



Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

„Mozart másolt!”

Adalék a Mozart-recepció körtörténetéhez

A CÍMBEN IDÉZETT felkiáltás Karl Pfannhausertől ered, aki épp ötven esztendővel ezelőtt választotta azt egy, a zeneszerző egyházi műveivel foglalkozó írása címéül.¹ Pfannhauser felfedezései szerint ugyanis e művek közül jónéhány – a K. 93-as jegyzékszámú *De profundis*, illetve a Köchel által hozzá kapcsolt *Memento Domine David* (93a), *Kyrie* (93b), *Requiem aeternam* és *Lacrymosa* (93c), valamint *Justum deduxit Dominus* (93d) – valójában nem Mozart kompozíciója, hanem csupán Carl Georg Reutter és Johann Ernst Eberlin műveinek általa készített másolata. E fontos felfedezéseknél is érdekesebb azonban az a mód, ahogyan azokat Pfannhauser az olvasó elé tárja: a kétségkívül kissé provokatív címválasztás után ugyanis a szerző láthatólag mindent elkövet, hogy félre ne érthessük Mozart másolatainak jellegét, netán egyfajta plágiumnak vélvén azokat. Így mindjárt az első bekezdésben megtudhatjuk, hogy „Sokan gyakran egészen valószerűtlenül képzelik el a nagy mesterek életét és alkotómunkáját. Bizonyos képességek persze minden embernek úgyszólván 'a bölcsőjébe vannak fektetve', ami főként a művészi hajlamok esetében bír különös jelentőséggel; de ezeket aztán fel kell ébreszteni, és többnyire csupán odaadó szorgalom eredményeképp bontakozhatnak ki. Némely kritikus vagy életrajzíró bizony elpirulna a szégyentől, ha tudná, milyen óriási munkával kellett ennek vagy annak a sokat csodált zseninek megbirkóznia. Emellett azt is meg kell fontolnunk, hogy a valódi művészek, kimért szerénységgel, magukat csupán egy-egy láncszemnek tekintették koruk alkotói folyamatában, és így kegyelettel telve kellett a hagyományhoz kapcsolódnuk.”²

1 PFANNHAUSER, 1954.

2 PFANNHAUSER, 1954. 21–22. „Das Leben und Schaffen großer Meister stellen sich viele Leute oft recht wirklichkeitsfern vor. Wohl werden jedem Menschen gewisse Anlagen sozusagen in die Wiege gelegt, was namentlich bei künstlerischen Dispositionen von eminenter Bedeutung ist; aber auch sie müssen geweckt werden und können meist nur durch hingebungsvollen Fleiß zur

Jóllehet e bekezdés mindenekelőtt a plágium vádja alól igyekszik tisztázni a zeneszerzőt, végül nem áll meg félúton, és – a védekezést váratlanul támadásra fordítva – Mozart másolását egyenesen mint erényt értelmezi újra. Ugyanez a stratégia tér vissza az írás utolsó bekezdésében, immáron még inkább egy bírósági tárgyalás utolsó pillanatainak légkörét idézve. Mozart ügyvédje azt próbálja bizonyítani, hogy – még ha a másolás önmagában talán bűn volna is – védence pusztán önvédelemből cselekedett: „Mozart másolt! Azért tette, mert minden valódi művészetnek megvan a formai oldala, és a tradíció eredményeire kell építkeznie; de azért is tette, mert nem tudott, és nem is akart mást tenni, mint dolgozni, és teljesíteni a kötelességét.”³

Pfannhauser védőbeszéde talán meggyőző lehet e konkrét esetben: ezek a másolatok nyilvánvalóan tanulmányi céllal készültek, és hogy Mozart nem tüntette fel rajtuk a valódi komponisták nevét, semmi esetre sem tekinthető a szerzői jog megsértésének (amelynek modern gondolata egyébként is csupán akkortájt kezdett formálódni). A Pfannhauser apologetikus nyitó- és zárógondolatait inspiráló, Mozartot erkölcsileg feddhetetlennek tételező meggyőződés azonban a hagyományos Mozart-irodalom csaknem egészében tetten érhető, és lényegesen befolyásolja a zeneszerző egyéb, talán problematikusabb másolásainak értelmezését is. A következőkben három későbbi írást veszek szemügyre, amelyek a számomra leginkább zavarba ejtő esetekről számolnak be.

