

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LIV. évfolyam, 3. szám · 2016. augusztus

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint,
Somfai László, Szegedy-Maszák Mihály†, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 241 PAPP MÁRTA
A Háztűznéző esete
Muszorgszkij operatöredékének két verziója
- 259 The Story of *The Marriage*
The Two Versions of Musorgsky's Unfinished Opera
 (Abstract)
- 260 SETH MONAHAN
 „Megpróbáltalak megörökíteni...”
Mahler Hatodik szimfóniájának „Alma-témája” újragondolva – 2. rész
- 288 „I Have Tried to Capture You...”
Rethinking the „Alma” Theme from Mahler's Sixth Symphony – Part 2
 (Abstract)
- 289 JÜRGEN HUNKEMÖLLER
 Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében
 III. Korál

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTIONS

- 305 KOVÁCS SÁNDOR
A másik Búcsúszimfónia
- 310 The Other *Farewell Symphony* (Abstract)
- 311 DOMOKOS ZSUZSANNA
Liszt Ferenc Esztergomi miséje Mosonyi Mihály interpretációjában
- 316 Liszt's *Graner Messe* in Mihály Mosonyi's Transcription
 (Abstract)
- 317 GULYÁSNÉ SOMOGYI KLÁRA
 „...szükséges a Pest-budai Zenedének a dolgok élére állani...”
Mosonyi Mihály cikksorozata a magyar zenei műveltség felemeléséért
- 323 „... the Pest-Buda Music School Must be a Leader...”
Mihály Mosonyi's Series of Articles to Raise the Standard of Hungarian Musical Culture
 (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 324 ZSOVÁR JUDIT
G. F. Händel és Anna Maria Strada művészi szimbiózisa
- 343 G. F. Handel and Anna Maria Strada's Artistic Symbiosis

RECENZIO – REVIEWS

- 344 SZABÓ FERENC JÁNOS
Goldmark Károly élete és művei – osztrák nézőpontból
Johann Hofer: Carl Goldmark. Komponist der Ringstraßenzeit.
Wien: Edition Steinbauer, 2015
- 354 RUDASNÉ BAJCSAY MÁRTA
„Tetszik-e az angyali vígasság?”
Bodor Anikó–Paksa Katalin: Vajdasági magyar népdalok V. Jeles napi szokások és jeles időszakok énekei. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2016;
Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2016.

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Papp Márta

A HÁZTŰZNÉZŐ ESETE

Muszorgszkij operatöredékének két verziója

Kutatási előzmények

Tudományos publikációhoz nem illő módon egy személyes vonatkozású történettel kezdem. 1978 őszén Bojti Jánossal végigjártuk Moszkva és Leningrád könyv-, kotta- és kéziratárait, hogy anyagot gyűjtsünk készülő magyar nyelvű Muszorgszkij-kötetünkhöz.¹ Kéziratokról s különösen meg nem jelentetett kéziratokról rettentően nehéz volt kópiát szerezni, és ha mégis sikerült, alá kellett írunk egy nyilatkozatot, hogy a kapott másolatot nem használjuk kiadásra, legfeljebb annak kis részletét. Egyetlen kivétel akadt: a moszkvai Glinka Múzeumban, ahol nem is kevés Muszorgszkij-kottaautográfot őriznek, gyanakvás nélkül, igen barátságosan fogadtak, s az igazgatónő búcsúzóul – anélkül hogy kértük volna – nekünk ajándékozta a náluk lévő anyag egyetlen nem publikált példányának, a *Háztűznéző* operatöredék teljes első verziója kéziratának nagyméretű, gyönyörűen összefűzött fotokópiáját. A gesztus meghatott, de ennek a „zsákmánynak” akkor nem tulajdonítottam jelentőséget. A *Háztűznéző* elkészült felvonása végül is megjelent az összkiadásban, s bár az 1933-as közreadáskor a szerkesztő, Pavel Lamm még nem tudhatott az első verzióról, egy 1964-es, a *Szovjetszkaja Muzikában* publikált tanulmány tudósított az első változat és az átdolgozás különbözőségeiről.² Csaknem négy évtized múltán, számos nagy Muszorgszkij-művel kötött beható ismeretség után jutottam el odáig, hogy újra elővegyem a Glinka Múzeum kedves ajándékát, érdemben összehasonlítsam a *Háztűznéző* megjelent kottájával, s utánanézzek, mit is ír erről a szakirodalom. Meglepő eredményekre jutottam.

A *Háztűznéző* a szakirodalomban

Muszorgszkij *Háztűznézője*, melyet a zeneszerző librettó közbeiktatása nélkül kezdett el komponálni Gogol azonos című vígjátékára 1868 nyarán, és amelyet egyetlen felvonás elkészülte után abbahagyott, a recitativo-opera vagy „opéra dialogue”

1 *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések.* Összeáll. és ford. Bojti János és Papp Márta. Budapest: Kávé Kiadó, 1997.

2 Je. K. Antyipova /E. K. Антипова: „Два варианта »Женитьбы«”, *Szovjetszkaja Muzika*, 1964/3., 77–85.

egyik első kezdeményeként szerzett némi hírnevet, és vonult be a zenetörténetbe. Bár a művet a legtöbb operatörténeti munka és minden Muszorgszkijról készült monográfia számon tartja mint az emberi beszéd minél hívebb dallami leképzésének merész kísérletét és a *Borisz Godunov* vezérmotívum-technikájának előzményét, mindössze egyetlen írás foglalkozik vele érdemben, Richard Taruskin „Handel, Shakespeare and Musorgsky” című 1983-as tanulmánya.³ Ebben a kiváló amerikai kutató felvázolja a *Háztűznéző* szellemi-történeti hátterét: cáfolja azt, hogy kizárólag Dargomizsszkij *Kővendégének* példája hívta volna életre az elkészült felvonást, s kimutatja Georg Gottfried Gervinus⁴ tanainak, mindenekelőtt a *Händel und Shakespeare. Aesthetik der Tonkunst* című 1868-ben megjelent könyvének közvetlen hatását, melynek nyomán Muszorgszkij az emberi érzést és lelkiállapotot nemcsak az egyes szavak jelentésének, hanem a beszéd külső formájának, hanglejtésének megkomponálásával kívánta közvetíteni zenéjében, s ezt hangoztatta az idő tájt írott számos levelében. Taruskin röviden, s csak a négy jelenet szerzői datálását figyelembe véve írja le a *Háztűznéző* igen gyors keletkezését, részletesen elemzi és példákkal mutatja be a Gogol-szöveg rendkívül gondos, ritmikailag aggályosan aprólékos vokális kidolgozását, míg a darab zenekari alapozását, azaz zongoraszólamát minimális anyagként jellemzi, mely jórészt a szöveg alkalmi ironikus kommentálására szorítkozik. Egyáltalán nem tér ki arra, hogy a *Háztűznéző* két, egymástól különböző autográfban létezik, azaz két szerzői verziója van, mint a *Borisz Godunov*nak s nem kevés Muszorgszkij-dalnak is. Ez a tény csak az egy évvel későbbi, a *Borisz* két változatáról írt, 1984-ben publikált nagy Taruskin-tanulmány⁵ első részében bukkan fel, a zenekari kontinuitás kérdésének és a Muszorgszkij-féle sajátos vezérmotívum-technikának a vizsgálatakor. Taruskin itt hivatkozik Antyipova *Szovjetszkaja Muzika*-beli cikkére, kottapéldát idéz belőle, s Antyipova véleménye nyomán írja azt, hogy a *Háztűznéző* „átdolgozása alig érintette a vokális szólamokat”, míg az azonosító témák a kísérletben megsokszorozódtak, „használatukkal Muszorgszkij nyilvánvalóan kompenzálni akarta a letét 'formátlanságát', melynek vokális része jóval kevésbé strukturált, mint Dargomizsszkij *Kővendégé*”.⁶ Az utóbbi megállapítás az azonosító témákról már Taruskin véleményét tükrözi, ám a *Háztűznéző* két verziójáról írottakból nyilvánvalóan kiderül, hogy az amerikai kutatónak nem volt alkalma tanulmányozni az első verzió autográfiát, csak a *Szovjetszkaja Muzika*-beli cikk alapján vont le következtetéseit.

3 Teljes címe „Handel, Shakespeare and Musorgsky. The Sources and Limits of Russian Musical Realism”. In: Richard Taruskin: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993, 71–95. Első megjelenése: *Studies in the History of Music*, Vol. 1: *Music and Language*. New York: Broude Brothers Limited, 1983, 247–268.

4 Muszorgszkij önéletrajzában (1880) hivatkozik Gervinusra mint az emberi beszéd egzakt zenei törvényeinek egyik felfedezőjére. Lásd *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések*, 568.

5 Richard Taruskin: „Musorgsky vs. Musorgsky. The Versions of *Boris Godunov*”, I–II. *19th-Century Music* VIII/2–3. (1984–85), 91–118. és 245–271. Vagy in: uő: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, 201–299.

6 Taruskin: *Musorgsky vs. Musorgsky...*, 103–105.

Amit azonban a *Szovjetszkaja Muzika* cikkéből megtudhatunk a *Háztűznéző* két – a moszkvai Glinka Múzeumban és a leningrádi Szaltikov-Scsedrin Közkönyvtárban (mai nevén: szentpétervári Szaltikov-Scsedrin Orosz Nemzeti Könyvtárban) őrzött – autográfjának különbözőségeiről, finoman szólva kevés és felületes információ. A tanulmány bevezetője a Glinka Múzeum-beli autográf eredetét illetően bizonyos Alekszej Szibirjakov 1940. október 4-én keltezett levelét idézi,⁷ amely szerint a kézirat egy Muszorgszkijhoz nagyon közeli baráti házaspár nőtagjának, Anna Vorobjeva-Petrovának a tulajdonában volt,⁸ s az énekesnő „szeretett unoka-öccsének, Iliodor Ivanovics Szibirjakovnak ajándékozta”, a levélíró nagyapjának, akitől apja, Alekszandr Iliodorovics Szibirjakov, majd ő örökölte. A Szibirjakov-szülők operai művészek voltak, fiuk zongorista, s a Muszorgszkij-kéziratot (melyet 1928-ban beazonosítottak a leningrádi Konzervatóriumban) igen nagyra becsülték – ennyi derül ki a levélidézetből. Később a kézirat – a cikk szerint ismeretlen úton-módon – egy másik művészhez és gyűjtőhöz, Nyikolaj Pavlovics Szmirnov-Szokolszkijhoz került, majd 1940-ben a moszkvai Konzervatórium könyvtárába, ahonnan átvitték a Glinka Múzeumba.

Ezek után Antyipova megállapítja, hogy a moszkvai és a leningrádi kéziratnak azonos a szerzői dátuma, ám ebből nem vonja le azt a nyilvánvaló következtetést, hogy a *Háztűznéző* második verziója visszatartott – mint sok egyéb átdolgozott Muszorgszkij-mű –, s nem foglalkozik azzal, vajon mikor keletkezhetett az átdolgozás. A moszkvai kézirat, tehát az első verzió címlapján Muszorgszkij kézírásával egy, az előadóknak szóló, pontokba szedett kis lista található, mely a második verzió autográfjára nem került rá, tehát Lamm közreadásának előszavában nem jelenik meg; ez vagy elkerülte a *Szovjetszkaja Muzika*-cikk szerzőjének figyelmét, vagy nem tulajdonított neki jelentőséget, pedig nem érdektelen.⁹ Az operatöredék vokális szövegeit Antyipova alig néhány részletben látja eltérőnek a két verzióban, kottái az ének néhány megnövekedett ugrását példázzák, s egyetlen esetben a recitativo szünetekkel tagolt széthúzását; arra azonban nem figyel fel, milyen sok esetben van átalakítva az énekszövegek ütembeosztása, minek folytán a súlyok más-más ütemrészre esnek. A zongoraszöveget illetően Antyipova leszögezi azt a nyilvánvaló tény, hogy a második kéziratban, tehát az átdolgozott verzióban¹⁰ a zongorá-

7 Antyipova: i. m., 77. Nincs leírva, de feltételezhető, hogy a publikáció Szibirjakov levelének csak egy részletét közli. Nem derül ki, kinek szól a levél, s különös ellentmondás feszül a közvetlen megszólítás („Дорогая Оля”), a tegezés és a levél végi hivatalosnak tetsző aláírás („Алексей Сибиряков”) között.

8 Antyipova szerint Muszorgszkij akkor ajándékozta Vorobjeva-Petrovának az autográfot, amikor elkezdte komponálni a *Borisz Godunovot*, a cikkből azonban nem derül ki, mire alapozza ezt az állítást.

9 Ezt az előadói utasítás-listát egyedül Alekszandra Orlova közli, bár helytelen utalással, a második verzióhoz fűzve, lásd Орлова: *Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества*. Moszkva: Állami Zenei Kiadó, 1963, 157–158.; nem szerepel viszont Valentyin Antyipov műjegyzékében, amely egyébként az egyes autográfok leginkább részletes leírását tartalmazza, lásd Антипов: „Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель”. In: *Наследие М. П. Мусоргского. Сборник материалов*. Moszkva: Muzika, 1989, 86.

10 A cikk szerzője mindvégig „első” és „második kézirat”-ról ír, egyáltalán nem használja a „második verzió” és az „átdolgozás” vagy „átdolgozott verzió” fogalmát – mintha ezzel is kisebbiteni kívánná az átdolgozás tényét.

nak jóval nagyobb a szerepe, kiegészíti és gazdagítja a szereplők jellemzését. Ennek illusztrálására három részletet idéz mindkét kéziratból: Kocskarjov, a barát elbeszélését a jövőendő gyerekseregről (4. jelenet), Fjokla, a házasságközvetítő beviharzásának hangszeres témáját (2. jelenet) és a főhős, az agglegény Podkoljoszin egyik megszólalását (4. jelenet), amelynél Muszorgszkij az első verzióba ceruzával beírta, hogy „на ходах 1-й сцены”, azaz az 1. jelenet mintájára kell kiegészíteni a zongora néhány akkordfoltját Podkoljoszin lustaságmotívumával, ami meg is történt az átdolgozott verzióban. Ez utóbbi, valóban igen lényeges és sokat mondó változtatást idézi Taruskin is a *Szovjetszkaja Muzika* cikkéből.¹¹ Antyipova megemlíti még, bár kottát nem közöl róla, a menyasszony „gyöngéd, édes” témáját, amely sokféle változatban bukkan fel a második kéziratban; azt viszont nem veszi észre, hogy e téma variánsa már az első verzió 4. jelenetében megvan a lány említésekor, s ennek alapján kerül majd be az átdolgozáskor a korábbi jelenetekbe. És egyáltalán: a Podkoljoszin-lustaságmotívum felhasználására vonatkozó beírás említésén túl nincs szó a cikkben a moszkvai kézirat „work in progress” jellegéről, a ceruzás áthúzásokról, az olyan apró hangszeres motívumokról, amelyekből majd a második verzió fontos témái lesznek. Pedig csak ezek tanulmányozása alapján kezdhethetünk neki a *Háztűznéző*-átdolgozás felfejtésének, amely a Muszorgszkij-stílus változásainak egyik lényeges fordulópontjáról tudósít.

Munka a *Háztűznéző*n

Az operatőredék szerzői dátuma az első verzió autográfjának címlapján, a jobb felső sarokban olvasható: „[18]68. június 11-én, kedden kezdtem el írni Petrográdon. A felvonást 68. július 8-án, kedden fejeztem be a Tulai Kormányzóság Silovo községében.”¹² A négy jelenet vége külön van datálva a záró kettősvonal mögött, függőleges írással: „68. június 20. Petrográdon” / „68. július 2. A silovói házban. M. Muszorgszkij” / „68. július 6. A silovói ház. M. Muszorgszkij” / „68. július 8. A silovói ház. M. Muszorgszkij”. Mint említettem, a zeneszerző az összes dátumot akkurátusan átvezette a második verzió szerzői kéziratára. Ez utóbbit 1873. január 2-án Vlagyimir Sztaszovnak ajándékozta, barátja születésnapja alkalmából. Az ajándékhoz mellékelte levélből¹³ kiderül, hogy Muszorgszkij öt évvel a *Háztűznéző* után, a *Borisz Godunov* szerzőjeként is nagyra értékelte ifjúkori munkáját, „melynek ötletét” – mint írja – „Dargomizsszkij (tréfából) és Cui (nem tréfából) adta”.

A szerzői datálás szerint tehát Muszorgszkij a *Háztűznézőt* 1868. június elején kezdte komponálni Szentpéterváron – vagy ahogy ő szívesen nevezte az orosz fővárost: Petrográdon –, majd június végén bátyja vidéki birtokán, egy silovói parasztházban folytatta a művet. A Silovóról pétervári barátainak írott leveleiben

11 Taruskin: *Musorgsky vs. Musorgsky...*, 104.

12 A tanulmányban közölt évszámok a régi orosz Julianus-naptár szerint értendők, mely a 19. században 12 nappal előzte meg az Európában használt Gergely-naptár időszámítását.

13 Vlagyimir Sztaszovnak, 1873. január 2-án. Lásd *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések*, 265–266.

nagyon részletesen foglalkozik e munkájával, s általában az „opéra dialogue” kísérlétének eszmei és gyakorlati problémáival. E helyütt a komponálás gyakorlati részének alakulását tekintem át Muszorgszkij levelei alapján. A *Háztűznéző* első jelenete még a fővárosban, zongora mellett készült el, a zeneszerző részleteiben vagy egészében megmutatta Dargomizsszkijnak és Cuinek, s tanácsaik alapján – már vidéki magányában – finomított a kottán.¹⁴ Silovóban dőlt el, hogy az első felvonás nem három, hanem négy jelenetből áll, s ott került papírra a második, harmadik és negyedik jelenet, valóban rendkívül gyors munkatempóban, nagyjából másfél hét alatt. Muszorgszkij itt zongora nélkül komponált, ez a módszer teljességgel új volt neki, s bizonytalanságot keltett benne. „Most szokásomtól eltérően piszkozatot írok, mert nincs hangszerem; rendbe tenni Pityerben [Péterváron] fogom” – írta Cuinek 1868. július 3-án,¹⁵ majd Rimszkij-Korszakovnak augusztus 15-én nagyjából ugyanezt: „Életemben először írtam hangszer segítsége nélkül, azaz a megkomponáltak gyakorlati ellenőrzése nélkül [...] – De ahogy megkaptam Cézár és az Ön levelét, elfogott a rendcsinálás láza, tisztába tettem és rendbe szedtem a megírtakat.”¹⁶ Az utóbbi megjegyzés vonatkozhatna akár átdolgozásra is, a magam részéről azonban biztos vagyok benne, hogy ez a „rendbe szedés” még az első verzió kottájába beírt javítgatásokat jelenti, s az igazi letisztázás, amely egyben komoly átfésülés és újraírás volt, már Szentpéterváron történt, zongora mellett. Muszorgszkij augusztus 20-án tért vissza Silovóból a fővárosba, s a *Háztűznéző* elkészült felvonásának „házi” bemutatója 1868. szeptember 24-én volt Cuiék lakásán,¹⁷ majd előadták egyéb otthonokban is, ahol a Balakirev-kör tagjai együtt szoktak muzsikálni. A zongorista Nagyezsda Purgold, később Rimszkij-Korszakov felesége, így emlékezett vissza erre: „Amikor Muszorgszkij *Háztűznéző*jét nálunk adtuk elő, A. Sz. [Dargomizsszkij] énekelte Kocskarjov szerepét, és közben úgy kacagott, hogy a könnyei csurogtak, s el volt ragadtatva a zene szellemességétől és kifejezőerejétől.¹⁸ Annál a résznél, ahol Kocskarjov azt mondja: 'a kis hivatalfőnökök, a kis csirkefogók' – A. Sz. mindig elvétette, a nevetéstől nem tudott énekelni, és azt mondta nekem: 'Ön ott valamiféle szimfóniát játszik, zavar az éneklésben' (e helyen Muszorgszkijnál mulatságos kacskaringók vannak a kíséretben).”¹⁹ Az operatőredék átdolgozásának ideje szempontjából az emlékezés utolsó mondata a perdöntő: a „mulatságos kacskaringók”, melyeket Dargomizsszkij

14 Cézár Cuinek írja 1868. július 3-án Silovóból: „Figyelembe vettem az Ön és Dargom... tanácsait [...], jelentősen leegyszerűsítettem azt, amit megmutattam Önnek, és kiötlöttem Podkoljoszin számára egy nagyon találó zenekari frázist [...]. Dargom... láthatóan teljesen meg van elégedve vele [...]” *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések*, 140.

15 Uott, 141.

16 Uott, 150.

17 Lásd Alekszandr Borogyin 1868. szeptember 26-án feleségének írott levelét. Uott, 154.

18 Az idős Dargomizsszkij annyira lelkesedett a *Háztűznéző*ért, hogy Kocskarjov szólamát, melyet maga énekelt a házi előadásokon, saját kezűleg lemásolta, s ezt a kéziratot Muszorgszkijnak ajándékozta, aki továbbadta Vlagyimir Sztaszovnak a mű 1873-as ajánlásokor. Lásd uott, 154., 266.

19 Uott, 155. Nagyezsda Rimszkaja-Korszakova (Purgold) jóval később, 1913-ban jegyezte le emlékezéseit, de a *Háztűznéző* előadásáról írottak tényében és elfogulatlanságában nincs okunk kételkedni.

„szimfónia” névvel illetett, csak a második verzió zongoraszólamában található, az első verzióban mindössze néhány akkord kíséri e helyen Kocskarjov szólóját. Muszorgszkij tehát Szentpétervárra visszatérve, 1868. augusztus vége és szeptember 26. között dolgozta át és kottázta le újra a *Háztűznézőt*, természetesen zongora mellett, a hangszeres rész komoly újragondolásával. A házi bemutatók után pedig úgy döntött, nem folytatja ezt az operát, s 1868 októberében már a *Borisz Godunov*-val kezdett foglalkozni.

A két verzió különbségei

A *Háztűznéző* első felvonásának megkomponálásakor Muszorgszkij Gogol tizenegy rövid jelenetének összevonásából alakított ki négy jelenetet, szinte egészében megtartva a gogoli szöveget. Az opera első jelenete a főhőse, Podkoljosziné (bariton), a lusta, kényelemszerető, minden változástól irtózó szentpétervári hivatalfőnőké, aki otthon heverészve ábrándozik a szükségesnek tartott nősülésről, miközben jobbagyszolgáját, Sztyepánt (basszus) ugráltatja. A második jelenetben betoppan Fjokla, a házasságközvetítő asszony (mezzoszoprán), aki újra – ki tudja, hányadszor – elhadarja neki a kiszemelt menyasszony erényeit és hozományának nagyságát. A harmadik jelenetben megérkezik Kocskarjov (tenor), Podkoljoszin gyors beszédű, hiperaktív barátja, aki kiszedi Fjoklából Podkoljoszin nősülési szándékát és a menyasszony kilétét, azután kirúgja a méltatlankodó házasságközvetítőt, és maga veszi kezébe az ügyet. A negyedik jelenetben Kocskarjov nagy nehezen, a házasság és gyermekáldás örömeinek hosszas ecsetelésével ráveszi Podkoljoszint, hogy induljanak el megnézni a menyasszonyt.

Az első verzió autográfjának címlapján, a bal alsó sarokban, Muszorgszkij „Az előadónak” felirattal rögzített néhány fontos megszívlelnivalót, nyilvánvalóan nem a teljesség igényével, talán csak a maga számára, hogy a majdani házi előadásoknál ne felejtse el felhívni rájuk a figyelmet.²⁰ Az első pont általános érvényű: „Ebben a műben szigorúan be kell tartani minden jelzést, melyek megvilágítják a szereplők kölcsönös viszonyait, s egyúttal az intonáció jellegét.” A második pont már jóval konkrétabb: „A 2., 3. és 4. jelenetben Podkoljoszin anyagai némileg lassabbak Fjokla és Kocskarjov anyagainál, kivéve a következő helyeket:

- a) Fjokla 'ősz haj stb.' szavai után
- b) Kocskarjov ijesztgetésénél
- c) a 'kérlek, menjünk' szavaknál
- d) Kocskarjov utolsó szavainál: 'hagyd abba, megyek'

20 Исполнителям:

- 1.) Строго выполнять все заметки в этом сочинении, уясняющие взаимные положения действующих, а равно и характер интонации.
- 2.) В сценах 2й, 3й и 4й стараться ввести Подколесина несколько медленнее Фекли и Кочкарева, исключая следующих мест:

A harmadik pont a szünetek, illetve megállások egyezményes és speciális jelzéseire vonatkozik: az ék alakú jel „jelentéktelen, alig észrevehető megállás”-t jelöl, a korona „kissé hosszabb megállás”-t. Mind a második, mind a harmadik pont szerzői előírásai azt sugallják, hogy Muszorgszkij élő, rugalmas, beszédszerű interpretációt kívánt különleges darabjához. Podkoljoszin lassú, tunya egyéniségének a dialógusokban a kottában nem jelölt árnyalatnyi lassítások révén is meg kell nyilvánulnia, szemben Fjokla és Kocskarjov heveségével, kivéve azokat a helyeket, amelyekben a főhős izgalmi állapotba kerül, a felsorolás szerint a következő helyeken: a) amikor a házasságközvetítő végső érvként a szemébe vágja, hogy lassan már őszül, és még mindig aggregény (az 1. jelenet végén), b) amikor az észrevétlenül megérkező Kocskarjov otrombán tréfálkozva ráijeszt (a 2. jelenet elején), c) amikor Podkoljoszin először kimondja, hogy „rendben van, menjünk” menyasszonynézőbe (a 4. jelenet közepe táján), és d) amikor többszöri visszakozás után végre valóban elszánja magát az indulásra (a 4. jelenet végén). A némileg lassabb és gyorsabb tempót természetesen a zongoristának, illetve a majdani zenekar karmesterének kell irányítania, míg a harmadik pontban jelölt *alig észrevehető* és *kissé hosszabb* megállásokra elsősorban az énekeseknek kell figyelniük. Az ék alakú jel a vokális szólamokban jelenik meg tucatnyi alkalommal, egyszer egy nyolcadszünet kis meghosszabbítására szolgál, az összes többit Muszorgszkij az énekeszéd egy-egy szavának elválasztására alkalmazza mint sajátos zenei írásjelet. A gyakran használt koronák énekben és zongorában többnyire szüneteket hosszítanak, de nem ritka az ütemvonalra tett korona, mely kissé megállítja a zenei folyamatot, és az új taktus indulását nyomatékosabbá teszi. A *Háztűznéző* átdolgozott verziójában a zeneszerző nem vezette át ezt a kis előadási utasítás-listát, helyette a Podkoljoszin-, illetve Fjokla- és Kocskarjov-anyagok közti finom tempóbeli differenciát külön feliratokkal jelezte: *Медленно* (*Lassan*) vagy *Медленнее* (*Lassabban*) – *Скорее* (*Gyorsabban*). Ék alakú jelet a második verzióban is használ néha,²¹ ám a koronás megállások többségét másképpen oldja meg: szünetek közbeiktatásával, taktusok kibővítésével vagy széthúzásával (*1. a–b kotta a 248. oldalon*).

Az idézett néhány ütem első megfogalmazásában Podkoljoszin tűnődésének nehézsége van felerősítve szünetekkel, koronákkal és írásos utasítással (*Дов[ольно] медленно = Meglehetősen lassan*), a második verzióban, úgy tűnik, a fő-

a) после слов Феклы: „седой волос и пр.”

б) при пуганьи Кочкаревым

в) слова: „пожалуй, едем”

г) последние слова Кочкарева: „да полно, еду”

3.) Запомнить условные знаки для пауз:

∨ = незначительная едва заметная остановка

∩ = остановиться немножко долее.

М. Мусоргский

21 A Lamm-összkiadás *Háztűznéző*-publikációjában mindössze két alkalommal fedezhető fel az ék alakú jel, minden magyarázat nélkül (az 56. próbaszám előtt 4 ütemmel és a 64. próbaszám után 4 ütemmel). Feltételezhető azonban, hogy a végső verzió autográfjában – amelyet nem volt alkalmam megvizsgálni – több is van; Antyipova egyik onnan fénymásolt kottapéldáján is látható egy, ld. Antyipova: i. m., 78., 2. kotta.

Подколесин *mf* *Дов. медленно* *sf* >

Мм... да! Э-то вещь... не то-го... труд-на-я вещь.

p *sf* *mf sf* > *sf* > *p*

1a kotta. Háztűznéző 1. verzió, 1. jelenet vége. Szöveg: „Hm... igen! Ez az ügy... bizony ám!... nehéz ügy!...”

Подколесин *p* *Скорее mf* *f* >

Мм! да! Э-то вещь... не то-го!.. труд-на-я вещь!..

sf > *p* *mf* *sf* > *f*

1b kotta. Háztűznéző 2. verzió, 1. jelenet vége

hős dinamikailag és tempóban némileg kiragadja magát a lomhaságból, utolsó megjegyzése felgyorsul (*Скорее* = *Gyorsabban*), s a zongora záró, hangsúlyos és harsány *e* hangjai már a második jelenetet, a házasságközvetítő asszony A-dúr betoppanását készítik elő. A felgyorsulást viszont itt hosszabb szünet előzi meg, s ennek következtében a „nehéz ügy” kimondása a következő ütem elejére kerül, tehát nagyobb súlyt kap, mint az első verzióban.

A másfajta ütembeosztás általánosan jellemző különbsége a *Háztűznéző* két verziójának. A Gogol-vígjáték prózai szövegének minél pontosabb és hatásosabb zenei leképzése az átdolgozásakor a vokális szólamok eredeti ütemtervének átalakítására ösztönözte a zeneszerzőt. A hangok sora a legtöbb helyen látszólag vagy valójában ugyanaz, mégis más hatású az előadóra nézve – és rajta keresztül a hallgatóra is –, hogy melyik szó kap nagyobb súlyt, azaz mi kerül a taktus elejére. A változtatások tendenciája érdekes: az első verzióban az ütembeosztást inkább a szöveg nyelvtani, mondattani tagolása határozza meg, a második verzióban a prozódia a fontosabb, tehát a mondat vagy mondatrész nem okvetlenül ütem egyen indul, de a hangsúlyos, a kiemelendő szó vagy szótag a taktus kezdetén szerepel. (2a-b, 3a-b kotta).

A 3. kottán Fjokla replikája látható Podkoljoszin azon nagyképű megjegyzésére, hogy joggal tart igényt a legjobb menyasszonyra, hisz az ő rangja „udvari tanácsos”, mire a házasságközvetítő azzal torkolja le, hogy más udvari tanácsos is járt

Подколесин *p*

Не при - хо - ди - ла сва - ха?

Степан

Нет.

4. a kotta. Háztűznéző 1. verzió, 1. jelenet, 32–33. ütem. Szöveg: „Nem jött a házasságközvetítő?” „Nem.”

Подколесин *p*

Не при - хо - ди - ла сва - ха?

Степан

Нет.

4. b kotta. Háztűznéző 2. verzió, 1. jelenet, 33–35. ütem

Фекла *p*

что ни ска-жет сло-во, то и со-врет!

mf

sf

5. a kotta. Háztűznéző 1. verzió, 2. jelenet, 90–91. ütem. Szöveg: „vagy egy szót sem szól, vagy hazudik!”

Фекла *p*

что ни ска-жет сло-во, то и со-врет!

p

cresc.

sf

5. b kotta. Háztűznéző 2. verzió, 2. jelenet, 113–115. ütem

ságtémája, mellyel a darab indul, s amelynek különböző variánsai átszövik az egész felvonást, és pontosan tudósítanak a főhős nehézkességének fokozatairól, a kényelemből való kiköppenések képzelt és valós veszélyeiről és ezek pszichikai hatásáról.²² A másik, már az első megfogalmazásban készen álló és mind a négy jelenetben többször felbukkanó vezérmotívum a leánykérés témája, amelyet Muszorgszkij – mint későbbi, Silovóból írt leveléből kiderül – Szentpéterváron meg is mutatott Dargomizsszkijnak:

[K]iötlöttem Podkoljoszin számára egy nagyon találó zenekari frázist, mely annyira megfelelő, hogy megfelelőbb nem is lehetne a leánykérés jelenetéhez:



Dargom... láthatóan teljesen meg van elégedve vele, s első ízben a Sztyepannal való beszélgetésben jelenik meg a „no, és nem kérdezte” stb. szavaknál... szóval a házassággal kapcsolatban. – Amint látja, ez csupán a témácska fragmentuma, teljes egészében a formális leánykérés pillanatában jelenik meg a harmadik felvonásban, amikor Podkoljoszin már rászánta magát a nőülésre. Remekül fel lehet építeni rá Podkoljoszin bamba zavarának ábrázolását.”²³

Nem tudhatjuk persze, milyen lett volna a téma teljes alakja a III. felvonásban, de végigkövethetjük eredményes alkalmazását az I. felvonás mindkét verziójában. Az átdolgozáskor a leánykérés-motívum használata alig változott, egyedül a felvonás legvégén mutatkozik feltűnő különbség: az első megfogalmazásban a téma hosszasan hullámszik tovább, és beleszövődik a lustaságmotívum is – a végre elinduló Podkoljoszin hezitálását és kényszerű mozgásba lendülését festve –, a második verzióban egy együtemnyi felvillanás után lezáródik a jelenet (6a–b kotta a 252. oldalon).

A lustaság- és a leánykérés-motívum mellett az 1. jelenet harmadik visszatérő témája a szolgálhoz, Sztyepanhoz kapcsolódik, az ő otromba bejövését, kimenését, kelleetlen válaszait kíséri; ez is változatlanul került át a végleges verzióba. A 2. jelenetben viszont három fontos új hangszeres téma jelenik meg a zongoraletétben. Az első maga a bevezetés, 2 x 2 ütemes, triolás-szextolás ritmusú, több moduszt (mollt, lídet és dúrt) váltogató fürge téma, a házasságközvetítő asszony „bezüdülésének” zenéje; ez képezi majd az alapját Fjokla elbeszélésének a menyasszony hozományáról. A második, közvetlenül a bevezetéshez kapcsolódó téma Fjokla személyre szóló vezérmotívuma, népi karakterű kis dallam, groteszk, éles ritmusú hozzátéttel; a téma mindegyik eleme együtt és külön-külön is felbukkan a továbbiakban, és első hallásra felismerhetően jellemzi a házasságközvetítő karakterét (7. kotta a 252. oldalon).

