

LINGVA ÉS NATIO

Esterházy Pál: Harmonia Caelestis

Kotta: Zenetudományi Intézet, Musicalia Danubiana sorozat, kiadta Sas Ágnes. Budapest, 1989

Felvétel: Zádori Mária, Fers Márta, Gémes Katalin, Károlyi Katalin, Kállay Gábor, Moldvay József, a Szombathelyi Énekegyüttes, a Capella Savaria. Művészeti vezető és karmester Németh Pál Hungaroton, HCD 31 148-9 (1991)

A HARMONIA CAELESTIS teljes és hiteles partitúrájának megjelentetésével a magyar zene-tudomány régi adósságát törlesztette, és egyben önmagát cáfolta meg. Mindaddig az az idehaza nem ismeretlen paradox helyzet állt fenn, hogy bár kézikönyvek és antológiák mint kivételesen értékes és ritka XVII. századi műzenei emlékeink egyikére hivatkoztak rá, tudományos publikációk készültek róla, sőt tananyagká is vált – ennek az 1711-ben Bécsben kinyomtatott, 1699-ben összeállított és a jelek szerint az 1690-es években vagy még korábban született, meglepően gazdag ének- és hangszeregyüttest foglalkoztató, a kollektív és egyéni teljesítmény közötti izgalmas határsávban elhelyezkedő katolikus egyházi gyűjteménynek a kottája nem volt hozzáférhető, így a rá vonatkozó állítások is ellenőrizhetetlenek maradtak. (A jelen kiadást megelőzte egy 1972-ben indult és félbeszakadt, de egyébként sem szöveghűségre törekvő kísérlet; a kottahiány mindenestre nem akadályozta lemezfelvételek készítését, melyek közül a Liszt Ferenc Kamarazenekaré már 1971-ben is a teljes gyűjteményt tartalmazza.) A mostani kötet bevezető tanulmányában nemcsak egy helyre sűrűsödik valamennyi eddigi kutatási eredmény, hanem a szöveg jelentős újdonsággal is szolgál.

Az új vagy újonnan végiggondolt eredmények azt valószínűsítik ugyanis, hogy Esterházy Pál herceg aligha tekinthető a kollekció tényleges szerzőjének. Ellene szól fennmaradt és tipikusan amatőr játékosra valló virginalrepertoárjának listája; a HARMONIA CAELESTIS kéziratában hébe-hóba felbukkanó kottairása is gyakorlatlan kezlet mutat; s a kézirat címzése sem teszi egyértelművé a herceg szerzőségét. A kézzelfogható érveknél azonban, mint rendszeren, itt is hitelesebbek a kézzel nem fogható érvek. A zeneszerzés, a

zene megcsinálása ez időben jószerivel kézművesmunkának számított – a megbecsülés, amely később a zene kitalálásának járt ki, ekkor még ismeretlen. A zenét nem kellett külön kitalálni, csak megfékezni, megmunkálni és elrendezni. A zeneműben maga a zene nyilatkozott meg, s éppen azért tudott kézműves-jelentőségén túllépve egyetemes szellemi megnyilvánulássá válni, mert az alapanyag eleve adott volt. S ahogyan a mű a zenét, az uralkodó az uralkodást testesítette meg, és a zenei szintézisben mintegy az uralkodás nézegette tükröképét kedvtelve. Mert uralkodáson megint csak nem ennek leszűkített és polarizált jelentését értették: uralkodni nem annyit tett, mint elnyomni, hanem mint az Egészet birtokolni – uralkodni nemcsak a nép vagy a hadsereg, hanem a retorika, a jogtudomány, a poézis és bizonyos mértékig a zene fölött is. Ez az Egész volt az, amelyről az uralkodó nem mondhatott le valamely rész technéje javára. Az egykori nádor a jelek szerint a főúri dilettánsnak ugyanazt a típusát képviselte, mint I. Lipót vagy VIII. Henrik, akikről sorra derül ki, hogy „műveikben” legfeljebb az iniciatívát adták meg ebből vagy abból az irányból, s a tisztán zenei kidolgozást muzsikusaikra bízták (a zenebolond Nagy Frigyes nyilván kivétel marad).