Hogy Mozart *Ridente la calma* canzonettája (K. 152) számára Josef Mysliveček egy áriája (*Il mio caro bene attendo sospiro*) szolgált mintául, eredetileg Georges de Saint-Foix felfedezése volt még az 1930-as években.⁴ Eredményéről azonban a Mozart-irodalom jószerével megfeledkezett, egy Marius Flothuis egy három évtizeddel későbbi cikke amolyan újrafel-

Entfaltung gelangen. So mancher Kritiker oder Biograph würde vor Scham erröten, wenn ihm die Arbeitspensa bekannt wären, die das eine oder andere vielbewunderte Genie zu bewältigen hatte. Dabei wäre noch zu bedenken, daß wirkliche Künstler in ausgewogener Bescheidenheit sich zunächst überhaupt nur als Glieder des Schaffensprozesses ihrer Zeit gefühlt haben und daß sie darum in pietätvoller Weise an die Tradition anknüpfen mußten.“

3 PFANSHAUSER, 1954. 41. „Mozart hat kopiert! Er hat es getan, weil jede wahre Kunst auch eine formale Seite hat und auf den Errungenschaften der Tradition aufbauen muß; er hat es aber auch getan, weil er vorerst nichts anderes tun konnte und wollte als arbeiten und seine Pflicht erfüllen.“

4 WYZEWA – SAINT-FOIX, 1936. II. 432.

fedezésnek számíthatott.⁵ Flothuis természetesen kísérletet tett Mozart igencsak terjedelmes kölcsönzésének interpretálására is, de ez ezúttal sokkalta nehezebbnek bizonyult, mint a Pfannhauser tárgyalta egészen hű kópiák esetében. Hiszen, jóllehet „*Mysliveček áriája és a Mozart-canonetta valóban messzemenő egyezést mutat*”,⁶ jónéhány apróbb eltérésre is bukkanhatunk: más a szöveg, az ária teljes partitúrában maradt ránk (a canzonetta csak mint billentyűs kivonat), Myslivečeknél a metrum 3/4 (Mozartnál 3/8), a forma középrésze különböző, és az áriát bevezető 12 ütemes ritornello a *Ridente la calma*ban teljesen hiányzik. Ezek az eltérések aligha sugallnak egyetlen kézenfekvő magyarázatot Mozart másolására, amint azt maga Flothuis is elismeri, két kérdést fogalmazva meg önmaga számára: „1. Ha Mozart »másolta« Myslivečeket – elméletileg a fordítottja is lehetséges volna! –, miért látta el új szöveggel a darabot? 2. Miért nem írta a darabot – mint egyébként mindig – partitúrába, zongorakivonat helyett? Ami az első kérdést illeti, először is szeretném leszögezni: Mozart nem másolta Myslivečeket, hanem hódolatát róta le előtte.”⁷

Ez a fordulat, úgy hiszem, pontosan a Pfannhauser cikkében látott apológia újrafogalmazása: még mielőtt a „lopás” gyanúja egyáltalán megfogalmazódhatna, Flothuis váratlanul kijelenti, hogy egy *Huldigung*gal állunk szemben. Így pedig Mozart – akit egy pillanattal korábban még a plágium vádja fenyegetett – egyszeriben nem csupán mint ártatlan, de egyenesen mint feddhetetlen ember jelenik meg, akinek „*kegyelettel telve kellett a hagyományhoz kapcsolódnia*”, és aki az idősebb generáció iránti tiszteletét ezúttal egy „*hommage à Mysliveček*” írásával róta le.

A Flothuis interpretációját támogató érvek azonban aligha bőségesek, és semmiképp sem egyértelműek. Elsőül azt említi, hogy a Mozart komponálta új középrész egy, a Mysliveček-ária főrészéből való motívumot

5 FLOTHUIS, 1971–72. 241–243. Bevezetőjében Flothuis emlékeztet rá, hogy a canzonetta esetében Mozart szerzősége nem egyértelműen bizonyított, lévén az eredeti kézirat ma már nem lelhető fel. Engem azonban ezúttal nem magának a műnek a hitelessége foglalkoztat, hanem az, hogy az azt Mozartnak tulajdonító történészek miként próbálták értelmezni a Mysliveček-árával való furcsa kapcsolatot.