22 Podkoljoszin lustaságtémája és a továbbiakban ismertetésre kerülő vezérmotívumok esetében szándékosan használom hol a „téma”, hol a „motívum” meghatározást; mindegyiknek létezik hosszabb, „témányi”, és rövidebb, jelzésszerű, néha csak két-három hangból álló „motívumnyi” alakja.

23 Cézár Cuinek, 1868. július 3. *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, emlékezések*, 140.

6a kotta. Háztűznéző 1. verzió, a 4. jelenet vége

6b kotta. Háztűznéző 2. verzió, a 4. jelenet vége

7. kotta. Háztűznéző 2. verzió, 2. jelenet, 5-7. ütem

A harmadik új téma a menyasszony jellemzése, melybe hol belefűződik a Fjokla-motívum – hiszen itt ő festi le Podkoljoszinnak a lány szépségét –, hol nem. A *Háztűznéző* melodikusnak nem mondható zenéjében szinte az egyetlen „édes dallam” ez, amelynek variánsát azután Muszorgszkij nyomatékosan visszaidézi a 4. jelenetben, amikor már Kocskarjov csábítja és noszogatja Podkoljoszint a kiszemelt lány szépségének és kedvességének ecsetelésével, s a téma egyre inkább befészkelődik a főhős agyába (8a–b kotta).

Be - la - я, ру - мя - на - я, как кровь с мо-ло-ком!

cresc. mf sf

cresc.

Сла-дось та-ка-я, что и рас-ска - зать нель-зя.

pp dim.

8a kotta. Háztűznéző 2. verzió, 2. jelenet, 81–85. ütem. Szöveg: „Mint a méz! Hőféhér, pirospozsgás, mint tejfel a vér! Olyan édes, hogy nem lehet elmondani.”

И руч-кой те-бя... и руч-кой те-бя...

p

mf cresc. f

8b kotta. Háztűznéző 1. verzió, 4. jelenet, 41–45. ütem. Szöveg: „[melléd ül egy helyes asszonyka!] És a kezecskéjével téged... és a kezecskéjével téged...”

A lány témája azonban – mint a 8. kottán látható – nem teljesen új: az első verzió zárójelenetében született meg, s Muszorgszkij az átdolgozásnál ennek a témának a változatát fűzte bele a 2. jelenetbe, Fjokla szavaihoz. Hasonló munkafolyamat során alakult ki Fjokla és Kocskarjov témája is. Az első verzió 2. jelenetében, amely a házasságközvetítő asszony „nagyjelenete”, még egyáltalán nincs meg Fjokla jellegzetes vezérmotívuma (lásd a 7. kottát). Intenzív jelenlétét a 3. jelenetben is csak meglehetősen semleges triolás skálamenetek jelzik, amelyeket Muszorgszkij egy következő fázisban, valószínűleg még a silovói javítgatáskor, ceruzával áthúzott. Ám két helyütt is csatlakozik a triolás menethez a karakterisztikus éles ritmusú motívumsejt, amelyből az átdolgozásnál megformálódik a teljes téma, s ebben az alakjában kerül be a 2. és a 3. jelenetbe. Több lapnyi ceruzás áthúzás látható az első verzió 2. jelenetének kéziratában Fjokla hozományelbeszélésénél is,²⁴ amelyet itt mindössze akkordfoltok, össze nem függő apró motívumok kísérnek, a második verzióban viszont az előjátékból kialakított folyamatos triolás tematika támaszt alá. Kocskarjov motívuma sajátos ritmusfigura, amely a hiperaktív barát állandó mozgását, forgolódását, fontoskodását festi. Az első verzióban csak a 4. jelenetben bukkan fel egy-egy ütemben, amikor Kocskarjov kezdi rábeszélni barátját a cselekvésre (9. kotta); az átdolgozásnál Muszorgszkij ebből kiindulva formálta meg Kocskarjov aktivitását már a 3. jelenetben, s a motívum bőséges alkalmazásával dolgozta ki a 4. jelenetben Kocskarjov „kis irodafőnökökről”, azaz a jövőző gyermekeseregről szóló elbeszélésének hangszeres részét, amely azután a házi előadásokon annyira megneveltette Dargomizsszkijt.



textúra a jelenet során egyre töredezettebbé válik, Sztyepan témája pedig csak névjegyként működik a recitativo-dialógusok előtt és között. A további jelenetekben nincs összefüggő fejlesztett vagy ismételt hangszeres rész, és nem rajzolódik ki architektonikus forma sem. Az átdolgozásba komponált új és megújított vezértémák csak két helyen képeznek folyamatot motívumismételéssel, illetve variálással: a Fjokla megjelenésének hangszeres bevezetéséből kialakított terjedelmes hozományelbeszélésben (2. jelenet, 36–76. ütem), és amikor Kocskarjov a jövő gyermekeseregéről beszél (4. jelenet, 119–132. ütem). A vokális rész viszont mindig, az előbb említett szólókban is megmarad recitativónak, a vezérmotívumok az énekszólamban egyáltalán nem jelennek meg. A házi előadások után Muszorgszkij beláthatta, hogy ebből nem lesz épkezláb opera, ám a *Háztűznéző*ben kikísérletezett énekbeszéd-technikát és vezérmotívum-használatot sikeresen kamatoztatta a következő, nem kevésbé merész és újszerű munkáiban, a *Borisz Godunov*ban és a *Gyermekszoba* ciklusban.

A Muszorgszkij-stílus változásai 1868 és 1870 közt:

A gyermek / Háztűznéző / Borisz Godunov / Gyermekszoba

Ahogy nem közismert (a szakirodalomban sem), hogy a *Háztűznéző*-töredék két verzióban létezik, úgy az sem, hogy a *Gyermekszoba* ciklus első dalának is két változata van. A dal első verzióját Muszorgszkij még a *Háztűznéző* komponálása előtt, szerzői datálása szerint 1868. április 26-án fejezte be, címe ekkor *Дитя / A gyermek* volt, autográfja utóbb a szentpétervári/leningrádi Közkönyvtárba (Szaltikov-Scsedrin Orosz Nemzeti Könyvtárba) került, összefűzve a *Jerjomuska bölcsődala* kéziratával. A két mű ajánlása „Alekszandr Szergejevics Dargomizsszkijnek, a zenei igazság nagy tanítójának” szól, az ajánlás dátuma 1868. május 4. Nagyon is elképzelhető, hogy amikor Dargomizsszkij megkapta Muszorgszkijtól a neki ajánlott kéziratot, alaposan tanulmányozta *A gyermek* elképesztő precizitással kidolgozott beszéddallamát,²⁵ és a prozódiaíróról folytatott beszélgetéseik során felvetette ifjú zeneszerző barátjának – tréfából vagy sem –, próbáljon irodalmi prózát operává komponálni, például Gogol mulatságos *Háztűznéző*jét, s ezt a tanácsot Muszorgszkij meg is fogadta. Miután zongoraletétben befejezte, majd gondosan átfésülte „zenedramai kísérletének”²⁶ első felvonását, felfüggesztette ezt a munkát, és rögvest, óriási elánal, Puskin *Borisz Godunov*jának megzenésítésén kezdett dolgozni. 1868 októbere és 1869 decembere között elkészült a „zenei színmű négy részben és 7 képben”,²⁷ azaz a *Borisz* első verziója. 1870-ben pedig újra elővette a Dargomizsszkijnek ajánlott *Gyermek*et, átformálta, új címet adott neki: *A dadával*,

25 A szöveg, mint a *Gyermekszoba* további dalaié is, Muszorgszkij saját műve.

26 Muszorgszkij „Опыт драматической музыки в прозе” („Zenedramai kísérlet prózában”) meghatározással jelölte a *Háztűznéző* műfaját mindkét szerzői kéziratban, alcíme pedig: „Совершенно невероятное событие в трех действиях” („Egészen valószínűtlen történet három felvonásban”).

27 A *Borisz Godunov* első verziójának szerzői műfajmegjelölése: „Музыкальное представление в четырех частях и 7 картинах”.

s komponált hozzá további négy tematikus dalt – 1870 decemberére létrejött a *Gyermekszoba*-ciklus.²⁸

A *gyermek* és *A dadával*, tehát a *Gyermekszoba*-ciklus első dalának két verziója egyrészt alig különbözik egymástól, másrészt nagyon különbözik. Az első verzió 46, a második 53 ütemes, s mindkettőben 27 metrumváltás van. Az ének- és zongoraszólam – apró ritmikai különbségektől eltekintve – szinte ugyanaz, ám az ütemberendezés teljesen eltérő: az első verzióban az ütembeosztást és a metrumváltásokat a szöveg nyelvtani tagolása határozza meg, a másodikban inkább a prozódia az irányadó, tehát a hangsúlyos szótagok kerülnek az ütem elejére.²⁹ A beszéddallam e nagyon differenciált kidolgozásával Muszorgszkij – mint láttuk – a *Háztűznéző*-ben kísérletezett, s a *Háztűznéző*-felvonás átdolgozásánál tökéletesítette a prozodiát fokozottan érvényesítő zenei írásmódot, amelynek alapján azután átformálta a *Gyermekszoba* első dalát. És ahogyan Antyipova nem tulajdonított jelentőséget a *Háztűznéző* két verziójának összehasonlításánál az énekszólamok különbözőségeinek, úgy Pavel Lamm sem közölte Muszorgszkij műveinek összkiadásában a *Gyermekszoba* első dalának első verzióját, miközben sok egyéb, kevésbé átírt darab esetében szerepel az összkiadásban az első megfogalmazás is. A *gyermek* eredeti énekszólamának közlését egy német kutatónak, Petra Weber-Bockholdtnak köszönhetjük.³⁰

A „közbeeső” nagy mű, a *Borisz Godunov* első verziójának komponálásánál Muszorgszkij nyilvánvalóan felhasználta a *Háztűznéző* tapasztalatait, pozitív és negatív értelemben egyaránt. Ha arra a kérdésre keressük a választ, mi az, amit a *Borisz* első megfogalmazása közvetlenül örökölt a *Háztűznéző*-ből, először egy külsődleges eszköz ötlük a szemünkbe: sem itt, sem ott nem használt a zeneszerző hangnemi előjegyzést, ezáltal tüntetett formálisan a hangnemek szabad átjárhatósága mellett.³¹ Ennél fontosabb örökség az énekbeszéd kidolgozásának rendkívüli gondossága, amely a *Borisz*-ban egy forradalmian új jelenettípusra, a kórusrecitativókra is kiterjedt. A *Borisz Godunov* terjedelmes recitativo-jeleneteinek többségében azonban hangszeres szólamok támasztják meg az énekbeszédet, ellentétben a *Háztűznéző* akkordfoltokkal kísért „száraz” recitativóival.

További figyelemre méltó örökség egy sajátos hangszeres technika, egy jellegzetes kis motívumsejt szekvenciázó ismételtetése, variálása, amelyet Muszorgszkij a *Háztűznéző* átdolgozásának két részletében, Fjokla és Kocskarjov szólóinál

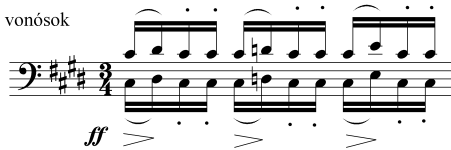
28 A ma hétrészesnek ismert ciklus utólagos, a szerző halála után publikált összetétel az eredeti *Gyermekszoba* öt darabjából és *A nyaralóban* összefoglaló cím alatt szereplő két dalból. A *Gyermekszoba* autográfját a moszkvai Glinka Múzeum őrzi, *A nyaralóban* két daláét a szentpétervári Szaltikov-Scsedrin Orosz Nemzeti Könyvtár.

29 Ld. Petra Weber-Bockholdt: *Die Lieder Mussorgskijs*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982, 153–155., valamint Papp Márta: *Muszorgszkij dalai*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2015, 170–171.

30 Weber-Bockholdt a saját kottázásában publikálja könyvében *A gyermek* énekszólamát, mivel a kéziratról nem sikerült a leningrádi Közkönyvtártól másolatot kapnia. Ld. Weber-Bockholdt: i. m., 153.

31 A *Borisz* átdolgozásánál Muszorgszkij már beírta a kéziratba az előjegyzéseket, nyilvánvalóan a praktikum, az előadók munkájának megkönnyítése kedvéért.

kísérletezett ki; ez a *Boriszban* hosszabb jeleneteket összefűző eszközzé vált. Ilyen például a Novogyevicsi kolostor előtt játszódó első jelenetben intézkedő és parancsolgató rendőr³² jellegzetes tizenhatod-motívuma, amely már az előjátékban feltűnik kísérőszólamként, ott zakatol a két könyörgő kórus közti népjelenetben s a kórus visszatérésében, majd a következő kép, a Koronázás éljenző kórusa alatt, azután újra megjelenik a Kocsma határőreivel, variánsa felbukkan a Vaszilij Blazsennij előtti képben, távolabbi változata pedig a Szobajelenetben a cárt tájékoztató ajtónálló „jelentése” alatt ismétlődik:



10a kotta. *Borisz Godunov*, 1. jelenet, a 4. próbaszám utáni 3. ütem



10b kotta. *Borisz Godunov*, Szobajelenet, az 57. próbaszám utáni 2–3. ütem

Hasonló összefűző szerepe van Pimen írástémájának (Cellajelenet), a Fjodor cárevics térképet nézegető monológja alatt ismétlődő tizenhatod-triolás motívumnak (1. verzió, Szobajelenet, 12–34. ütem), a Scselkalov Bojár tanács-beli szólóját kísérő, meglehetősen jellegtelen szekvenciázó tizenhatod-motívumnak. Hogy a zenei folyamat kialakításának mégsem ez a legjobb módja, annak belátása majd a *Borisz Godunov* átdolgozásában mutatkozik meg: Muszorgszkij a Cellajelenetben az írásmotívumra épülő recitatív részleteket erőteljesen lerövidítette, a Szobajelenetben Fjodor más zenét kapott, a Bojár tanács-jelenetből egészében kihúzta Scselkalov szólóját. Egyedül a rendkívül frappáns rendőrmotívum maradt változatlan, még a szinte egészében átírt Szobajelenetben is (lásd a 10b kottát).

A *Háztűznéző* alighanem legfontosabb „operai” öröksége a szereplőkre és a situációkra nagyszerűen alkalmazott karakterisztikus motívumok, témák hálózata. A *Borisz Godunov* első verziójában több mint egy tucat ilyenfajta vezérmotívum található, jó részük, bár kevesebb előfordulással, tovább él az átdolgozott verzióban is. Hatásuk közvetlen és erős: a mindenkori operalátogató ugyanúgy felismeri Pimen krónikaírásának, Grigorij cári hatalmat bitorló nagy eszméjének, Borisz

32 Oroszul: пристав = rendőrbiztos, őrszolgálatot megbízott hivatalos személy. Az opera magyar fordítója, Nádasdy Kálmán „várnagy”-nak nevezte el.

őrületének stb., stb. témáját, mint Wagner *Ringjének* jellegzetes Leitmotivjait. Ami viszont új a *Borisz Godunov* vezérmotívumaiban a *Háztűznéző*höz képest, az egyrészt a témák hangszeres és vokális használata, másrészt a témafejllesztés; az utóbbi a zenei kontinuitás egyik eszköze is. A hangszeres és vokális használat a *Boriszban* lényeges dramaturgiai tényező lesz: a legnevezetesebb példa erre Grigorij témája, amely a zenekarban „lappangva” ötlük fel a fiatal szerzetes agyában, és először Sujszkij mondja ki énekben, megdöbbentő hatást téve a lelkipurdalástól gyötrődő cárra. A *Borisz* első megfogalmazásában Muszorgszkij túlságosan bőkezűen alkalmazta a Grigorij-témát, ennek fejlesztésére, ismételtetésére épül például a Szobajelenet teljes második része; az átdolgozott verzióban javított ezen, új témákat talált Sujszkij uglicsi elbeszéléséhez és Borisz vizionálásához. Jellemében és technikájában a legközelebb áll a *Háztűznéző*höz a Kocsmajelenet, amelyben a Grigorij-téma változatai hasonlóképpen jellemzik a vakmerő ifjú szökevény testi és lelki megmozdulásait, mint Podkoljoszin, Kocskarjov vagy Fjokla vezérmotívumainak különböző felbukkanásai az adott figurákat, Varlaam karakterisztikusan otromba motívuma meg akár a Gogol-vígoperából is jöhetne. A különbség – a zenei formálás különbözősége – azonban itt is megmutatkozik: bár a *Borisz* Kocsmája prózaszöveget megzenésítő recitativóban zajlik meglehetősen töredékesen, az énekbeszédet zárt részek tagolják (Varlaam dala Kazány ostromáról és lerészegedésének szólója, mindkettő variációs forma), melyekbe szervesen beilleszkednek a vezérmotívumok – Varlaam témájából lesz például a Kazány-dal kísérőmotívuma:

vonósok

11a kotta. Borisz Godunov, Kocsmajelenet, a 15. próbaszám utáni 4. ütem

ének, fák, kürtök

mélyvonósok

11b kotta. Borisz Godunov, Kocsmajelenet, a 19. próbaszám utáni 3-5. ütem

A *Háztűznéző* komponálásakor, valamint az előtte és utána bekövetkező változások Muszorgszkij stílusában a zeneszerző *állandó* útkeresésének röpke és hamar túlhaladott stádiumai; a *Borisz Godunov* átdolgozott és új részeiben, majd a *Hovanscsinában* és *A szorocsinci vásárban* megint új és új oldala fedezhető fel a muszorgszkiji operaépítkezésnek. De – úgy gondolom – épp az állandó változás miatt érdemes pillanatfelvételeket készíteni az egyes művek, köztük a *Háztűznéző*-töredék átdolgozásáról. Hála a moszkvai Glinka Múzeum hajdani igazgatójának, Jekatyerina Nyikolajevna Alekszejevának.

ABSTRACT

MÁRTA PAPP

THE STORY OF *THE MARRIAGE*

The Two Versions of Musorgsky's Unfinished Opera

The composer's two completed but very much differing versions of *Borisz Godunov* still today pose many serious questions to both performers and analysts alike. Few people know that Musorgsky also completely revised his operatic fragment *The Marriage* that immediately preceded *Borisz*, and furthermore hardly a trace exists in musicological literature of the fact that *The Child* composed at that time, which later became the first item of the song cycle *The Nursery* (with the title of *With Nurse*), was also the subject of a revision. What connection there is between the versions of these three works and how Musorgsky's operatic style developed in 1868 are questions to which the present article seeks the answer.

Márta Papp studied musicology from 1969 to 1974 at the Budapest Liszt Academy with Bence Szabolcsi, György Kroó and László Somfai. As a musicologist she is an expert on Russian music and has published books and studies on Modest Musorgsky, 19th century Russian music, the pianist Sviatoslav Richter and contacts between Hungarian and Russian composers and compositions. From 1972 to 2011 she was a producer for the Bartók channel of Hungarian Radio.

Seth Monahan

„MEGPRÓBÁLTALAK MEGÖRÖKÍTENI...”*

Mahler Hatodik szimfóniájának „Alma-témája” újragondolva

2. rész

III. Az Allegro: konfliktus és megbékélés

A Hatodik szimfónia nyitótételének a benne szereplő szonátatémák dinamikus ellentéte révén történő megragadása aligha új gondolat. Amint láthattuk, Adorno a főtéma és a mellék téma „összeegyeztethetlenségét” tartotta a meghatározó mozzanatnak. Donald Mitchell drámai töltést adott ugyanennek a szembenállásnak, a fő- és a mellék téma között tartós „centrális konfliktust” tételezve, amely szerinte a „halált”, illetve az „életet (vagy a szerelmet)” szimbolizálja.¹ S amikor Franklin a tétel „könyörtelen ellentmondásairól” és „kibékíthetetlen” ellentéteiről ír, bizonyára ugyanerre a két tematikus világra gondol.² Saját értelmezésem ugyanebből a bináris szerkezetből indul ki, miközben egyúttal kísérletet tesz Franklin igényének az érvényesítésére, tudniillik hogy kifejezettebb párhuzamot kell vonnunk az említett zenei feszültségek, illetve Mahler családi életének feszültségei között.

Ahhoz, hogy Franklin párhuzamát valamennyire is elmélyíthessük, arra van szükség, hogy a szonátatémákról kifejezetten genderszemponitú képet alakítsunk ki. Ezzel nem egyszerűen az Alma által megteremtett precedenst követjük (aki a saját témáját legalábbis egyértelműen genderizálta), hanem a késő romantikus szimfonikus komponálás bizonyos nemekre vonatkozó konvencióit is. Hepokoski szerint

* Seth Monahan: „I have tried to capture you.... Rethinking the Alma Theme from Mahler’s Sixth Symphony”, *Journal of the American Musicological Society*, 64/1. (Spring 2011), 119–178. © 2011 by the American Musicological Society. Published by the University of California Press. A magyar fordítást az American Musicological Society szíves engedélyével közöljük. (A tanulmány 1. részét ld. a *Magyar Zene* 2016/2. számában.)

1 Donald Mitchell: „The Only Sixth”. In: *Discovering Mahler. Writings on Mahler, 1955–2005*. Sel. Gastón Fournier-Facio–Richard Allston, ed. Gastón Fournier-Facio, coord. ed. Jill Burrows. Woodbridge, UK: Boydell, 2007, 386.; uő: „Mahler’s Sixth Symphony. Triumph in Tragedy”. Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. Berliner Philharmoniker, vez. Claudio Abbado. Deutsche Grammophon 00289 477 5684, 2005, CD, 2. Mitchellnél ez a halál/szerlem dichotómia a Hatodik szimfónia egészét is meghatározza.

2 Peter Franklin: „Socio-Political Landscapes: Reception and Biography.” In: *The Cambridge Companion to Mahler*, ed. Jeremy Barham. Cambridge: Cambridge University Press, 2007 (Cambridge Companions to Music), 7–20., ide: 17.; uő: *The Life of Mahler. Musical Lives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 142.

ez a tétel, Mahler egy sor további szonátaformájú tételével együtt, hasonló ahhoz, amit ő „Hollandi-típusú” expozíciónak nevez Richard Wagner nyitánya nyomán. Az ilyen expozíciók hajlamosak két terjedelmes, hangulatilag kontrasztáló és kifejezetten genderizált tömbre oszlani: az első egy moll hangnemű fő témát exponál, amely „a súlyos válságot átélő, felkorbácsolt lelki állapotú férfi agresszív, *forte* portréja”, míg a második emennek a „megváltását”, nőies ellenpólusát jelenti, egy „magabiztos, lírai” témát a párhuzamos dúrban.³

Hepokoski paradigmatis „Hollandi”-típusú fő témájának jellemzése – „izgatott, zaklatott, nyughatatlan” – mindenben ráillik a Hatodik nyitó indulójára.⁴ Az Alma-téma azonban jelentékenyen eltér a hagyományos „nőies” alaptípustól.⁵ A legkevésbé sem gyengéd vagy megnyugtató (amilyennek a „Hollandi” normája szerint lennie kellene), hanem hetyke és zaklatott, jelenléte inkább destabilizál, mintsem „vigasztal”. Ugyanaz a mániákus energia, amely biztosítékul szolgál a megváltás ajánlatának, egyszersmind alá is ássa azt; ahelyett hogy biztos kikötőt nyújtana, azzal fenyeget, hogy a hajó odavész a lángok tengerén. Alma témája emellett mozgékonyabb is a legtöbb genderizált melléktémánál. Az esküvői portré zenéje legalább öt különböző köntösben tűnik föl a tétel folyamán; mindegyikük drasztikusan különbözik a többitől, s így valamilyen egzisztenciális válságra, illetve a stabil, tartós megtestesülés keresésére utal. Ez a változékonyság – amely természetesen Alma saját közismerten változékonyság személyiségét idézi emlékezetünkbe – alapvető fontosságú a most következő okfejtés szempontjából.

Mielőtt azonban továbbsmennénk, hasznos lehet további részletekkel gazdagítani a melléktémacsoport imént látott vonásait, mégpedig oly módon, hogy röviden visszatérünk azokhoz a különféle „fogyatékoságokhoz”, amelyekről a cikk első részében, a 173–177. oldalon szó volt. Ott Alma zenéjének legalább három aspektusát neveztem problematikusnak: (1) a hangszerelés túlzásainak és a szerkezet elégtelenségének a diszkrepanciáját; (2) a többi anyagnak a fő témától való „fügősségét”; és (3) megmagyarázhatatlan összekapcsolását a Mt² különös indulójá-

3 James Hepokoski: „Masculine/Feminine. Are Current Readings of Sonata Form in Terms of a 'Masculine' and 'Feminine' Dichotomy Exaggerated?”, *Musical Times*, 135. (1994), 494–99., ide: 498. (kiemelés tőlem). Hepokoski tanulmánya hasonlóan genderizált expozíciókat mutat ki Mahler Első, Második és Ötödik szimfóniájában, Weber *Bűvös vadász*-nyitányában, Csajkovszkij *Rómeó és Júliá*jában, Liszt *Faust*-szimfóniájában, Strauss számos szimfonikus költeményében és egy sor zongoraszonatában és versenyműtételben.

4 Uott, 498.

5 Nyilván feltűnik, hogy az átvezetésről nem tettem említést. A paradigmatis „Hollandi”-típusú expozícióktól eltérően ugyanis, amelyek két maximálisan szembenálló tematikus területet tartalmaznak, Mahlernél egy harmadik szakasz is megjelenik – egy tizenhat ütemes átmenet, amely hidat képez a két szféra között. Ez az átvezetés azonban olyan erőtlen, kifejezésében annyira semmitmondó, hogy nem igen befolyásolja a két tömbből álló expozíció hatását. Inkább csak a témákat elválasztó középső cezúra csendjének „kikomponálásaként” hat. (Ennek az interpretációnak a felvetéséért James Hepokoskinak tartozom köszönettel.) A családi szubtextus tekintetében nem sokat tudok mondani erről a zenei anyagról – bár archaikus koráljellege, a szakrálisra való tűnékeny utalással esetleg a házasságkötési szertartás ünnepélyes rituáléját idézheti fel, kivált ha figyelembe vesszük az adott anyagnak a genderizált fő- és melléktémát összekötő funkcióját.

val. Milyennek látszanak ezek az anomáliák a Mahler családi életébe történő korábbi betekintésünk fényében?

A legkevésbé hízelgő olvasat azzal próbálkozna, hogy Alma zenei anyagát durva karikatúrának tekintse, egy megkeseredett házasság ironikus kritikájának. Ebben az esetben a melléktéma első szakaszának „fogyatékoságai” egy nőgyűlölő módon túlgenderizált női jellegű téma ismertetőjegyeivé válnának – egy olyan témáé, amely életteli és áradó, ám ugyanakkor impulzív és fegyelmetlen, motivikailag ötletelen és a hangszerelés szempontjából túl van öltöztetve. Hajlok azonban arra, hogy Julian Johnsonnal egyetértésben elvessem azt a gondolatot, mely szerint a Mt¹ „őszintétlen és szántsándékkal ironikus” lenne.⁶ Johnson szerint a téma feszültségei akkor jelennek meg, amikor expresszív „intenzitása” elkezdi túlságosan igénybe venni „azt a nyelvet, amely az alapjául szolgál”, felfedve ezáltal az adott médium „inadekvát” mivoltát. Ennyiben tipikus képviselője Mahler azon „hangjainak”, amelyek „a határokat feszegetik, és olyannyira eltúlzottak, hogy a hamisság veszélyét kockáztatják”.⁷

Azzal bizonyosan egyet tudok érteni, hogy az erőfeszítés érzete akaratlanul is „ambivalenciát” – vagy akár valamiféle „hamisságot” – kölcsönöz a témának.⁸ Úgy vélem azonban, hogy Mahlert a *nyelve* itt nagyon is jól szolgálja, amennyiben több mint kielégítő módon világít rá érzésének „intenzitására”. Az erőfeszítés, ahogy én hallom, azt jelenti, hogy ez az „intenzitás” a zenei szubsztancia soványságához viszonyítva rendkívül aránytalan. Más szóval nem az eszközzel van a baj, hanem az üzenettel. Ebben az értelemben inkább Bekkerrel értek egyet, akinek volt bátorsága arra, hogy ennek a zenei anyagnak a gyengeségét alkotói deficitnek, Mahler „dallami leleménye megbicsaklásának nyilvánítsa. Valamivel finomabb megközelítéssel

6 Hogy Mahler nőgyűlölő volt, az aligha vitatható. Beállítottsága azonban minden beszámoló szerint konvencionális volt, és – ideologikusan fogalmazva – jóindulatú; mindenestre bizonyosan elhalványult a nőgyűlölet mérgező és rögeszmés Weininger-féle válfaja mellett. (A *Geschlecht und Charakter* egy évvel a Hatodik előtt jelent meg; nincs rá adat, hogy Mahler valaha is olvasta volna.) Ezt előrebocsátva, semmi akadály nem volna annak, hogy a genderkérdést sokkal sötétebb szemszögből vizsgáljuk, mint ahogyan én az alábbiakban teszem. A gyanakvó természetű hermeneuták könnyen kijelenthetnék, hogy Mahler szemmel látható, életre szóló közönye a „nőkérdés” iránt inkább gyanúba keveri, mint felmenti őt, arra hivatkozva, hogy a szimfónia pontosan az olyasfajta baljóslatú nőgyűlölethez biztosíthatott volna számára fórumot, amelyet tudatos gondolkodásából vagy megnyilatkozásaiból száműzött. Különösen a zárótétel szonátaformája interpretálható könnyen a szexuális erőszak szadisztikus gyakorlataként, Susan McClary sokat vitatott Beethoven-olvasata nyomán. Az a döntésem, hogy elhatárolódom az ilyen olvasatoktól, részben abból az intuitív véleményemből ered, hogy a „baljóslatú” nőgyűlölet rávetítése a történeti Mahlerre túlságosan erőltetett volna, részben pedig abból a tényből, hogy a szimfónia tragikus befejezésében beteljesülő sors végső soron ugyanolyan katasztrofálisnak bizonyul mind a férfi, mind a női szereplő számára.

7 Julian Johnson: *Mahler's Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2009, 120. Johnson érvelése itt bizonyos tekintetben Adornót követi – noha az ő számára a téma „túlterhelése” aligha jelentett potenciális hamisságot. Tulajdonképpen „az elérhetetlen igazságát” nyilvánította ki; az ehhez hasonló témák „arra szolgálnak, hogy egyszerre működjenek az elérhetetlen megcélzó akaratként [...] és magának az elérhetetlennek a jeleként”; Theodor W. Adorno: *Mahler. A Musical Physiognomy*. Transl. Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press, 1992, 129.

8 Uott, 120.

azt vetném fel, hogy az Alma-téma a zeneszerző lírai képzelőerejének valamifajta vakfoltját jelenti, egy olyan pontot, amely kívül esik topikus/szemantikai komfortzónáján. Úgy fest, mintha ez a teljesen újszerű expresszív idióma váratlanul érte volna Mahlert (valahogy úgy, ahogyan magának Almának a vonzereje három évvel korábban), viaskodásra kényszerítve őt egy szokatlan kifejezési formával, amelyet szokásos kifinomultságával sem uralni, sem megváltoztatni nem tudott.⁹ Mert bármennyire szerette volna is megörökíteni szerelmének fékezhetetlen elevenségét, úgy látszik, nem volt képes igazán elképzelni, hogy az ennek – egy valóban felszabadult női impulzusnak – megfelelő téma tulajdonképpen hogyan is festene, hogyan fejlődhetne ki saját „belső ideájának logikája” jegyében, ahogy mondani szerette.¹⁰ A megértésnek ez a hiánya az, ami a zene tétova ismétlődéséhez vezet, továbbá annak a csábításához, hogy egyetlen ugrással jusson el a hazafias induló-parafrázishoz, ezáltal a befejezetlenség és az anutonómiahiány benyomását keltve.¹¹

A különös az, hogy Mahler olyan, már-már szerénytelen erőbedobással veti rá magát a feladatra, mintha nem lett volna hajlandó elfogadni (vagy nem is tudatosult volna benne), hogy a női Másikról alkotott idealizált képe oly sovány aktualitással bír, és hogy ez a kép könnyen és sokatmondóan csúszik át narcisztikus önábrázolásba. Az ebből adódó „túleröltetés” (Adorno kifejezése), az a benyomás, hogy a zene túlságosan is sok mindennel száll szembe, Mahlernek azt az öncsaló megmámorosodását idézi fel, amely az udvarlári időszakot és házasságának korai szakaszát nagyrészt jellemezte. Más szóval ezek az ellentétek – a témát megkomponáló Mahler felbuzdulása és a megvalósításra vonatkozó tanácstalansága, illetve a zene saját ömlengő intenzitása és továbbfejlesztésének sekélyessége között – tökéletesen tükrözik Mahler kielégíthetetlen, emelkedett érzéseinek és azok kokettálás, független szellemű tárgyának elkülönülését.¹²

9 Hefling hasonlóan vélekedik: az Alma-téma „ugyanolyan meglepően hat ebben a tételben, amilyen Alma volt szerzője számára”; Stephen E. Hefling: „Song and Symphony (II). From *Wunderhorn* to Rückert and the Middle-Period Symphonies. Vocal and Instrumental Works for a New Century”. In: *The Cambridge Companion to Mahler*, 108–127., ide: 120.

10 Max Marschalkhoz 1896. április 12-én. In: Gustav Mahler: *Selected Letters of Gustav Mahler*. Transl. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. Rev., ed. Knud Martner. London and Boston: Faber & Faber, 1979, 182.

11 Ennek az értelmezésnek az életrajzi párhuzamait nehéz nem észrevenni: ahogyan Mahler, Alma jellemének igazi ismerete nélkül, arra szorította feleségét, hogy azonosuljon az ő saját adottságaival (sztoicizmus, a „belső” szabadság iránti elkötelezettség), éppen úgy foltozta be a női téma hézagait a „saját” (tehát férfias) indulótémájából átvett zenei anyaggal.

