵⁷ Ez alatt Boulez a térben szétválasztott anyagok időbeli átfedését (konjunkt), illetve szétcsúszását (diszjunkt) érti. (Ha két térbeli hangzás időben távol kerül egymástól, azt már külön eseményként értékeli.) Tehát a teret kifejezetten az idővel való összefüggésben vizsgálja, elsősorban a hangmagasság- és ritmuskezelés szabályainak irányítása alá rendelve.

Boulez on Music Today című könyvében a zeneszerző a glissandókat értelmezi. Ennek kapcsán például a „tér-glissandók”-at, vagyis a térbeli mozgást vagy annak érzetét nem tartja jelentős eseménynek. Jobban kedveli a „kötött térbeli elrendezést”, amiben a térbeli összekapcsoló és elválasztó intervallumok fixek, és vizsgálni tudja a „szabályos és szabálytalan szimmetriákat, az aszimmetriákat és e formák kombinációinak alapvető törvényeit”.⁵⁸ Boulez a térben elhelyezett csoportok kombinációit „szimmetrikus” ezen belül „homogén vagy nem-homogén hangszínüktől” függően minőségben és fajsúlyban megegyezőnek, tehát „szabályosan szimmetrikusnak”-nak nevezi. A nem hasonló természetű homogeneitást „szabálytalanul szimmetrikus” összefüggésnek nevezi (pl. egy rézfúvóscsoport egy vonóscsoporttal szemben), „vagy ha nem homogének, és különböznek egymástól minőségben vagy fajsúlyban; minden egyéb esetben *aszimmetrikus* a viszony”.⁵⁹

A szimmetriatípusok értékelése utólagosan értelmeződik Boulez életművében a *Rituel* (1974/75) megírásával. Mivel a darabban a térbeli hangzás formái, elrendeződése időben fokozatosan alakul ki, a térnek fontos artikulációs szerep jut, összefüggésben a zenei anyaggal és a hangszínnel. A *Rituel* szimmetriahelyzetén világosan látszik a Boulez által bevezetett terminusok jelentősége. A *Rituel* külső terét a színpadon szim-

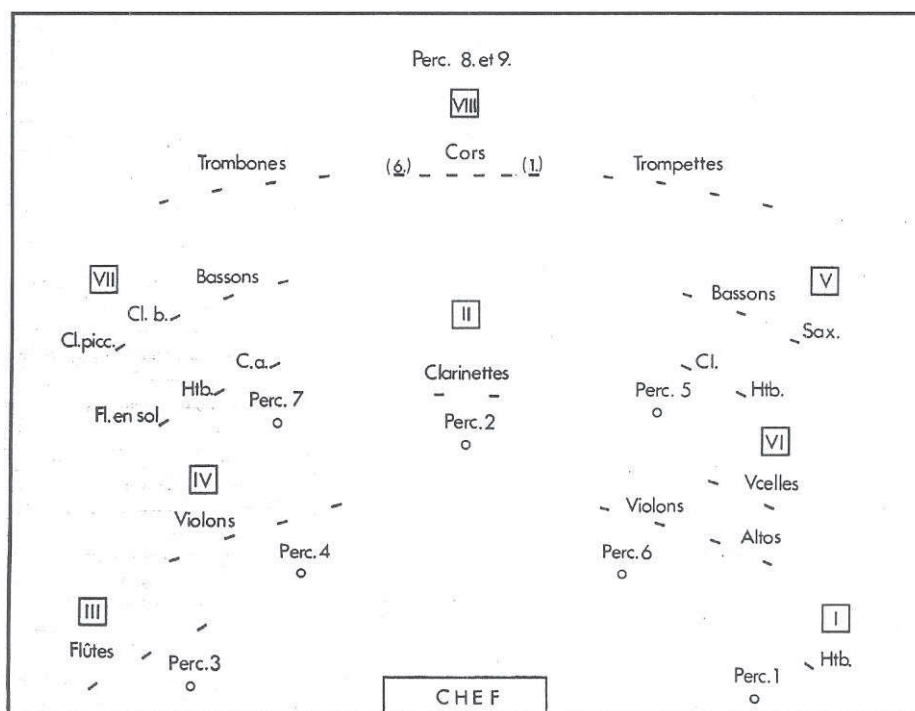
⁵⁵ Harley, *Space and Spatialization*, 143.