6 FLOTHUIS, 1971–72. 242. „*Die Arie von Mysliveček stimmt tatsächlich weitgehend mit der Mozartschen Canzonetta überein.*”

7 FLOTHUIS, 1971–72. 242. „1. Wenn Mozart Mysliveček »kopiert« hat – theoretisch wäre auch das Umgekehrte möglich! –, warum hat er dann dem Stück einen anderen Text unterlegt? 2. Warum hat er sich das Stück nicht, wie sonst immer, in Partitur, sondern im Klavierauszug abgeschrieben? Zur ersten Frage möchte ich zunächst behaupten: Mozart hat Mysliveček nicht kopiert, sondern ihm gehuldigt.”

használ, de a kottapéldáján bemutatott rokonság nem elég közeli, hogy feltétlenül tudatos utalásra kellene gondolnunk; ráadásul a motívum jellege és elhelyezése már magában is túlságosan jelentéktelen, hogysem az *hommage* szándék bizonyítékául szolgálhatna. Hasonlóképp: Flothuis második érve, a két zeneszerző szoros barátsága, természetesen érthetőbbé tenné a tiszteletadást, de ahhoz aligha elegendő, hogy egy némileg variált másolatot *hommage*-nak kereszteljünk miatta. Utolsó mondatával maga Flothuis is elismeri, hogy minden korábbi érvelése dacára „a válasszal arra a kérdésre, hogy miért választott Mozart új szöveget, és a darabot miért zongorakisérettel jegyezte le, adós kell maradjak”.⁸ Amire egy rosszmájú szkeptikus joggal felelhetné, hogy Mozart talán mégsem az *hommage* feddhetetlen szándékával másolta le idősebb kollégája művét, és az apró változtatások célja talán épp a két darab hasonlóságának valamelyes elleplezése lehetett. Ez a magyarázat természetesen korántsem oldja meg a *canzonettát* övező valamennyi rejtélyt, de aligha ad kevésbé meggyőző választ kérdéseinkre, mint az „*hommage à Mysliveček*” gondolata.

Flothuis egyébként egy harmadik érvet is felhoz a maga hipotézise mellett, amelyet utolsónál hagytam, lévén a plágium/*hommage* probléma egyik visszatérő, érzékeny pontját érinti: „Mozart hasonló módon róttla le tiszteletét Johann Christian Bach (K. 315g és 414), illetve Gluck (K. 375) előtt.”⁹ De vajon tényleg annyira hasonlóak ezek az esetek? A K. 375-ös számú szerenád harmadik tétele valóban Gluck *Alceste*-jének egy ritornellotémáját idézi,¹⁰ de a kölcsönzés mindössze négy ütemnyi, és Mozart új kíséretet komponál. Hasonlóképp, J. C. Bach egy szimfóniájának felidézése a K. 414-es A-dúr zongoraverseny lassú tételében, bár mint idézet pontosabb, ugyancsak megszakad az első négy ütem után.¹¹ – e két példa aligha állítható lényegi párhuzamba egy ária csaknem hangról hangra való lemásolásával. Ráadásul, végső soron semmilyen kézzelfogható bizonyítékunk nincs arra, hogy e két utóbbi idézetet a zeneszerző éppen az *hommage* szándékával illesztette volna a maga műveibe: Mozart természete-

8 FLOTHUIS, 1971–72. 243. „Ich muß gestehen, daß ich die Antwort auf die Fragen, warum Mozart einen neuen Text wählte und warum er das Stück mit Klavierbegleitung notierte, schuldig bleiben muß.”

9 FLOTHUIS, 1971–72. 242. „Mozart hat in ähnlicher Weise Joh. Chr. Bach in KV 315g und 414 sowie Gluck in KV 375 geehrt.”

10 Ezt az idézetet maga Flothuis azonosította; lásd FLOTHUIS, 1969. 77–78.

11 Az idézet felismerése Georges de Saint-Foix érdeme; ld. WYZEWA – SAINT-FOIX, 1936. III. 323. Az *hommage*-ként való értelmezést ugyancsak ő javasolta (5. kötet, 319–320), hasonló példaként a K. 526-os A-dúr hegedűszonáta finálóját említve, mely számára feltehetőleg Carl Friedrich Abel Op. 5 No. 5-ös szonátája szolgált formai modellül.

sen tisztelte Gluckot és J. C. Bachot is, és egy gyakorta idézett levelében szomorúan emlékezett meg az utóbbi haláláról¹² – de azt azért nem tette hozzá, hogy következő zongoraversenyében emiatt egy szimfónia-idézettel kívánná leróni az elhunyt iránti tiszteletét.¹³ Ez utóbbi értelmezést persze a konkrét, szóbeli magyarázat hiánya korántsem teszi teljesen valószínűvé, csakhogy ez a csábítóan romantikus gondolat a Mozart-irodalomban lassanként mintha bizonyított történeti tényvé dermedt volna, és végül hasonló *homage*-interpretációk sorát inspirálta – a zongoraversenyénél sokkalta kevésbé valószínű esetekben is.¹⁴ S korántsem csupán a nagyközönségnek szánt, romantizáló irodalomban: Flothuis harmadik példája, a K. 315g menüett-sorozat negyedikje például a Köchel-katalógus legutóbbi kiadásába 1782-es (azaz J. C. Bach halálához kötött) datálással került be, pusztán mert triójában ugyanaz a Bach-téma bukkan fel, mint a zongoraversenyben.¹⁵