12 De La Grange is egy hasonló „öncsalásra” utal, amikor valamiféle „makacs [...] optimizmust” érzékel ebben a zenében, amely „nem annyira a valóságot, mint inkább azt az ideát” testesíti meg, amellyel „Mahler Almáról rendelkezett (vagy szeretett volna rendelkezni)”; Henry-Louis de La Grange: „Mahler: Symphony No. 6.” Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. Vienna Philharmonic, vez. Pierre Boulez, Deutsche Grammophon 445 835-2, 1995, CD, 2.; Peter Franklin lényegében ugyanígy látja (*The Life of Mahler*, 142). Jóllehet ennek az érvelésnek megvannak a maga csapdái – létezik egyáltalán olyan portré, amely egy adott személy „realitását”, nem pedig a művész „ideáját” dokumentálja? –, mégis hasznos mint annak a képnek egy újabb variációja, amely közös Johnson értelmezésében és a magamében: anélkül hogy kétségbe vonnánk Mahler őszinteségét, a témát mégis célját tévesztettnek tekinthetjük azoknak a sokatmondó hézagoknak a jóvoltából, amelyek az eredeti szándék és a hatás között húzódnak.

Térjünk most át a Mt²-re. Tanulmányom első részében felvettem, hogy ezt a B szakaszt felfoghatjuk úgy is, mint ironikus behatolást a zenei portréba, és úgy is, mint magának a portrénak a zavarba ejtő második szakaszát. A zene különös jellege mindkét esetben abból származik, hogy túllép a „Hollandi”-modell nemi elkülönülésén – vagyis a férfias indulóelemek váratlanul behatolnak a női portré terébe. Ebből a szempontból felfoghatjuk a melléktéma-csoport ama hajlamának újabb, elrettentő példájaként is, hogy egy ugrással jusson el a zeneszerző „narcisztikus önábrázolásáig”.

Ha akarjuk, akkor azonban egy harmadik, még radikálisabb értelmezés mellett is dönthetünk. Szembesülve a főtémának ezzel a bizarr replikációjával – azzal, amelynek oda nem illően frivol hangszerelése első pillantásra maliciózusnak vagy rosszul kiszámítottnak látszik – nem képzelhetjük-e azt, hogy a zeneszerző családi helyzetének legújabb adalékába, annak a következményébe pillanthattunk be, hogy Mahler, amint Feder állítja, be kívánta biztosítani a „halhatatlanságát”? Lehetséges volna, hogy ez az esetlen, a világba (szó szerint Alma „bensőjéből”) berobbanó figura annak a gyermeknek a megtestesítője, aki kevéssel azelőtt derűt vitt Mahler életébe, ezáltal váratlanul szó szerint teljesítve be az expozíció-mint-családi-portré képet?¹³ Ez a felfogás, amennyiben plauzibilis (és biztos vagyok benne, hogy nem mindenki számára az), talán a legbeleérzőbb megközelítést nyújtja egy egyébként zavarba ejtő részletnek. Ennek ellenére távol áll attól, hogy „légmentes” legyen; mint látni fogjuk, az a mód, ahogyan Mahler a Mt²-t a kódában kezeli, elég csavaros ahhoz, hogy elvegye a kedvünket a témának gyermekkori konnotációkkal való túlságosan egyértelmű megterhelésétől.

Egyelőre azonban nyitva szeretném hagyni a Mt² kérdését, és tovább szeretnék haladni legalább a kidolgozásig, ahol a témák kölcsönhatása egy alávetésről, megtorlásról és menekülésről szóló történetet mond el. Amint e tanulmány első részének 168. oldalán, az 1. ábrán látható, a kidolgozási rész három terjedelmes epizódra osztható. Ezek közül az első (a 123. ütemtől) úgy kezdődik, mint az expozíció lidércnyomásszerű visszatükröződése: a nyitó induló, visszaugorva az a-moll alaphangnembe, olyan elkülönítetlen motívumok miazmájaként tér vissza, amelyek csupán rövid időre képesek koherensebb alakzatokká összeállni (ld. a 149., 163. és 171. ütemet.). A folytatásra irányuló több elakadt próbálkozás után a főtémacsoport egy újonccal: az Alma-témával bővíti sorait, amely korábbi uralkodói jelképeitől megfosztva, botladozva haladó induló formájában jelenik meg a mély fúvósokon és vonósokon (5. kotta). Ez a d-moll torzalak a maga ormótlanságában és erőtlenségében, a magas regiszter ördögi trilláitól és *col legno* ostorcsapásaitól inzultálva, nem más, mint az üldözött Almának a naplóiból jól ismert képe, az egykori „pompás madár”, amelynek idő előtt „lenyesték” a szárnyait. Ám a zenei ábrázolás az indulótéma szempontjából sem ideális. A csökönyös női elemben oly mértékben elmerülve, hogy az már a tagadásának felel meg, a főtémacsoport megfosztja magát mindenfajta kontrasztképző elemtől, és arra kényszerül, hogy

13 Eredetileg vonakodtam attól, hogy elfogadjam ezt az értelmezést, mert meglehetősen erőltetettnek tetszett számomra. Végül Sumanth Gopinath bátorított fel arra, hogy megemlítsem: ő a Mt²-vel kapcsolatban a jelen szöveg egy korábbi változatának elolvasása után hasonló következtetésre jutott.

[fl/cl] 178 tr tr tr tr tr tr
 [tbn/tba/bssn] mf [mtd hns] [bssn/cl/str] p ff sf
 pp p p ff sf
 181 [tbn/tba/bssn] [bssn/cl/str] p ff
 184 p p sf

5. kotta. A *Mt²* d-moll „eltorzítása” a Ft-területen belül (az Alma-téma a basszusban)

saját beteges szolipszizmusában dagonyázzon. Nem meglepő tehát, hogy a helyzet hamarosan válságosra fordul, s a 192–198. ütemben a két téma ész nélkül rohan bele egy kontrapunktikus tusakodásba.

Ám az akaratok csatájának nincs győztese. Ehelyett a harc tetőpontján egy filmszerű váltással, minden előzetes figyelmeztetés nélkül egy szürreális, mahleri természeti képbe csöppenünk, tehénkolompolással, hangzási síkokkal (*Klangfläche*) és távoli fanfárokkal. Az elemzők ezt a helyet, a kidolgozás második epizódját (a 201. ütemtől) általában a fizikai és filozófiai Másság szélsőséges megnyilvánulásának tekintették, gyakran hangsúlyozva a zene diametrális eltávolodását az indulótól.¹⁴ És nem véletlen, hogy ami ebben az idillikus fantáziaképben ott ra-

14 Marius Flothuis: „Struktur und Gehalt im ersten Satz von Gustav Mahlers Sechste Sinfonie”. In: Hermann Danuser (hrsg.): *Gustav Mahler*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, 234–252., ide: 248. Bekker számára a zene álomba zuhan, elfeledve a jelent (Paul Bekker: *Gustav Mahlers Sinfonien* (1921). Tutzing: Schneider, 1969, 217.). Floros és Jülg „egy másik világ” hangjairól ír (Constantin Floros: *Gustav Mahler. The Symphonies*. Transl. Vernon–Jutta Wicker. Gen. ed. Reinhard G. Pauly. Portland, OR.: Amadeus, 1993, 169.; Hans-Peter Jülg: *Gustav Mahlers Sechste Symphonie*. München: E. Katzschler, 1986, 72.), míg Andraschke „a civilizációtól való távolságot” (*Entfernung von der Zivilisation*) érzékeli (Peter Andraschke: „Struktur und Gehalt im ersten Satz von Gustav Mahlers Sechster Symphonie”. In: Danuser (hrsg.): *Gustav Mahler*, 229.). Maga Mahler a *Herdenglocken* „egy olyan a lénynek a világtól távoli mivoltát” szándékozott ábrázolni, aki „mintegy a legmagasabb hegy-cúcson áll, szembenézve az örökkévalósággal” (idézi Floros: *Gustav Mahler. The Symphonies*, 165.).

gyog, az magának Almának az alakja. Eleinte a Mt¹ foszlányai úsznak el mellettünk, de csak alig kivehetően, mint valami olyasmi, amit meg szeretnénk lelni, de amire csak félig-meddig emlékezünk. Viszont a 222. ütemben a zene a helyére zökken, és az Alma-téma végre énekelni kezd – nem csupán azokat a szabványos deklamációkat halljuk, amelyek az expozícióban az unalomig ismétlődtek, hanem egy hosszú, hajlékony dallamvonalat is, amelyet a kifejezés érzékenysége és a moduláció nagy műgonddal történő kidolgozottsága jellemez, s amelyet finom szövésszerű kontrapunktikus szövet burkol (6. kotta). Ez az Alma-téma leginkább idealizált, retorikailag legletisztultabb kifejezése; mindaz, ami az expozícióban „tökéletlen” volt ebben a zenében, mindaz, ami ott spekulatív vagy dekadens volt, itt rendbejön. A női impulzus egy múltó, utopisztikus pillanat erejéig végre megszabadul az indulóból származó elemeitől, és szabadon álmodja meg tulajdon kibontakozását Mahler korai melléktémáinak elragadtatott pasztorális stílusában.¹⁵

6. kotta. Az Alma-téma (Mt¹) Esz-dúr „fantáziakivetülése”

Ám a Hatodik összes többi közbeékelt, vigaszt jelentő epizódjához hasonlóan ez sem bizonyul tarthatónak. Ugyanis abban a pillanatban, amikor elérkezünk az Esz-dúr kadenciához, a látomás tünedezni kezd. Pontosan akkor, amikor a zene megérkezik a kadenciális dominánsra (239. ü.), a zenekar koncentrátsága lazul, visszatérnek a természeti hangok, és a Dallam fonala megszakad. Amikor végre

15 Az a kérdés, hogy tulajdonképpen ki is „álmodhatja” ezt a fantáziaepizódot, bonyolultabb ennél. Az illető lehet Alma, aki egy teljességgel újraképzelt személybe költözik, megszabadulva ingatag személyiségétől és az induló prózai világának bilincseitől. Ám ugyanolyan joggal felfoghatjuk úgy is, hogy az indulótéma az, amely engedelmesebb, hajlíthatóbb és konvencionálisan „feminin” társra vágyik – a maga Sentájára, Agathéjára vagy Gretchenjére, esetleg a Wunderhorn-szimfóniák világának valamelyik elveszett hősnőjére.

valóban bekövetkezik a kadencia (244. ü.), akkor már testetlenné, távolivá, elmosódottá válik; az utópisztikus kép nem váltható valóra. Egy második, fáradságosabb kadenciakíséret (255. ü.) megtévesztő módon a leszállított VI. fok irányába billen, felrázva a zenét az álmodozásból, és egyenesen a kidolgozás harmadik epizódjába lendít minket, amely nem más, mint a főtémából és az átvezető témából vett motívumok hektikus csetepatéja, amelynek tetőpontja egyszersmint a szonátaforma visszavezetése.

Az Alma-témával legközelebb a repríz egy meghatározott helyén találkozunk. Im már azonban sok minden megváltozott: míg a visszatérő átvezetés különös módon felvillanyozódik – eredeti tempójának kétszeresére gyorsul, s így nem annyira korálra, mint inkább egy mániákus, túlfeszített rugójú zenélő dobozra emlékeztet –, a Mt²-nek immár nincs meg a régi életereje; habozva lép be, mintha újfajta körültekintéssel járna el. Sőt, azelőtt, hogy teljesítené a visszatéréssel kapcsolatos kötelezettségeit, szán némi időt a kidolgozási rész tapasztalatainak való elmélkedésre is. Először is gyöngéden visszatekint a pasztorális fantázia fő hangnemeire (C-dúr és Esz-dúr, 353–356. ü.), majd a buja D-dúrban állapodik meg (357. ü.), mintegy kiugazítva a d-mollba történő lefokozást az első epizódban (183. ü.). Innentől kezdve a téma fokozatosan önbizalomra tesz szert, s energiáit újra a jelen felé irányítja. A késedelmet azonban nem hozza be; mire a Mt¹ teljesen kikristályosodik (364. ü.), már csupán az expozíció záró gesztusának, a „elszakadásnak” és a „lezuhanásnak” (*Absturz*) a rövid visszaidézésére marad idő, amely kecsesen vezet el bennünket a záró kadenciáig.

Annak, hogy Mahler újraalakítja a melléktémát, két fontos következménye van. Az egyik, hogy a reprízben a téma az A szakasznak a visszatéréssel kezdődik, vagyis a különös Mt¹ teljesen elmarad. Ezt többféleképpen értelmezhetjük. Ha a Mt¹ eredetileg a hitvesi portré szégyenfeltjaként hatott, akkor kihagyása annak újabb példája lehet, hogy az indulótéma önkényesen magához idomítja a női témát. A zene eksztatikus hangja azonban nem sejtet efféle rosszindulatú mozzanatot. Ahhoz azonban, hogy a kínálkozó másik értelmezést megérthessük, először is figyelembe kell vennünk az újraformálás második következményét: azt, hogy a melléktéma a tonika helyett a szubdomináns D-dúrban tér vissza, s így nem képes ellátni a szonáta megkívánt hangnemi feloldásának feladatát. A végeredmény az, amit a szonátaelmélet „meghiúsult” visszatérésnek nevez – olyannak, amely nem tesz eleget a forma „általános követelményeinek”.

Az ilyen kudarcok, hangsúlyozza Hepokoski és Darcy, a legmagasabb rendű szerkezeti fogyatékoságok; amikor ilyenek fordulnak elő, akkor „belső logikájuk” megtalálásának „hermeneutikai terhe” az elemzőre nehezedik.¹⁶ Az elemzőknek azonban nem sok mondanivalójuk volt ezzel a konkrét visszatéréssel kapcsolatban, éspedig jó okkal: a „hibának” ugyanis egyáltalán nincs külső nyoma. Azok a hallgatók, akik nem rendelkeznek abszolút hallással, nem valószínű, hogy bármit is hiányolnának itt, hiszen a 370. ütem túlméretezett kadenciája pontosan utánoz-

16 James Hepokoski–Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006, 245–246.

za a „lényegi strukturális zárlat” pillanatát (ebben az esetben magának az expozíció záró kadenciájának a visszajátszását a 115. ütemtől). Ettől függetlenül azonban az a tény, hogy az Alma-téma várt lezárása állézarás, nem söpörhető félre. A retorikai siker és a strukturális hiba között fennálló feszültségek – egy olyan zene önellentmondásai, amely dramatizálja a diadalt, miközben elkendőzi a vereséget¹⁷ – ugyanis erőteljesen rezonálnak Alma saját harcára, amely a nyilvánosság előtti engedelmesség és a magánéletben tanúsított ellenkezés között dül benne. Alma kívülről nézve kötelességtudó zenéje belsőleg ugyanis ellenállni látszik közszerepének a szonáta formai tervében. Csak félig-meddig sikerült engedékenysége szenvedő-agresszív megtorlasként tűnhet föl előttünk a kidolgozás korai szakaszában okozott sérelmekért – a D-dúr repríz a „rossz hangnemben” különösen költői visszavágás a téma d-moll lefokozásáért. Mert ha igaz az, ahogy Hepokoski írta, hogy a női témának a tonikában való feloldása általánosságban „a hős sorsának megoldását” jelenti, akkor a szonáta folyamatának ilyen módon történő szabotálása elejét veszi minden efféle boldog befejezésnek.¹⁸ A hős megváltója a megváltás akadályává válik.

Másik lehetőségként ezt a szembetűnő tonális melléfogást tekinthetjük egy olyan téma iránti hanyagságának is, amelyet összezavart a fantázia. A tulajdonképeni reprízhez vezető zene (353–363. ü.) olyan pazarul önmagába forduló, annyira elvész a korábbi hangnemi kalandozásokra való visszapillantásban, hogy azt a narcizmus, egy olyan önmagára irányuló tisztelet jelének foghatjuk fel, amely annyira leköti a figyelmet, hogy az már kötelességszegésnek számít. Ez az értelmezés akkor különösen nyugtalanító, ha a Mt²-t Mahler gyermeke megtestesülésének tekintjük, amint arról már szó volt. Alma számára, akinek hiúsága legendás volt, és akinek az önzetlenségre való korlátozott képességét már férje igényei is kimerítették, az anyaság nem volt ösztönös dolog. Konkrétan már a terhesség is megpróbáltatást jelentett számára; első kislányának születésében láthatólag nem sok örömet talált, második gyermekének megszületését pedig naplójában meg sem említi.¹⁹ Ennek fényében az elmaradó Mt²-t nem annyira valamilyen stratégiai műveti eltávolítás, mint inkább figyelmetlenségből eredő baleset áldozatának foghatjuk fel – mintha az Alma-téma belépésének pazar tálalása mindössze elnéző elengedése volna az „utódtéma” újabb világrahozatalával járó vajúdnak, az ezzel járó identitásáldozattal együtt. Ebben az értelemben a téma szentimentális ábrándja a

17 Az ilyen feszültségek nem megszokottak Mahler szonátaformáiban. A Hatodikát megelőző művekben a visszatérés meghiúsulását mindig a válság retorikai jelei kísérik. Lásd Seth Monahan: „Success’ and ‘Failure’ in Mahler’s Recapitulations.” *Music Theory Spectrum* 33. (2011), 37–58., ide: 43–48.

18 Hepokoski: *Masculine/Feminine*, 498.

19 „Egész házasságban töltött életem egyetlen hosszú rettegés volt a terhességtől – minden hónapban reszkettem” – írta szeretőjének, Gropiusnak 1910-ben (a postabélyegző dátuma: július 21.); idézi Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler*, vol. 4.: *A New Life Cut Short (1907–1911)*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2008, 875. Lásd még: Oliver Hilmes: *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel*. München: Siedler, 2004, 79, 84. Alma narcisztikussága és érzéketlensége nem kevésbé tette próbára kapcsolatát Annával, második leányával és három gyermeke közül az egyetlenel, aki megérte a felnőtt kort; ld. Suzanne Keegan: *The Bride of the Wind. The Life and Times of Alma Mahler-Werfel*. London: Martin Secker & Warburg, 1991, 232–34., 273., 304–9.

megakadás mozzanatát jelenti, annak a kivárását, hogy a Mt²-re rendelkezésre álló időmennyiség kényelmesen elteljen.

Akár meggyőzőeknek találjuk ezeket az extravagáns értelmezéseket, akár nem, nem sok kétségünk lehet afelől, hogy a szonáta meghíusult végkifejlete Mahler egész 1904-es családi helyzetének nyugtalanító metaforája. A felületes szemlélő előtt a házasság és a szonátaforma egyaránt teljességgel – sőt szembeszökően – sikeresnek tűnhetett föl. De azok, akik ismerték belső logikájukat, látták, hogy mind a kettőt strukturális kiegyensúlyozatlanság és elviselhetetlen feszültségek fenyegetik. A szimfóniában ezek a feszültségek legalább gyorsan kibontakoznak. A zene szinte azonnal elutasítja ezt a D-dúr zárást, és turbulens kódába sülyed. Ha a tulajdonképpeni szonátaforma a házasság válságáról a konceptuális jelenben szolgált pillanatfelvétellel, ez a kiterjesztett kód a jövő időbe látszik átcsúszni, a lehetséges végkifejletek egész sorának lehetőségét felvetve. Az előjelek az első pillanatban réműletesek. A lanyhuló koncentrációjú indulótéma a beteges önmarcangolás és a tomboló hisztéria között ingadozik. Sokatmondó, hogy az első mániás kitörés – Adornónál: „a rettenet irrupciója” (387. ü.) – feléleszti a meghíusult repríz D-dúrját, csak azért, hogy aztán ingerülten félresöpörje.²⁰ Magát a nyugtalan e-mollba egyre jobban beleásva és a katasztrofális zárótétel előérzetétől űzve az izgatott főtéma küzdeni látszik bármifajta elfogadható végkifejlet ellen.²¹ A 419. ütemben azonban az Alma-téma felmerül az A-dúr kontrapunktikus mélységeiből, és váratlan revelációként hat, gyorsan felváltva a főtémacsoportot, utat mutatva a megkésett tonális feloldásnak és a feltűnően pozitív lezárásnak.

Az apoteózishoz vezető úton megtett első lépés azonban mégis lehet zavarba ejtő. A széteső főtéma helyén keletkező űrbe a régóta nem hallott Mt² csúf, áthatóan hangszerelt transzformációja tolakszik be (7. kotta a 270. oldalon). Ennek a helynek esz-moll hangneme döntő fontosságú. Mahler a Hatodik folyamán következetesen az Esz-dúrt tartja fenn az „utópisztikus” terek, tehát ama pontok megkülönböztetésére, amelyek retorikailag legmesszebb helyezkednek el a moll alaphangnemben megszólaló, kérlelhetetlen indulótól – bizonyára azért, mert az Esz-dúr kétféle módon is poláris ellentéte az a-moll alaphangnemnek: egyrészt annak modális megfordítása, másrészt a legmesszebb fekszik tőle a kvintkörön.²² Ugyan-

20 Theodor W. Adorno: *Mahler. A Musical Physiognomy*. Transl. Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press, 1992, 125.

21 A mély szólamok oktávugrásos gesztusa (395. skk. ü.) és a trombita hasonló mozdulata (407–410. ü.) a zárótétel visszavezetésében (497. ü.) és kódjában (790. ü.) előforduló, feltűnő zenei gondolatot előlegezi meg.

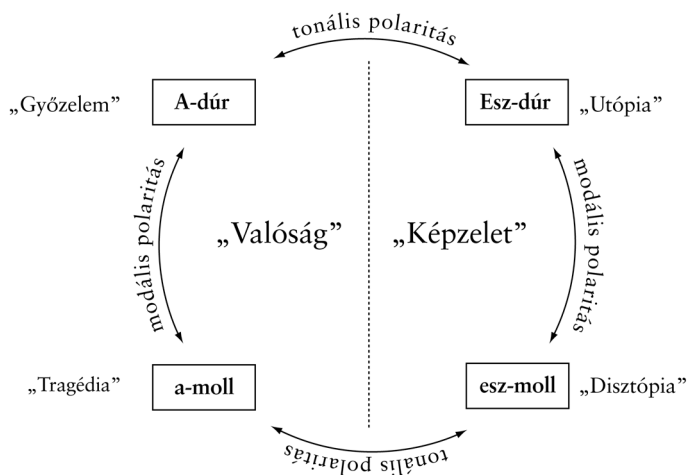
22 Az általunk vizsgált tételben a „legtávolabbi pont” a kidolgozás pasztorális epizódjának tetőpontja (23. ü.); az egész szimfóniában az idillikus Esz-dúr Andante tétel. A századforduló táján Mahler az ilyesfajta kettős polaritást az „idegenszerűen” ható hangnemi távolság zálogaként említette: „Korábbi éveimben szerettem szokatlan dolgokat művelni a kompozícióimban ... Régen például ha egy darab D-dúrban kezdődött, akkor lehetőleg írtam bele egy befejezést asz-mollban. Most éppen ellenkezőleg, gyakran azért folytatok heves küzdelmet, hogy ugyanabban a hangnemben fejezzek be valamit, mint amelyben elkezdtem”; Natalie Bauer-Lechner: *Recollections of Gustav Mahler*. Ed. Peter Franklin, transl. Dika Newlin. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 131. A Mahler által itt leírt tonális összefüggés egyébként nem fordul elő a műveiben.

421 [winds/pizz./glock]
[trbn] ff
[trbns] [tuba]

423 [trbn/hn] f

425 ff

7. kotta. Az Alma-téma „száműzése” Esz-dúrba, B szakasz (M^t) (az eredeti dallam a középső kottasorban)



2. ábra. Feltételezett szimbolikus hangnemi képzettársítások Mahler 6. szimfóniájában

ez a tritonuszos-poláris viszony, amint a 2. *ábra* mutatja, megjelenik azonban az A-dúr – a kóda végső célja – és az esz-moll mint az erősen kívánt tonikai dúr hangnem valamiféle „disztopisztikus” ellenpólusa között is. Így ez a végső kicsengés olyan benyomást kelt, hogy a Mt² erőszakkal lett eltávolítva, illetve száműzve lett a szimfónia „vészforgatókönyv” jellegű hangnemébe, a diadalmas tételzárás előtt, amelyből kimarad.²³

Miután a Mt² így a helyére került, megkezdődnek a komoly előkészületek a záró *Siegesliedre*, amely nem más, mint a főtémából és az átvezetésből származó motívumokkal borított Mt¹ bombasztikus, A-dúrban történő bemutatása (449. ü., lásd a 8. *kottát* a 272. oldalon). Mint maga az Alma-téma, ez a befejezés is megosztotta a kommentátorokat. Egyesek, mint Norman del Mar – talán egy kissé naivan – egyértelműen „a szerelemnek a viszontagságok fölötti diadalát” látták benne.²⁴ Mások elővigyázatosabbak voltak, gyanúsak vagy egyenesen nyugtalanítónak találva a zene arcátlan triumfalizmusát²⁵ Ezen a ponton hajlok arra, hogy egyetértsek Alex Ross-szal, aki a zene „erőltettségének” okát a férfi és női elemek idétlen kombinálásában látja. Korábbi megtestesüléseivel ellentétben a látszólag nőies melléktéma sem nem elhaló, sem nem lebegő – ehelyett merev, nyers korpulenciával viharzik tova, a timpani kérlelhetetlen csatakiáltásaitól ostorozva. Bár a főtémacsoportnál kevésbé acélos élű, még mindig súlyosan és oda nem illően harcias – „mintha a szerelem – írja Ross – hadsereg volna egy csatamezőn”.²⁶

Ebben a tekintetben a tétel befejezése nem sokat tesz azért, hogy hatástalanítsa saját régóta fennálló feszültségeit. A program szempontjából a kóda úgy tesz,

23 Hogy Mahler pontosan *miért* is szánt ilyen megalázó sorsot a Mt²-nek, azt nehéz megmondani. Ha a témát első ízben szennyezőanyagként fogjuk fel, akkor esz-mollba történő száműzése Alma anyagának szimbolikus megtisztulása lenne végső megjelenése előtt. Egy ilyen groteszk kezelésmód bizonyára aláásni látszana az én expozíció-mint-családi-portré értelmezésemet – hacsaknem úgy képzeljük el a Mt¹ száműzését, mint a női impulzus irányában tett valamiféle engedményt, miután ez a téma kimaradt a visszatérésből.

24 Norman Del Mar: *Mahler's Sixth Symphony. A Study*. London: Eulenburg Books, 1980, 40. További, fenntartás nélkül pozitív leírások még például: Cooke („örömteli”; Deryck Cooke ismertetője Mahler 6. szimfóniájához. Chicago Symphony Orchestra, vez. Georg Solti. London CS 6701-6702, 1970, LP) és Hurwitz („dicsőséges”; David Hurwitz: „A 'Tragic' Symphony.” Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden és Freiburg, vez. Michael Gielen. Hänssler Classic CD 93.029, 2001, 18.).

25 De la Grange számára a zene őrzöngésének pusztá intenzitása megkérdőjelezi a hitelességét; „mintha a 'hős' meg szeretné győzni magát arról, hogy diadalt aratott, anélkül, hogy valóban hinne a győzelmében”, *Mahler: Symphony No. 6*, 3. Robert Samuels a zene „kényelmetlen” mivoltának tüneteit a skála 6. fokának feloldatlanságára vezeti vissza, amely telíti a harmóniakat, és hozzájárul a zene saját vég nélkül ismételt motívumainak történő mechanikus kiszolgáltatásához; Robert Samuels: *Mahler's Sixth Symphony. A Study in Musical Semiotics*. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 1995 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 6.), 5. fejezet („Musical Narrative and The Suicide of the Symphony”), 152; míg Bernd Sponheuer a szimfónia dúrból mollra váltó „mottójának” baljós előérzetét hallja a tetőpont pillanatának IV-iv menetében, a 447. ütemben; Bernd Sponheuer: *Logik des Zerfalls: Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*. Tutzing: Schneider, 1978, 331.

26 Alex Ross: *The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, 22.

Pesante. Von hier zum Schluß
etwas drängend.

444 [tpts] *ff* [8 horns] [brass] *sf* *f* [bssn/cl]

449 [winds] *ff* [vlns] *f* [vlns] *ff* [tpt]

8. kotta. Az Alma-téma apoteózis a kódában (a hangolatlan ütőhangszerek nélkül)

mintha a benne rejlő nemi antitézisek korántsem lennének „kibékíthetetlenek”, ahogy Franklin írta.

Mahler megoldása azonban – hogy tudniillik a diadal hangját egy mélységesen denaturált és férfiasított női témának adja – inkább erőszakoltnak, mint megbékélést hozónak hat, különös tekintettel az erők egyensúlyának hiányára mind a műben, mind pedig a valóságban. Voltaképpen korántsem lehetünk biztosak benne, hogy ez Alma hangja-e még egyáltalán. A tisztán zenei folyamatok semmivel sem meggyőzőbbek. A melléktémának ez a ragyogó tonikai dúr megjelenítése bizonyára elhítené velünk, hogy az elrontott szonátaforma helyre lett hozva, és a moll és a dúr ellentétéből kibontakozó drámája egyszer s mindenkorra megoldódott. Ám, amint azt gyakran megállapították, ez az A-dúr „győzelem” határozottan időleges. A Scherzo kezdőtemei visszatérnek a tonikai mollhoz, amelyben a zene a katasztrófális zárótétel végéig megmarad.²⁷ Vagyis a tonikai dúr apoteózis minden életereje ellenére

27 Hogy a scherzo mikor fordítja meg az A-dúrt, az természetesen attól függ, hogy a szimfónia belső tételeinek melyik sorrendje mellett döntünk. Közismert, hogy Mahler autográf partitúrájában a Scherzo megelőzi az Andantét, a két évvel későbbi bemutatóra azonban felcserélte a két tételt, és gondoskodott arról, hogy ez a változtatás minden nyomtatott anyagban (a partitúrákban, zongorakivonatokban és műismertetőkből), megjelenjen. Manapság a mű mindkét tétel sorrenddel rendszeresen megszólal, jóllehet folytatódik a vita arról, hogy melyiket kell előnyben részesíteni és miért; ld. de La Grange: *Mahler, 4.*, 1578–1587. „Családi” narratívánk szemontájából Mahler eredeti elrendezését lényegesen nyugtalanítóbbnak tartom, pontosan azért, mert így az első tétel befejezésének ragyogó

sem kínál valóságos megváltást. Az elkövetkezendő csapásoktól beárnyékolt erőfeszítései csupán az adornói „elérhetetlenség jelévé”, a felszabadulásnak a valódi megoldás helyett ajánlott képévé emelik.²⁸ Ebből a hamisságból fakad végső igazsága: az, hogy ez az A-dúr csakúgy, mint az utána következők, bukásra van ítélve – s ez az üzenet sötét árnyékot vet arra a családi drámára, amelyet feloldani kíván.

IV. A zárótétel: bűnbánat és katasztrófa

Az Alma-téma története a legtöbb zenehallgató számára akkor ér véget (félreértendően vagy sem), amikor az Allegro utolsó A-dúr hármashangzatának lecsengése beleolvad a csendbe. Ám egy sor elemző vette a bátorságot ahhoz, hogy a Mahler által megrajzolt hitvesi portré újraeledését lássa a zárótételben, különösen pedig annak két túlárado melléktémájában.²⁹ Ez az állítás többet érdemel a felületes odafigyelésnél. Azon túl ugyanis, hogy a külső tételek közötti fontos kontinuitásokat helyez előtérbe, arra is inspirál minket, hogy az Allegro nemek közti konfliktusát egy még kifejezettebben tragikus területre terjesszük ki, azzal a lehetséges eredménnyel, hogy a szimfonikus egészről alkotott képünk alapvető új színekkel gazdagodik. Írásomnak ebben a szakaszában számos inter- és intratextuális érvszorozatot fogok kifejteni, amelyek megerősítik annak a gondolatnak a hitelét – egy szerszind váratlan mértékben el is mélyítve ezt a gondolatot –, hogy a házassági szubtextus a teljes Hatodikat áthatja, nem pedig csupán a nyitótételt.

Hogy felfogásom számára kontextussal szolgálhassunk, először is fordítsuk figyelmünket Robert Samuels közelmúltban publikált narratív elemzésére. Samuels a Kilencedik szimfónia Anthony Newcombtól származó, zenei fejlődésregényként történő interpretációjától indítva azt vetette fel, hogy a teljes Hatodik felruházható egy olyasfajta 19. századi „női tragédiához” hasonló cselekménnyel, mint az *Anna Karenina* vagy a *Madame Bovary* – más szóval egy olyan hős történetének tekinthető, aki „az egyéniségének megsemmisítésére törő erővel harcol, amelyek előbb szabadságot ígérnek neki, majd megtagadják tőle azt”.³⁰ A 3. ábra (a 274. oldalon) ennek a narratív alaptípusnak a mű négy tételére való leképezését ábrázolja. Jegyezzük meg, hogy Samuels a Hatodik esetében nem megy el addig, hogy nevesítsen egy konkrét főszereplőt, legyen az férfi vagy nő, bár annak kijelentéséig el-

A-dúrja egy csapásra és kíméletlenül megsemmisül. Továbbá, ha elfogadjuk, hogy az Andante Esz-dúrja „eszképista” mozzanat, akkor ez a tétel meggyőzőbben hat *azután*, hogy az a-moll hegemoniája már megszilárdult (ami nem történik meg, ha az Andante áll a második helyen).

28 Adorno: *Mahler. A Musical Physiognomy*, 129.

29 Jack Diether: Ismertető Mahler 6. szimfóniájához. Stockholm Philharmonic Orchestra, vez. Jascha Horenstein. Nonesuch HB 73029, 1975, LP; Floros: *Gustav Mahler. The Symphonies*, 184.; Berthold Hoeckner: Robert Samuels *Mahler's Sixth Symphony. A Study in Musical Semiotics* c. művének kritikája, *Music Theory Spectrum*, 21. (1999), 122–128., ide: 127.; David Hurwitz: *The Mahler Symphonies. An Owner's Manual*. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2004 (Unlocking the Masters, 2.), 113.