⁵⁶ Varga Bálint András, *Beszélgetések Iannis Xenakisszal* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 112–115.

⁵⁷ A konjunkt- és diszjunkt mozgásokról egyébként ld. Boulez, *Boulez on Music Today*, 67–70.

⁵⁸ Uott., 70.

⁵⁹ Uott., 70.



3. ábra: Pierre Boulez: *Rituel* című darabjának zenekari ültetési rendje
(Az Universal Edition, Bécs szíves engedélyével)

metrikusan elhelyezett nyolc hangszercsoport jeleníti meg, Boulez kategorizálása szerint az „irreguláris szimmetria” szabályai szerint. (A csoportok, a hangszerek számát tekintve többé-kevésbé szimmetrikusak ugyan, bár keresztben történő ültetésük, és a csoportok tagjainak számát tekintve e szimmetria szabálytalan).

Végeredményben az egyszerű, statikus szimmetriatervet a csoportokban szereplő hangszerek számából, valamint a csoportok globális hangerejéből és hangszínéből adódó különbségek szerencsésen másítják meg. Minthogy a darab formája nem más, mint e térbeli alakzat folyamatos felépülése, sűrűsödése, majd időben szinte szimmetrikus leépülése, a *Rituel* mintegy a tér pszichikai értelemben vett születéseként és elfogyásaként, kiürüléseként is működik.

6. Összegzés

Összegzésképpen megállapítható, hogy a térbeli zenék többségénél – keletkezésüktől függetlenül – a hallgatói térbeli hovatartozás meghatározható, összefüggésrendszerük komplexitása miatt a csoportosítás irányadóként szolgálhat. A speciális térbeli diszpo-

ziciót alkalmazó darabokat érdemes paraméterenként megvizsgálni, értelmezni összefüggéseiket és a tapasztalatok alapján kijelölni térbeliségük általános jellemzőit. A különböző szempontok összekapcsolódásának következtében azonban olyannyira sokféle lehetőség kínálkozik, hogy gyakorlatilag minden egyes kompozíciót külön térbeli eseményként kell értékelni. Azonban ismét hangsúlyoznom kell, hogy a kompozíciók térbeli szerepe csak egy a lehetséges zenei paraméterek közül. Megkomponált térrel akkor rendelkezik egy darab, ha a tér paramétere szoros összefüggésbe tud lépni a kompozíció más paramétereivel, és a kölcsönhatás következtében a zenemű struktúrájának alkalmazkodó, esetleg irányító részévé tud válni. Ha a térbeliség látványos, a zenei szerkezetről leszakadó elem marad, a kompozíció „csak” használni fogja a teret.

A térbeli zenék apercipiálása hangforrásaik milyensége, helyzete, esetleges összetettségek ellenére sem állít lehetetlen feladatot a hallgatók elé, hiszen a hallgató, mint más paraméterek esetében is, a teljes hangzást egybehallva értelmezi az akusztikus eredményt. A térbeliség ideális esetben nem hivalkodóan jelenik meg a zenében, mert nem uralnia kell a zene egészét, hanem szerves részévé kell válnia.