Ha számunkra már az iménti *canzonetta* és a hozzá párhuzamként felhozott példák kapcsolata is igencsak problematikusnak tűnhetett, a K. 166-os *divertimento* lassú tételének vizsgálata alighanem még ingoványosabb terepre vezet. Ez a tétel, mint azt A. Marshall Stoneham egy, a *The Musical Times*-hoz írott olvasói levelében feltárta, csaknem azonos Giovanni Paisiello egy szimfóniájának lassú tételével.¹⁶ Stoneham rövid-

12 „Tudja már bizonyára, hogy az angliai Bach meghalt? Nagy vesztesége a zenei világnak!” Mozart 1782. április 10-i levele apjához; lásd Kovács, 1961. 329.

13 A *Neue Mozart Ausgabe* vonatkozó kötetéhez írott 1976-os előszavában (Wolf, 1976. IX.) Christoph Wolf hasonló kétségeit fejezi ki, anennyiben szerinte „*semmiképp sem kényszerítő, hogy ebből az idézetből egy »Tombeau de Bach«-ot eredetessünk*”. [„*Doch ist es in keiner Weise zwingend, aus diesem Zitat ein »Tombeau de Bach« abzuleiten*”.]

14 Az efféle nehezen hihető *homage*-ok hosszabb listájának összeállítására feleslegesnek tűnik: az e dolgozatban felelgetett néhány példa bőségesen elegendő a probléma általánosságának érzékeltetésére. Másfelől viszont, az egyetlen eset, mely lényegi hasonlóságot mutat a zongoraverseny Bach-idézetével, a 11. lányszegelyben említett hegedűszonáta, mely nem sokkal Abel halála után keletkezett. A zenei utalás formája azonban ebben az esetben is igencsak eltérő: Mozart műve nem annyira „idézi” Abel zenéjét, hanem mint formai modellt használja azt.

15 KÖCHEL, 1964. 334.

16 STONEHAM, 1984. 75. A hangnemtől és a hangszereléstől eltekintve, a két tétel közötti eltérések egészen aprók; közülük a legfeltűnőbb a befejezés, ahol is a *divertimento*-ban Mozart négy betoldott ütemmel választja el a Paisiellónál egyszerűen megismételt frázisokat. Két évvel korábban Rudolph Angermüller *W. A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778): Eine Dokumentation* című munkája (1982) már felhívta rá a figyelmet, hogy egy akkortájt népszerű párizsi balett-pantomim (*Annette et Lubin*) egyik tétele lényegében azonos a K. 166 harmadik tételével – úgy tűnik, Paisiello zenéjét nem csupán Mozart találta kölcsönzésre érdemesnek. (Mind a Paisiello-féle eredeti, mind az *Annette et Lubin* változat partitúrája hozzáférhető a *Neue Mozart Ausgabe* kritikai jegyzeteiben: Serie VII, Werkgruppe 17, Band 1, a/46–a/54.)

ke közleménye nem tért ki az esetleges plágium problémájára, a művet a *Neue Mozart Ausgabe* keretében kevéssel utóbb közreadó Franz Giegling előszava azonban immár kísérletet tett az egyedi eset történeti kontextusba illesztésére. „Mozart szívesen idéz, és mindenekelőtt variációsorozatainak témájául választ idézeteket, mivel a zenei idézetet akkoriban tiszteletadásként, illetve **hommage-ként fogták fel**. Sajnos Mozart zenei környezetéből még mindig túl kevés összehasonlító anyag áll rendelkezésünkre, így az idézetek természetét illetően más művekkel való további kapcsolatokat felismerni, illetve a már felismert kapcsolatokat pontosan értelmezni egyelőre nem vagyunk képesek. Mindenesetre a jövőben még további hasonló idézetekre fogunk bukkanni.”¹⁷