30 Samuels: *Mahler's Sixth Symphony*, 105. Lásd még: Anthony Newcomb: „Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony”. In: *Music and Text. Critical Inquiries*, ed. Steven Paul Scher. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 118–136.

merészkedik, hogy az alaptípus „lényegében női szereplőt tesz szükségessé” – mérész lépés ez, tekintve, hogy a mű tragikus hőstét általában férfiként azonosítják.³¹ Továbbá, félig mentegetőzésszerűen, csupán utal arra, hogy e cselekmény-paradigma Mahler általi felhasználásának önéletrajzi rezonanciái lehetnek, azt jegyezve meg mindössze, hogy az a téma, amely a leginkább fejezi ki az „érzéki kielégülés és a romantikus individualitás iránti vágyat”, pontosan az, amellyel Mahler feltehetően a feleségét ábrázolta.³² Ám bármennyire örülnénk annak, ha Samuels jobban elmélyítette volna téziséit, könnyen megérthetjük, hogy miért riadt vissza ettől. Az általa leírt narratív alaptípus felveti egy radikálisan újragondolt Hatodik lehetőségét – egy olyan Hatodikét, amelynek tragédiája bizonyos értelemben *Alma* Mahleré, nem pedig a férjéé. Ennek lehetősége első ránézésre erőltetettnek tetszik; alig tudjuk elképzelni, hogy egy olyan neurotikusan egocentrikus művész, mint Mahler, egy teljes szimfóniát szentelhet valaki más megfestésének. Ám ha úgy fogjuk fel, hogy a Hatodik nem annyira Almáról szól, a szó leegyszerűsítetten magyarázó értelmében, hanem inkább egy mindkét házastársat érintő, fenyegető tragédia pszichodinamikájáról, a jellembeli és a nemi szerepek feloldhatatlan összeütközéséről, akkor ez a forgatókönyv már jóval hihetőbbnek tetszik.

Allegro: Ifjúkor és a társadalom erőivel való első találkozás
(Emma Bovary és Anna Karenina házassága)

Scherzo: Kapcsolat a társadalommal, kikényszerített személyes döntés
(Emma találkozása a vikomttal, Anna társadalmi emelkedése)

Andante: A szabadság ígérete és menekülési kísérlet a személyes beteljesülés útján (Emma kapcsolatai, Anna kapcsolata Vronszkijjal)

Finálé: Váratlan fordulat és végső megsemmisülés (Emma elárulása, Anna megbetegszik és Vronszkij elhagyja, mindkettőjük öngyilkossága)

3. ábra. Samuels „női tragédia”-cselekménytípusa a 6. szimfóniára vetítve (*Samuels: Mahler's Sixth Symphony, 120. alapján*)

Természetesen minden ilyen értelmezés azon fordul meg, hogy valóban léteznek-e olyan elvitathatatlan zenei okok, amelyeknek alapján a zárótételt az első tétel családi drámájának újramegnyitásként foghatjuk fel. Nos, sok ilyen ok is van – a szonátaforma újbóli bevetésén és az Allegro motivikai DNS-ének felélesztésén túlmenően is. Hivatkozhatunk például arra a meglepő tényre, hogy a zárótétel (meghiúsult!) expozíciója visszaállítja az Allegro meghiúsult *visszatérésének* pontos tonális és tematikus tervét, mintha csak egy félbeszakadt történethez térne vissza: mindkettő disztopikus a-moll indulóval kezdődik; mindkettő koráleredetű átveze-

31 Samuels: *Mahler's Sixth Symphony*, 155.

32 Uott, 157.

tő témákhoz jut el, amelyek az a-mollt erodálják a C-dúr kedvéért; és mindkettő lendületes D-dúr melléktémával végződik.³³ Ráadásul, amint a 9. kotta mutatja, a zárótétel két melléktémája (9a és 9c kotta) egyértelműen az első tétel „Alma”-témájából származik (9b kotta): a Mt¹ (fölül) a gesztikai és ritmikai mintáját veszi át, míg a Mt² (alul) megtartja a hangközöket, csak a ritmust változtatja meg. Mindezt tekintetbe véve erős a késztetés arra, hogy „az Alma-témát” valamiféle változékony, a szimfóniát átható impulzusként értékeljük újra – olyasvalamiként, ami világosan definiált energetikai és gesztikus vonásokkal rendelkezik, ámde meghalad mindenfajta konkrét motivikus/hangközökkel kapcsolatos konfigurációt. Ha ezt tesszük, fokozzuk Samuel „női tragédiaként” való értelmezésének a partitúrában való megalapozottságát azáltal, hogy magányos női főszereplőt tételezünk, aki a tételek során mindvégig jelen van.

a. Finale, Mt¹ 

b. „Alma”-téma 

c. Finale, Mt² 

9. kotta Az Alma-téma összefüggése a Finálé melléktémáival (az összes dallam F-dúrba transzponálva)

Samuel értelmezésének igazi erőssége azonban valami olyasmi, amit ő maga nem is tart számon: tudniillik az a tény, hogy éppen ez az újonnan kibővített „Alma”-impulzus kénytelen viselni a zárótétel számos zenei katasztrófájának terhét. Amint azt máshol megmutattam, az I. tétel végén (bár csak átmenetileg) elért dúr beteljesedés visszaszerzésére irányuló próbálkozás során a zárótétel negatív tetőpontjainak mindegyikében vagy a Mt¹, vagy a Mt² siklik félre.³⁴ Ugyanebben a cikkben felvettem azt is, hogy ebben az összeesküvésben a zárótétel tematikus folyamatai is cinkosságot vállalnak, amennyiben hajlandóságot mutatnak egy olyan „elkerülhetetlen” koherenciára, amely fokozatosan felszámolja a nőies témák megkülönböztető jegyeit egy „lecsupaszított, általános hasonlóság” kedvéért.³⁵ Alapos

33 Az Allegro expozíciójában az átvezetés a szó szoros értelmében vett korál; a visszatérés valamelyest megváltoztatja a textúrát. A zárótétel átvezetése az első ízben a lassú bevezetésben hallott korálon (49. ü.) alapul.

34 Lásd 229., 336., 385., 479., 773. ü.; lásd még: Seth Monahan: „Inescapable’ Coherence and the Failure of the Novel Symphony in the Finale of Mahler’s Sixth”, *19th-Century Music*, 31. (2007), 53–95.

35 Uott, 74–80.

okunk van tehát arra, hogy a Hatodikra mint egy rossz csillagzat alatt született főszereplő sorsa köré szerveződő műre tekintsünk, amelyben ezt a (női) főszereplőt, az emancipáció kezdeti, gyorsan eltűnő pillanatai után „megfosztják” szabadságától, és „elnyomják” egyéniségét (hogy Samuels szavaival éljek).

A számos katasztrófa közül, amelyek a zárótétel melléktémáit sújtják, egy sem versenyezhet a kidolgozás két „pörölycsapásos” tetőpontjának iszonyatával (336., 479. ü.). Ennek az értelmezésnek éppen az az egyik rokonszenves vonása, hogy a szokásosnál gazdagabb narratív kontextussal szolgál a pörölycsapásokkal kapcsolatban. Ahhoz azonban, hogy ezekből a meghatározó pillanatokból mindent kibontassunk, ami bennük rejlik, a pörölycsapásos zenei anyagot vissza kell vezetnünk (talán meglepő) eredetéig. A zárótétel egy korábbi pontján, miután a bevezetés generatív káoszának első hullámai lecsillapulnak, feltűnik egy vad és fenyegető korál, a tétel első koherens zenei megnyilatkozása. Ha a 10. és a 11. kottát összehasonlítjuk, akkor könnyen észrevehetjük, hogy a pörölycsapástéma ennek a koráldallamnak az augmentált variációja. Ám magának a c-moll korálnak is jelentős előtörténete van; eredete a Harmadik szimfónia (1897) ötödik tételére vezethető vissza, amelyben Mahler az „Armer Kinder Betterlied”-et dolgozza fel gyermek- és női karra, illetve zenekarra.

Számos más *Wunderhorn*-szöveghez hasonlóan az „Armer Kinder Betterlied” határozott egyéni hangját is a naiv és a groteszk, az eredeti lelemény és a tudás látszólag magától értetődő összevegyítéséből nyeri. Az isteni megbocsátás és a „véget nem érő mennyei öröm” lendületes tablói között megbújva találunk azonban egy nyomasztó hangulatú elmélkedést egy olyan bűnről, amely annyira főbenjáró, hogy minden bűnbocsátnak ellenáll. A dal B részében Krisztus megfeddi Szent Pétert a mennyei ebédloasztnál: „Mi történt veled? Valahányszor rád nézek, sírni látlak!” A 12. kotta koráldallama Péter válasza előtt szólal meg, majd a válasz alatt folytatódik: „És talán nem kellene sírnom, kegyelmes Istenem? Megszegtem a tízparancsolatot, és most keservesen sírok.” Ha ezt az idézetet komolyan vesszük, akkor rávezet minket egy potenciálisan revelatív erejű kérdésre: miért fektett Mahler annyi fáradságot egy rejtett zenei mottó kidolgozására, amely a zárótételt nem (mint szinte mindig feltételezik) a hősiesség ellenszegülés, hanem a bűntudat, a szégyen és a bűnbánat jegyében fogja közre?

Ez a bűnbánati szubtextus természetesen lehet vallási természetű, ahogyan azt a vers is sugallja. Mahler ezekben az években több fájdalmas hitbeli válságot élt át – elég arra utalni, hogy Bruno Walter a Hatodikot úgy érzékelte, mint egy „Isten nélküli világot” (*entgötterte Welt*).³⁶ Ámde mi történik akkor, ha az Alma által

36 Bruno Walter: „Mahlers Weg. Ein Erinnerungsblatt”, *Der Merker*, 3. (1912), 166–171., ide: 166. Valószínűtlennek tetszik, hogy Mahler, ez az eklektikus panteista, különösebb spirituális bűntudatot érezhetett volna, amiért a katolicizmus kedvéért megtagadta azt a vallást, amelybe beleszületett. Általánosabb kétségekkel való viaskodások azonban részét képezték a zeneszerző spirituális konstitúciójának. Bruno Walter beszámolója szerint barátja ezekben az években elvesztette Isten „abban a világban, amely [Mahler] számára sötétebbé és rejtelmesebbé vált” (Uott). Ferdinand Pfohl és Oskar Fried szintén beszámol Mahler kétségbeesett hitbeli ugrásairól; lásd Constantin Floros: *Gustav Mahler. Visionär und Despot; Porträt einer Persönlichkeit*. Zürich: Arche, 1998, 201–202.

Schwer. Markato. (ungefähr l'istesso Tempo)

49 [cl/hn/bssn]

pp

10. kotta. Korál a zárótétel bevezetéséből

35 Zurückhaltend.

[strings] *p* Und

39 Meno mosso.

sollt' ich nicht wei - nen du gü - ti - ger Gott

[ob] [hn] [cl]

11. kotta. A korálból származó „pörölycsapás”-téma a zárótételből (kivonat)

336

fff

12. kotta. Korál Mahler 3., d-moll szimfóniájából, V. tétel

számunkra megmutatott utat követjük, és azt feltételezzük, hogy annak a bűntudatnak a természete evilágibb volt, sőt, a házasság szférájába tartozott? Felfoghatjuk úgy, hogy ez az ünnepélyes korál a vétkesség burkolt elismerése lehetett, amelyben Mahler bevallja, hogy házasságának viharában ő legalább annyira hibás, mint bárki más? El tudjuk képzelni, hogy az a rettenetes „végzet”, amelyet felidéz, nem valamiféle absztrakt jövővel csapás, hanem a jelen megváltoztathatatlan elrendezettsége – az a tény, hogy Mahler úgy érezte: számára nincs más választás, mint hogy művészetét, magasztos elhivatottságát elébe helyezi felesége elégedettségének? Mielőtt látatlanul elvetnénk ezt a lehetőséget, gondoljunk vissza arra a meglepő tényre, hogy ugyanez a „bűnbánó korál” pontosan azokban a pillanatokban tör ki fortissimo rikoltásban, amikor az Alma-eredetű melléktemákknak a legfeltűnőbb módon végük szakad. A bűntudat beismerése, amely addig a korál mellékes oldalát jelentette, az erőszakos kitérés révén rémületes kinyilatkoztatássá válik.

Mindez azonban mégsem jelenti azt, hogy a korálidézet családi és vallási interpretációja kölcsönösen kizárja egymást; sőt, ezek a szférák zökkenőmentesen csatlakoznak egymáshoz. Szent Péter személyének megjelenítésével Mahler abba a helyzetbe hoz minket, hogy provokatív egybecsengéseket figyelhetünk meg az első kiadás három pörölycsapása, Krisztus Péter általi háromszoros megtagadása, sőt még a keresztfába három „pörölycsapással” bevett három szög között is.³⁷ Ezek az asszociációk viszont arra utalnak, hogy a zárótétel összefügghet egy másfajta nászi „szenvedéllyel” is – azzal, amely Almának az áldozati bárány szerepét juttatta, amelyet elárultak a hozzá legközelebb állók, és amely arra van hivatva, hogy (amint a napló fogalmaz) olyan „szenvedésen” menjen keresztül, amelynek végső értelme, hogy „örömet” hozzon a világba. Egyszóval: az áldozathozatal vált házasságuk jel-szavává. Mahler félreérthetetlenül meg is fogalmazta a kérdést: „Tudnál-e mellettem állni és mindezeket a terheket magadra venni – a megaláztatásig menően –, tudnál-e könnyű szívvel velem együtt hordozni ezt a keresztet?”³⁸ Most, három évvel később, végre felderenghetett Mahler számára, hogy Alma nem vele együtt, hanem egyszerűen csak az ő kedvéért hordozta a keresztjét, ezáltal kettős szerepre kényszerítve a komponistát, egyfelől a bűnbánó szerepére, aki elárulta megváltóját, másfelől a szigorú istenségére, aki kezdettől fogva önfeláldozást követelt.

37 Mint de La Grange kimutatja, az a tény, hogy Mahler eredetileg öt pörölycsapást tervezett – azt a harmadikat, amely az első kiadásban megtalálható, továbbá még kettőt, amelyek egybeesnek a bevezetés és a visszatérés dúr-moll „mottóival” (9., 530. ü.) –, valószínűtlennek teszi, hogy valamiféle szimbolikus jelentést hordoztak volna; Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler, 3.: Vienna. Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1999, 812. Az, hogy az első kiadásban (három csapás, kettő a kidolgozásban és egy a kódában) volt-e szimbolikus tartalmuk, hosszú ideje számít hit kérdésének a Mahlerrel foglalkozók körében, azzal a meggyőződéssel együtt, hogy a zeneszerző azért hagyta el a harmadikat – a „halálos csapást”, ha hihetünk Alma beszámolójának –, mert félt, hogy kihívja maga ellen a sorsot. Jelenlegi gondolatmenetem szempontjából sokatmondó, hogy a végleges verzióban éppen az a két csapás maradt benne, amely egybeesik a transzformált „bűnbánó korállal”.

38 1901. december 12-én kelt levél, idézi: Gustav Mahler: *Gustav Mahler. Letters to His Wife*. Rev., transl. Antony Beaumont. Ed. Henry-Louis de La Grange–Günther Weiss, in collab. with Knud Martner, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2004, 61. (kiemelés tőlem).

Mondani sem kell, hogy ez a „bűnbánó” értelmezés, akármilyen bonyolult, semmiképp sem merítheti ki a pörölycsapások lehetséges jelentéseit. Még egy olyan családi interpretáción belül is, amilyen az enyém, léteznek további, felfedezésre váró szemantikai regiszterek. Fontoljuk meg a következő lehetőséget, amelyet semmilyen általam ismert kutató nem vizsgált még, és amelynek freudi implikációi egyszerre meglepőek és messzire mutatóak: a Hatodik komponálásának idején, a házasság bonyodalmainak közepette, miközben, amennyire tudhatjuk, a zeneszerző időszakos szexuális diszfunkcióval küzdött, Alma Mahler rendszeres nőgyógyászati kezelést kapott egy bizonyos Dr. Albert *Hammerschlag*tól.³⁹ Ez az azonosság természetesen tökéletesen véletlenszerű is lehetett. Nem elképzelhetetlen azonban, hogy egy olyan művész, aki intim „teljesítmény”-problémákkal küzd, negatív tudat alatti asszociációkat alakít ki annak az embernek a nevével kapcsolatban, akinek a feladata volt felesége intim testrészeinek vizsgálata – különös tekintettel birtokló természetére és a kettejük korkülönbsége révén fenyegető veszélyre.⁴⁰ Itt egy jóval sötétebb területre lépünk, ahol jelen van a szexuális feltékenység felhangja, ami a pörölycsapásos kitöréseknek baljós aurát kölcsönöz, s ezt csak tovább erősíti nyilvánvaló, sőt nyugtalanító erőszakosságuk.

Mahler egy ízben arról elmélkedett, hogy Hatodik szimfóniája olyan rejtélyeket implicál, amelyeket majd csak egy olyan generáció oldhat meg, amely teljes mértékben megemésztette korábbi műveit.⁴¹ Egy ilyen mélységű műben azonban olyan rejtélyekre is bukkanhatunk, amelyeknek az értelme – vagy egyáltalán a léte-

39 Albert Hammerschlag (1863–1935) ismert bécsi orvos volt, Mahler barátjának, Paul Hammerschlag bankárnak (1860–1933) a testvére, és Sigmund Freud közeli barátja. A Mahler család tagjai (a zeneszerzőt is beleértve) számos egészségügyi problémájukkal fordultak Hammerschlaghoz legkésőbb a századfordulótól fogva; Justine Mahler egy 1899. október 25-i levelében utal a tőle kapott kezelésre; Gustav Mahler: *The Mahler Family Letters*. Transl. and ed. Stephen McClatchie. Oxford–New York: Oxford University Press, 2006, 331. Maga Alma 1903-ban járt Hammerschlag rendelésén (*Gustav Mahler: Letters to His Wife*, 117.), de 1904 nyarán egy másik nőgyógyászhoz, Dr. Fleischmannhoz járt (uott, 170.).

40 Miután Mahler szexuális hajlamairól főként Alma beszámolóiból van tudomásunk, e téren óvatosan kell eljárunk. Életének későbbi szakaszában Alma kitartott amellett, hogy Gustav szexuálisan közönyös, sőt puritán volt, szarkasztikusan azt hangoztatva, hogy gyermekei „szepplőtlen fogantatással” születtek; de La Grange: *Mahler*, 3., 87. De La Grange-nak természetesen igaza van, amikor megjegyzi, hogy ez a jellemzés Alma számára kitűnő visszamenőleges igazolását jelentette Gropiussal folytatott házasságon kívüli kapcsolatának. Alma beszámolójában azonban az igazságnak nem csupán a morzsája rejlik. Nevezetes találkozásuk után Freud arról számolt be, hogy Mahler akkor már hosszabb ideje „megvonta” libidóját a feleségétől; idézi: Stuart Feder: *Gustav Mahler. A Life in Crisis*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004, 233. Hilmes ezt a megvonást 1905 elejének tájára időzíti, és Alma krónikus „kifejezett kielégületlenségére” (ausgesprochene Unzufriedenheit), semmint szorosan vett impotenciára vezeti vissza (*Witwe im Wahn*, 84–85). Azt viszont fontos szem előtt tartanunk, hogy Alma naplója – amelyet aligha az utókor számára vezetett – arról számol be, hogy első együttlétiük idő előtt félbeszakadt, amikor a zeneszerző a szexuális teljesítményre képtelennek bizonyult; 1902. január 1-ji bejegyzés, Alma Mahler: *Diaries 1898–1902*, by Alma Mahler-Werfel. Sel., trans. Antony Beaumont, from the German edition transcr., ed. Antony Beaumont–Susanne Rode-Breyman. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.

41 1904-es datálatlan levél Richard Spechthez; Gustav Mahler: *Briefe*. 2., nochmals rev. Aufl. Hrsg. Herta Blaukopf. Wien: Paul Zsolnay, 1996, 318.

zése – még maga a zeneszerző előtt sem volt ismert. „Doktor Hammerschlag” felfedezése bizonyára szóba jöhet ebben a tekintetben; ha a család orvosa valóban befolyást gyakorolt Mahler ütőhangszer-használatára, akkor ez a hatás kétségkívül nem volt tudatos. A pszichoanalitikusok ezt a *parapraxis* egy esetének tekintenék – a szándék öntudatlan felfedésének, amelyet valamely tudattalan vagy elfojtott asszociáció vált ki, vagy amely ilyenre vezethető vissza. (Közülük az úgynevezett freudi elszólások a legismertebbek.)

Ezt a fejezetet – és elemzésemet – lezárandó, egy további parapraxikus címkét szeretnék kiosztani, olyat, amely az előzőnél nem kevésbé spekulatív, és (számomra) nem kevésbé meggyőző. Ehhez, egy teljes kört leírva, vissza kell térnünk az Alma-téma első megjelenéséhez az I. tétel expozíciójában. A zeneszerzőről írott 1983-as monográfiájában Quirino Principe figyelemre méltó hasonlóságokat vett észre Mahler „Alma”-dallama és Emil Kaiser 1882-es operájának, a *Der Trompeter von Säckingen*-nek az egyik áriája között (13. kotta).⁴² A két téma hangneme, ritmikája és körvonalai meglehetősen közel állnak egymáshoz, és közös bennük az első súlyra eső 6–5 késletetés is. Ha Mahler helyében bármely más zeneszerzőről lenne szó, a hasonlóságot a véletlennek tulajdoníthatnánk; Kaisert, aki sohasem volt közzsájon forgó név, az a balszerencse is érte, hogy a *Trompetert* mindössze egy évvel Victor Nessler azonos című, kirobbanó sikerű darabja előtt komponálta, s ennek következtében az ő művét igen hamar elfelejtették.⁴³ Viszont, amint Principe rámutat, Mahler könnyen ráakadhatott a kevésbé ismert partitúrára, miután 1883-ban Kaiser utódjaként őt nevezték ki az olmtüzi Városi Színház első karmesterévé.⁴⁴ A mi szempon-tunkból azonban a szóban forgó részlet szövege a legfontosabb: „Behüt’ Dich Gott, es wär’ zu schön gewesen, behüt’ Dich Gott, es hat nicht sollen sein” („Isten óvjon téged, túlságosan szép lett volna, Isten óvjon téged, nem kellett úgy lennie”).

„Nem kellett úgy lennie.” Ha bármi is érvényes Principe okoskodásából, akkor ezt igazán figyelemre méltó parapraxikus momentumnak kell tartanunk, amely alkalmas arra, hogy egy pillanat alatt felfedje mindazt, amit Mahler, miközben a fe-

42 Quirino Principe: *Mahler. Musica* (Rusconi [Firm]). Milano: Rusconi, 1983, 356.

43 Nessler *Der Trompeter von Säckingen*jét 1884. május 4-én mutatták be, és „elképesztő sikert” hozott, egyedül Észak-Németországban több mint 900 előadással; Peter Franklin: „Nessler, Viktor E.” In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19749> (hozzáférés: 2010. augusztus 15.). Különös, hogy a „Behüt’ Dich Gott...” Nessler megzenésítésében az opera népszerű részletévé vált, amelyből később a 20. század kezdetének több színpadi csillagával, így Lauritz Melchiorral, Heinrich Schlusnusszal és Richard Tauberrel is készült felvétel.

44 Kaiser a *Trompetert* olmtüzi tartózkodása alatt komponálta; távozása után a mű kottája valószínűleg a városi könyvtárban maradt. Mahler semmi esetre sem tarthatta a partitúrát előadásra érdemesnek; ld. Raymond Holden leltárát, amelyet a Mahler három hónapos ottani működése során színpadra állított művekről készített; *The Virtuoso Conductors. The Central European Tradition from Wagner to Karajan*. New Haven, CT: Yale University Press, 2005, 283., 43. láb. Nem sokat törődött Mahler Scheffel költeményével sem – annak ellenére, hogy szándékában állt hét *tableau vivant* megírása a szöveg dramatizált változatának bemutatásához, amelyet Kasselben terveztek a következő évre; levél Fritz Lohrhoz, 1884. június 22., idézi: Mahler: *Selected Letters*, 77. E *tableau*-k egyikéről azt gondolják, hogy belőle lett az Első szimfónia elvetett „Blumine” tétele; a többi a II. világháború során Kasselben megsemmisült.

Be - hüt' dich Gott, es wär' zu schön ge - we - sen, be - hüt' dich

Gott, es hat nicht soll - en sein,

13. kotta. Az Alma-téma (fent), Emil Kaiser Der Trompeter von Säckingenjének egyik basszusáriájával összehasonlítva (lent)

leségével átélt „idillt fényezgette”, megpróbálta elfedni a „rejtett konfliktusokat és intim problémákat, amelyekkel szembesült, és a gyötrődést, amelyet okoztak neki”.⁴⁵ Az irónia természetesen Mahler stílusának védjegye volt. Ám az, hogy a hitvesi hódolatba akaratlanul is belekódolja annak beismerését, hogy egybekelésük eleve elhibázott volt – ez lenne Mahler összes iróniáinak legnagyobbika, amelyet a zeneszerző sohasem óhajtott volna, és amelyet alkalmá sem volt megízlelni.

V. Epilógus: zene és önéletrajz

Az eddigiekkel az volt a célom, hogy megmutassam: legalábbis lehetséges provokatív összefüggéseket létrehozni a Hatodik szimfónia tragikus tartalma és Mahler családi élete között. De hihető-e az ilyen értelmezés? Létezik-e Alma érintőleges és nem feltétlenül hiteles kommentárjain túl bármiféle történeti ok, amely azt su-

45 De La Grange: *Mahler*, 3.,145.

gallja, hogy a Hatodik szimfónia valóban Mahler szószólójaként működhetett a családi problémák tárgyában? Ha pedig igen, akkor ezt az önábrázolást mennyire tekinthetjük szándékosnak? Úgy kell-e elképzelnünk, mint ami kizár minden másfajta interpretációt? És mit kezdünk azzal, hogy maga Mahler hevesen elutasított bármifajta önéletrajzi olvasatot? Az eddigiekben nagyrészt mellőztem ezeket a fontos kérdéseket; itt az ideje, hogy napvilágra kerüljenek.

Az, hogy Mahler művészete egyedülállóan önleplező természetű, hosszú ideje hittételnek számít mind a szakemberek, mind a laikusok körében; ahogyan Leon Botstein írja, sokak számára ő a par excellence „vallomásos művész”.⁴⁶ Am ahogy az bármely mélyen meggyökeresedett közhellyel megtörténhet – különösen egy olyannal, amely oly sok felületes és sablonos kritika előtt nyitott utat –, az ellenhatás elkerülhetetlen volt. Bizonyára Adorno volt az első elemző, aki hevesen önéletrajziság-ellenes álláspontot foglalt el, következetesen ragaszkodva ahhoz, hogy Mahler zenéje bármi, csak nem „lelkének szeizmogramja”. Szimfóniai határozottan „nem elégszenek meg az első személlyel”, és a beléjük vetített szubjektivitás – azok a helyek, „ahol a zenei folyamat látszólag azt mondja: 'Én'” – sohasem tévesztendő össze a történeti Mahlerrel, a „magánszeméllyel”, aki csupán „végrehajtó eszköze” volt a mű létrehozásának.⁴⁷ Adorno szkepszise megnyitotta az utat azelőtt, amit Mahlerre vonatkozó „szubjektivitáskutatásnak” nevezhetünk, tehát a zeneszerző műveiben található „hangok” konstrukciójának, szétszóródásának és interakciójának vizsgálatát. Az ezzel foglalkozó írásokban közös az a meggyőződés, hogy Mahler zenéje problematikusá teszi, sőt „megsemmisíti” a romantikus műalkotás konvencionális (vagyis monológjellegű, egységes) szubjektumállapotát – s ezen a meggyőződésen kibicsaklik a zene bármifajta naivan önéletrajzi értelmezése.⁴⁸ Legsúlyosabb megtestesüléseiben ez a nézőpont a status quóval szembeni túl-

46 Leon Botstein: „Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation, and History.” In: *Mahler and His World*. Ed. Karen Painter, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002, 1–53., ide: 6. Vera Micznik Richard Specht Mahlerrel írott 1913-as javított életrajzára vezeti vissza ezt a trópust; Richard Specht: *Gustav Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1913, 50.

47 Adorno: *Mahler. A Musical Physiognomy*, 24–25., 129–130. Bizonyítékképpen Adorno ama *Wunderhorn*-dalok „stilizált objektivitására” hivatkozik, amelyek „nem önmagukról dalolnak, hanem elbeszélnek”, és amelyek „tartózkodnak” a szubjektív lírától, majd kijelenti, hogy a szimfóniák ugyanabban a „közegben” helyezkednek el (uott, 75). A Mahler-zene deszubjektivizálásának kényszere azonban mélyebb szinten valószínűleg Adornónak a programzene/abszolút zene vitában elfoglalt tántoríthatatlan álláspontjából fakadt. Úgy látszik, Adorno félt attól, hogy az olyan zene, amelyet közvetlenül átít a zeneszerző megélt tapasztalata, nem érne sokkal többet, mint az olyasfajta transzkriptív realizmus, amelyet Straussban annyira értéktelenné és leegyszerűsítettnek talált – más szóval az ilyen zene feladná az őt irányító logikát a zenén kívüli dolgok mimézise kedvéért.

48 Raymond Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000 (Princeton Paperbacks), 5. fejezet, „Mahler and Gustav”, 176. Ld. még Carolyn Abbate: *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991 (Princeton Studies in Opera); Botstein: *Whose Gustav Mahler?*, 33–43.; Johnson: *Mahler's Voices*; és Raymond Knapp: *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003, 191–193. Szükségtelen megemlíteni, hogy ezeknek az írásoknak a nagy részén jól érezhető Edward T. Cone hatása – még akkor is, ha éppen Cone monologikus, „a zeneszerző hangja” meggyőződése az, amit ezek a szerzők érvényteleníteni szeretnének; lásd Edward T. Cone: *The Composer's Voice*. Ernest Bloch Lectures. Berkeley: University of California Press, 1974.

feszített kihívásokra készítette a szerzőket – talán a legprovokatívabb vélemény Raymond Monelle-é, aki kijelentette, hogy „Mahler nagyjában-egészében nincs jelen” a saját zenéjében.⁴⁹

Szembeötlő, hogy egy sor élenken vitatott kérdés – így szerzőségi, intencionális és a personával kapcsolatos, hogy csak néhányat említsünk közülük – ide konvergál, és tisztázásuk sokkal messzebbre vezetne, mint ahogy a terjedelem engedi. Ezért most megelégszem két rövid megjegyzéssel. Először is hangsúlyozni szeretném, hogy ez a posztstrukturalista perspektíva, jóllehet nem is egy eredeti és gyümölcsöző elemzést inspirált, mégis csupán egy hermeneutikai lehetőség a sok közül; nem rendelkezik előjogokkal az igazságra.⁵⁰ Másodszor pedig rámutatnék arra, hogy Adorno bizonyára joggal ragaszkodik ahhoz a véleményéhez, hogy a Mahler műveibe belevetített szubjektivitás bizonyos értelemben fiktív, és nem tekinthető a művész pszichéje közvetlen átiratának. Ennek elfogadása azonban nem kötelez bennünket arra, hogy (amint Adorno tette) teljes egészében figyelmen kívül hagyjuk egy zeneszerző élettapasztalatait, vagy hogy nyíltan elutasító magatartást tanúsítsunk a művészet és az élet párhuzamosságának egész kérdésével szemben. S az sem várható el, hogy szakítsunk egy központi szerzői autoritás létezésének feltételezésével amiatt, hogy elfogadjuk, hogy egy műben több egymásnak ellentmondó „hang” is megszólal.⁵¹ Mint sok korabeli elemzés, az én értelmezésem is számos elképzelt erőt és personát vetített rá a műre – mindenekelőtt a két genderizált impulzust, amelyek, úgy találtuk, mindvégig vetélkednek egymással.⁵² Egy ilyen értelme-

49 Monelle: *The Sense of Music*, 195. Ha már a túlzásoknál tartunk, Monelle jó néhány oldalon át Adorno forgatókönyvéből játszik. A deszubjektivizált Mahlerrel kapcsolatos véleménye nagyon hasonlóan van felépítve, mint az Adornóé, egyes művek vagy részletek – sok található közülük a *Wunderhorn*-dalokból – határozott minősítésével, Mahler egész életművére vonatkozó (sokszor nem meggyőző) általánosítással.

50 Ez a relativizmus, talán ironikus módon, magából a posztstrukturalizmusból levont tanulság. Még ha az „életrajzi” analízis gondolatát egyes olvasóim szükségszerűen retrográdnak és/vagy divatjamúlt-nak fogják is találni, úgy gondolom, hogy biztosan jobban járunk, ha ellenállunk azoknak a nagyszabású metanarratíváknak, amelyekben egy bizonyos interpretatív metodológia (beleértve magát a posztstrukturalizmust is) megteheti, hogy hősiesen és feltartóztatatlanul legázolja az összes többi. A pszichobiografikus interpretáció kategorikus elutasítása lerombolja azt a distinkciót, amelyen az egész tanulmány alapul, és amelyet meggyőződésem szerint érdemes megőrizni: a rigorózus, felelős és jó ítélőképesseggel bíró, illetve a sematikus, felszínes, szenzációra törő, naiv vagy hiteltelen értelmezés közötti distinkcióról van szó.

51 Voltaképpen nagyon érdekes megfigyelnünk azt, hogy a Monelle és Johnson elemzései mögött meghúzódó igen mahleres vonások (pastiche, diszkontinuitás, felnagyítás stb.) sokakat éppen ellenkező következtetésre vezettek – arra, hogy Mahler a modern zeneszerzők között egyedülálló módon *elkötelezett* a neurotikus, nosztalgikus, kérdésekkel viaskodó, önmagát elidegenítő és önmagán ironizáló modern szubjektum lelki életének ábrázolása iránt. Amint Botstein megjegyzi, sok hallgató Mahler szimfóniáit éppen azért becsüli, mert láthatóan „a psziché múltékony geográfiját” nyújtják, „annak a folyamatnak a metaforáját, amelynek során a modernitás meggyötri a lelket” (*Whose Gustav Mahler?*, 6.). Tehát, noha bizonyosan lehetséges úgy érzékelni, hogy Mahler töredezett, többes diskurzusa „aláaknázza”, „megsemmisíti” a szubjektivitást, felfoghatjuk úgy is, hogy mindez csak még pontosabban ábrázolja, és ezáltal megerősíti azt a maga összes „illetlen”, önellentmondó részletével együtt. (Valamiféle stabil, belsőleg konzisztens szubjektum áldozatául eshet az ilyen értelmezéseknek, maga a „személyes szubjektivitás” azonban nem.)