A kötet szerzői

BOZÓ Péter (1980) az MTA BTK Zenetudományi Intézetének munkatársa. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem hallgatójaként zenetudomány szakot végzett (1998–2003), PhD doktori fokozatát ugyanitt szerezte 2010-ben. 1999 és 2007 között külső munkatársként a Liszt Emlékmúzeum és Kutatóközpontban tevékenykedett. 2005–2009 között rendszeresen tanított a Kaposvári Egyetem Színházi Tanszékén. 2006–2009 között a *Studia Musicologica* társszerkesztője. Jelenleg OTKA posztdoktori ösztöndíjas-ként, „Operett Magyarországon” címmel folytat kutatásokat. Előadóként az I. Stuttgarti Nemzetközi Liszt-konferencián és az ESF „Music, Culture and Politics in Early Nineteenth-Century Europe, 1815–1848” című nemzetközi zenetudományi műhelyén vett részt. Doktori értekezését az MTA 2011-ben Akadémiai Ifjúsági díjjal jutalmazta.

DALOS Anna (1973) a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszékén folytatta tanulmányait (1993–1998), majd csatlakozott az intézmény Zenetudományi Doktori programjához (1998–2002). Az 1999/2000-es tanévben DAAD ösztöndíjjal a berlini Humboldt Egyetem Doktori Iskolájába járt. Az MTA Lendület programjának nyerteseként 2012 júliusa óta az általa alapított 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport vezetője az MTA BTK Zenetudományi Intézetében. Kutatásai középpontjában a 20. századi magyar zeneszerzés-történet és zenetudomány-történet áll. Kodály Zoltán poétikájáról szóló könyve 2007-ben jelent meg Budapesten.

DINYÉS Soma (1975) 1999-ben szerezte diplomáját a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Karvezetés szakán. Ezekben az években sajátította el Pertis Zsuzsától a csembalózás és a régizene-előadói stílus sok fortélyát is. 2007-ben végezte el a DLA-képzést zeneelmélet szakon. Alapítója a barokk zene historikus előadására szakosodott Arión Consortnak, valamint az Ars Longa Ének- és Kamarazenekarnak. 2002–2003-ban utóbbi együttes előadta J. S. Bach első lipcei kantátaévfolyamát Budapesten, heti rendszerességgel, a komponálás sorrendjében. 1999 óta tanít szolfézst, zeneelméletet a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában, több együttesben ját-

szik orgona vagy csembaló continuót. Rendszeresen közreműködik a Budapesti Fesztiválzenekar, a Liszt Ferenc Kamarazenekar, az Erkel Ferenc Kamarazenekar, a veszprémi Mendelssohn Kamarazenekar, valamint barokk kamaraegyüttesek (Musica Profana, Aura Musicale, Hortus Musicus, Sonatores Pannoniae) előadásain. 2007 óta a pozsonyi illetőségű Solamente Naturali kamarazenekar tagja, akikkel rendszeresen koncertezik Szlovákiában és más európai országokban egyaránt.

GILÁNYI Gabriella (1976) tudományos munkatárs az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Régi Zenetörténeti Osztályán. Tanulmányait a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi szakán végezte, 2001-ben diplomázott. Doktori tanulmányait ugyanitt folytatta, 2007-ben *summa cum laude* minősítéssel szerzett PhD-fokozatot. 2007-ben elnyerte az MTA Akadémiai Ifjúsági Díját, illetve az MTA Sasakawa Fialat Kutatói Ösztöndíját. 2008-tól OTKA posztdoktori ösztöndíjas vezető kutató, projektjének címe: *A gregorián ének Magyarországon 1526 után*. Tanulmányokat publikált a következő témákban: a gregorián énekműfajok zenei vizsgálata, közép-európai officiumrepertoárok feltárása, gregorián paleográfiai kutatások. Jelenlegi fő kutatási témája: tridentini zsinat utáni liturgikus források zenei anyaga, 17–18. századi retrospektív gregorián repertoárok, műfajok. 2004 óta tart előadásokat a Nemzetközi Zenetudományi Társaság Cantus Planus munkacsoportjának konferenciáin.