Giegling érvelésének második fele példamutatóan óvatosnak tűnik, az első mondat azonban ezúttal is a korábban megismert előítéletekkel szembesít. Mindenekelőtt: a később éppen általa említett számos probléma fényében, vajon állíthatjuk-e, hogy Mozart éppen azért szeretett idézni, mert „a zenei idézetet akkoriban tiszteletadásként, illetve **hommage-ként fogták fel**”? Aligha kétséges, hogy egy idegen darabból való kölcsönzés szükségképpen egyfajta nagyrebecsülést is jelent (hiszen ki kölcsönözne valamit, amit nem talál kölcsönzésre érdemesnek?), de épp ezt tekinteni a kölcsönzés elsődleges okának bizonyára elfogult túlzás, amely Mozartnak csakis a (legalábbis a mi erkölcsi érzékünk szerinti) legnemesebb motivációt hajlandó tulajdonítani. Másodsorban: Giegling a variációsorozatot említi az *hommage* legjellegzetesebb példajaként – ismét csak egy igen távoli párhuzam egy tétel gyakorlatilag hangról hangra való lemásolásához, ami a divertimentóban történik. Végezetül pedig: az egyetlen „bizonyíték”, amelyet az idézetek *hommage*-funkcióját illetően (egy lábjegyzetben) kapunk – a K. 414-es zongoraverseny J. C. Bach-idézete.

Félreértés ne essék: a legkevésbé sem próbálom azt sugallni, hogy a zenei utalás lehetséges *hommage*-funkciója pusztán mítosz volna. Sőt, jóllehet a probléma részletes körüljárása kívül esik e rövidke dolgozat keretein, szeretném felidézni Johann Mattheson idevágó véleményét, mely szerint „ez a gyakorlat semmiképp sincs az eredeti gondolat megalkotójának hátrányára,

17 GIEGLING 1984. X. „Mozart zitiert gern und nimmt Zitate vor allem als Vorwurf für Variationen, denn ein musikalisches Zitat wurde damals als Ehrerbietung bzw. als »hommage« aufgefaßt. Leider steht uns aus Mozarts musikalischem Umfeld vorläufig noch immer zu wenig Vergleichsmaterial zur Verfügung, sodaß wir in Bezug auf das Zitatwesen weitere Zusammenhänge mit anderen Werken nicht erkennen bzw. bereits erkannte Zusammenhänge nicht genau interpretieren können. Jedenfalls werden wir in Zukunft noch auf weitere Zitate dieser Art stoßen.” (A Giegling előszavában hozzáférhető tényeket a következőkben további hivatkozás nélkül használom.)

hanem éppenhogy különleges megtiszteltetés, amikor egy híres ember rábukkan a másik gondolataira, és a maga zenéjének igaz alapjává teszi”.¹⁸ Csakhogy az efféle megjegyzés éppenhogy megerősíti gyanúnkát, hogy az *homage*, illetve a plágium közötti különbségtétel (nevezetesen, hogy egy amúgy független és újonnan komponált műnek kölcsönzött anyagra való építése, illetve egy idegen mű hosszabb, összefüggő részletének lemásolása azért mégsem egészen ugyanaz) már a 18. század számára sem volt ismeretlen. Ha tehát meg szeretnénk érteni, miért is másolta Mozart Paisiello szimfónia-tételét a maga divertimentójába, alighanem fel kell adnunk a hagyományos „*homage*-hipotézist”.

Szkeptikus alapállása dacára (amely szerint egyelőre „nem vagyunk képesek pontosan értelmezni” az efféle eseteket), Giegling előszava talán elegendő munícióval szolgál egy alternatív magyarázat megfogalmazásához. Egyik legfontosabb megállapítása, hogy a fűvőegyüttesekre írott ún. *Harmoniemusik* sok szempontból különleges műfajnak számított, és feltűnően nyitott maradt idegen zenei anyagok befogadására.¹⁹ Mozart e körbe tartozó divertimentóinak egyikéről (K. 187) már korábban kiderült, hogy valójában Gluck és Joseph Starzer műveiből készített átiratok sorozata, és ennek megfelelően mára a Köchel-jegyzék függelékébe száműzetett.²⁰ Mi több, a K. 166-os divertimento negyedik, és a hozzá számos tekintetben hasonló K. 186 ötödik tétele ugyancsak Starzertől való dallamokat használ (egyébként mindkettő felbukkan Mozart *Le gelosie del Serraglio* balettjének vázlatai között is). Hogy e kölcsönzések vajon felismerhető idézetként funkcionáltak-e Mozart közönsége számára, egyelőre megválaszolhatatlan kérdés – főként mivel nem tudjuk, pontosan milyen alkalomra is írhatta a két divertimentót. Ami azonban a Paisiello-tételt illeti, feltétlenül említésre méltó, hogy a klarinétok jelenléte a salzburgi bemutató ellen látszik szólni, és a megrendelés – ha nem Salzburgból – legvalószínűbben Itáliából érkezhetett, talán éppen a nemrégiben meglátogatott Milánóból, Toszkána nagyhercegétől. Hasonlóan homályos ugyanakkor, mikor és hogyan találkozhatott Mozart a Paisiello-szimfóniával; a legmeggyőzőbb hipotézis szerint talán 1773 elején, az olasz komponista *Montezumá*jának milánói bemutatója idején. Ha pedig Mo-