52 Fred E. Maus írása („Music as Drama.” *Music Theory Spectrum*, 10. (1988), 56–73.) még mindig a jelenség leghitelesebb elemzése, ld. különösen: 67. skk.

zés aligha egyeztethető össze azonban egy egyedüli és egyetlen szerzőágensnek – hogy úgy mondjam, a történések irányítójának – a képzetével. A jelen gyakorlat szempontjából (ha nem is az Adornóéból) egy ilyen konstrukció éppen azon potenciálja révén hasznos, hogy meggyőzően le tudja képezni a történeti szerzőágensre azt a Mahlert, akinek az életét a műben visszatükröződni látjuk.

Itt azonban egy újabb talánnyal kell szembenéznünk, ugyanis nyitva maradt az a kérdés, hogy hogyan és milyen minőségünkben tekinthetjük Mahler zenéjét legitim módon önábrázolónak. Amennyire én látom, a nehézség nem abban a kérdésben rejlik (amint azt valamikor feltételeztük), hogy Mahler zenéje önéletrajzi jellegű-e, illetve hogy hogyan kódolhatta az életrajzi információkat magában „a zenében”.⁵³ A probléma sokkal inkább a zeneszerző és hallgatói közötti örületesen kétértelmű szerződésben rejlik. Ezzel kapcsolatos gondolataimat erősen befolyásolta James Hepokoski úttörő munkája a 19. századi programzenéről. Hepokoski úgy látja, hogy egy programzenei alkotás vagy egy szimfonikus költemény „lényege” nem a zenén kívüli elképzeléseknek a zenei szubsztrátumba való beírásában rejlik, hanem

[...] a hallgatónak abban (a zeneszerző által anticipált) aktusában, hogy összekapcsolja a textust a paratextussal, a zenét a nem zenei képpel, és megbirkózik az összekapcsolás következményeivel. A műfaj mint műfaj kizárólag a befogadóban létezik, aki elfogadja, hogy azt kölcsönösségi alapon létrehozza, mégpedig azért, hogy jelzi készségét a zeneszerző által felkínált játékban való részvételre; nem létezik viszont absztrakt módon, a zene akusztikai felszínén.

Ennek fényében „irrelevánssá” válik az az „absztrakt probléma”, hogy a zene képes-e arra, hogy nem zenei képeket vagy fogalmakat jelenítsen meg:

Egy ilyen rendszeren belül elegendő volna, ha a zenei szövegnek a létrehozója és megcélzott befogadója megegyezne abban, hogy a kölcsönös zenei és irodalmi-képi összefüggések létrehozása teljességgel megfelel a játék szellemének.⁵⁴

Amikor „önéletrajzi” jellegű darabok egyértelmű paratextuális jelekkel szolgálnak – mint mondjuk Strauss *Sinfonica Domestica*jának vagy Smetana 1. vonósnyegyesének (*Aus meinem Leben*) esetében –, akkor olyan válaszra kéri fel a hallgatót,

53 Ezek azok a kérdések, amelyeket Vera Micznik felvetett tanulmányában („Is Mahler’s Music Autobiographical? A Reappraisal”, *Mahler Review*, 1. (1987), 47–64., ide: 47., 54.). Az ő cikke azonban kissé előre megkeveri a kártyákat, amennyiben kezdettől fogva azt feltételezi, hogy kizárólag az olyan jelentések tekinthetők legitimnek, amelyek (denotatív vagy konnotatív módon) objektíven „dekódolhatók” a „hagyományos” zenei jelzésekkel. Vagyis elemzése csakis olyan szemantikai elemeket fogad el, amelyek az akusztikai felszín egy lokalizált szemiotikai exegézisének segítségével értelmezhetők. Egy ilyen szigorú felfogásban nem sok Mahler-mű fogható fel legitim módon önéletrajzi jellegűnek. Fenntartásaim a zenei jelentés ilyen szűk felfogásával szemben bizonyára nyilvánvalóvá válnak most kifejtendő érveim nyomán.

54 James Hepokoski: „Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss’s *Don Juan* Reinvestigated”. In: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Ed. Bryan Gilliam. Durham, NC: Duke University Press, 1992, 135–176., ide: 136.

amely többé-kevésbé azonos a Hepokoski által a fentiekben leírtakkal; ilyen esetekben az „önéletrajzi” és a „programszerű” közötti distinkció elhanyagolható.⁵⁵ Mahler bizonyos fokig különleges eset ebben a tekintetben, miután nyilvános pozíciói ritkán vannak összhangban a magánjellegűekkel. A modern hallgató számára, akinek nemcsak a „hivatalos” paratextusok állnak rendelkezésére, hanem sok személyes idevágó gondolata is, gyakran nem teljesen világos, hogy Mahler tulajdonképpen milyen fajta „játékot” akart játszani.

A probléma magának Mahlernek a szimfónia és önmaga viszonyára vonatkozó, nehezen megfogható beállítottságával kezdődik. Bár meg volt győződve arról, hogy művei valós élettapasztalataiból sarjadtak ki (és így azok szószólói voltak), mégis elutasított bármiféle arra történő utalást, hogy hagyományos értelemben vett „programzeneként” volnának értelmezhetők – vagyis hogy a szó szoros értelmében ábrázoltak volna megélt eseményeket vagy narratívákat. Tapasztalatai, ahogyan emlékezetes módon megfogalmazta, a művek megírásának „okát” és nem a „tartalmát” képezték.⁵⁶ A zene és az élet viszonya ilyenképpen bensőséges és szükségszerű volt, de egyúttal absztrakt is, és bármely viszonyuk tisztázására irányuló kísérlet azzal a veszéllyel járt, hogy többet árt, mint használ – legalábbis annyiban, amennyiben a hallgatóság gondolkodása ugyanolyan kicsinyesen a tényekhez ragaszkodó maradt, amint attól Mahler tartott. Már 1896-ban azt látjuk, hogy a zeneszerző hozzáfog arculatának megújításához, egyaránt leszólva a komponálás előtt és az azt követően írt programokat – miközben a súlyosan programmatikus 3. szimfóniáján dolgozott.⁵⁷ A századfordulót követően egyszerűen azt bizonygatta, hogy hallgatósága a szimfóniáit, eredeti inspirációjuktól függetlenül, „abszolút zeneként” fogja fel.

Ám ez a nyilvános pálfordulás mélyebb folytonosságokat takar Mahler szemléletében. A korai időkben teljesen óvatlan volt az önábrázolás dolgában. „[Első] két szimfóniám – jelentette ki Natalie Bauer-Lechnernek 1893-ban – egész életem belső vonatkozásait tartalmazza; ezekbe mindent beleírtam, amit megtapasztal-

55 Hepokoski modellje néhány módosítással olyan művek befogadásának módját is modellezni tudja, amelyek csupán egy vagy több képzelt szereplő közvetítése révén „önéletrajzi” jellegűek – ide tartozik Berlioz *Fantasztikus szimfóniája* vagy Schumann műve, a *Davidsbündlertänze* –, és még olyan művek is, amelyeknek a paratextusa a mű megalkotásának idején titokban maradt, később azonban nyilvánossá vált, mint Berg *Lírai szvitje* vagy Schoenberg Zongoraversenye (ezekben az esetekben a hallgató betolakodónak tekinthető egy egyértelműen korlátozott hozzáférést „játékba”, amelyet a zeneszerző eredetileg csupán önmagával szeretett volna játszani). Sok zeneszerző és/vagy mű esetében azonban, amelyekben önábrázolást gyanítunk (gondoljunk Csajkovszkij 6. szimfóniájára, vagy esetleg Sosztakovics 8. vonósnyegyésére), a paratextusnak vagy a szándék más megbízható kinyilvánításának hiányában a „játék” kevésbé jól definiált.

56 Levél Max Marschalkhoz 1896. március 26-án (idézi: Mahler: *Selected Letters*, 179.).

57 Uott, 179. Habár Mahler szándéka az volt, hogy a Harmadik szimfónia kevésbé legyen önéletrajzi jellegű, mint az előző kettő – arra törekedett, hogy „ne legyen semmi köze egy egyén harcaihoz” –, ennek ellenére sokatmondó, hogy a végső program *teljes egészében* a zeneszerző első személyben fogalmazott élményeinek segítségével foglalja keretbe a mű tartalmát: „amit a mező virágai mondanak nekem”, „amit a szerelem mond nekem”, és így tovább; levél Ludwig Schiedermairnak, idézi: Franklin: *Mahler: Symphony No. 3*, 27.

tam vagy átéltem. Ezeket a műveket valóban megérteni annyit jelent, mint transzparens módon meglátni bennük megnyilvánuló életemet.”⁵⁸ Egy jó évtizeddel később, amikor Bruno Walternek írt az éppen akkor befejezett Hatodikról, a retorika már lehiggadt, de az érzelem hasonló volt:

Amikor zenét alkotunk, nem volna szabad ábrázolni, költőieskedni és leírni. Ám amit zenébe foglalunk, az az ember teljes lénye (érzés, gondolkodás, lélegzés és szenvedés). A programmal szemben nem merülne fel semmi kifogás [...] kivéve, hogy a benne kifejezett gondolatok egy zenészei kell hogy legyenek, nem pedig egy íróéi, filozófuséi vagy festőéi (akik mind a zenész részei).⁵⁹

Mahler itt valóságos ambivalenciabemutatót engedélyez magának, ami figyelemre méltó módon nincs jelen egyoldalú publikus jelszavaiban, „le minden programmal!” felkiáltásaiban.⁶⁰ A meglehetősen nyakatekert logika mögött ismét egyszer az olyan zene mellett látjuk őt kardoskodni, amely autentikus módon magán viseli – „egész lényét” illusztráló – nem zenei élettapasztalatait, ám ezzel együtt immunis az ábrázolás mint olyan vádjára.

Kétségtelen, hogy Mahler sohasem jutott el a megoldásig. 1900-tól kezdve egyszerűen szembetűnően kettős mércét alkalmazott: továbbra is olyan szimfóniákat komponált, amelyek önéletrajzi jellegűek voltak, időnként nagyon konkrét formában, a paratextust azonban most már elrejtette a nyilvánosság elől – ez a vázlatokra korlátozódott (Kilencedik és Tizedik), vagy kiválasztott barátokkal osztotta meg (Negyedik és Hetedik), vagy, igen valószínűen, feleségének árulta el (mint a jelen mű esetében). Ily módon Mahler vágyakozása arra, hogy „megértsék”, végül áldozatul esett annak a félelmének, hogy „félreértelmezik”, annak a meggyőződésének, hogy a nyárspolgári hordák a költői ihletére vonatkozó bármifajta utalást ellene fordítanának.⁶¹ Sohasem tudta volna elképzelni, hogy egy napon elemzői hajlandók lettek volna meghallgatni életének képletes „feltárását” a szimfóniákban anélkül, hogy ne tartották volna triviálisan dramatizálnak és egyszersmind önisméltónek. És láthatóan nem tudott elképzelni olyan kultúrát, amelyben a szövegmagyarázatról szóló diskurzus alapvetően nyitott lehet, egy mű felfedezésének és befogadásának olyan eszköze, amely nem fosztja meg az életfontosságú „rejtélymaradványoktól”, és nem redukálja a vulgáris módon túldeterminált verbális tartalomra.⁶²

Bennünket azonban már nem köteleznek Mahler szűklátókörű és reakciós gáncsoskodásai a korrekt (azaz progamatikailag agnosztikus) értelmezéssel szemben, legfeljebb azt kell tettetnünk, hogy nem tudjuk: művei szinte biztosan önéletrajzibbak annál, mint amennyire a kortárs hallgatóságnak tudni engedte. Ha a jelen

58 Bauer-Lechner: *Recollections of Gustav Mahler*, 30. (kiemelés tőlem).

59 Datálatlan levél 1904 nyaráról, idézi: Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler, 2.: The Years of Challenge (1897–1904)*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1995, 527. (kiemelés tőlem).

60 Datálatlan levél Max Kalbecknek, 1902. január; a fordítás alapja: Mahler: *Selected Letters*, 262.

61 Bauer-Lechner: *Recollections of Gustav Mahler*, 153.

62 Datálatlan levél Max Kalbecknek, 1902. január, idézi: Mahler: *Selected Letters*, 262.

vállalkozás megszegte Mahlernek az autobiografikus olvasatra vonatkozó tilalmát, akkor ahhoz is lehetőséget nyújtott számomra, hogy kikerüljem azokat a csapdákat, amelyek Mahlert annyira aggodalmaskodóvá tették a hasonló kísérletek miatt. Az természetesen hatalmas ugrást jelent az ember meggyőződésében, ha feltételezi, hogy a Hatodik a legerősebb értelemben önéletrajzi természetű, és összehasonlítható az *echt* önéletrajzi Első és Második szimfóniával. Ez azonban még mindig nem jelenti a műnek a leíró realizmusra történő olyasfajta redukálását, mint ami Mahlert annyira riasztotta. Valószínűbbnek látszik, hogy, amint Peter Franklin felvetette, a Hatodik absztraktabb módon, veszélyeztetett kapcsolata pszichodinamikájának „kísérleti terepeként” szolgálta Mahlert – Franklin szavai szerint azzal a céllal, hogy „túljárjon a jövő eszén, nem pedig azért, hogy megörökítse a múltat”.⁶³

Mint a bevezetőben elmondtam, azt sem feltételezem, hogy saját értelmezésem az utolsó szót jelentené a Hatodikkal kapcsolatban – „családi” vagy bármely más szempontból. A fenti elemzés során felderített tematikus és retorikai ellentétek voltaképpen akárhány interpretatív kettősségbe belevetíthetők, s ezekből egy egész sor izomorf konfliktusleírás adódik. A Hatodikat én a férfiasnak a nőiesen való felülkerekedéseként fogtam fel, de ugyanilyen joggal tekinthető (Mitchellel) a halálnak az élet fölötti vagy (Adornóval) a szabadság hiányának a szabadság fölötti vagy (Hanheidével) az agresszióknak az együttérzés fölötti vagy (La Grangezsal) a végzetnek a vele ellenszegülő egyén fölötti győzelmének is, és így tovább.⁶⁴ Olvasatomat mindezekkel az interpretációkkal összhangban levőnek, nem pedig velük konkurálóknak látom; abban a Hatodikban, amely elég tág ahhoz, hogy az „egész Mahlert” magába foglalja (vagy akár egy teljes „univerzumot”), biztosan van hely mindannyiuk számára. Ennek a szemantikai teljességnek a tudatában akár addig is elmehetünk, hogy azt mondjuk: nem sokat számít, hogy Mahler tudatosan szánta-e a Hatodikat a maga „iszonyatos *Sinfonia Domestica*jának”.⁶⁵ A párhuzamok a zenei folyamatok és Mahler magánélete között elegendően meggyőzőeknek látszanak ahhoz, hogy önmagukban is megálljanak.⁶⁶ Mahler végeredményben pontosan ezt az ajtót hagyta nyitva számunkra akkor, amikor ismételten hangoztatta, hogy a műalkotások, köztük az önéletrajzi fogantatásúak is olyan rej-

63 Franklin: *The Life of Mahler*, 142. (kiemelés tőlem).

64 Bár ez az értelmezés de La Grange életrajzában csupán implicit módon jelenik meg, a kép, amelyet Mahler úgyszólván bénító szorongásáról fest a mű fogadtatásával kapcsolatban – attól való félelméről, hogy „radikálisan új stílusa” a mű nyilvános bukásához vezet – elég szuggesztív ahhoz, hogy ezeket a feszültségeket kézenfekvő módon visszavetítsük magára a műre. Más szóval a nyilvános fogadtatás szempontjából a művet afféle önbeteljesítő jóslatnak foghatjuk fel, amelynek keserű hangját és fatalista szemléletét az általuk kiváltott kudarc megelőlegezése sugallta.

65 Warren Darcy: „Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler’s Sixth Symphony”, *19th-Century Music*, 25. (2001), 49–74., ide: 49.

66 Ha azt mondjuk, hogy Mahler nem tudatosan alakította ki ezeket a párhuzamokat, az még nem jelenti azt, hogy zenéjét az Adorno által megvetett „lelki szeizmogramra”, a tapasztalatot zenévé alakító nem akaratos mechanizmusra redukáljuk. 1904-ben nyilvánvalóan elég objektív distanciát tudott tartani ahhoz, hogy terveit valóra válta befejezze „Tragikus” szimfóniáját, és ezután áttérjen a Hetedik egészen eltérő karakterű „Nachtmusik” tételeire.

télyeket tartalmaznak, amelyek saját alkotójuk keze közül is kisiklanak: „Az élet és a zene közötti párhuzamosság – tűnődött egy ízben – mélyebbre és messzebbre hatolhat annál, mint amit a jelenben élő [művész] felismerni képes”.⁶⁷

Malina János fordítása

67 Levél Max Marschalknak, 1895. december 17., idézi: Mahler: *Selected Letters*, 172.

ABSTRACT

SETH MONAHAN

‘I HAVE TRIED TO CAPTURE YOU...’

Rethinking the ‘Alma’ Theme from Mahler’s Sixth Symphony

Since the 1940s, Mahler’s Sixth Symphony has been transmitted with an informal ‘domestic’ program centered on several claims first made in Alma Mahler’s *Erinnerungen*. In the work, she writes, Gustav meant to depict their children (in the Scherzo), himself (in the Finale), and finally *her*, in the first movement’s swooning secondary theme. Though critics have almost universally accepted Alma’s anecdote, few have seriously asked the important question of what such a portrait would be doing in Mahler’s most expressly tragic symphony. In this study I offer a hermeneutic perspective on the Sixth that concedes the possible truth of Alma’s anecdote but which challenges the conventional assumption that such a spousal tribute should best be understood as a one-sided testament to Mahler’s newfound nuptial bliss. After examining the theme’s reception history and Mahler’s domestic circumstances during the symphony’s composition, I explore the ways in which the first movement’s sonata narrative – a protracted conflict between (and reconciliation of) its two gendered subjects – suggestively mirrors the prevailing psychodynamics of Mahler’s strained marriage. At the end of the essay I propose how this revised hearing of the opening movement might prompt a reimagining of the entire Sixth as a projected or imagined ‘domestic tragedy’, with special focus on the intertextual links between the work’s outer movements and also between the cataclysmic finale and the penitentially anguished portions of the Third Symphony’s ‘Armer Kinder Betterlied’.

Seth Monahan is Associate Professor of Music Theory at the Eastman School of Music in Rochester, New York and the author of *Mahler’s Symphonic Sonatas* (OUP, 2015). His essays on musical form, meaning, and epistemology have appeared in *Music Theory Spectrum*, *Music Analysis*, the *Journal of Music Theory*, *Music Theory Online*, *19th-Century Music*, the *Journal of the American Musicological Society*, *Intégral*, the *Journal of Music Theory Pedagogy*, and several multi-author volumes. His article ‘Action and Agency Revisited’ received the 2015 Society for Music Theory Emerging Scholar Award.

Jürgen Hunkemöller

MÚFAJOK, TÉMÁK, TOPOSZOK

BARTÓK ZENÉJÉBEN*

III. Korál

Bartók „korál”-kompozícióit emlegetni talán meglepőnek, sőt irritálónak tűnhet. Hiszen csupán egyetlen mű, a *Mikrokozmosz* első füzetének 35. darabja viseli félreérthetetlenül és bármilyen megszorító hozzátétel nélkül a *Korál* címet. A zeneszerzőtől mindazonáltal ránk maradtak bizonyos utalások, amelyek ezen az egyetlen darabon túlmenően egyfajta „korál”-komplexum létrejöttét engednek következtetni. Végül pedig Magyarországon régóta tartja magát az a meggyőződés, hogy teljességgel jogos többes számban „korálok”-ról beszélni.¹

A „korál”-komplexumhoz három olyan kompozíció tartozik, amelyet maga Bartók helyez ebbe az összefüggésbe: a zenekarra írott *Concerto* második tétele, a 3. zongoraverseny középső tétele és a *Mikrokozmosz* már emlegetett, *Korál* elnevezésű darabja. Ezeket kiegészíthetjük a korállallúziókat tartalmazó művekkel, vagyis a *Szabadban* zongoraciklus *Az éjszaka zenéje* című tételével, a 2. zongoraverseny középtételével, az 5. vonósnyegyes mindkét lassú tételével és *A csodálatos mandarin* kórusbetétjével. Az *Improvizációk magyar parasztdalokra* ciklusban alkalmazott kompozíciós eljárás esetében pedig joggal beszélhetünk még a korálfeldolgozásra való történeti utalásról is.

E helyütt a három említett „korál”-kompozíciót vizsgáljuk. A következő kérdések követelnek figyelmet: Mit jelent a „korál” Bartók mint zeneszerző és mint ember számára? Milyen kompozíciós összefüggésbe helyezi a jelenséget a „korál”-komponista Bartók, és miként árnyalják az ilyen „korálok” a kompozíciós kontextust? Vajon lehetséges-e megragadnunk és néven neveznünk Bartók felfogását és szándékait?

* A *Magyar Zene* előző (2016/2.) számában közölt tanulmány folytatása, a szerző *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* című kötetének (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013) 6. fejezete (137–156.) alapján.

1 Ezt a véleményt hangoztatta többek között Kovács Sándor, Kroó György, Ligeti György, Somfai László, Szabolcsi Bence és Tallián Tibor.

A régi Magyarországot – az Ausztriával kötött kiegyezés (1867) és a trianoni békeszerződések (1920) között – számos nemzetiség és nyelv, kultúra és vallási tradíció mozaikja alkotta. Az érdeklődő számára egész kozmosza kínálkozott itt a kultuszformáknak, így tágabb értelemben a liturgikus zenének, szűkebben véve pedig a korálidíomáknak is. Zsidó tradíciók az ország minden részén, ortodoxia a románok és az ukránok körében, katolicizmus a magyaroknál és a szlovákoknál, protestáns vallások a magyarok esetében – Bartóknak csak körbe kellett pillantania közvetlen környezetében, s a mindennapokban szerzett ismereteit végül néprajzi kutatóútjain szélesíthette ki és mélyíthette el.

Mínthogy katolikusnak keresztelték, már vallásos neveltetése is közvetlenül meghatározta szemléletét. A budapesti zeneakadémia diákja és későbbi tanára a zenetörténet ezer esztendejének egyházi kompozícióihoz és a 19. század zenéjének vallásos részéhez – ezzel pedig a koráljelenséghez mint kompozíciós elemhez – férhetett hozzá a nemzetközi hangversenyélet és a nagyvárosok reprezentatív templomai révén.

Bartók azonban tudatosan nem foglalkozott az egyházi zene semmilyen fajtájával, és műveiben sem leljük fel annak kompozíciós nyomait. Két barátja, Dohnányi Ernő és Kodály Zoltán, akik a 20. század első felében Bartókkal együtt Magyarország reprezentatív muzsikustriumvirátusát alkották, és hozzá hasonlóan katolikusok voltak, másképpen járt el: Kodály, számos más egyházzenei mű mellett egy *Te Deumot* (1936)² és egy *Missa brevist* (1944) komponált,³ Dohnányi pedig egy – éppannyira zavarba ejtő, mint sokatmondó ajánlással ellátott – *Missa in dedicatione Ecclesiét* (1930)⁴ és egy *Stabat matert* (1952–53).⁵

Az egyházzenei kompozíciók felelmegetése ugyan semmilyen kényszerítő következtetést sem sugall egy zeneszerző vallásos tudatával vagy vallási meggyőződésével kapcsolatban, az a tény azonban, hogy Bartók életművéből az efféle kompozíciók teljességgel hiányoznak, gondolkodóba ejt. A kompromisszumokra olyannyira képtelen zeneszerző egy egyházi mű megírásával talán saját benső meggyőződése ellen vétett volna?

A tanulóévek alatt és után Bartók belsőleg és külsőleg is elszakadt nemcsak a katolicizmustól, hanem a kereszténység alapvetéseitől is. A szakításnak az 1907 késő nyara és 1908 eleje között Geyer Steffivel folytatott levelezésben találjuk legfeltűnőbb nyomát;⁶ a későbbi időből hiányoznak a hasonló súlyú megnyilvánulások. Bartók 1907. szeptember 11-i levelében ezt olvassuk: „De az istenben hívők legnagyobb része – ezt el kell ismerni – a kisebb észtehetségekhez tartoznak – mig teljesen kultiválatlan eszű ateistát egyáltalában nem találunk.”⁷ Másutt pedig ezt: „Hogy

2 László Eősze és Ferenc Bónis: „Zoltán Kodály's Werke”. *Studia Musicologica* 3 (1962), 11–43, ide: 19.

3 Uott, 20.

4 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 239.

5 Uott, 240.

6 A teljes levelezés német nyelvű kiadása: *Béla Bartók. Briefe an Steffi Geyer, 1907–1908*. Hrsg. Lajos Nyikos. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979. Az egyes leveleket az alábbiakban Demény János közreadásából idézzük: *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

7 *Bartók Béla levelei*, 130.

fölmertsem irántam érzett sajnálatától, őszinte szívvel, kijelentem, hogy legkevésbé sem érzem a 'hit' hiányát, s hogy el sem képzelhetem magamat hites állapotban.”⁸

Ezzel a *quod nonnal* szemben Bartók tényleges meggyőződése csak nagy nehézségek árán ragadható meg. Miután 1907. szeptember 6-i levelében ismerteti vallásos életrajzát, kritikus álláspontját pedig inkább csak sejteti, semmint hogy szisztematikusan kifejtené, így ír: „Ha én keresztet vetnék, azt mondanám 'A Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében...' Hát nem elég ez?”⁹ A természet a maga jelenségeivel, törvényeivel és vonzerejével végül is a panteizmushoz vezette el, amely egész életét meghatározta.¹⁰

Vallásos alapú zenével tehát Bartók alkotóként sosem foglalkozott. Azoknak a kortársainak a partitúráit azonban, akik tudatosan kapcsolódtak a korál jelenségéhez, ismerte és tanulmányozta.¹¹ Igor Stravinsky két korált is tartalmazó művének, *A katona történetének* két változata is a birtokában volt, egyikük legalábbis 1925 óta. Alban Berg *Hegedűversenyét* még az ősbemutató évében, 1936-ban elkérte, és meg is kapta az Universal kiadótól, e kompozíció dodekafon szerkesztésébe pedig az *Es ist genug* korál szövédik bele Johann Sebastian Bach feldolgozásában. Ez a partitúra – s többek között Stravinsky, Karol Szymanowski és Kurt Weill hegedűversenyeinek az elemzése – előtanulmányul szolgált Bartók számára a maga *Hegedűversenyének* megírásához (1937–38).

Mikrokozmosz, 1. füzet, No. 35: *Korál*¹²

A *Korál* az első *Mikrokozmosz*-füzetet alkotó 36 darab közül az utolsó előtti. Az egyre fokozódó nehézségű hat kötet közül az első kettőt a zeneszerző fiának, Péternek ajánlotta; keletkezésük jelentős mértékben az 1933-ban megkezdett atyai zongoraóráknak köszönhető, jöllehet néhány *Mikrokozmosz*-darab korábban született. A *Korált* Bartók 1932 nyarán komponálta.¹³

Az *Ask the Composer* című rádióműsornak 1944. július 2-án adott amerikai interjújában a zeneszerző a következőképpen magyarázta a *Mikrokozmosz* címet: „A mikrokozmosz szó értelmezhető úgy, hogy ezek a különböző stílusú darabok egy kis világot képviselnek. Vagy jelenthet egy egész világot, zenei világot, a kicsiknek, a gyermekeknek.”¹⁴ A címválasztáskor azonban bizonyára éppennyire tekintettel volt a filozófiai dimenzióra is: az ókori gondolkodók által teremtett – és Bartók ál-

8 Uott, 131.

9 *Bartók Béla levelei*, 128.

10 Bartók 1916-ban semmiképp sem vallásos meggyőződésből csatlakozott az unitárius egyházhoz. Az elhatározás sokkal inkább Béla fia nevelésével összefüggésben születhetett, akit nem akart kiszolgáltatni egyfajta szellemi vákuumnak. Vö. Ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 404.

11 Vö. Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”. In: *Documenta Bartókiana*, 5. Hrsg. László Somfai. Budapest–Mainz: Akadémiai Kiadó–Schott, 1972, 142–168.

12 Javított kiadás, 1. kötet, Budapest 1987, 31.

13 Vö. John Vinton: „Towards a Chronology of the Mikrokosmos”, *Studia Musicologica*, 8. (1966), 41–69.

14 „Megkérdézzük a zeneszerzőt”. In: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Szerk. Wilhelm András. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000, 220–221., ide: 221.

tal is ismert – tradíció értelmében a *Mikrokozmosz* miniatűr formában tükrözi a teljes Kozmosz rendjét és szépségét (aminthogy a görög „kozmosz” szó fordítása is a jelenségek feltételezett tulajdonságait adja vissza: beosztás, rend, dísz, szépség).

A zenekultúra „mikrokozmoszába” Bartók zenei alapjelenségeket gyűjt össze – ritmusokat és hangzó struktúrákat, formaelveket és műfajokat: *Felhangok, Tükörkép, Imitáció és ellenpont, Vonal és pont, Növekedés – fogyás*, valamint *Magyar párosító, Oroszos, Hommage à J. S. B. és Hommage à R. Sch.* s végül *Kromatikus invenció, Pastorale, Induló, Scherzo, Notturmo* és maga a *Korál*.

Bartók tudatában a korál szilárdan kapcsolódik a német zenei hagyományhoz. Az autográf tisztázatlanban ugyanis a darab címe kizárólag németül szerepel: *Choral*;¹⁵ a többi darabnál tapasztalható többnyelvűségtől (mint a No. 32. esetében az *In der dorischen Art / Dór hangsor*,¹⁶ vagy különösen feltűnően a No. 137-nél: *Unisono / Unisono*¹⁷) Bartók itt eltekint.

Játéktechnikai szempontból a korál hasonló feladatot ró az előadóra, mint Stravinsky *Les cinq doigts* című műve (1921):¹⁸ a jobb és a bal kéz bármilyen regiszterváltás vagy -tágítás nélkül megmarad a C–D–E–F–G pentachordon, s Bartók a c'-hez kapcsolódó 1-es számmal (a jobb kézben) és a c-t jelölő 5-ös számmal (a bal kézben) az ujjrendet is előírja. A darab lineáris kétszólamúsága egyszersmind a kezek függetlenségét hivatott elősegíteni. Bartók darabja sok tekintetben megfelel a korál toposzának:

– A *Largamente* tempó, amelyet a zeneszerző ♩ = 88 jelzéssel értelmez (és matematikailag pontosan számol át 1'13" durátává), a szokásos koráltempónak felel meg, s ahhoz hasonlóan ingadozásoktól mentesen mindvégig megmarad.

– A 27 ütem terjedelmű darab négy „korálsorra” bomlik (6 + 5 + 6 + 10), amelyeket kiadós szünetek – egyszersmind lélegzetvétel-cezúrák – választanak el egymástól.

– Az éles ritmikai fordulatok teljesen hiányoznak; a korál a szólamvezetés szabályait betartva kivétel nélkül negyed értékekben mozog, s minden egyes „sor” végén záradékszerűen hosszú célhangra érkezik: →D/G →E →F →C.

– A *legato* utasítás a liturgikus korál vokális meghatározottságára utal.

– A mindkét szisztéma elé kiírt *forte* jelzés miatt a dinamika mint paraméter – akárcsak a liturgikus korálnál – nem játszik szerepet.

– A pedagógiai célzat miatt a hangkészlet egy „pentatóniára” és a „normál” kö-zépfekvésre korlátozódik; a C alapú diatonikus pentachordra szűkülés archaikus benyomást kelt. A „korál”-asszociációk mégsem teljesen egyértelműek, Bartók *Koráljának* a faktúráját ugyanis nem a dallam uralja. Ehhez hiányzik a *cantus firmus*, vagy másképp fogalmazva: a megalkuvást nem ismerő polifónia ellene hat annak,

15 Faksimile in: Victor Bator: *The Béla Bartók Archives. History and Catalogue*. New York: Bartók Archives Publication, 1963.

16 Bator: *The Béla Bartók Archives*; a Bartók által autorizált Boosey & Hawkes-féle kiadásban: *In Dorian Mode / En mode dorien / Dorische Tonart*.

17 Bartók Péter archívumában, PB 59PFS4.

18 Vö. Rudolf Stephan: *Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958, 12–22.

Largamente, 1 = 88 *Choral*

1. faksimile. Choral (Mikrokosmos, No. 35), metszőpéldány

hogy a két szólam cantus firmusszá válhasson. Valamennyi szakasz szigorú imitációs szerkesztéssel indul, és a szólamok belépésének sorrendje minden újakezdéskor megváltozik. Ez az eljárás Bachot juttatja a hallgató (és a játékos) eszébe – azt a Johann Sebastian Bachot, aki a korálra épülő, egyházi kontrapunkt *par excellence* képviselője. Nagyon is idevág Bartók apokrif kommentárja, amelyet amerikai tanítványa, Ann Chenee jegyzett fel: „A szólamok a szabad kánon írásmódjára emlékeztetnek.”¹⁹

Concerto zenekarra, 2. tétel: *Gioco delle coppie / Allegro scherzando*²⁰

A *Concerto* 1944. december 1-jei ősbemutatójának programfüzetében egy egészen kivételes bevezetőszöveget találunk a zeneszerző tollából.²¹ A Kossuth „szimfóniai költemény” programját Bartók bőségesen kifejtette, hogy a tablót érthetővé te-

19 „Voices resemble free canon writing.” Idézi Benjamin Suchoff: *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. London: Boosey & Hawkes, ²1971, 35.

20 A szerző köszönettel tartozik Móricz Klárának a *Concerto* keletkezésével, elemzésével, interpretációjával és recepciójával kapcsolatos értékes útbaigazításokért, amelyeket a források érzékeny elemzésén alapuló, 1992-ben Budapesten elfogadott diplomamunkájában közölt. E dolgozatról a Denijs Dillének szentelt Festschriftben jelent meg részletes tartalmi összefoglaló: „New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's Concerto for Orchestra. Concepts of 'Finality' and 'Intention'”, *Studia Musicologica*, 35. (1993–94), 181–219. Általános tájékozódásul ld. Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 231–242, ill. és Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981, 290–296.