HORVÁTH Balázs (1976, Budapest) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zeneszerzés tanszakán szerzett zeneszerzői és zeneelmélet-tanári diplomát 1999-ben. DLA-fokozatát ugyanitt 2005-ben kapta meg. 2002–2013-ig az Egyetem Zeneszerzés, 2013-tól Zeneelmélet szakán tanít. Kompozícióinak többsége szimfonikus zenekarra (*Borrowed Ideas, Faust Grotteske, I got Riff* stb.) és kamaraegyüttesre (*POLY, Divergent, Assemblage* stb.) íródott. Műveit rendszeresen játsszák különböző fesztiválokon, kortárszenei események keretében. Zeneszerzőként együtt dolgozott többek között Eötvös Péterrel, Fekete-Kovács Kornéllal, Rivka Golanival, az Amadinda Ütőegyüttesrel, az Ensemble Modernnel, a Göteborg Symfonikerrel, a Modern Art Orchestrával, az MR Szimfonikusokkal, az RSO Wiennel, a Tokyo Sinfoniettával, az UMZE Kamaraegyüttesrel. Zeneszerzőversenyeken elért eredményei közül kiemelkedik a 2007-es berlini „In memoriam György Ligeti” zeneszerzőverseny, melyen *POLY* című művéért, valamint a 2011-es Új Magyar Zenei Fórum, melynek nagyzenekari kategóriájában *Faust Grotteske* című művéért első díjat kapott. Hat fiatal muzsikussal együtt 2009-ben megalapította a THReNSeMBle együttest, mely kortárs zene előadására specializálódott. Nevükhöz számos mű ősbemutatója fűződik.

KERESZTES Nóra 1973-ban született Pécsen. Diplomáját 1996-ban szerezte a budapesti Zeneakadémián mint ének-zenetanár karvezető, Jobbágy Valér növendékeként; zeneelmélet-tanárként Legányné Hegyi Erzsébet és Komlós Katalin tanítványa volt. Tanári pályáját a Pécsi Művészeti Gimnázium és Szakközépiskolában kezdte 1996-ban.

1998 óta tanít a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Zeneművészeti Intézetében, először mint óraadó, 2002-től kinevezett tanársegédként, 2008-tól pedig adjunktusi státusban. 2004 és 2007 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem doktoriskolájának ösztöndíjas hallgatója volt a Zeneszerzés program Zeneelmélet alprogramja keretében (programvezetők: Jeney Zoltán és Komlós Katalin). DLA doktori fokozatát 2008-ban szerezte.

KOVÁCS Andrea (1968) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszékének tudományos munkatársa és tanára. Egyházzene diplomáját 1998-ban, DLA doktori fokozatát 2002-ben szerezte ugyanitt. Kutatásainak középpontjában a középkori közép-európai (elsősorban magyarországi) zsolozsmahagyományok elemzése és rekonstrukciója áll. Ennek eredményeképpen több kötetet publikált a három fő magyarországi (esztergomi, kalocs-zágrábi, erdély-váradi) hagyományról, valamint az észak-itáliai Aquilea temporale forrásairól a *Corpus Antiphonarium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae* sorozat keretében.

KUSZ Veronika (1980, Kaposvár), zenetörténész. 1998 és 2003 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi tanszakának hallgatója volt, 2003 és 2007 között doktorandusz ugyanitt. 2005–2006-ban Fulbright-ösztöndíjjal egy évet töltött a floridai Tallahassee-ben, ahol Dohnányi amerikai hagyatékát kutatta. Doktori disszertációját 2010-ben védte meg. 2004-ben, 2005-ben és 2007-ben Kodály-ösztöndíjban részesült. 2007-től az MTA Zenetudományi Intézet munkatársa, 2012-től az újonnan létrejött 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport tagja. 2004-től rendszeresen ír hangversenykritikákat a *Muzsikának*.