Az „autore” megjelölés mindazonáltal egy tekintetben mégiscsak a szó mai értelmezését követeli. Egyfelől a naiv-egyszerű latin versek egységes stílusa, másfelől az, hogy e versek forrásai – bár jelen vannak olyan híres középkori himnuszok is, mint a VENI, SANCTE SPIRITUS (No. 30), a PANGE, LINGUA (No. 33) vagy a VENI, CREATOR SPIRITUS (No. 34) – csak csekély mértékben kereshetők vissza, harmadrészt Esterházy több kötetre rúgó irodalmi-költői munkássága maga nagyon is kézenfekvővé teszi azt a – bevezető tanulmányban nem említett – lehetőséget, hogy a szövegekért, legyenek azok eredetiek vagy, mint az helyel-közzel kimutatható, aprólékos centonizációs technikával soronként kompiláltak, a herceg kezeskedett. Esterházy szerzősége mellett szól a többi művében uralkodó szerepet vivő Mária-kultusz erőteljes jelenléte is. Eppen a zene autonómiájának kérdésessége, a zene közvetítő szerepe tenné értethetővé, ha szerzőként, akár a kor operáiban, a szövegíró jelölték volna meg. A komponis-

ta, feltehetően az Esterházy alkalmazásában álló muzsikusok egyike nevének feltüntetése a mellőzhetetlen hercegé mellett aligha felelt volna meg a hierarchiából adódó etikett szabályainak.

A HARMONIA CAELESTIS műfaját képviselő közép-európai gyűjtemények és a dallamok származásának feltárása azonban nem a komponista kilétére, hanem a komponista fogalmának értelmezésére kérdez rá. A kuriózumnak vélt kótról kiderült, hogy műfajában egy világosan körvonalazható közép-európai énekeskönyv-repertoár része, mely nem kis részben közös dallamkincsből merít. A számos átfedés, a megőrzés-változtatás finom és szövevényes hierarchiája, a népzene áramába besodródott népének újfent megerősítik, hogy a kötetnek mai értelemben vett szerzője nincs – és ha a dallamok kiválasztása, a szövegek rájuk illesztése valóban Esterházy keze nyomát őrzi (mint ahogy a helyzet valóban ez lehet), s ha a címlapon mégis az ő neve áll, ez csakis azt jelentheti, hogy a zenei *elaboratiót* másodlagosnak tekintették ama munkával szemben, melyet ma tekintünk másodlagosnak.

Műdez nem volna több filológiai érdekességnél, ha a HARMONIA CAELESTIS nem kapott volna egyfajta emfaticus hangsúlyt, ha nem képviselt volna valamiféle ön maga jelentőségén túlmutató eszményt a magyar zenetudomány közegében. E közegben a kötet úgyszólván mostanáig nem egyszerűen ritka XVII. századi zenei emlék, nem a korabeli magyar kultúra integráltságának és periferikus helyzetének tanúja, nem egy kivételes erudíciójú főúr teremtette kivételes körülmények szerencsés szülőte volt – hanem mind ezen túl vagy helyett azt a felemás szerepet osztották rá, hogy a magyar zenekultúrának a török idők utáni folyamatosságát s ezzel, kimondva vagy kimondatlanul, a „magyar” zene egészének szervességét és autonómiáját jelképezze.