21 *Béla Bartók. Essays*. Ed. Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, 431.

gye,²² az *I. zenekari szvit* önanalízise pedig pszichológiai szempontú megközelítést közvetített.²³ Ám minden további esetben, amikor a zeneszerző ezt követően programfüzetekben vagy kottakiadások számára értelmezte saját műveit,²⁴ valósággal aszketikusan szorítkozott a formai felépítésre vonatkozó megjegyzésekre. Akár tanulmányokban, akár interjúkban vagy levelekben nyilatkozott meg, benső meggyőződéseit Bartók éppannyira titkolta, mint motivációit vagy a művei mélyrétegeiben rejlő érzelmeket és szándékokat. A *Concerto* esetében azonban meglepően közlékeny volt – különösen azok a megjegyzések engednek bepillantást a szándékaiba, amelyekben a kézirat fogalmazvány vége felé a megfelelő nyelvi fordulat után kutat:

A mű általános hangulata – a tréfálkozó második tételtől eltekintve – fokozatos átmenetet mutat az első tétel szigorúságától/komolyságától és a harmadik tétel komor gyászdalától az utolsó
életigenlése
élet-állítása
élet megerősítése
felé.²⁵

Hogy a zeneszerző Bartókot komponálás közben a mindennapi élet reflexei és víziói is befolyásolták, korántsem csupán az egyéni túlmutató jelenségként előfeltételezhető – a Ziegler-testvérekhez, Herminához és Mártához 1909. február 3-án intézett, sokat idézett levél világosan alátámasztja ezt:

Csak egy gondolat teszi az ilyen életet még tűrhetővé: az a homályos, biztossá nem tehető sejtélem, hátha minden sorscsapás egy-egy hatalmas irányítója, fejlesztője művészetemnek, melynek közvetett vagy közvetlen befolyása nélkül ez nem lehetne olyanná, amilyennek a legmagasabb igények támasztása szerint lennie kellene. Erősen hiszem és vallom, hogy minden igaz művészet – a külvilágból magunkba szedett impressziók – az „élmény”-ek hatása alatt nyilvánul meg.²⁶

A *Concerto* második tétele ugyan kívül esik a Bartók által említett programon, a szemantikus nézőpontot azonban ennek elemzése során sem szabad elhanyagolnunk. Ez annál is kényszerítőbb, mivel a zeneszerző itt (és csakis itt) egy újabb „korál”-ra hívja fel a figyelmet:

22 Vö. Denis [= Denijs] Dille: „Bemerkungen zum Programm der symphonischen Dichtung 'Kossuth' und zur Aufführung dieser Komposition”. In: *Documenta Bartókiana*, 1. Hrsg. Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó – Mainz: Schott, 1964, 75–103.

23 Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Editio Musica, 1989 (Bartók Béla írásai 1.), 51–56. és 205–209.

24 Ezek az írások összegyűjtve ugyancsak hozzáférhetők a fenti kötetben. Ld. még Somfai László: „20. századi zeneszerzők autoanalízisei”. In: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 281–291.; illetve Hunkemöller: „Bartók analysiert seine 'Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta'”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 40. (1983), 147–163.

25 „The general mood of the work represents – apart from the jesting second movement, a gradual transition from the sternness of the first movement and the lugubrious death-song of the third movement to the *Lebensbejahung* [life-assertion, life-affirmation] of the last one.” Bartók Péter archívuma, PB Bartók Writings C.

26 *Bartók Béla levelei*, 145.

A második tétel főrésztét egymástól független, rövid szakaszok láncolata alkotja, amelyeket rendre fúvós hangszerek mutatnak be öt párban (fagottok, oboák, klarinétok, fuvolák és szordinált trombiták). Az öt szakaszban tematikus szempontból semmi közös sincs, és az a, b, c, d, e betűkkel jelölhetnénk őket. Ezután egyfajta „trio” – rézfúvókra és kisdobra írott rövid korál – következik, majd kidolgozottabb hangszerezéssel tér vissza az öt szakasz.²⁷

A tétel formai és gesztikus szempontból Scherzo (*Allegro scherzando*, ABA'). A scherzokarakter azonban csak akkor szilárdul meg, ha a nyomtatott partitúra ♩ = 74 jelzését az autográf alapján ♩ = 94 értékre, az Allegrettót pedig Allegróra helyesbítjük.²⁸ A Bartók által a partitúrába bejegyzett duratajelzések is csupán ebben az esetben lesznek matematikailag helytállóak. Néhány jelentéktelen, úgyszólván agogikai ingadozástól eltekintve (pl. a poch. rit. / a tempo a 199–200. ütemben) a tempó sohasem hagy alább.

Az A szakasz nem csupán váltakozó párokat mutat be változó anyagokkal, hanem a párokat Bartók változó hangköztávolságokban is vezeti, egymással párhuzamosan. Az A szakasz visszatérése rövidített és variált, így a tétel középtengelye – a trióként funkcionáló korál – némileg a tétel vége felé tolódik el. Mindeközben a párok azonos vagy rokon hangzású kis együttesekké bővülnek – anélkül hogy a megszólalások száma vagy azok sorrendje bármiben is változna. A tétel szerkezetét az 1. ábrán mutatjuk be (a megjelölt hangközöktől való apró eltéréseket elhanyagoljuk).

Bevezetés			mf	8 ütem				
1. fagottok	2	kis szext	p	16	a	D ↓	8	
2. oboák	2	kis terc	p–mf	20	b		114	(A)
3. klarinétok	2	kis szeptim	p–mf	15 (13)	c			
4. fuvolák	2	kvint	mf–f	30 (27)	d			
5. trombiták	2	nagy szekund	p–mf	33 (31)	e			
Korál			mf/p	24 + 18		Fisz	42	(B)
1. fagottok	3		p	16	a'	D ↓		
2. oboák/klarinétok	4		p–mf	17	b'			
3. fuvolák/klarinétok	4		p–mf	14	c'		99	(A')
4. fuvolák/oboa vagy klarinét	3		mf–f	16	d'			
5. trombiták	2		mf–p	36 (33)	e'			

1. ábra

27 „The main part of the second movement consists of a chain of independent short sections, by wind instruments consecutively introduced in five pairs (bassoons, oboes, clarinets, flutes, and muted trumpets). Thematically, the five sections have nothing in common and could be symbolized by the letters a, b, c, d, e. A kind of „trio” – short chorale for brass instruments and side-drum – follows, after which the five sections are recapitulated in a more elaborate instrumentation.” Ld. a 21. jegyzetet.

28 Ld. a kézirat dedikált példányát Bartók Péter archívumában (PB 80FSID1).

A korálnak nevezett szakasz félreérthetetlenül, nyomatékosan idézi fel a „korál” hatását. Ez több tényező együttállásának köszönhető:

- a felső szólam által dominált akkordikus letét
- a felső szólam cantusfirmus-jellege
- négy, szimmetriára hajló „korálsor” (három négyütemes és egy ötütemes), amelyek azonban a célhangok nyújtása révén „meghosszabbodnak” (6 + 6 + 5 + 7)
- homogén mozgás negyedértékekben
- differenciálatlan dinamika (egységes mezzoforte jelzés)
- archaizáló, mindazonáltal kromatikus harmonizálás
- ötszólamú fúvósletét (orgona, toronyzene vagy annak „harsonakórusa” – reneszánsz mint asszociáció)

A korál egyetlen, 24 ütemet átfogó strófából áll. Két trombita, két tenorharsona és egy tuba szólaltatja meg. A strófát az utolsó két „korálsor” variált hangszerelésű és felrakású ismétlése követi. Az immár négy kürtöt és egy tubát használó, piano jelzésű ismétlés dinamikailag is lekerekíti a korált, s Bartók egyúttal egy kis szekunddal lejjebb is transzponálja azt. A záróhang három helyett kilenc ütemnyire bővül, és funkciójában is átértelmeződik: Fisz = alaphang (Fisz-dúr) helyett F = kvint (B-dúr). A bővítés és az átértelmezés folytán az immár 18 ütemnyi ismétlés egyszersmind az A' szakaszt előkészítő visszavezetéssé is válhat: amint a záróakkord megszólal, majd fokozatosan elvékonyodik, az új formarész felütéses kezdete összesen tízszer ismétlődik (1. kotta a 298–299. oldalon).

A kérdésre, hogy a zeneszerzőt mi motiválhatta a Scherzo trióepizódjának korálként való megkomponálására, aligha adhatunk egyértelmű választ. Szembeötlő mindazonáltal a kései Bartóknak az a hajlama, hogy kompozíciós munkája során a különféle idézeteket és attitűdöket történelmi és néprajzi tudattartalmakként mintegy topográfiaileg is integrálja.²⁹ Az 1943 és 1945 között írt amerikai művekben Richard Wagner- és Bach-, magyar operett- és Ludwig van Beethoven-, Dmitrij Sosztakovics-idézetek, madárhangok és népzene-imitációk illusztrálják ezt (a parasztzene hangról hangra való hivatkozását Bartók már 1933-tól fogva kerülte, kivételt képez mindazonáltal a *Mikrokozmosz* 74., 95. 112. és 127. darabja).³⁰ Ez a tény kétféle értelmezést enged meg. Egyfelől ilyen módon nyilvánul meg az életre szóló feladatnak tekintett nagy szintézis, amelyről a komponista az 1930-as évek végén beszél.³¹ Másfelől pedig ez az eljárás annak a gyökereitől elszakított embernek a mentális regressziójáról is tanúskodik, aki néhány héttel a halála előtt, 1945. július 1-jén honfitársának, Zádor Jenőnek megvallotta: „Pedig én is szeretnék hazamenni, de végleg...”³² Béla fiának

29 Ld. Ferenc Bónis: „Idézetek Bartók zenéjében”. In: Uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski, 1992, 93–116.

30 1934–39; vö. 13. jegyzet, illetve Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

31 Vö. Serge Moreux: *Bela Bartok*. Paris: Richard-Masse Editeurs, 1955, 112 skk.

32 *Bartók Béla levelei*, 715.

már 1941. június 20-án ezt írta: „ha már mindenütt rossz, akkor inkább otthon van az ember.”³³

A regressziót nem szabad összetévesztenünk a népszerűség hajhászásával. Amikor Bartók 1943-ban felkérést kapott a zenekari *Concerto* megírására, elsősleg már lezárta zeneszerzői pályáját; 1939 óta egyetlen új művet sem vetett papírra. Ralph Hawkes és Doráti Antal, az American Ballet Theatre zeneigazgatója egy sor kompozíció ötletét vetette fel,³⁴ Bartók azonban csak akkor kezdett váratlanul újra komponálni, amikor Serge Koussevitzky egy zenekari művet rendelt tőle.

A komponálás folyamatát végül egy sor feljegyzett ötlet irányította, megte-remtve annak saját dinamikáját. Ezt igazolja a mű felfoghatatlanul rövid – 1943. augusztus közepe és október 8. közé eső – kompozíciós periódusa is, valamint a hatalmas dimenziók. „Körülbelül 40 percig tart” – írta a zeneszerző 1943. december 17-én nem minden büszkeség nélkül korábbi tanítványának, Wilhelmine Creelnek.³⁵

A *Concerto* Bartók legterjedelmesebb zenekari műve az 1905-ben keletkezett *I. szvit* óta. Valójában rangrejtett szimfónia, diszkrét programatikus vonásokkal. Mindemmel pedig – különösen a második tételben – tánctól inspirált zene, amelyben talán a Dorátitól kapott ösztönzések hatását is láthatjuk. A források ismeretében mindenesetre megkockáztatható, hogy Bartók elsőként a második tételt komponálta meg, legalábbis az A szakasz variált visszatéréséig.³⁶

Doráti közvetlen közlőre figyelhetette a *Concerto* keletkezését.³⁷ Túlnyomórészt neki köszönhető, hogy Bartók érdeklődést mutatott a mű balett-interpretációja iránt, s azt előkészítendő hozzákezdett egy zongoraváltozathoz is, amely végül befejezetlen maradt.³⁸ Doráti beszámol a második tételhez illő cím megtalálásáért folytatott közdelemről is. A talán a kiadó kérésére a nyomtatott partitúrába került *Giuoco delle coppie* [Párok játéka] forma némileg árnyalja Bartók szándékait: az ő eredeti elképzelése *Presentando delle coppie* [Párok bemutatása] lett volna, ami a tétel koreografikusan meghatározott szerkezetére utal, akár ideális, akár konkrét értelembe. A kézirat dedikált példányában³⁹ és a zongoraváltozat autográfjában egyaránt a *Presentando delle coppie* felirat áll e tétel előtt.

Ami mármint a második tételben szereplő korált illeti, egy liturgikus vonatkozású tétel aligha illett volna Bartók eredeti koncepciójába. Egy kifejezetten táncos jellegű scherzo részeként ennek a korálnak csupán epizódkaraktere lehet. Ez már pusztán kvantitatív szempontból is igaz: Bartók számítása szerint a korál a tétel

33 Uott, 672.

34 Ld. Ralph Hawkes 1939. március 6-án, 1940. augusztus 22-én, 1942. április 17-én és 1943. július 20-án Bartókhoz írott leveleit (valamennyi Bartók Péter archívumában). Doráti Antallal kapcsolatban ld. a 37. jegyzetet.

35 *Bartók Béla levelei*, 697.

36 Vö. 20. jegyzet.

37 Antal Doráti: „Notes on a masterpiece”. In: *Arion 13. Almanach International de Poésie*. Ed. György Somlyó. Budapest: Corvina, 1982, 32–53.

38 Bartók Péter archívuma, PB 80TPFC1.

39 Uott, PB 80FSID1.

123
(*lo stesso tempo*)
senza sord.

Trpts. I, II
in C

Trbs. I, II

Tuba

mf

129

135

Trpts. I, II
in C

Trbs. I, II

Tuba

141

Trpts. I, II
in C

Trbs. I, II

Tuba

147

153

I, III
Hrn.

II, IV

Trpts. I, II
in C

Tuba

p

159

Fl. I

Ob. I

I, III
Hrn.

II, IV
Hrn.

Tuba

Fl. I

Ob. I

Kl. I
in Bb

I, III
Hrn.

II, IV
Hrn.

teljes időtartamának (6' 17'') kevesebb mint hatodát (1') teszi ki. Emiatt szólal meg a mottószerűen, a nyitó- és a záróütemekben is felbukkanó kisdob az epizód közben is, összekötő és elidegenítő szerepet is betöltve.

Az öt különböző *pas-de-deux*-karakter „prezentációja” után a korál – mint a „gyülekezet”, a „közösség” és az „egység” szimbóluma – békességet teremthet a párok között, végül valódi egységbe kovácsolva az együttest. Ezt az értelmezést azonban cáfolni látszik, hogy a rézfúvósegyüttes kontrasztot „prezentál”. Nem a fagott, az oboa, a klarinét, a fuvola és a trombita talál egymásra – a megváltozott hangzás egy teljesen más világba enged bepillantást. Ez a világ a kisdob ellenpontja révén elidegenedik, s kiszolgáltatja magát a tánc világának, mégpedig *lo stosso tempo* (123. ü.): a „tánc” és a „korál” (utóbbi mint a „hit” és a „jámorság” szimbóluma) a „hit” és a „jámorság” ironizálása árán kerül kapcsolatba. A korál tehát csakis epizód lehet; kezdettől fogva semmi esélye arra, hogy a tánc világában megállhassa a helyét. Ez a megoldás az európai zenetörténet kifinomult ismeretéről ta-

núskodik, és annak topikus és gesztikus felhasználását példázza egy *sui generis* komponálásmód szolgálatában.

3. Zongoraverseny, 2. tétel: *Adagio religioso*⁴⁰

Bartók alkotóerejének élete utolsó két esztendejében megfigyelhető titokzatos újjáéledését számos érdeklődőtől érkező felkérés kísérte. A megbízások között szerepelt két zongoraverseny: ezek egyikét (két zongorára) a komponista visszautasította, a másikat pedig végül másnak – feleségének, Dittának – ajánlotta. A 3. zongoraverseny 1945 nyarán kidolgozott partitúráját Bartók szeptember 21-én – közvetlenül kórházba kerülését megelőzően, alig öt nappal a halála előtt – barátjának és egykori tanítványának, Serly Tibornak adta át. A kapott utasítások alapján Serly hangszerelte meg az utolsó 17 ütemet, Ormándy Jenővel és más bizalmasokkal együtt pedig a még hiányzó tempójelzéseket és előadói utasításokat is bevezette az autográfba.

Első két zongoraversenyét a pianista Bartók önmaga számára komponálta, ezúttal viszont feleségének kínált exkluzív lehetőséget a koncertezésre. Ezt a megoldást – amint azt a komponista Péter fiának írt 1945. február 21-i levele⁴¹ sugallja – elsősorban praktikus gazdasági megfontolások indokolhatták, a kompozíciónak azonban így elkerülhetetlenül egyfajta *Hommage à Dittává* s ezáltal végakarattá lett válnia.

Áttetsző, derűs, megbékélt – ehhez hasonló szavak lehetnének a 3. zongoraverseny jellemezésének kulcsszavai. A nyomasztó életfeltételek és a közelgő halál ellenére a komponálás bensőséges impulzusai valamelyest érthetőbbé teszik a versenymű karakterét. Valószínű, bár nem bizonyítható, hogy a háború vége vagy a Magyarországra való visszatérés reménye, végül pedig a halálos betegségből való kilábalás csalfa reménye is összekapcsolódott az *Hommage à Ditta* gondolatával.

Ebbe az összefüggérendszerbe illeszkedik a második tétel a Bartók-életműben egyedülálló előadói utasításával: *Adagio religioso*. A keresztény értelemben vett *religioso* felfogást ugyan kizárhatjuk interpretációs kísérletünkben, a tétel felirata mégis egy olyan aurára utal, amely az isteni hangzó epifániáját idézi meg. Ezt szolgálja három tematikus–imaginatív elem: a *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* („Egy felgyógyultnak szent hálaéneke az istenséghez,

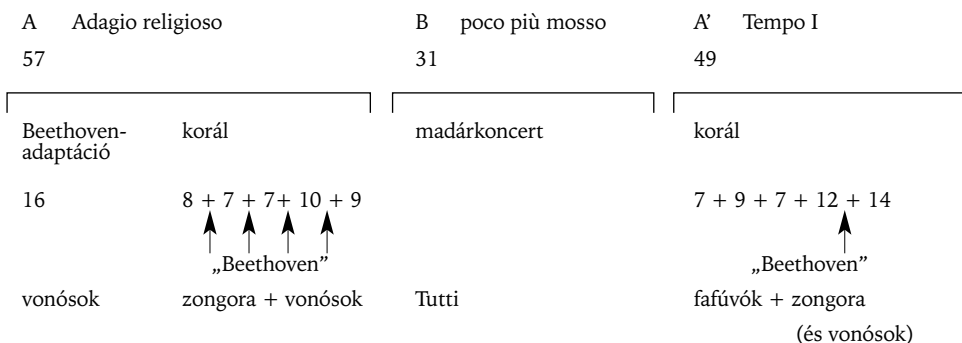
40 A szerző fontos gondolatokat köszönhet a Kovács Sándorral folytatott beszélgetéseknek, valamint idevágó tanulmányának: „Final Concertos”. In: *The Bartók Companion*. Ed. Malcolm Gillies. London: Faber & Faber, 1993, 538–554. Általános tájékozódásul megint csak lásd Kroó: *Bartók-kalauz*, 251–255, ill. Tallián: *Bartók Béla*, 307–311; valamint János Kovács: „'Heiliger Dankgesang in der lydischen Tonart' und 'Adagio religioso'”. In: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*. Ed. József Ujfalussy & János Breuer. Budapest: Editio Musica, 1972, 25–30.

41 Vö. Kroó György: „Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók”, *Studia Musicologica*, 12. (1970), 11–27. A levélben írottakat megerősíti Bartók-Pásztory Ditta *Erinnerungen an die letzten Lebensstage ihres Mannes* címmel megjelent visszaemlékezése is; ld. Denijs Dille: *Béla Bartók. Regards sur le passé*. Ed. Yves Lenoir. Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art collège Érasme, 1990, 371–374.

líd hangnemben”) feliratú harmadik tétel adaptációja Beethoven a-moll vonósnégyeséből (Op. 132), egy Bartók komponálta korál és egy madárkoncert. A programmatikus tételfelirat háttére előtt ezeknek az elemeknek a szemantikája kényszerítő erejű.

Alapvázul Bartók a dalformát választja. A tétel a vonósnégyes-tétel szellemében és első 30 ütemének anyagával indul – vagyis szabad, mégis egyértelmű Beethoven-adaptációval. Ezt követi a korál. Öt sorának záróhangjai a tételkezdet elemeit olvasszják magukba (2. *faksimile a 302. oldalon*).⁴² Míg a Beethoven-adaptációt az ötszólamú (a klarinétot is integráló) vonótextúra hordozza, a kíséret nélküli zongora a korált intonálja (2. *kotta a 302. oldalon*). A madárkoncert mint kontrasztáló közép-rész után visszatér a korál, de immár a Beethoven-adaptáció nélkül. A végén szinte már elillanni látszik, mielőtt az Adagio megszakitás nélkül beletorkolna a zárótételbe. A visszatéréskor a korál fafúvókra és vonósokra hangzik fel, miközben a zongora kadenciaszerű-improvizatórikus ellenpontot játszik.

A madárkoncertben felbukkan a Bartók által Amerikában gyűjtött madárhangok egyike is.⁴³ A zeneszerző hangmagasság, ritmus és tempó tekintetében is pontosan tartja magát eredeti lejegyzéséhez; a természetet a maga valójában emeli át zenéjébe. A koncertben azonban további madárfajok is szerepelnek, melyeket a fuvola, az oboa, a klarinét és a xilofon jelenít meg. A konkrétan azonosítható madárhangot a zongora szólaltatja meg, vagyis maga Bartók vagy a szólam meg nem nevezett címzettje (Ditta). Figyelemre méltó, hogy ehhez a sorhoz a lejegyzésben a „Parting in peace” megjegyzés kapcsolódik.⁴⁴ A természeti hangok kompozíciós újrendezésének érzelmi intenzitását és koherenciáját a vonósok zsongása és a zongora időnkénti futamai fokozzák. A tétel szerkezetét a 2. *ábra* szemlélteti:



2. *ábra*

42 A vázlatanyag (Bartók Péter archívuma, PB 84fSS1, 7. o.) szerint Bartók előre lejegyezte a korált. És pedig mint egységes egészt, a sorzáratok megnyújtása nélkül. A sorok fölé betűket írt, amelyek a korál alatt is visszatérnek, mindig a Beethoven-adaptáció egy-egy szakaszának megfelelően.

43 Somfai egy hat lejegyzést tartalmazó cédulát fedezett fel Bartók Péter archívumában (PB Misc. C-27/55b), s faksimilében közre is adta. Vö. monográfiáját: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, 56.

44 Uott.

Handwritten musical score for the third piano concerto by Bartók, showing sketches for measures 2, 6, and 7. The sketches are labeled 'a)', 'b)', and 'c)' and include various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

2. faksimile. A Harmadik zongoraverseny Adagio religiosójának korálsoraihoz készült vázlatok

Printed musical score for the Adagio religioso of the third piano concerto by Bartók, showing measures 20, 28, 35, and 46. The score includes dynamic markings such as *p molto espr., legato*, *cresc.*, and *dim.*, and features complex chordal textures.

2. kotta. Bartók: Harmadik zongoraverseny, 2. tétel: a partitúra zongoraszólama, 123–164. ü.

Ezt a szerkezetet – formálisan megragadható lefutásán túlmenően – logikus folyamatként értelmezhetjük, amelynek jellemzői azonban Bartók esetében szokatlanok. A tétel különlegessége a struktúra eszmei logikájában és a fokozásra épülő koncepcióban rejlik, amely a zene minden részletét áthatja. Mivel a korál kétszer jelenik meg, a maga 91 ütemével a 137 ütemnyi tétel legnagyobb részét teszi ki, s ennek folytán annak meghatározó hangsúlyait is megszabja.

Mottójellege révén a Beethoven-adaptáció gondolati-tematikus szempontból rögzíti mindezt: „Egy felgyógyultnak szent hálaéneke az istenséghez”. A hozzá csatlakozó korál tehát reakció, s egyszersmind logikus folytatás is. A mottó, amelynek hangjai a korál öt sorzárlatában köszönnek vissza szinte kísértetként, újra meg újra felidézi az eredeti gondolati hátteret. Reakcióról beszélhetünk, hiszen a „korál” zenei ima: dicséret, hálaadás vagy kérés. Az ima eksztatikus, a célhoz és a címzetthez igazodó; az istenihez fordul a bensőségesség erejével (*molto espressivo*). A félreérthetetlenül „korál”-nak mutatkozó szakasz megformálása mintaszerű:

- akkordikus letét „Kantionalsatz” módjára
- uralkodó, cantusfirmus-szerű felső szólam
- sorok szerinti tagolás
- egyfajta zárlatérzet a sorzárásokban (*d–e–f–c–c*)
- fél- és negyedértékekben való mozgás
- a dinamikai árnyalás hiánya
- legato frazeálás

Mindez főként az első három sorra érvényes, amelyek egységes karaktere a melodika „izoritmiájában” is megnyilvánul, hosszú, mondhatni indifferens záróhangokkal:



A sorok tehát „tulajdonképpen” ötütemesek. Ebből az egyneműségből törnek ki a zárósorok; a negyedik még óvatosan, az ötödik határozottabban.⁴⁵ Kiszélesednek (10, illetve 9 ütemesre), magasabbra törnek, fokozzák a dinamikát (*crescendo–diminuendo*, illetve *forte*), gazdagabban harmonizáltak, és a pontozásoknak köszönhetően ritmikájuk is intenzívebb. A visszafojtott hangvétel (*piano*) és a strófaszerű zártság tehát utat enged az egyre fokozódó szenvedélynek.

A cél a formailag középrézként, narratív szempontból pedig madárkoncertként értelmezhető komplexum. Hirtelen egy boldog látomás tárul fel, a szentség és a megelégedettség érzetével. Mindez azonban csupán megelőlegezése annak az eszkatologikus boldogságnak, amelynek itt és most reménye sincs arra, hogy végérvényessé váljon – az emberi létezés mint az Egyetlenben, a szakralizált *natura*

45 Az utolsó három taktus csupán kétszeri javítás nyomán nyerte el végső, a többi frázistól világosan eltérő alakját (forrás mint a 42. jegyzetben).

*naturans*ban való feloldódás entelekheijának látomása ez. A látomások illékonyak és átmenetiek: a madárkoncert nem zárhatja le a tételt, a 137 ütemnyi összterjedelemhez mérve mindössze 31 ütem után visszatér a korál.

A hirtelen berobbanó epifánia szolgálhat magyarázatul a korál emfatikus befejezésére, vagyis a végorientáltságra, amelyet az autentikus korál nem ismer, s amely Bartókra sem jellemző. A boldog látomás azonban a korál visszatérésének erőteljes variáltságáról is számot ad: a korábban csupán a zongorán megszólalt korálletétet most (szorosán igazodva ehhez a zongoraletéhez) a fafúvók, majd az utolsó, még tovább variált sorban a vonósok, a fafúvók és a zongora együtt szólaltatják meg. A variációk a maguk buja játékosságával olyan intenzitással gazdagítják a faktúrát, hogy a vonós-fafúvós szintézis, a vonósok csillogó hangzása és a túláradozó, szinte bravúros zongoraletét szinte a mámorig fokozzák a korált.

A három tematikus-imaginatív elem, amelyek zeneileg és gondolatilag ennyire érzékenyen kapcsolódnak össze, anyagukat tekintve is közelítenek egymáshoz. Emiatt válhat az eszmei szerkezet kompozíciós szempontból is sikeressé – címszavakban: kvartstruktúrák a Beethoven-adaptációban, a korálban és a madárkoncertben; Beethoven „lídként” jellemzett archaizmusának átvezetése Bartók pentaton jellegű „neutralizációiba”.

Mikusi Balázs fordítása

The German original of this text appeared as part of the author's book entitled *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013), Chapter 6, 'Choral' (137–156). The previous issue of *Magyar Zene* (2016/2) included two other sections from the same chapter: 'Klage' and 'Scherzo' (189–213).

Jürgen Hunkemöller (born 1939) studied music pedagogy at the Hochschule Heidelberg, musicology, German language and literature, philosophy, and art history at the Universities of Köln and Heidelberg. Between 1966 and 1968 he lived in Paris for researchwork. He received his Ph. D. in Heidelberg in 1968. Between 1968 and 1973 he worked as Reinhold Hammerstein's and Ewald Jammers's assistant at the Heidelberg University. From 1969 until 2012 he was professor on music history at the Musikhochschule Mannheim (earlier Heidelberg), and also from 1973 to 2004 professor on musicology at the University of Education Schwäbisch Gmünd. He was guest professor and lecturer at the Universities of Heidelberg, Kiel, and Bern as well as at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. The center of his scholarly interest are music history of the 18-20th centuries, jazz and its reception, and music and religion.

KÖZLEMÉNY

Kovács Sándor

A MÁSIK BÚCSÚSZIMFÓNIA*

Ha van „másik”, akkor természetesen van „egyik” is: a fisz-moll szimfónia, amelynek autográfja Budapesten található. A vele kapcsolatos történet muzsikuskörökben közzismert. Többféle verzió kapott ugyan szárnyra még a 18. században (mindegyik sok évvel az 1772-es eszterházi premier után), ezek közül azonban a mestertől személyesen szerzett információk alapján Georg August Griesinger¹ egyértelműen kiválasztotta a hitelesnek tekintendőt. Nem hiszem, hogy ezen a fórumon ismertetnem kellene: James Webster, aki teljes könyvet szentelt a kompozíciónak, minden dokumentálható tudnivalót összefoglalt, s ehhez hozzátette a maga – számomra meggyőző – teóriáját is.² Utóbbinak lényege, hogy a kompozíciónak nem csupán a befejező része (a partitúrában jelzett elvonulásokkal) magyarázható az adott szituációban aktuális mondandóval, hanem a kódolt költői tartalom az egész kompozíciót átszövi. Kezdődik mindjárt a hangnemválasztással. Webster nem kevesebbet állít,³ mint hogy Haydn műve e tekintetben egyedülálló lehetett a maga korában. Fisz-mollban kényelmetlen volt játszani minden zenekari hangszeresnek, és éppen ez a lényeg: a darab már a kezdetén a muzsikuskok kínlását jelzi, illetve azt, hogy az isten háta mögötti helyen kell tengődniük (változatlanul Webster véleményét idézem, ha nem is szó szerint): civilizált helységekhez ugyanis civilizált hangnemek dukálnak. Eszterháza, bármilyen szép is a kastély (a zenészek egyébként, tudjuk, nem ott laktak), merő fisz-moll a normális g-moll és hasonló helyett, nem is beszélve a dúrokról, például a D-dúrról, amely vágyálombeli tánczeneként jelenik meg, váratlanul az első tétel középső részében. Felesleges tovább taglalnunk Webster érveit. A lényeg: Haydnnak ez a műve, bár programzenének nem nevezhető, az úgynevezett abszolút zene birodalmán bizonyosan kívül esik. Nem először Haydn életművében, és nem utoljára.

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Komlós Katalin tiszteletére rendezett konferenciáján, 2015. október 9-én az MTA BTK Zenetudományi Intézetben elhangzott előadás írott változata.

1 Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1831, 28–29.

2 James Webster: *Haydn's Farewell Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1991.

3 Uott, 3.

Ezúttal valamelyest hosszasan a 104-es D-dúr szimfóniáról szeretnék szólni. Haydn a kéziratra is ráírta (még hozzá angolul): ez az utolsó szimfónia, amit az angolok számára írt. 1795 április 13-án, az úgynevezett Opera Concerts hatodik estjén hangzott el először, a következő esten meg kellett ismételni, majd május 4-én, Haydn úgymond nagy jutalomkoncertjén ismét előadták. Több ragadványneve is van. Az egyik különösen fantáziadús: „London”-szimfónia (mintha a két turnén bemutatott összesen 11 másik nem volna az). A másik így hangzik: Salomon-szimfónia. Német területen terjedt el, mert Johann Peter Salomon német származású művész volt, és feledhetetlen érdeme, hogy Haydnt Londonba hívta. Fájdalom: az utolsó három szimfóniát már nem az ő zenekarával mutathatta be Haydn, hanem Viottiéval. A harmadik név azonban a finale miatt valóban találó: Duda-szimfónia, „mit dem Dudelsack”.

Mielőtt továbbmegyünk, el kell számolni azzal a kérdéssel, a szimfóniában milyen vélt vagy valós, azonosítható idézetek, allúziók találhatók (egyet, máris jelzem, hátrahagyok). Kezdjük a hallal és a süttivel. Az angol királyi család zenetanárának felesége, bizonyos Mrs. Papendiek utólagos – 1839-ből való! – visszaemlékezése szerint Haydn egyik szimfóniájában egy utcai haláruskiáltás („Live cod”, vagy „fresh cod”) melódiáját idézte.⁴ Hogy melyik lenne ez a szimfónia, és melyik tételében lenne az idézet, az a memoár ellentmondásai miatt – szerzője benne járt a korban, amikor papírra vetette – erősen kérdéses. A hölgy ugyan az első londoni út sorozatnyitó hangversenyéről beszél, ugyanakkor azt mondja, a darab végén a nevezetes motívum unisono is elhangzott, ami csak a 104-es fináléjára vonatkozatható. Mások a finálé alapelőidéjében a „Red Hot Buns” vagy „Hot Cross Buns” kiáltást⁵ vélték felfedezni. Tanulságos ebből a szempontból egy interneten olvasható ismertetés. Ebben arról van szó, hogy régóta tudott, miszerint a melódia a Hot Cross Buns, ám – s most idézem – „nemrégiben sikerült felderíteni, hogy egy 'Oj Jelena' szövegkezdetű balladáról van szó, amelyet Eisenstadtban élő horvátok énekeltek”.⁶ Mármost a „nemrégiben” („recent years”) kifejezés ez esetben 1880 volna (ennyit a „fresh” internetről). Az eszéki születésű Franz Xaver Koch, aki 1871-ben (37 évesen), ki tudja, miért, buzgó horváltá vált, és Franjo Ksaver Kuhačra változtatta nevét, ekkor adta közre felfedezését, miszerint ez a téma (no meg – egyebek mellett – a 103-as szimfónia lassú tételének témája, illetve Beethoven hatodikjának kezdete) tősgyökeres horvát dallam volna. Hirtelen támadt nagy hazafiságában magát Josip Haydnt is a horvát nemzet nagy szülöttei közé sorolta.⁷

Ne legyintsünk elhamarkodottan. Haydn horvátosítása persze jellegzetes kelet-közép-európai nacionalista túlbuzgóság (tudjuk, Vitus Bach, a nagy Sebestyén felmenője magyar volt, és a többi). Az azonban tény, hogy egyes nyugat-magyarországi vagy kelet-ausztriai falvakban Haydn idejében éltek, sőt megfogytakozott

4 H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works*. Haydn in England 1791–1795. London, 1976, 614–615.

5 Uott, 614.

6 „in recent years has been identified as 'Oj Jelena', a ballad sung by the Croats living in Eisenstadt”. www.laphil.com/philpedia/music/Symphony-no.-104-London-Joseph-Haydn.