RAJK Judit (1966), alt, énekművész diplomáját 1994-ben, DLA doktori fokozatát 2009-ben szerezte a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, ahol jelenleg adjunktus az Egyházzene Tanszakon. Oratórium, dal- és koncerténekesként rendszeresen szólaltatja meg kortárs szerzők kompozícióit. Több vokális mű ősbemutatója fűződik nevéhez, magyar és külföldi szerzők írtak számára dalokat. Európa számos országában, Oroszországban, Törökországban és az Egyesült Államokban vendégszerepelt. Rendszeresen készít felvételeket a Magyar Rádió és a Hungaroton számára. Kortárs zenei előadói munkájáért, új művek bemutatásáért 2005-ben és 2011-ben Artisjus-díjat kapott. 2009 óta a FUGA Budapesti Építészeti Központban rendezett FUGA-koncertek művészeti vezetője. 1998-tól a budapesti Európai Kulturális Alapítvány kuratóriumának tagja, 2009 óta a kuratórium elnöke.

SCHOLZ Anna (1978) csellótanulmányait a budapesti Zeneakadémián, Koó Tamás növendékeként, valamint az Oberlin Konzervatóriumban (USA) végezte. Budapesten a Zenetudományi Szak hallgatója is volt, s 2008-ban ugyanitt csellistaként DLA doktori fokozatot szerzett. 2003 óta a Magyar Állami Operaház zenekarának gondnoka. Nagy

érdeklődéssel foglalkozik historikus előadói gyakorlattal: Catharina Meints irányításával az Oberlin Konzervatóriumban kezdett barokk csellón játszani, majd 2006-ban Bécsben, Herwig Tachezinél folytatta e tanulmányait. 2003 óta a korhű hangszereken játszó Orfeo Zenekar tevékeny tagja. 2012–13-ban modern kiadást készített Jean-Marie Leclair: *Scylla és Glaucus* című operájából; a projekt a Zeneakadémia TÁMOP poszt-doktori ösztöndíjának támogatásával valósult meg. 2013 februárjától a Debreceni Egyetem oktatója. Számos műsorismertető és CD-kísérőfüzet szerzője.

SZABÓ Ferenc János (1985, Pécs) 2008-ban kitüntetéssel diplomázott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, Jandó Jenő és Falvai Sándor zongoraszakos növendékeként. Ugyanebben az évben felvételt nyert a Zeneakadémia Doktori Iskolájának zongoraszakos DLA- és zenetudományi PhD-képzésére. DLA-fokozatát 2012-ben nyerte el. Alapító tagja a THReNSeMBle kortárs zenei kamaragyüttesnek és a Trio Duecento Corde zongorástriónak, utóbbi tagjaként több nemzetközi kamarazenei versenyen nyert díjat. Rendszeresen koncertezik énekművészek partnereként is, a 2012/2013-as tanév második félévében korrepetitor a Zeneakadémián, Marton Éva osztályában. Európa több országában, valamint Kínában lépett pódiumra zongoristaként. 2011 első felében a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont tudományos munkatársa. Ugyanez év szeptemberétől fiatal kutató az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Magyar zenetörténeti osztályán. Az MTA Lendület programja keretében 2012 júliusában megalakult 20–21. századi magyar zenei archívum és kutatócsoport tagja, kutatótémája a magyar hanglemeztörténet és a magyar operajátszás története, a magyar előadóművészet-történet.

VÁRKONYINÉ TERRAY Boglárka (1977) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem adjunktusa, diplomáját 2001-ben szerezte az egyetem ének-zenetanár, karvezető szakán. Ettől az évtől tanít ugyanitt szolfézst, zeneelméletet, partitúraolvasást. DLA-fokozatát 2006-ban szerezte. 2012-ben az ő fordításában jelent meg Hubert Nordhoff és Gárdonyi Zsolt *Harmonik* című kötetének magyar kiadása, *Összhang és tonalitás* címmel. Emellett rendszeresen kérlik fel zenei szakkönyvek lektorálására. Elméleti munkássága mellett aktívan zenél, a több nemzetközi versenyen (2010-ben Bécsben, 2012-ben Riminiben) is díjazott Capella Silentium énekegyüttes alapító tagja.