18 Angol fordításban idézi BUELOW, 1987. 63.

19 A Giegling által felhozott példákat kiegészítendő, érdemes megemlíteni J. C. Bach fűvőszimfóniáinak néhány hasonló idézetét; lásd MAUNDER, 1990. vii–viii.

20 A szerzőség kérdését ebben az esetben még tovább komplikálja, hogy voltaképpen az átdolgozás is csupán részben Mozart munkája: a tételek zöme valószínűleg apja tollalól került ki.

zartnak bármiféle kétes szándéka lett volna Paisiello zenéjének kölcsönvételével, bizony rendkívül óvatlannak kellett volna lennie, hogy éppen oda postázza az új divertimentót, ahol a Paisiello-kölcsönzést a legkönnyebben felismerhették. A megoldás tehát esetleg az *homage*-hipotézis egy módosított formája lehet: az idézett tétel talán a megrendelő kedvence lehetett, és annak felidézésével Mozart nem annyira Paisiello, mint inkább a nagyherceg előtt róhatta le hódolatát.

A harmadik zavarba ejtő példára Gerhard Croll hívta fel a figyelmet „*Im tonus peregrinus: Bemerkungen zur »Betulia liberata« von Mozart*” című írásában.²¹ Ezúttal tulajdonképp már maga a cím is kissé félrevezető, hiszen a cikk lényegét kifejező felirat sokkal inkább a Pfannhauser-féle „*Mozart másolt!*” lehetett volna: Croll felfedezése szerint ugyanis a *Betulia liberata* oratórium zárószámául Mozart egyszerűen kölcsönvette Michael Haydnnak a *Pietas Christiana* című iskoladramához írott egy kórusát. Az apologetikus hangvétel azonban korántsem korlátozódik csupán a címre, a szerző egy kettős bevezetéssel is igyekszik elvenni saját felfedezésének Mozart fényesre polírozott portréját veszélyeztető élet. Elsőként arra emlékeztet, hogy az utánzás alapvető része volt a zeneszerző alkotói személyiségének, és hogy „*Mozart fenomenális memóriával bírt*”, így „*bármí, amí valamiképp érdekesnek tűnt a számára, a tulajdona maradt az emlékezetében, és nem vészett el – amíg csak egyszer elő nem hívta, fel nem használta*”.²² Másodszorban pedig arról szerzünk tudomást, hogy 1771 nyara, amikor az oratórium született, a zeneszerző életének egyik legkimerítőbb periódusa lehetett, az új kompozíciók ehhez mérten szinte meghökkenítő áradatával.

Croll későbbi megjegyzéseinek fényében azonban az általa felhozott első apológia irrelevánsnak bizonyul, hiszen (amint azt az autográf partitúra egy javítása félreérthetetlenül leleplezi²³) a zeneszerző a szó legszorosabb értelmében egyszerűen átmásolta a kórust Haydn művéből a maga partitúrájába – ezúttal tehát sem az „utánzás” (mint a pusztá másolásnál kreatívabb tevékenység), sem Mozart amúgy kétségkívül fenomenális memóriája nem játszott különösebb szerepet. Ami pedig a második

21 CROLL, 1993.

22 CROLL, 1993. 74. „... verfügte Mozart über ein phänomenales Gedächtnis ... etwas, das ihm irgendwie interessant erschienen war, blieb sein Besitz im Gedächtnis und ging nicht verloren – bis es irgendwann einmal »gebraucht«, hervorgeholt wurde.”

23 Lévén Mozart a kórus strófái közé szóló szakaszokat illesztett, az a pont, ahol Michael Haydn közvetlenül összekapcsolt két strófát, némi változtatásra szorult. Mozart azonban erre csupán késve eszmélt rá: a felesleges ütemet előbb engedelmesen átmásolta, s csak utólag húzta át.