7 Franjo Ksaver Kuhač, „Josip Haydn i Hrvatske Narodne Popiecke”. Zagreb, 1880.

számban ma is élnek horvátok.⁸ Somfai László ugyan jó okkal figyelmeztet rá: a Kuhač-félékkel nem árt az óvatosság,⁹ ám ez esetben a székszeptist kivételesen kevésbé tartom indokoltnak. A dallam erősen népi ízű, s nagyon is elképzelhető, hogy Haydn hallott valami hasonlót Eszterháza, Kismarton (Eisenstadt) vagy akár Rohrau környékén valamilyen ünnepi mulatságon. Hogy horvát vagy sem, aligha érdekelhette: neki a hazai tájat, talán egyenesen a gyermekkort jelenthette ez a muzsika.¹⁰ Hogy ráadásul még hasonlított is egy londoni street-cryhoz, vagy népszerű nursery rhyme-hoz? Kizárni nem lehet (Robbins Landon is megengedő e tekintetben), ám az interneten vagy másutt fellelhető kottás példák (néhány akad, persze egyik sem hitelesen 18. századi) a legkevésbé sem meggyőzők. A lényeg: az utolsó londoni szimfóniában Haydn tudatosan idézhette fel szülőföldje egzotikus hangját, jelezvén az értőknek (vajon hányan voltak? voltak-e egyáltalán?): innen való vagyok, ide megyek vissza és most búcsúzom tőletek. A népies, vidám táncmuzsika egyszer váratlanul megszakad, egy *E* alapú dominánsseptimre a várt *A*-dúr akkord helyett *Fisz* dominánsseptim következik, a szopránban az *A*-t tagadó *Aiszszal*, amely aztán szűkszeptimmal felfelé *G*-re lép.¹¹ Hermann Kretzschmar, aki alighanem minden hangversenykalauzok legfőbb mintáját teremtette meg, így ír erről a dallamról: „Úgy hat, mintha egy boldog ember, vidám örömművel közepezte jámbor és hálás pillantást vetne a csillagos égre.”¹² Kicsit ájtatos, jámbor (fromm) leírás, de valamit megragad a lényegből. Én úgy gondolom, itt inkább a búcsúgesztusról van szó (magát a búcsút intő mozdulatot rajzolja meg a dallam), no és az ezzel együtt járó meghatódásról.

A téma egy későbbi felidézésekor Haydn már annyira meghatódik, hogy *Cisz* alapú dominánsseptimre téved, amelyen egy kicsit el is időzik (NB. a részt Robbins Landon is idézi). Hirtelen rántással következik ezután a repríz *D*-dúrja.¹³ És akad még egy érdekes visszatérés: kvinttel lejjebb, mint a téma bemutatkozásakor, ahogy illik. Itt a szólófuvola csatlakozik a témához egy skálamenettel.¹⁴ A skála – jelentéktelen dolog. A szín – a fuvola – az érdekes. Ehhez azonban előbb az előző tételről kell szólnunk. Pontosabban: az elsőről és főleg a másodikról. Richard Taruskin az első tétel lassú bevezetésével kapcsolatban említi enyhe ironiával a „fresh cod”-ról szóló gyanús hagyományt, de nem indokolja, miért.¹⁵ Kétségkívül

8 Az „Oj jelena” dallamnak a szimfóniához legközelebb álló változata Kolnovról (Koljnofról) származik. Ez ma Kópháza, egy Sopron melletti – vagyis magyarországi község. Régebben határállomás is volt itt Magyarország és Ausztria közt.

9 Somfai László: „Joseph Haydn: 104., *D*-dúr szimfónia”, *A hét zeneműve*, 1973/4., 78.

10 Robbins Landon egyébként egy korábbi írásában Smetana zongorára írt cseh tánciaiban is felfedezni vél rokon melódiát. Ld. H. C. Robbins Landon: *Haydn Symphonies*. London: BBC, 1966.

11 82–83. skk. ütemek.

12 „Es wirkt, als wenn ein glücklicher Mensch, mitten in der rauschenden Festfreude, einen frommen und dankbaren Blick nach dem Sternenhimmel würfe.” Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921, 157.

13 191–195. skk. ütemek.

14 247. skk. ütemek.

15 Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music*, Vol. 2.: *The seventeenth and eighteenth centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 579.

van abban valami mulatságos, ha egy felfelé irányuló kvintlépésről azt feltételezzük, street-cry emlék áll mögötte. Inkább arról van szó, hogy ez Haydn egyik legmeglepőbb tételindítása. Nem tévedés: az egyik legmeglepőbb. Az ugyanis a nagy meglepetés, hogy ezúttal nincs semmi meglepetés. Gondoljuk meg: az előző szimfónia, a 103-as Esz-dúr páratlan, soha-addig-nem-volt módon kezdődött: üstdobszólóval. A londoni publikum ilyen előzmény után alighanem megint valami fantasztikus ötletet várt. És a közhelyek közhelye szólalt meg. Üres kvint, majd kvart lefelé. Tonika–domináns. Egy zenei alapelem. Mi sül ki mindebből? – gondolhatta a koncertlátogató. Ugyanakkor van ebben a közhelyben valami ünnepélyes komorság. Mintha azt sugallná: ezúttal nem viccelünk, végső, alapvető dolgokról lesz szó. Az Allegro főrészt alapdallama kétségkívül oldja ezt a feszültséget. Gördülékeny, szinte csak szekundlépésekből áll. És nem lehetetlen, hogy idézet, illetve inkább finom célzás egy akkoriban ismert dallamra (fentebb ezt hagytam ki az idézetek felsorolásánál). Piet Kee állítja ezt a *Musical Times*-ban 2006-ban megjelent tanulmányában.¹⁶ Egy 1790-es kiadású, akkoriban igen népszerű zsolttáros könyvecskéről lenne szó, amelyben Kee szerint nem kevesebb mint kilencféle szöveggel jelenik meg a Haydn-témához hasonló melódia. A hangsúly a „hasonló” szón van: a közölt kottapéldák, bevallom, nem győznek meg maradéktalanul. De az egyik szöveg egyik sorpárja kétségkívül érdekes. Így hangzik: „my secret thoughts are known to thee / known long before conceived by me” (a „thee” alatt természetesen God értendő). Lehetséges volna, hogy az egész szimfónia olyan személyes titkokról szól, amelyek nem is elsősorban a nagyközönségre tartoznak? Az efféle vélekedés ugyan kissé gyenge lábakon áll, de azért hagyjuk meg legalább megválaszolatlan kérdésként.

A lassú tétel kezdődallama ugyancsak zenei alapelem, bár érdekes, hogy ezt sem Donald Francis Tovey, az angolok Kretzscharja, sem maga Kretzschar nem vette észre. Nem így Somfai László (íme, időnként egy *A hét zeneműve*-tanulmány is tartalmazhat fontos információt).¹⁷ Mintha egy kisgyermek billegetne a klavíron: egy hangról (ez esetben *H*-ról) előbb fel, aztán le, tölcészerűen. Ebből kerekedik ki a téma, eleinte egészen magától értetődő egyszerűséggel. Hanem a moduláló periódus második felében akad egy zavarba ejtő hang. Egy *B*, amely az addigi *G*-dúr hangulathoz nemigen illik, s valami homályos jövőt sejtet. A folytatás erre eleinte rácáfol. Ismétlés, majd újabb szabályos 8 ütem következik, sőt, az úgynevezett háromrészes dalforma sablonja szerint visszatér az első periódus melódiája, amely azonban négy ütem múlva más irányt vesz, és egy furcsa koronás kilencedik ütemben torpan meg (a szubdomináns *C*-dúron), ahonnan újabb 12 ütem vezet vissza majd az alaphangnemhez. Mármost aki olvasta Dobszay László posztumusz formatánát,¹⁸ tudhatja: az, hogy egy zenei mondat vagy periódus túlhalad a nyolcon és kilenc ütemre nyúlik, a legnagyobb ritkaság. Tizenkettő (ami 8+4) természet-

16 Piet Kee: „Haydn’s last symphony: input from London?”, *Musical Times*, 2006/4., 57–62.

17 Somfai: i. m., 68–79.

18 Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 2012.

sen gyakran előfordul, tízre is bőséggel akad példa. Kilencre alig. Inkább az ellenkezője jellemző: a hetedik taktus után a várt lezáró nyolcadik helyett új indítás (azaz új egy) következik.

A háromrészes tétel közepe halk g-moll indítás után váratlanul igen drámaivá válik. Megint Kretzschmar kell idéznem, aki e szenvedélyes, sőt viharos taktusokkal kapcsolatban felvetni merészeli, talán elhallgatott, titkos program állhat a háttérben („Programvorwurf, der verschwiegen blieb”).¹⁹ A középszakasz különlegessége, hogy benne váratlanul, teljes ütemnyi generálpauza után piano megjelenik a főtéma (B-dúrban).²⁰ Mintha azt mondaná ez a közbevetés: bárhová vet is a sors, ne feledkezzünk meg a gyökerekről, a gyermekkorról.

A hangnemek sem érdektelenek. G-dúr az indítás – d-moll ennek a drámai, fortissimo résznek a kezdete. A *Teremtés*ben akad egy ária a vizekről (van Swieten szövegére). Isten megteremti a tengert – ez d-moll – aztán a folyókat, a patakokat (ez már D-dúr), végül a kicsiny érről szól a szöveg. És ez a pillanat G-dúr hangnemű. Egyfajta fordított-kódolt önéletrajz az idős Haydn részéről. Hiszen ő élete végén ismerte meg a tengert, és élete első esztendeit tölthette kicsiny ér mellett Rohrauban. A szimfóniatétel a gyerekekkel kezdődik, egy játékos, szinte gyermeteg melódiával, és jut el, hová is? Tengerhez? Nagyvároshoz? A milliós Londonhoz? Aztán visszatérünk a főrészhez és a G-dúrhoz. Ismét elérkezik az a bizonyos kilencedik ütem a koronával. És itt megáll az idő. Mintha kilépnénk az úrbe. A hétköznapokon túli világba. Az örökkévalóságba.²¹ A 63 éves muzsikust mintha megérintené az elmúlás gondolata. Fuvola társul a vonósok mellé. Az ismétlésnél (amit ezúttal nemcsak kettősvonallal jelez Haydn, hanem gondosan lekottáz, hiszen variált ismétlésről van szó) a fuvola még nagyobb szólisztikus szerepet kap.²² Ahogy arról korábban volt szó, az utolsó tétel búcsútémájának utolsó feltűnésekor ugyancsak fuvolaszín társul a vonóskar mellé. Tudatos utalás ez a komponista részéről vagy sem, ki tudná eldönteni.

Egy azonban biztosnak látszik. A 104-es szimfónia teljes joggal viselhetné a „Búcsúszimfónia” nevet. Talán több joggal is, mint a 45-ös, amelyre keletkezése után jó évtizeddel ragadt rá a címke. Pedig az eszterházai zenészek nem búcsúzni akartak. Sztrájkot hirdettek, csak akkor ezt még nem nevezték így. Haydn volt a szakszervezet vezetője.

19 Kretzschmar: i. m., 156.

20 56–59. ü.

21 105–117. ü.

22 131–134. ü.

ABSTRACT

SÁNDOR KOVÁCS

THE OTHER FAREWELL SYMPHONY

The name 'farewell' has over time become attached to the Symphony No. 45 in F# minor, even though there are good reasons for its being connected with the last of the London symphonies in D major. It is not coincidence that in the last movement Haydn evokes the exotic atmosphere of his distant homeland with a folk song. Another melody delineates a gesture of farewell. Regarding the slow movement Hermann Kretzschmar has already suggested that it has a concealed programme. The present study aims to decipher this with the aid of a formal analysis following László Dobszay's basic principles of form. As a result it would appear that the movement takes a look back over the composer's career and casts a glance at life beyond the realities of this world. In addition actual quotations in the work are listed along with those alleged to be there.

Sándor Kovács (b.1949) studied piano and musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest. After graduating he taught there, becoming head of the Department of Musicology in 2005. In addition he worked at the Bartók Archives at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (until 2001), taught and still teaches at the Béla Bartók Musical Institute at Miskolc University (heading the Institute from 2001 to 2005), and since 1997 has been the editor and programme planner for Hungarian Radio's weekly *New Musical News*.

Domokos Zsuzsanna

LISZT FERENC ESZTERGOMI MISÉJE MOSONYI MIHÁLY INTERPRETÁCIÓJÁBAN*

Liszt Ferenc Esztergomi miséje Mosonyi Mihály által zongorára négy kézre alkalmazva, már megjelent Pesten Rózsavölgyi és Társa, Bécsben pedig Dunkl N. J. műkereskedésében. A kiállítás és a nyomás felette díszes, szabatos és tisztán olvasható. Az átirat az eredeti vezérkönyv után készült, könnyen játszható és felette hű, miről Mosonyi elismert tekintélye kezeskedik. Egy szóval: oly kitűnő átirata ez a szóban forgó remekműnek, minővel nem igen sokkal találkozunk a zeneirodalomban. Minden legcsekélyebb előadási jegy s időmértéki változásra a legnagyobb gond van fordítva, emellett a különböző hangszerek, énekkarak és magány szólamok önálló részei megjelölése, biztos tájékozást nyújt az egész mű zenekari felosztása és alkotására nézve. – Az átirat 78 lapra terjed, s tíz ívet tartalmaz. Ára 5 frt. o.é.

Kik zeneműtárukat egy kiváló műbecsű számmal kívánják gazdagítani, el ne mulasszák ezen a maga nemében páratlan művet megszerezni.

Ez a hirdetés a *Zenészeti Lapok* 1865. május 11-i számának „Zenészeti újdonságok” című cikkszavában jelent meg.¹ Ugyanebben a számban az újság egy esszéteközül Lisztről Mosonyi tollából annak okán, hogy Liszt felvette a négy alsó papi rendet. Ebben Mosonyi így emlékszik vissza az átütő hatásra, amelyet a mise tett rá:

Én Lisztet akkor tanultam közelebről ismerni, midőn 1856-ban Pestre jött esztergomi miséje előadásához a próbákat vezetendő. Őszintén bevallom, hogy akkor ez a mű rám nézve az a fénysugár volt, amely egykor Sault Pállá változtatá. Mert addig csak azon általános közvélemény nyomán, én is csak a sok üres szót szaporítám annak érdekében, mely Lisztet mint kiváló zongoravirtuózt dicsőítette ugyan, de nagy zeneköltőnek egyáltalán nem akarta elismerni. De a kérdéses mise próbái alatt lehullott a hályog a szememről s töredelmes szívvel vertem a mea culpa-t.²

Mosonyi nagyon jól ismerte a mise zenei anyagát, hiszen nagybőgőn játszott az előadáson.

* A Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont Mosonyi Mihály tiszteletére rendezett emléknapiján, 2015. október 3-án a Régi Zeneakadémián elhangzott előadás írott változata.

1 *Zenészeti Lapok*, V/32. (1865. május 11.), 255.

2 Mosonyi Mihály: Liszt Ferenc. „Folyó év april 25-én Rómában a kisebb egyházi rendeket fölvetve és tonsuráltatott”. Uott, 250.; idézi: Bónis Ferenc: *Mosonyi Mihály*. Budapest: Gondolat, 1960, 64.

Sőt, még ezt megelőzően elemzést készített a műről, melyet humoros formába öntött egy Liszthez szóló pohárköszöntő számára. 1856. augusztus 16-án a Pesti Zenész Egylet ünnepséget rendezett Liszt tiszteletére, aki az *Esztergomi mise* próbáira érkezett haza. Ezen az ünnepségen olvasta fel Mosonyi Mihály a pohárköszöntőjét, amelyet még abban az évben kiadott Landerer és Heckenast nyomdájában. A köszöntő szövegébe beleszötte a mise általa legfontosabbnak ítélt zenei tulajdonságait. Megemlíti a zenei anyag szerkezetét, kompozíciós technikáit, harmónia- és hangnemhasználatát, előadói utasításait, hangszerelési megoldásait, a benne alkalmazott játékmódokat. Ezekből a szempontokból közelítette meg a mű korszakújító nagyságát, humoros megfogalmazásban.³

Liszt már korábban ismerte, és el is ismerte Mosonyi zeneszerzői adottságait. Ennek legkézenfekvőbb bizonyítéka, hogy Liszt őt ajánlotta, hogy kérjék fel a mise változó részeinek megkomponálására. 1866. február 22-én írta Augustus Antalnak, hogy eredetileg Mosonyinak szánta a *Graduale* és az *Offertorium* megírását, mert akkor is, és a levél keletkezésének idején is őt tartotta a legjobb magyarországi egyházzenei szerzőnek.⁴ Maga a felkérés 1855 elején történhetett, mivel Leopold Alexander Zellner bécsi zenei, színházi és képzőművészeti lapja, a *Blätter für Musik, Theater und Kunst* első évfolyamában, az 1855. április 24-i számban tudósít róla.⁵

S bár az ősbemutatón Esztergomban 1856. augusztus 31-én felsőbb kívánságra nem Mosonyinak, hanem a Bazilika karnagyának, Seyler Károlynak a tételei hangzottak el, Liszt szeptember 4-én a Belvárosi templomban Mosonyi *Gradualé*-jét és *Offertorium*-ját vezényelte. Sajnos pillanatnyilag nem tudunk közelebbit a két tétel sorsáról, illetve hollétéről. Liszt a mise átdolgozása során kikérte Mosonyi véleményét is, illetve rá való tekintettel a bőgőszólamnak a Credo tételben kiemelt szerepet szánt:

Tisztelt Barátom valószínűleg meg lesz elégedve ama változtatásokkal, könnyítésekkel és pótlásokkal, melyeket Misém vezérkönyvének utolsó revíziója alkalmával abban tettem. [...] A Gloria és Credo zárófűgái nem a szokásos kaptafákra készültek.¹ Most az Ön tiszteletére a nagybőgőkben önállóan lép fel az Agnus főmotívuma s az egészet a Credo motívuma zárja le, amivel úgy lélektanilag, mint zeneileg teljesebb egységet igyekeztem elérni.”⁶

3 Ilona Mona: „Erste musikalische Analyse der ‘Graner Messe’ von Ferenc Liszt”, *Studia Musicologica*, 29/1987, 343–351. Részlet a köszöntőből: „Herr Doktor! Erlauben Sie, dass ich als **Ripienist** mir eine **obligate Stimme** nehme, und mich mit meiner nicht genug **solffeggierten mezza vox humana** von **zwei Füßen** es wage, zu **improvisieren**. Meine Stimme ist zwar nicht ohne **Register**, aber nicht **coloratur** fähig, auch für das **Portamente** nicht geeignet, leistet aber doch in einer **Appoggiature** Ersterckliches, diese ist ein **Prahltriller**, der meistens in ein **Tremolo** hinherführt.” 346.

4 1866. február 22. In: Csapó Vilmos (közr.): *Liszt Ferenc levelei báró Augustus Antalhoz, 1846–1878*. Budapest: Franklin, 1911, 105.

5 Bónis Ferenc: „Liszt, Erkel és Mosonyi alakja egy bécsi művészeti lapban”, *Nemzet és Hagomány*, 1/2011, 41.

6 Isoz Kálmán: „Liszt Ferenc három kiadatlan levele Mosonyi Mihályhoz”, *Magyar Könyvszemle*, XXXIII/3–4, 1926, 311.

A mise négykezes átiratának elkészítéséhez Mosonyi 1860-ban kezdetettséghez, mivel Liszt szeptember 24-i levelében kéri a teljes átirat kéziratát Rómába, és elismeréssel ír a Kyriéről és Gloriáról, amelyet már megkapott.⁷ Az átirat nyilván azért is váratott magára, mivel maga Liszt is több változtatást vezetett be az eredeti műbe, már 1856 végétől kezdődően. A partitúra nyomtatott díszkiadása 1859-ben jelent meg Bécsben. Liszt így ír a fenti levelében Mosonyinak az első két tétel átnézése után:

Kedves és tisztelt Barátom!

Az Esztergomi Mise (Kyrie és Gloria) kitűnő feldolgozását őszinte örömmel, azonnal kipróbáltam a zongorán. A misét Berlinbe küldték utánam, ahol Hans von Bülownál három napig időztem. ... a jobboldali részt játszotta, én a baloldalt. Ha jelen lett volna, csaknem annyira elégedett lett volna az előadással, mint a zongoristák a mesteri és mintaszerű átirattal. Egy ilyfajta partitúrát nem lehet értelmesebben, hívebben és hatásosabban zongorára négy kézre átírni, mint ahogy az Önnek sikerült. Meglátszik rajta, hogy szereti a művet s nagyra tartom, hogy azt egy oly képességű zeneszerző, mint Ön, ekkora figyelemmel és szimpátiával kezeli. Azt a néhány kis változtatást, amit legtöbbször a játék megkönnyítése végett kék ceruzával bejegyeztem, nem fogja rossz néven venni. A következő tételek átírásánál kérem járjon el egészen szabadon, minden szórszálhasogatás nélkül, s ha a zongoraletét úgy kívánja, a szólam magasságát és a figurációt változtassa meg.

Remélem, a kotta metszése nem lesz igen eltérő minőségű s Dunkl megfelelő kiadásról fog gondoskodni. Különösen kösse lelkére a szöveg betűinek gondos megválasztását, ne legyenek se nagyok, se kicsinyek s üssenek el az előadási utasítások (piano, crescendo stb) betűitől. Átiratának számos kiválóságához még a szöveg helyes elosztása is társul, a metsző ragaszkodjék pontosan kéziratához és egy jöttányit se térjen el tőle.”

Liszt lelkesedése őszinte és nem túlzott. Erre utal Mosonyihoz írott 1862. november 24-i levele, amelyben a következőket írja:

Miután kevesen vannak, kik partitúráimat elolvasni képesek és hajlandók, ritkán kínálok fel azokat. De ha tisztelt Barátomnak ily olvasmányhoz ideje lenne, örömmel küldöm el (Brendel barátom útján Lipcséből) a Faust-szimfónia és három legújabb szimfonikus költeményem vezérkönyvét.”⁸

A négykezes miseátirat nyomdai levonatának korrigálásában Liszt maga is intenzíven részt vett. Carolyne Sayn Wittgeinsteinnek írta 1864. szeptember 24-én, hogy az előző napját Mosonyi munkájának átnézésével töltötte.⁹ Végül 1865 januárjában készült el az utolsó korrektúrával, és a levonatot köszönettel visszaküldte a bécsi kiadó Johann Nepomuk Dunklnak azzal, hogy amint Mosonyi jóváhagyja a végső változatot, nyomtathatják a kottát. Liszt soraiból kiderül, hogy teljesen elége-

7 1860. szeptember 24. In: Isoz: i. m., 312.

8 1862. november 24. Uott, 314.

9 1864. szeptember 24. „J'ai passé ma journée d'hier à reviser l'arrangement à 4 mains que Brandt a fait de la Messe de Gran. In: *Franz Liszts Briefe*. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. VI. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, 53.

dett Mosonyi munkájával.¹⁰ A kottán, melyet Bécsben Dunkl, Pesten Rózsavölgyi adott ki, természetesen feltüntették Mosonyi nevét, mint átíróét:



1. faksimile. Az átírat nyomtatott kiadásának címlapja (Liszt Ferenc Kutatókönyvtár, Budapest, LZ 3648)

Az *Esztergomi mise* négykezes átíratának története azonban ezzel nem ér véget. Liszt később még további, bár nem lényegi változtatásokat tett a mű zenei anyagán. S amikor 1872-ben, már Mosonyi halála után a mise második, átdolgozott kiadása megjelent Schubert kiadónál Lipcsében, Liszt ismét javított az 1865-ös faktúrán. 2010-ben Weimarban a Hercegin Anna Amalia Bibliothek egy különleges forráshoz jutott: az *Esztergomi misének* egy olyan 1865-ös kiadását vették meg, amelyben a zeneszerző javításai, változtatásai találhatóak egy későbbi kiadás számára.¹¹

¹⁰ 1865. január 2. „Gehrter Herr, an Mosonyi's 4händiger Clavier Partitur der Graner Messe habe ich wahrlich Freude. Diese schwierige Aufgabe konnte nicht befriedigender und wirkungsvoller gelöst werden als es Ihm gelungen ist. Wenn ich mir daran einige Änderungen erlaubte, so geschach es blos zur Erleichterung der Spieler.” In: Margit Prahács (hrsg.): *Franz Liszt. Briefe aus Ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Kassel–Basel–Paris–London–New York: Bärenreiter, 1966, 118.

¹¹ Johannes Mangel–Angelica von Wilamowitz-Moellendorf: „Das langwierige Geschäft des Selbst-Corrigierens” – Zu einer von Franz Liszt revidierten Klavierpartitur der *Graner Messe*”. In: Hellmut Th. Seemann–Thorsten Valk (hrsg.): *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2011*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011, 103–120.

A címlaphoz Liszt hozzáírta: a szerző által jóváhagyott második kiadás, ami azonban végül nem jelent meg a nyomtatott kottán, mint ahogyan nem szerepel rajta Mosonyi neve sem. Liszt számára pedig fontos volt ez a megjegyzés, mégpedig annyira, hogy a mise négykezes változata a saját maga által készített második, 1877-es műjegyzékében is így szerepel.¹² Ez valahol azt is sugallja, hogy a zeneszerző sok saját javítása, változtatása után a végső formát már szinte saját átirataként fogadta el.

A mise zongorista előadói particellászerű letétet kapnak kézhez, Mosonyi a szólamokat, ahol csak tudta, az eredeti magasságban és jól kivehetően helyezte el. Nagy hangsúlyt fektetett a jellegzetes, fő motívumok, pregnáns ritmusképletek előtérbe állítására. Kiemelte a teljes mise tematikus összefüggéseit, a tételek közötti visszatérő motívumok, dallamok mindig hangsúlyt kapnak. Az átiratba a szöveget, és a szólamoknál a hangszerek nevét is beírta. A nagyon igényes zongoraletét professzionális előadók számára készült. Az énekesek (mind a kórus, mind a szólisták) szólamát Mosonyi beolvasztotta a teljes zenekari letétbe, és amikor a tematikus anyagot a zenekar kapja, az énekszólam abbamarad. A nagy fokozásoknál több szabadságot engedett meg magának, és a folyamatra, a zene vivőerejére koncentrált, kevesebb, de meghatározó motívum kiemelésével. Ilyen hely a Glóriában a *Domine Deus* szakasz, ahol Mosonyi nem törődött a basszus szólam és a kórus feljelgetésével, csak a zenekari szólamokat vette figyelembe, hogy a zene vivőerejét, lendületét vissza tudja adni. Hasonló fokozás figyelhető meg a *Credo Et in spiritum* szakaszának végén, ahol akkor lép be ismét az énekes szólisták dallama, mikor a zenekar kíséretként háttérbe vonul, és átadja a főszerepet az énekesnek. A *Credo Crucifixus* szakaszának zongoraletétje döbrent rá, hogy ebben a részben Liszt már milyen tökéletesen megtalálta a *Via Crucis* és a kései zongora-gyászdarabok hangvételét. A két fűga átirata briliáns, mind a tematikus anyag, mind a szakaszok építkezésének és eredeti hangzásának visszaadásában. Az átirat érzékenyen követi azokat a zenei váltásokat, harmóniafordulatokat, hangszíneket és fokozásokat, amelyek Liszt zenéjének emelkedettséget, mintegy túlvilági fényt kölcsönöznek. Az átirat nemcsak a zenei anyagot, hanem Liszt szellemiségét is tükrözi, és ez már megvalósul az eredeti változatban, Liszt javításai nélkül is.

Mosonyi nemcsak az *Esztergomi misét*, hanem a *Koronázási misét* is át szerette volna írni zongorára, négy kézre. Tervének megvalósítását korai, váratlan halála akadályozta meg. (Erről a szándékról Liszt ír levelében Schubertnek 1870 novemberében, közvetlenül Mosonyi halála után.)¹³ De Mosonyi volt az, aki különleges szépíráásával lemásolta a *Koronázási mise* partitúráját, azért, hogy a bécsi udvarnak véletlenül se lehessen kifogása a tervezett előadás ellen, miszerint nem áll rendelkezésükre megfelelő partitúra.

12 *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt*. Neue vervollständigte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel [1877], 92.

13 1870. november 9. „Kurz vorher sagte mir Mosonyi: schicken mir nur bald die Partitur der Krönungs Messe, der 4händige Clavier Auszug soll nicht warten lassen, ich setze mich sofort mit Lust und Liebe daran. Nun werde ich diese Arbeit selbst verrichten und sie ihnen vor Weichnachten einsenden.” In: *Liszt's Works Database*, Briefe, original: D- Wrgs 59/75/1, Nr. 15.

Mosonyi a magyarok között azon kevesek közé tartozott, akik nem értették félre Liszt szándékait, s nem fordultak el tőle a „cigánykönyv” magyar megjelenése után sem. A már idézett esszéjében, a *Zenészeti lapok*ban 1865-ben így ír róla:¹⁴

Liszt mint zeneköltő, nem azon a közönséges művészeti országúton szokott járni, melyen már annyi számtalan divat-kompozitor kocsikázgatott s kocsikázgat egyre nagyúri kényelemmel; azért támadtak és támadnak fel egyre ellene a sok filiszteusok, kik rágalmaik, gyanúsításaik nyilaival és keresztre feszítő ítéleteikkel elhalmozzák!

14 Mosonyi: i. m., 250.

ABSTRACT

ZSUZSANNA DOMOKOS

LISZT'S *GRANER MESSE* IN MIHÁLY MOSONYI'S TRANSCRIPTION

Mosonyi's transcription of the *Graner Messe* by Liszt is symbolic evidence of the composer's admiration of Liszt. Mosonyi belonged among Liszt's most devoted friends and supporters in Hungary. Liszt also had a high opinion of Mosonyi's compositions, he declared him to be the best Hungarian composer of church music of his time. Mosonyi not only made the piano four-hand transcription of Liszt's mass, but he himself played the double bass at its first performance. The article traces the genesis of the transcription (1860–1872) following Liszt's correspondence, the two editions of the transcription in Liszt's time, and Mosonyi's article on Liszt in 1865 in the *Zenészeti Lapok*. The transcription by Mosonyi won Liszt's highest appreciation to the extent that Liszt later included it in his 1877 catalogue of his own works. The way Mosonyi made the transcription of the mass is very similar to those by Liszt which aim to reflect the very spirit of the original composition. The article also gives some examples from it.

Zsuzsanna Domokos graduated from the Faculty of Musicology at the Budapest Liszt Academy in 1987. From 1986 she was a research assistant in the Liszt Academy's Franz Liszt Memorial Museum and Research Centre, where in 2002 she became the deputy director and in 2009 the director. In 1993 she obtained a post-graduate doctoral degree and in 2009 was awarded her PhD. The subjects of her theses were Borodin's opera *Prince Igor* and the influence on Liszt's music of 19th century Palestrina reception in Rome. She has been awarded Hungarian state scholarships to undertake research in Moscow, St Petersburg, Vienna, and Rome. She has delivered musicological papers at conferences in Hungary and abroad (Austria, Germany, Italy, Finland, France and Slovenia). Her work has appeared in Hungarian and foreign academic journals. She has organized exhibitions and historical concerts in Hungary and abroad, and was the organizer of the Liszt birthday festivals in the Liszt Memorial Museum in 2011 and 2016. In 2014 she was awarded the Silver Raven Medal of the Los Angeles Collegium Corvinum and in 2016 Hungary's Bence Szabolcsi prize.

Gulyásné Somogyi Klára

„...SZÜKSÉGES A PEST-BUDAI ZENEDÉNEK A DOLGOK ÉLÉRE ÁLLANI...”*

Mosonyi Mihály cikksorozata a magyar zenei műveltség felemeléséért

Odafigyelés másokra, zenei ismereteik megalapozása, fejlesztése – ez a tevékenység hosszú ideig volt része Mosonyi életének. Ugyanígy a szélesebb közönség zenei műveltségének formálása is szívügye lett, ami különösen az 1860-as években vált lehetővé, amikor a *Zeneszerzői Lapok* egyik vezető munkatársaként több írása is megjelent. Zeneszerzőként igyekezett minél több műfajban, formában bebizonyítani, hogy a magyar zene művészi szintre emelhető, de mindezt a szó erejével és saját pedagógusi, nevelői munkájával is meg akarta erősíteni, és tudatossá akarta tenni. Ábrányi szerint „bajos volna eldönteni, hogy mint író, mint pedagógus vagy mint zeneköltő volt-e nagyobb”.¹ Ebben az írásban Mosonyinak nagyrészt az írói, és néhány megjegyzés erejéig a pedagógusi tevékenységével kapcsolatban szeretnék rávilágítani néhány, talán kevésbé ismert összefüggésre.

Az ifjú Michael Brand (a későbbi Mosonyi Mihály) a tanítás vágyával jelentkezett a pozsonyi tanítóképzőbe. Azonban zenei tehetsége és érdeklődése, tanárai, pártfogói, de saját erős elhatározása, sok munkája, önképzése is más pályát jelölt ki számára. Így az 1840-es évek közepétől, néhány évvel pesti letelepedését követően, már ismert muzsikus és keresett zenetanár lett. Megélhetésének alapja zongoraóráinak tiszteletdíja volt. Magánéleti és alkotói, zeneszerzői válságának idején is a tanítás jelentett szilárd pontot az életében. Ábrányi így emlékszik vissza a tanár Mosonyira:

aazzal a varázserővel bírt, hogy a zeneművészet legbonyolultabb labirintusából ki tudta vezetni tanítványait, még az olyanokat is, akikben nem volt egyéb, mint csak jóakarát és szorgalom. Élvezet volt őt hallgatni, mikor magyarázott. Tele volt temperamentummal és világozással.²

* A Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont Mosonyi Mihály tiszteletére rendezett emléknapján, 2015. október 3-án a Régi Zeneakadémián elhangzott előadás írott változata.