A hős korban nem volt zenetudomány, csak zenetudósok voltak. A magyar zenetudományt, némi leegyszerűsítéssel, két ember képviselte: Szabolcsi és Kodály. A tudományág megkészt, ám romantikus és paradicsomi állapota volt ez, ahol az oktatás személyes kapcsolatot és életre szóló elkötelezettséget jelentett – az információ nem sza-

kadt le az átadó szemléletéről és erkölcséről, és éppen e szemlélet és erkölcs hordozójaként öröklődött tovább. A mai napig ez a személyes intézményrendszer él tovább, ennek minden fájdalmas szépségével: szép, mert az európai egyetemek módszerében és formájában is személytelen tömegoktatásával szemben az informatornak az információért vállalt személyes felelőssége révén behozhatatlan többlet-re és morális előnyre tett szert; de fájdalmas, mert lehet tudni, hogy e létmódnak nincs jövője és utánpótlása, mivel az átadó individuumok mögül eltűnőben az, amit hirdetnek, s aminek maguk is részei-képződményei: az európai kultúra individualizmusa – a tekintélyt mindig a tradíció táplálja. Erre a személyfüggésű rendszerre épült rá a háború után az akadémiai intézethálózat, s ezzel az ország intézményes működése immár a humán tudományokon is tanulmányozhatóvá lett. A felszínen mindenütt ott a modern intézményrendszer valamennyi kelléke, hiánytalanul, sőt talán hivalkodóan – pontosan annyira hivalkodóan, amennyire önnön taljtalanságukat, felszínességüket kompenzálni kell. (A Parlament gigantikus méretei fordítottan arányosak a magyar demokratikus hagyomány szervességével.) Az intézményekbe való betagozódás – sajnos és szerencsére – a zenetudományban is érintetlenül hagyta a személyfüggésű intézményrendszert. A zene területén természetesen a népzenetudomány, *magyarul*: Kodálnak és néhány munkatársának saját egyszeri tapasztalataim nyugvó külön bejárható tudása volt a gomb, melyet az intézmény kabátjához hozzávarrtak. (Nem meglepő, hogy a két csoportot, amelyek egyesítéséből az Intézet létrejött, Kodály, illetve Szabolcsi vezette volt.) A Kodály vezette Népzene Kutató Csoportban összesűrűsödött egyszeri és összemérhetetlen tudás köré és fölé épült az intézmény anélkül, hogy túllépett volna azon a körön, amelyet magyar zenetörténetnek szokás nevezni. A mag kiegészült persze egy-két toldalékkal, de az egyetemes zenetörténet korszakainak és a zenetudomány módszereinek döntő többsége nem képviselteti magát az intézetben. Nem arra gondolok, hogy Magyarországon mindenáron Mozartot vagy Monteverdit kellene kutatni; el kell fogadni, hogy az alap kutatás lehetőségei, vagyis az idehaza található forrá-

sok a munka, sőt az intézmény felépítésének egészét is megszabhatják. Nincs is joga senkinek azt állítani, hogy az Intézetben nem folyik hasznos kutatómunka vagy hogy ne születnének színvonalas termékek – két kicsiny sejt az Intézetben belül egyenesen világszínvonalon működik (még ha energiáit nem annyira az intézményességéből, hanem megint csak a tekintélyből nyeri is). Olykor azonban a történetileg kialakult egyoldalúságot, a szellemi infrastruktúra hiányát régebben szükségképp valamiféle magyarideológia: a *magyarországi* források öncélú kutatása és főképp egyfajta szerves magyar zenei fejlődéstörténetként való interpretálása kompenzálta. A nemzeti öntudatnak ez a serkentése, melyet a humán tudományok, köztük a hangsúlyosan apolitikusnak-periferikusnak vélt zenetudomány az előző rendszer internacionalizmusával szemben űzött, az adott helyzetben erkölcsileg magasabb rendű volt. Talán eredményei is tartósabbak lettek volna, ha mindezzel párhuzamosan hangsúlyt kap az is, hogy a XIX. századig a *magyar* nem kirekesztő jelző volt, s a *lingva-natio* természetes gesztussal vált ketté a jogban és a fejekben egyaránt; hogy nemzeti öntudat kutatása például a XVIII. században merő anakronizmus, hiszen még az identitás alapját alkotó nemzeti nyelvet is csak száz évvel a HARMONIA CAELESTIS születése után konstruálta lelkes intellektüelek szűk csoportja; hogy a zenészréteg még a XIX. század egy részében is alapjában német volt, s még Erkelnek sem állt szándékában operáival valamiféle sajátos magyar műfajt teremtenie; s hogy egészében véve a nemzeti ügynek épenséggel az Európába való integráltság, nem pedig a különállás hangsúlyozásával tesszünk szolgálatot. A korszellem ignorálásával természetesen elsikkadt a HARMONIA CAELESTIS valóságos kutatói kihívása: a komponista fogalmának átértelmezése és ezzel persze Esterházy szerzőségének mibenléte is. A jelen kiadás szenttelenül állapítja meg: a műben összesen egy dallamról bizonyítható, hogy az csakis Magyarországon volt használatban – *szerecsére* csak egyről, tehetni hozzá, vagyis a többivel mind az európai repertoárhoz kapcsolódtunk. Elfogulatlanságával és az alaposság mellé társuló objektivitásával a kiadvány valódi és végleges szemléleti fordulatot sejtet.