„mentséget” illeti, Crollnak a fáradtságra és az időhiányra való utalása mintha éppen arról tanúskodna, hogy ő maga is egészen világosan érzekelte felfedezésének veszedelmes melléköngéjét: Mozart ezúttal talán valóban plágiumra vetemedett.²⁴ Ez a gyanú azonban a cikkben mindvégig kimondatlan marad, és a zárómondatban Croll körmönfontan óvatos fogalmazással próbálja elérni, hogy Michael Haydn kecskéje is jóllakjék, de azért Mozart szobra is sértetlen maradjon: „A La Betulia liberata oratórium (K. 118) No. 16-os Lodi al gran Dio kórusa rendkívüli kompozitorikus–zenei kvalitásainak a Mozart-kutatás általi dicsérete két mestert illet: Wolfgang Amadeus Mozartot és Johann Michael Haydnt.”²⁵

Hogy igazságosak legyünk: Croll nem állítja kifejezetten, hogy Mozart kölcsönzése egy „hommage à Michael Haydn” volna, a gondolat mégis mindvégig ott kísért a sorok között. A Haydn-kórus felhasználásának gondolata ugyanis az általa keltett „zenei elragadtatás hatása alatt”²⁶ ötlött Mozart eszébe; s ha a *Betulia* zárókórusáról a Mozart-irodalomban zengett számtalan dicséretet hallhatta volna, a zeneszerző „bizonyára egy megszorítással felelt volna rájuk: egy tiszteletteljes újmutatással az idősebb mesterre, Johann Michael Haydnra”.²⁷ Így hát aligha érhet meglepetésként, mikor néhány évvel később, Robert W. Gutman mértékadó Mozart-életrajzában a gondolat a sorok közül egyszercsak „hivatalos” magyarázatta lép elő: ezúttal először csupán Mozart e tételbeli igen eredeti *tomus peregrinus*-alkalmazásáról hallunk – és csupán egy lábjegyzetből értesülünk arról, hogy „a *Betulia* utolsó száma Michael Haydn egy színpadi zenéjéből is merít, talán az hommage gesztusaként”.²⁸

24 Úgy sejttem, a minden szempontból makulátlan Mozart-imázs fenntartására való törekvésnek köszönhető az a feltűnő lassúság is, amellyel Croll e felfedezését a szélesebb nyilvánosság számára is hozzáférhetővé tette. Jóllehet az első lábjegyzet még egy 1989-es, padovai konferencián felolvasott szöveg német változataként azonosítja a cikket, az 5. lábjegyzetben kiderül, hogy „a következőkben részletesebben bemutatott összefüggésekre először a Zentralinstitut für Mozartforschung egy 1970-es összejövetelén, egy Mozartról és Michael Haydnról írott, publikálatlanul maradt előadásban mutattam rá.”

25 CROLL, 1993. 89. „Die Hervorhebung der besonderen kompositorisch-musikalischen Qualitäten des Chores Nr. 16 »Lodi al gran Dio« im Oratorium La Betulia liberata KV 118 durch die Mozartforschung betrifft zwei Meister: Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Michael Haydn.”

26 CROLL, 1993. 78. „unter dem Eindruck einer musikalischen Faszination”

27 CROLL, 1993. 76. „gewiß hätte er sie mit einer Einschränkung beantwortet, mit dem respektvollen Hinweis auf einen älteren Meister, auf Johann Michael Haydn.”

28 GUTMAN, 1999. 292. A főszövegben Gutman még azt az abszurdumot is megkockáztatja, hogy a gregorián dallam használata olyan „tudós megoldás, melyet talán Leopold [Mozart] javasolt.” [„an erudite touch Leopold might have suggested”]

Úgy tűnik, a zenei tiszteletadás gondolata – hacsak nem szállnak kifejezetten szembe vele – gombamód szaporodik a Mozart-irodalom párás égőve alatt. De vajon valóban „*talán az hommage gesztusaként*” értelmezhető Mozart e kölcsönzése is? Giegling számos megszorítására emlékezve aligha vállalkozhatunk kategorikus állásfoglalásra, az igenlő válasz azonban semmiképp sem magától értődő. S bármi egyébre gondolt is legyen Mozart, a *Betulia liberata* Padova számára íródott, ahol egy Salzburgban is csak nemrég bemutatott iskoladráma zenéjének megdézsmálása bizonyos észrevétlen maradhatott.