A szerzőjétől és prekonceptiójától megfosztott, forrásait és történetiségét viszont viszszenyert HARMONIA CAELESTIS nem lett se jobb, se rosszabb mindezzel – pontosabban jobb is lett meg rosszabb is. Pusztán barokk zeneként szemlélve mindenekelőtt a kompozíciós eszközök korlátozottsága és a formálás differenciálatlansága tűnik fel. Az ötvenöt szám háromnegyede nem több, mint a primitív vonóskiséréttel meghangszerelt dallam maga, s a műzenei formaigény felé csak lépcsőnként jutni. A következő stádiumban a népének elé vagy mögé hangszeres köz- vagy előjáték kerül; így a dallam a korszerű instrumentális zenével kerül konfrontációba. A legdifferenciáltabb típus immár több tételt foglal egybe, vagyis a strofikus dal, mintegy a történeti folyamatot is ábrázolva, az összetett forma alá rendelődött. A kótet a szlovák, lengyel, német, francia eredetű dallamokat szeliden simítja bele a korszerű olaszos műzenei nyelvbe – s azok boldogan hagyják magukat, jelezve, hogy a Közép – ami a nyelv vonalán a latin – még él, s az ennek megingását kihasználó nemzetállam eszméjét még hírből sem ismeri.

A gyűjtemény heterogén dallamforrásait a feltűnően egységes atmoszféra ellensúlyozza. A latin versek minden pietista póztól mentes, naiv-naturális közvetlenséggel átélte őszinte vallásosságról tanúskodnak. Kulcsszavai: édesség, lágyság. (Néhány cím: DULCIS JESU; JESU DULCEDO; DORMI, JESU DULCISIME; O SUAVISSIME; O JESU DELECTABILIS.) S a zenében csodálatosképp minden technikai korlátosság ellenére is ugyanez az egységesség: a két pastorale (DORMI, JESU DULCISIME – flauto *dolce*val – és CUR FLES, JESU) hangulata többé vagy kevésbé mindenütt jelen van. A források keveredése egyfajta nem túlságosan magasröptű, ám sajátos és egyszerű közép-európai szintézist teremtett, a Duna-táj szelid dombjainak, a mai Alsó-Ausztria tájainak és apátságainak, az osztrák katolicizmus népies derűjének atmoszféráját árasztva, azt, amit utóbb majd az Esterházy-szolgálatban álló Joseph Haydn miséiben hallunk újra; a „pannon melosz”, ahogy Szabolcsi mondhatta volna, a latin szöveggel és a világos-olvadékony olasz melodikával ellenpontozva pedig mintha valóban a táj édességének rejtett forrását: szelid fényfel kisugárzott latin múltját hozná felszínre.

Minálunk ritka, hogy az egyik művészi vállalkozás a másikat folytatja, reflektál és épít rá, a kultúra párbeszédébe vonja be – ahogyan azt a *Capella Savaria* tette a kiadásal. Nem zavaró, hogy az egyes számok folyamatos egymásutánban szólalnak meg, úgy, ahogyan a maguk korában sosem tették (erre vall nem egy tétel más szöveggel való ismétlődése is) – nem zavar, sőt a kötet egységes tónusa éppen így, funkciójából kiemelve válik érzékelhetővé. A váltakozó szólamszámú, korántsem letisztult összetételű vonóegyüttes és a szólószólamok különböző hangfekvése az együttest örvendetes bővülésre készítette. A Capellának a zene személytelen alapanyagából, a zenei elemekből, toposzokból és gesztusokból kiinduló előadói filozófiája itt bizonyos összhangra lel a HARMONIA CAELESTIS-nek az individualizálódás terén való átmenetiségével; ha valami, ez a zene valóban nem igényli a drámai gesztusokat, az egyediség és az eredetiség kidomborítását. Emellett a historikus kottaolvasást is jól kamatoztatták: a SOL RECEDIT IGNEUS antifonális szerkezetének kellemes levegősségét, diákos hangját a könnyed *inégal* játékmódnak köszönheti. Zádori Mária szopránjának bája és édessége egészen kivételes mértékben reflektál a kötetet belengő dolce-karakterre; a zene és a hang olyanmódon egymáshoz tapad itt, hogy más előadóval hallgatni meg a művet eztán alighanem képtelenség lesz. Fers Mártának a Zádoriénál még kevésbé hajlékony és érzelmi éretlensége miatt is eltérő, az idősebb művésznőével mégis ideálisan vegyülő hangja kellemesen tör meg az előadóiánségból is adódó monotonitást. További fejlődése remélhetőleg lemezekon követhető majd nyomon. Gémes Katalin is bebizonyította, hogy mindenekelőtt az úgynevezett régi zene világában a helye; makulátlan intonációja és szövegejtése, gyönyörűen telt hangszíne, a stílusban való otthonossága azt mutatja, milyen káros a minálunk még mindig honos szemlélet, melyben az énekes azonos az operanénessel. Rövid megszólalásaikban Moldvay József basszusa és Kállay Gábor tenorja megfelelő. Egyedül az altista Károlyi Katalin szorított hangképzése és érthetetlen szövegejtése marad alatta a többiek támasztotta magas igényeknek.

Dolinszky Miklós

KRITIKAPÁLYÁZAT

BECCARIA MAGYARORSZÁGON

Cesare Beccaria: A bűnökről és a büntetésekről
Fordította Császár Ferenc. Zágrábban, 1843.

Nyomtatta Suppan Ferenc.

VIII. 9–102 [recte: 202] oldal

Bűntett és büntetés

Fordította és bevezette dr. Tarnai János

Révai Leó kiadása, 1887. 120 oldal

Bűntett és büntetés

Fordította és bevezette dr. Tarnai János

Második, átdolgozott kiadás

Franklin, 1916. 191 oldal

(Olcsó könyvtár, 1799–1805. sz.)

Bűntett és büntetés

Fordította Sebestyén Pál.

A bevezető tanulmányt írta Kádár Miklós

Akadémiai Kiadó, 1967. 140 oldal

(Az állam- és jogtudományok úttörői, 6. kötet)

A bűnökről és a büntetésekről

Fordította, a bevezető tanulmányt

és a jegyzeteket írta Madarász Imre

Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum, 1989.

108 oldal

„Nagy hatású”: ez az állandó disztó jelzője az alább tárgyalandó nevezetes könyvnek. Valóban, kevés mű van, amely a Beccariához hasonlóan szinte kizárólag a *hatástörténetre* és a *szöveghagyományra* vonatkozó kutatásokat követelné és engedné meg. Ez a tanulmány is e két területen óhajtja szemügyre venni a dolgok állását – a DEI DELITTI E DELLE PENE új magyar fordítása erre nemcsak jó alkalmat nyújt, hanem kundulási pontul is szolgál: a jelen írás elsősorban a Madarász Imre tanulságos bevezetője fölötti morfondírozások nyomán keletkezett.

Ahogyan arra Madarász Imre előszava is utal, Beccaria könyvének két, egymástól a fejezetek, bekezdések sorrendjében lényegesen eltérő szövegváltozata létezik: az egyik az első kiadásoké, a másik André Morellet átdolgo-