E dolgozat célja azonban korántsem az, hogy Mozartot e három, vagy akár csak egyetlen esetben is, plágiummal vádoljam. Azt sem kívánom bizonygatni, hogy a Mozart-kutatás – és különösképp az e dolgozatban tetemre hívott három eminens képviselőjének – figyelmét az itt körvonalazott probléma teljességgel elkerülte volna. Épp ellenkezőleg: valamennyien érzékelték e Mozart-kölcsönzések problematikus voltát, de láthatólag úgy érezték, hogy az egyetlen lehetséges – a Mozart géniuszáról bennünk élő képpel összeegyeztethető – magyarázat e példák *hommage*-ként való értelmezése. Ez a következetes visszavonulás az „*hommage*-hipotézis” bástyái mögé azonban sajnálatosan összemosza az egyébként sok szempontból igencsak eltérő esetek közötti különbségeket, jelentősen megnehezítve, hogy azok mindegyikét a maga különösségében (és különlegességében) vizsgálhassuk. A Händel-kutatóknak – akiknek persze a Mozartnál felbukkanó kölcsönzések sokszorosával kellett szembenéznük – hosszú évtizedekbe tellett, hogy a gyakran egész tételeket érintő, terjedelmes kölcsönzések technikáját és Händel zeneszerzői nagyságát valamiképp közös nevezőre hozzák. Mozart esetében pedig egészen különös paradoxonnak tűnik, hogy míg az irodalom oly lelkesen igyekszik kimutatni, hogy Mozartra, életének egyik vagy másik szakaszában, századának gyakorlatilag minden valamirevaló komponistája hatással volt, egyúttal ennyire kategorikusan elutasítja még a felmerülő gondolatát is, hogy a „hős” bármiféle plágiumot követhetett volna el, akár csak egyetlen ízben is. És ha talán megtette? Akkor kevésbé fogjuk szeretni?

És ha nem tette?

Akkor bizony meggyőzőbb magyarázatokat kell találnunk az efféle esetekre, hogy jobban megérthessük, miért is kölcsönzött egyáltalán. E jobb megértéshez azonban, úgy hiszem, nem az *hommage* gondolatán keresztül vezet majd az út.

A felhasznált irodalom jegyzéke

ANGERMÜLLER

- 1982 ANGERMÜLLER, Rudolph: *W. A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778): Eine Dokumentation*. München – Salzburg, Musikverlag Emil Katzbichler, 1982.

BUELOW

- 1987 BUELOW, George J.: „The Case for Handel’s Borrowings: The Judgement of Three Centuries” In: *Handel Tercentenary Collection*. Szerk.: Stanley SADIE – Anthony HICKS. Houndmills, Macmillan Press, 1987. 61–82.

CROLL

- 1993 CROLL, Gerhard: „Im tonus peregrinus: Bemerkungen zur »Betulia liberata« von Mozart” In: *Mozart Studien*, 2. köt. Tutzing, Hans Schneider, 1993. 73–89.

FLOTHUIS

- 1969 FLOTHUIS, Marius: *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*. Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum / Bärenreiter, 1969.
- 1971–72 FLOTHUIS, Marius: „Ridente la calma – Mozart oder Mysliveček?” In: *Mozart-Jahrbuch*, 1971/72. 241–243.

GIEGLING

- 1984 GIEGLING, Franz: „Vorwort” In: *Neue Mozart Ausgabe*, Serie VII, Werkgruppe 17, Band 1. Kassel und Basel, Bärenreiter, 1984. VIII–XIV.

GUTMAN

- 1999 GUTMAN, Robert W.: *Mozart: A Cultural Biography*. New York – San Diego – London, Harcourt Brace & Company, 1999.

KOVÁCS

- 1961 *Mozart-breviárium*. Szerk.: KOVÁCS János. Budapest, Zeneműkiadó, 1961.

KÖCHEL

- 1964 KÖCHEL, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeich-*

nis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts. 6. kiadás. Szerk.: Franz GIEGLING – Alexander WEINMANN – Gerd SIEVERS. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964.

MAUNDER

- 1990 MAUNDER, Richard: „Introduction”. In: *The Collected Works of Johann Christian Bach 1735–1782*. Vol. XXXVII. New York – London, Garland, 1990. vii–xi.

PFANNHAUSER

- 1954 PFANNHAUSER, Karl: „Mozart hat kopiert!” In: *Acta Mozartiana*, 1. (1954) 21–25., 38–41.

STONEHAM

- 1984 STONEHAM, A. M.: „Mozart and Paisiello”. In: *The Musical Times*, 125. (1984) 75.

WYZEWA – SAINT-FOIX

- 1936 WYZEWA, Théodore – SAINT-FOIX, Georges de: *W.-A. Mozart*. 2. kiadás. Paris, Desclée, de Brouwer et Cie, 1936.

WOLF

- 1976 WOLF, Christoph: „Vorwort”. In: *Neue Mozart Ausgabe*, Serie V, Werkgruppe 15, Band 3. Kassel und Basel, Bärenreiter, 1976. VIII–XV.