1 Ábrányi Kornél: „Erkel – Mosonyi – Volkmann”. In: uő: *Képek a múlt és jelenből*. Budapest: Pallas Rt., 1899, 116.

2 Uott

A magántanár Mosonyi Ábrányi szerint, aki maga is tanult nála, válogatós volt a tanítványok elfogadásában.³ Pedagógusi munkája, bár végigkíséri szinte teljes életét, nagyrészt mégis rejtve maradt. Ismerjük jelesebb tanítványait, elképzeléseire, módszereire azonban csak következtethetünk. Tudta, hogy az „elitképzés” mellett szükség van minél több olyan iskolára is, amelynek célja az általános zenei műveltség megszerzése, a művészi zene iránti érdeklődés felkeltése, ahol rendszeres zeneoktatás folyik, az elméleti tárgyakat csoportosan oktatják, és ahol megfelelő tanácsok is rendelkezésre állnak.

Mosonyi, Pestre költözését követően, igyekezett ismeretséget kötni a város zeneéletének szereplőivel, így a Hangászegylet tagjaival, vezetőivel is. Az 1836-ban több kísérletet követően létrehozott Pest-budai Hangászegylet 1840 márciusában indította el Énekiskoláját, amelyben, az alapítói szándék szerint a hangversenyeikhez szerettek volna énekeseket képezni.⁴ Az iskola megnyitása önmagában is jelentős dolog volt: a Hangászegylet 3 és fél évi működés után elég erősnek érezte magát ahhoz, hogy a hangversenyrendezés mellett részvényesek közreműködésével és további felajánlásokban bízva létrehozzon, majd fenntartson egy iskolát is. A következő húsz év alatt, különösen az 1850-es években az iskola jelentős fejlődésen ment keresztül: a kezdeti ének mellett új tanszakokkal bővült; előbb vonós és fúvós hangszereket, majd zongorát is tanítottak. Emellett egyre nagyobb részt vállaltak a város kulturális életében is. Az iskolának szinte a kezdetektől fogva általánosabb szerepet is szántak: külföldi minták alapján nemzeti konzervatórium-má szerették volna fejleszteni, átalakítani. Sokan már 1841-től egy nemzeti konzervatórium javára adták adományait – pénzt, felszerelési tárgyakat, hangszereket, zeneműveket.⁵ Az 1850-es évek második felétől a Hangászegyleti Énekiskola (1850-től Zenede) több egykori növendéke működött énekes vagy hangszeres művészként, illetve zenetanítóként az országban. Bár a Zenede további története nem tartozik jelenlegi témánkhoz, annyit még jegyezzünk meg, hogy ez az intézmény, amelyet Liszt Ferenc is többször támogatott, a Zeneakadémia létrejötte előtt Pesten a legjobb, országos szinten is az elsők között működő zeneiskola volt, amely jogutódja révén a mai napig is fennáll.

Amikor Mosonyi megismerkedett a Hangászegylet vezetőivel, még Michael Brand, a zeneszerző került velük kapcsolatba. 1843-ban az egylet zenekara szólaltatta meg először azt a h-moll nyitányát, amelyet még Rétfalun komponált.⁶ Ugyanabban az évben és a következőkben is többször előadták egy-egy művét. Később

3 Vö. Ábrányi Kornél: „Brand – Mosonyi”. In: uő: *Életemből és emlékeimből*. Budapest: Franklin, 1897, 351.

4 Vö. Mátray Gábor: „A pestbudai hangászegylet története”. In: uő (szerk.): *A pestbudai hangászegyleti zenede évkönyve 1852-re*. Pest: Trattner–Károlyi, 1853, 61. skk.

5 Az iskola megalapítása előtt már Liszt Ferenc is egy nemzeti konzervatórium javára ajánlotta fel 1840. január 11-i hangversenyének bevételét. Vö. Dömötör Zsuzsa–Kovács Mária: „Liszt Ferenc magyarországi hangversenyei 1839-1840”. In: uők [et al]: *Liszt Ferenc utazásai a reformkori Magyarországon*. Budapest: Eötvös Kiadó, 2015, 37.; Mátray Gábor (szerk.): *A pestbudai hangászegylet igazgatása alatti nyilvános énekiskola évkönyve*. Pest: Trattner–Károlyi, 1842, 3., 29.

6 Vö. Bónis Ferenc: *Mosonyi Mihály*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1960, 39.

rövid ideig hivatali kapcsolat is fűzte az egyesülethez: 1844-ben helyettes levéltárnokká választják, 1857-ben pedig a zenedei pályaművek bírálóbizottságának is a tagja lesz.⁷ Mosonyi többször is ajándékozott kottát az iskola könyvtárának. Ez a kapcsolat, bár elsősorban nem az oktatási tevékenységhez kötődött, mégis lehetővé tette, hogy Mosonyi az iskola körülményeiről, terveiről is tájékozódjon. A Zenedét jobban megismerve lehetőséget látott arra, hogy az intézmény akkori keretein túlmutató feladatokat is megvalósítson. Ezeknek az elképzeléseinek a *Zenészet*i *Lapok*ban, nem sokkal az újság megindulása után, egy négyrészes cikksorozatban adott hangot, „A Buda-pesti zenede. Annak teendői általában a zeneművészet terjesztése, de különösen a magyar zene emelése s fejlesztése érdekében” címmel.⁸

Mint ahogy az alcím már jelzi, Mosonyi alapvetően két fontos teendőt jelöl meg a Zenede számára: a magyar zene terjesztését, illetve az általános zenei műveltség emelését; ennek eléréséhez pedig a továbbiakban több részfeladatot nevez meg. Cikkeiben a jobb érthetőség érdekében sokszor használ természeti képeket. Ebben a sorozatban a magyar zenét olyan, több tiszta forrásból eredő, nagy folyóként állítja az olvasó elé, amelynek „nincs semmi meghatározott iránya”. A Zenede feladatául a folyó biztos medrének megmutatását és a folyam biztosítását szánja. Az a véleménye, hogy az intézménynek kellene „a dolgok élére állani”, mert az egyes emberek erre nem képesek. Ez a feladat más országokban nem a hasonló intézményekre vár, mert ott „rendesen meg van már vetve a zeneművészet biztos alapja”,⁹ vagyis a zeneművészet, a zenei élet iránti alapvető érdeklődés és az intézményes támogatás egyaránt.

Magát a Zenedét egy kitartóan és szorgosan gyűjtő „méhecskéhez” hasonlítja, bemutatván, milyen nagy utat tett meg az alapításától kezdve, miközben sok válságos időszakot élt meg. A változáshoz, változtatáshoz akar segítséget, ahogyan ő írja, „lökést” adni ezzel a cikksorozatával, amelyben a javaslatait saját tapasztalatai alapján írja le. Abban reménykedik, hogy ha a Zenede ezeket követné, akkor nagyobb elismerésben, s talán bőségesebb, akár állami támogatásban is részesülhetne. Azonban már a cikksorozat elején megállapítja, hogy az iskola jelenleg nem képes még erre a feladatra, mert a részvényesek szándéka, és emiatt az igazgatótanács döntései ettől eltérőek lehetnek, illetve a Zenede most inkább helyi jellegű, mint országos tanintézet. Kétségeit később egy másik, „A magyar zene kérdésének érdekében” címmel megjelent cikksorozatában is kifejezi, amikor így ír: „igazságosan véve a dolgot, többet nem is lehet kívánni, mint amennyit jelenleg a tanárkodás terén [a Zenede] minden évben felmutat”.¹⁰ Ugyanitt visszaul a Zenedéről szóló sorozatra, amely a *Zenészet*i *Lapok*ban és a Zenede igazgatótanácsi jegyzőkönyveiben is visszhangtalan maradt, s amely sorozatban az elképzeléseit abban a tudatban írta le, hogy a kívánt változások elindítása nem tartozik a Zenede kötelességei

7 Uott, 43.

8 *Zenészet*i *Lapok* (a továbbiakban *ZL*) 1/17., 18., 19., 20. (1861. január. 23., 30., február. 6., 13.)

9 *ZL* 1/17., 129.

10 *ZL* 1/42. (1861. július. 17.), 329.

közé. Hozzáfűzi, hogy ezek „megvalósítása csak azt bizonyítaná, hogy [a Zenede] a kérdéses ügy iránt valódi érdek s előszeretettel viseltetik. A nagyszerű vállalatok életbeléptetése, jól tudjuk, hogy mindenkor kívül esnek a kötelesség határain.”¹¹

Az elsődlegesen a Zenedével foglalkozó, korábbi cikksorozatban Mosonyi először is azt javasolja, hogy jelentessenek meg „egy nem nagy terjedelmű s népies modorban írott ének-tankönyvecskét, melyet minden falusi iskolatanító használhatna”.¹² Ez segítséget jelenthetne az énektanításban, amelynek része lehetne a kottaolvasás megtanítása is. A könyv – nevezhetjük módszertannak is – kellően inspiráló hatással lehetne az énektanítókra, akik közül néhányan a hangszertanulásra is biztathatnák növendékeiket. Mosonyi bizonyára ismerte azokat az énekeskönyveket, amelyeket többnyire a felekezeti hovatarozás szerint állítottak össze és használtak a különböző iskolákban. Itt azonban egy olyan kiadványra gondolt, amely a „népies modor”, vagyis a nemzeti indíttatás révén az egész ország területén általánosan használható lett volna. Érdeemes megjegyeznünk, hogy e cikksorozat megírása idején jelent meg a Zsaskovszky-testvérek *Egri ének-kátéja*, az alcíme szerint *elemi iskolák s minden kezdő számára*. Mosonyi bizonyára ismerte a kis könyvecskét, amelyről Bartalus István írt ismertetőt a *Zenészeti Lapok*ban, de talán ezt is olyan magánkezdeményezésnek tartotta, amely mögött nem áll intézményes háttér.

Másodikként egy elméleti és gyakorlati magyar zongoraiskola megjelentetését javasolja, több kötetben, „a Zenede tekintélye alatt”. A tanárok felkészültségéről nincsenek illúziói, amikor megjegyzi, hogy egy ilyen munka módszertani útmutató is lenne, és még hozzáteszi, hogy a tanító „míg másokat belőle tanítana, maga is egyben-másban sokat tanulhatna”.¹³ Messze vagyunk ekkor még a rendszeres zene-tanárképzéstől, s bár a század első felében megjelent már néhány zongoraiskola – gondolok itt például Gáti vagy Dömény¹⁴ munkáira –, ezek hatása igen szűk körű lehetett. Hofecker Imre szerint, aki elsőként foglalta össze a magyar zeneoktatás történetét, e zongoraiskolák szerzőinek jelentősége abban áll, hogy tapasztalataikat összefoglalva magyarul dolgozták ki útmutatásukat, s így a gyakorlati ismeretek közlése mellett elősegítették a magyar nyelv használatát a zenepedagógiában is.¹⁵ Bartalus jeles zongoraiskolája éppen Mosonyi cikksorozatának megjelenése közben látott napvilágot,¹⁶ elsőként maga a szerző ismertette művét. Mosonyi két cikkében is méltatja az iskolát.¹⁷ Dicséri benne azt, hogy – ellentétben más hasonló tankönyvekkel – Bartalus kevesebb elméletet és több gyakorlatot közöl, mert megfelelő példák híján igen hamar unalmassá válnak az órák tanítónak és növendéknek egyaránt, különösen akkor, amikor a tanító maga sem biztos a dolgában.

11 Uott

12 ZL 1/18., 237.

13 Uott, 238 [! 138.]

14 Gáti István: *A' kótából való klavírozás mestersége*. Buda: Egyetemi Nyomda, 1802; Dömény Sándor: *Útmutatás a fortepiano helyes játzsására ...* Pest: Lichtl, [1827].

15 Vö. Hofecker Imre: *A magyar zene-oktatás története*. I. füzet. Budapest: Bagó nyomt., 1886, 22.

16 Bartalus István: *Módszer a zongora helyes játzsására*. Pest: Rózsavölgyi, 1862.

17 ZL 2/ 26., 38. (1862. március 27., június 19.)

Mosonyi fejtegetésében saját pedagógiai alapelveiről is ír, s innen következtethetünk arra, hogyan is tanított ő valójában. Vallomása szerint igen sokat tanult Hummel Zongoraiskolájából, amelyet 13–14 évesen „szabad óráiban” lemásolt.¹⁸ A cikkben megemlített tanítási elvei közé tartozik például, hogy akár sokszor is türelmesen figyelmezteti a növendékét egy gyakran elrontott helynél, de nem írja be a kottába a megfelelő ujjrendet, vagy nem jelöli meg azt a helyet, ahol a tanítvány téveszteni szokott, mert azzal szinte megerősítené a hibát ahelyett, hogy a jó megoldásra irányítaná a figyelmet. Egy ilyen jelzés kerülőutat jelent a gyermek gondolkodásában, mert először a bejegyzés értelmét kell felidéznie. Mosonyi inkább a gyökeres javítást támogatja. Hasonlóképpen vallja, hogy a gyermeknek a kiválasztott darabot alaposan meg kell tanulnia, nem pedig minden órán újat venni. Sokszor a szülők olyan mű megtanulására is készítetik gyerekeiket, amelynek az eljátszására még nem érett. Mindennek következményeként a növendék nehézkesen és lassan halad előre.

Harmadik javaslatként Mosonyi „[egy] célszerűen összeállított, s nem nagy terjedelmű orgonaiskolát s kézikönyvet” jelentetne meg, „melyhez idővel a legszükségesebb egyházi énekeket s choralokat is hozzá lehetne mellékelni”.¹⁹ Ezzel a kántorok kottaolvasását, alaposabb hangszerismeretét és a változatosabb, magasabb szintű játékot is elő kívánta segíteni. Ennél a pontnál is kiemeli, hogy az egyházi zenei gyakorlatnak egy ilyen jellegű támogatása az egész nemzet műveltségére hatással lenne. Az összes, a Zenedének címzett javaslat közül – bár a többihez hasonlóan olyan területet jelöl meg, amely fejlesztésre szorul – ez kapcsolódik legkevésbé a Zenede tevékenységéhez, ahol sem orgonát, sem egyházi éneket, sem liturgiát nem tanítottak. Ugyanakkor jelzi Mosonyi széles látókörét, előremutató gondolkodását, hiszen a templomi, egyházi zenével mindenki rendszeresen találkozott, s így ezen a téren is szükség volt a változásra.

Negyedikként egy rövid, de alapos, magyar nyelvű összhangzattan megírását javasolja, ezt is elsősorban a zenetanítók és iskolamesterek kezébe szánja. A magyar nyelvűség természetes óhaja a nyelvhasználat és a terminológia kialakítása, megszilárdítása érdekében is. A *Zenészeti Lapok* hasábjain Mosonyi maga is igyekezett erre példát adni: a lap megjelenésének kezdeteitől, segítségül az önképzéshez, *Öszhangzat s hangzat-jelzéstán* címmel elméleti és gyakorlati példák segítségével egy hosszú sorozatot szentelt a témának.²⁰ (Az előzmények közül meg kell említenünk az első magyar nyelvű zeneelméleti munkát, Bartay András *Magyar Apollóját* 1834-ből.)

A kívánt tankönyvek közhasznúságát, valódi használhatóságát a szakterületek fontossága, a magyar nyelvűség és a rövidség biztosítaná. A szakmaiság garanciáját és az országos jelleget a Zenede adná, s a siker tovább növelhetné az intézmény országos hírét. Mindezek alátámasztására Mosonyi a sorozat második cikkének

18 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte Spiel*. Wien: Haslinger, 1828. Vö. ZL 2/26., 201.

19 ZL 1/18., 238. [! 138.]

20 A bevezető rész: ZL 1/2. (1860. október 10.)

végén megjegyzi, hogy Huber Károly „semmi idegen befolyástól sem ösztönözve s egyedül hivatását követve” zenedei tanárként egy alapos és jól használható hegedűiskolát adott ki.²¹

A cikksorozat második felének közleményeiben, a 3. és 4. részben olyan témákat is említ, amelyek messze túlnőnek a zenedei kereteken, de amelyekben mégis igen jelentős szerepet játszhatna az iskola. Ilyen egy zenészeti lap elindítása, amely ugyan már megvalósult, de ennek az intézménynek kellett volna kezdeményeznie. Ha így is történt, most még lehetősége lenne a különböző gondolatoknak teret engedő „zenészeti röpiratok” megjelentetésére és támogatására, mert a jótékony vita elősegítené a magyar zenével kapcsolatos vélemények kikristályosodását. Ez lehetőséget adna a végzett növendékek számára, hogy a tanultakat ebben a formában is közkinccsé tegyék, és ezzel felkeltsék a közönség műzene iránti érdeklődését is. Mindez egyre komolyabb tudású tanítók képzését teszi majd lehetővé, akik megtalálják a helyüket az országban.

Ezt a gondolatsort folytatva élesen bírálja a zenedei pályaművek jutalmazási elveit, mert az újonnan születő művek éppenséggel nem felelnek meg a pályázat céljának, annak, hogy minél jobb magyar (szellemű) művek megírását támogassa. A rosszul meghirdetett pályázatok nem inspirálnak komoly további tanulmányokra, inkább csak a pályadíj elnyerésére. A nem nyertes művek szerzői pedig más módot találnak a megjelenésre. Nem népdalokra, hanem komoly művekre kellene kiírni ezeket a pályázatokat, amelyek ebben a formában csak a dilettantizmusnak kedveznek. Az ellen a szemlélet ellen, amely szerint „a magyar zene elveszti eredetiségét, ha azt magasabb s nemesebb modorban kezeljük”, csak tudással, „avatott kezek”²² munkájával lehet harcolni. A hasonlatokkal, példákkal illusztrált cikk olyan, mintha máris mintát adna a korábban javasolt „röpiratra”.

A sorozat záróközleményében Mosonyi még nagyobb távlatokban gondolkodik. Lelkes szavai a zenei és szellemi élet fejlődésébe vetett mély hitét fejezik ki, amelyre másokat is biztat. Önbizalom és kitartás szükséges, hogy mindez megvalósuljon. Jelentős szerepet szán a nemességnek, amely anyagi és szellemi erőinek bevetésével más európai országokhoz hasonlóan sokat tehet a zenei élet megújításáért: „csak egy pár legyen a magasabb körökben, kik érdeklődéssel s kegyelettel viselkednek a zeneművészet iránt, s minden nyerve lesz; a jó s magasztos példát követők aztán bizonyára nem fognak hiányozni”.²³ E gondolatmenetét egy – szerinte akár már néhány év múlva is megvalósuló – jelenet víziójával zárja, amikor is igazolódni látszik majd, hogy „a magyar méltó a mivelt európai nemzetek nevére, dicsőségére”.²⁴ Ezen a ponton tér vissza eredeti célkitűzéséhez, a Zenede feladatainak felvázolásához. Az a legfontosabb, hogy az intézet találja meg azokat az eszközöket és szellemi érveket, amelyek elősegítik a magyar zene és a zenei műveltség elismertségének megalapozását és megerősödését: „tegyen mindenki s főleg a ne-

21 ZL 1/18., 139.

22 ZL 1/19., 147.

23 ZL 1/20., 154.

24 Uott

vezett intézmény is annyit, mennyi erejétől, befolyásától s tekintélyétől kielik”.²⁵ Kritikájáért, szókimondásáért elnézést kér a cikk zárómondataiban. Lelkesedését és eltökéltségét nem korlátozhatja a gyakran tapasztalt hízelgés, ugyanakkor elhatárolódik az olcsó tanácsosztogatástól is.

A Zenede a 19. század első felében a magyar zenei élet jelentős tényezőjévé vált. Ez a tekintély és tapasztalat lehetőséget adhatott volna az intézetnek a cikksorozatban felvetett célok és feladatok megoldására. Mosonyi zeneszerzőként minden tőle telhetőt megtett, de az általa kívánt változások sokkal hosszabb időt és összetettebb megoldásokat igényeltek, mint ahogy elgondolta.

25 Uott

ABSTRACT

KLÁRA GULYÁS-SOMOGYI

“... THE PEST-BUDA MUSIC SCHOOL MUST BE A LEADER...”

Mihály Mosonyi's Series of Articles to Raise the Standard of Hungarian Musical Culture

Mihály Mosonyi (1815–1870) considered it his task to shape the musical culture of his time using every means available. As a composer, teacher and in the first half of the 1860s as a journal editor and contributor, he took every opportunity to achieve his goal. Among those who figured in the early years of his musical life were the professors at the Musicians' Federation Music School, and although he did not teach there, he was well acquainted with its work and the position it occupied in musical life. Hence in a series of four articles published in *Zenészeti Lapok* [Musical Pages] he described his ideas which could be realized by the Music School giving a lead in their direction. He suggests that they produce and publish a text book on singing 'in folk-popular style', a piano tutor, an organ tutor and handbook, together with a textbook on music theory. These books written in Hungarian would be primarily for the teachers, and act as a methodological aid in addition to their existing teaching materials. Former students of the Music School could write 'pamphlets' on questions concerning Hungarian music, in this way assisting in the beneficial discussions. The Music School, even if not yet ready to undertake these tasks, nevertheless could do a lot on their behalf through its power and influence.

Klára Somogyi is a librarian and book historian. She studied at the Juhász Gyula Teacher Training College in Szeged and at the arts faculty of ELTE University in Budapest. After a short period as a teacher she became a librarian at the Liszt Academy in Budapest, where she still works. She was in the Central Library until she moved to the separate Library of Musical Research following its opening. There she dealt with the cataloguing of the 19th century material, the preservation of its holdings, and primarily with researchers' requests to do with the life and work of Liszt. Providing information on these topics and the acquisition of collections now go hand in hand with the history of 19th century Hungarian music publishing and music teaching. On July 1st 2016 she became Chief Librarian at the Central Library of the Liszt Academy.

MŰHELYTANULMÁNY

Zsovár Judit

G. F. HÄNDEL ÉS ANNA MARIA STRADA MŰVÉSZI SZIMBIÓZISA*

1729 februárjában Georg Friedrich Händel két évtized után ismét Itáliába utazott, hogy új londoni operatársulatához, a „Második Akadémiához” (Second Academy) személyesen szerződtessen megfelelő énekeseket. Az „Első Akadémia”, a Royal Academy of Music 1728-as felbomlása után, illetve a két híres-hírhedt díva, Francesca Cuzzoni és Faustina Bordoni távozását követően kulcskérdés volt a *prima donna* személye. Körútjának vége felé Nápolyban talált rá a zeneszerző arra a szopránra, akiben egyesülni látta Bordoni virtuozitását és Cuzzoni lírai érzékenységét. A lombardiai Anna Maria Strada del Pò (1703–1775) 1720-ban Vivaldi felfedezettjeként kezdte pályáját Velencében. Korai repertoárja a dallamkezelést illetően kifejezetten magas, hajlékony koloratúr szoprán hangra utal; erős, fényes hangadással és tiszta intonációval: a neki írott szólamokban gyakoriak a gyors tempóban előforduló szext- szeptim- és oktávugrások, valamint magas hangok rendszeresen ütem- és szöveghangsúlyokon. Strada volt az első magas szoprán, akivel Vivaldi operaszerzőként találkozott, így mindjárt karrierje kezdetén kiderült, hogy hangi adottságai komoly inspirációt jelentenek a komponisták számára.¹ Később, a nápolyi Teatro San Bartolomeo társulatában, Farinelli partnereként eltöltött évek során (1724–26) kezdett bővülni a hangterjedelme és erősödni a mellregisztere; a neki komponált, szélesebb legatót igénylő, ritmikailag cizellált, gálans stílusú *andante* áriák pedig jelzik, hogy a légzéstechnika, a támaszkezelés és a hangi teherbírás magasabb szintjére lépett. Habár szerepei kezdettől fogva változatosak voltak, a szenvedélyes karakter mindvégig meghatározónak tűnik.

Charles Burney arról számol be, hogy Händel stílusa 1729-től az új énekesgárdának és személy szerint Stradának köszönhetően megújult, „különösen a koloratúrák terén, melyeket az elmúlt hat vagy nyolc év alatt szinte mindig ugyanazon énekesek számára gyakran ismételtetett”.² Strada első londoni éveinek ellenére jórészt azzal teltek, hogy elnyerje a két korábbi *prima donna* iránt részrehajló kö-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Komlós Katalin tiszteletére rendezett konferenciáján, 2015. október 10-én az MTA BTK Zenetudományi Intézetben elhangzott előadás írott változata.

1 Reinhard Strohm: *The Operas of Antonio Vivaldi*. Firenze: Olschki, 2008, 53–54.

2 „These new performers gave birth to new ideas and a new style, particularly in divisions, which by writing for nearly the same singers during six or eight years, Handel often repeated”; Strada áriájával, a *Scherza in marra* kapcsolatban a *Lotarióból*: „Handel has given her many of his favourite divisions,

zönség kegyét. A korabeli beszámolók nyomán Reinhard Strohm úgy gondolja, hogy Strada jelentősebb és sokoldalúbb énekesnő volt, mint Cuzzoni és Bordoni.³ Még az Akadémia korábbi librettistája, Paolo Rolli is kénytelen volt elismerni – rosszmájú és igazságtalan megjegyzései mellett –, hogy Strada „átható szopránja csiklandozza a fület”, valamint tájékoztat arról is, hogy Händel szerint Strada „jobban énekel, mint a kettő, aki elhagyott bennünket”:⁴

Signora Stradina ugyanolyan gyors a koloratúrákban, mint Faustina, ugyanakkor Cuzzoni minden édes bája is megvan benne. Meglátjuk, hogy alakul majd. [...] Az igazság az, hogy a szóban forgó énekesnő egyszerűen egy Faustina-másolat, jobb hanggal és jobb intonációval, de az ő vonzereje és tüze nélkül.⁵

A Stradának írott Händel-szerepek valóban nagyobb változatosságot mutatnak az áriatípusok terén az „Első Akadémia” utolsó éveikhez képest (1726–28), amikor a zeneszerző kiélezni kényszerült a rivális énekesnők zenei anyagát, az érzelmes oldalt hangsúlyozva Cuzzoni, míg a *bravura*-jellegét Faustina számára. Strada énekléséről a legkevésbé elfogult leírás a *The Weekly Medley, and Literary Journal* jelentette meg 1729. december 6-án, egy névtelen levél formájában. A beszámoló a „Második Akadémia” első operája, a *Lotario* november 24-i és 28-i nyilvános főpróbáiról szól:

Cuzzoninak bizonyosan elbűvölő a hangja, Faustina pedig elragadóan játszik, de meg merem kockáztatni a kijelentést, hogy Strada mindkettejüket túlszárnyalja. Mindazonáltal, mivel a város olyannyira elkötelezte magát a fent említett két énekesnő erényei mellett, hogy meg vannak győződve, e hölgyeknek nincs párjuk Európában, valószínűleg részrehajlónak vagy egyenesen örültnek néznek engem amiatt, hogy ennyire biztos vagyok az állításomban; mégis véleményem védelmében mondom, hogy ez nemcsak a sajátom, hanem osztozik benne a legtöbb szakértő is, aki jelen volt.

Kétségekívül volt már szerencsénk egészen kiváló olasz énekesekhez, többségük mégis elégtelennek bizonyult egyben-másban. Ha a hangjuk nagyszerű volt is, unalmasan és ízetlenül játszottak, vagy vajmi kevés műveltséggel rendelkeztek a zeneelmélet terén. Másrésztől ha kitűntek színművészetük szépségével vagy jártasságukkal a tudományban [zeneelméletben], a hangjuk volt jelentéktelen. Ami azonban Stradát illeti, ő nagy töké-

which frequently occurred to him afterwards in composing and playing”. In: Charles Burney: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, IV. London: Payne and Son, 1789, 340., 342.

3 Reinhard Strohm: „Vivaldi’s career as an opera producer”. In: *Essays on Handel and Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 122–163., ide: 138.

4 „La Strada incontra molto ed ab Alto si dice che canta meglio delle due passate, perché l’una non piacque mai, e l’altra si vuole che si scordi. il vero è che questa è un penetrante filetto di voce soprana che titilla le orecchie: ma oh quanto siamo lunge dalla Cuzzona! Q[ue]sto è il parere ancora di Bon[oncin]o col quale sentij l’op[er]a.” Paolo Rolli levele Giuseppe Rivának, 1729. december 11. In: Donald Burrows–Helen Coffey–John Greenacombe–Anthony Hicks (ed.): *George Frideric Handel. Collected Documents, Volume 2.: 1725–1734*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 331.

5 „La Sig[nor]a Stradina à tutta La rapidità della Faustina, e tutta La Dolcezza della Cuzzona, et sic de singulis. Ne vedremo gli effetti. [...] la Verità e che la d[ett]a Virtuosa è una Copia semplice della Faust[in]a con miglior voce e migliore intonazione, ma senza il brio e il Garbo di quella”. Rolli levele Rivának, 1729. november 6. In: Burrows–Coffey–Greenacombe–Hicks (ed.): *George Frideric Handel: Collected Documents, Vol. 2.*, 316–17.

letességgel büszkélkedhet a két utóbbi tárgyban; és ami a játékát illeti – ami aztán valóban a legelhanyagolhatóbb része az olasz operajátszásnak itt, Angliában – meg vagyok győződve, hogy egyáltalán nem fog csalódást okozni. [...] Bár a társulat többi énekese nem tudhat magáénak olyan elragadó hangot, mint amilyen Stradée, számottevő zenei adottságaik felől nincs kétség [...]”⁶

A Strada éneklésével, hangjának jellegzetességeivel kapcsolatos következtetéseim pillérei a zenei források (elsősorban a kimondottan a számára írott áriák, szerepek, kiegészülve a felújításokban és *pasticciókban* énekelt anyaggal), a róla fennmaradt vélemények, korabeli énektraktátusok, illetve saját, gyakorló énekesi tapasztalataim. A kottakép kizárólagossága megtévesztő lehet az éneklés minőségét illetően, ha megerősítő tanúságok nem hitelesítik, hogy a számára írt, tágabb értelemben pedig minden általa énekelt zenei anyagot kifogástalanul szólaltatott meg, vagyis a művek által támasztott valamennyi énektechnikai, hangminőségi, kifejezésbeli és zenei követelménynek maradéktalanul megfelelt. Csakis ezután lehet a kottát hiteles forrásként kezelni, s egyfajta 18. századi „felvételként” használni, amely őrzi az adott énekes hangjának lenyomatát. Miután Strada éneklését és hangjának szépségét mindig dicsérték, még ellenséges kritikusok részéről sem érte gáncs – erényei kelletlen beismerése mellett legfeljebb az éneklés közben tapasztalható esetlen arckifejezését, valamint külső megjelenését állították pellengérré –, az ő hangja ihlette áriák optimális hangzásbeli paramétereit véleményem szerint rámutathatnak Strada vokális tulajdonságaira.

Nagy hangterjedelme, hangjának rugalmassága és kétpólusú, lírai-drámai képessége alapján azt mondhatjuk, hogy Strada – 19. századi elnevezéssel élve – *soprano sfogato* (áradó, határok nélküli szoprán), *voce assoluta* volt. Kivételes, veleszületett adottsága révén a fehangokat is erőteljesen és dúsan szólaltatta meg. Éppen ez a teljes testtel való éneklés volt a kasztráltak legfőbb karakterisztikumuma és vonzereje, amely később a romantikus *bel canto* énektechnika alapelemévé vált. Ellen T. Harris hívta fel a figyelmet arra, hogy áriáiban a magas hangok rendszeresen ütem- és szöveghangsúlyokra esnek, ami nemcsak a kor általános gyakorlatától tér el, hanem Händelnek azoktól az áriáitól is, amelyeket a Stradát megelőző és követő vezető szopránok, például Cuzzoni és La Francesina (Élisabeth Duparc)

6 „Cuzzoni has certainly an enchanting Voice, and Faustina an admirable Manner; but I dare to affirm, Strada excels them both. However as the Town had form'd so advantageous an Idea of the Merits of the two Singers above mention'd, and seem persuaded they had not their Equals in *Europe*; I suppose I shall be thought either very much prejudiced, or crazy, in being thus confident in my Assertion; yet have this to plead in favour of my Opinion, that 'twas not barely my own, but that of most of the Judges there present. We certainly have before had very excellent Performers from *Italy*, but then most of them were deficient in some Point or other. If their Voices were fine, their Actions [sic] was insipid, or they had very little Skill in the Theory of Music. On the other Side, if they were distinguish'd for the beauty of their Action, or their Skill in the Science, their Voices were indifferent. But as for *la Strada*, she boasts a very great Perfection in the two last mention'd Particulars; and as for her Action, which indeed is the most unessential Part of an *Italian* Opera here in *England*, I am persuaded it will be far from displeasing. [...] Tho' the rest of the present Singers of the *Opera*, have not such ravishing Voices as *Strada*, yet 'tis certain they have a considerable Skill in Music [...]”. Vö. Burrows–Coffey–Greenacombe–Hicks (ed.): *George Frideric Handel. Collected Documents*, Vol. 2., 325–326.

számára komponált.⁷ Vagyis Strada a mellregiszter kiterjesztett használatával magas fekvésben is képes volt áthatóan énekelni ott, ahol kolléganői csak finom csengésű fejhangokat tudtak produkálni. Ugyancsak Harris mutatott rá arra az összefüggésre, amely a *vibrato* és a *di petto* (fejregiszterben is mellkastámasszal való) éneklés között fennállt egyes 18. századi énekesnőknél.⁸ Pier Francesco Tosi (1723) és Giambattista Mancini (1774) is női szopránokkal kapcsolatban hívta fel a figyelmet a ritka jelenségre, amikor valaki „teljes hangterjedelmében mellhangon énekel”.⁹

Händel kiemelt figyelmet fordított arra, hogy formálja és gazdagítsa Strada zenei palettáját. Ebben az átalakulási folyamatban énekelte Cuzzoni és Bordoni számos korábbi szerepét különböző felújításokban, egyesítve a két korábbi díva különbözőféle képességeit, de eredetileg kasztráltak számára írott áriákat is előadott olasz *pasticciók*ban, túllépve bizonyos értelemben a nemek által felállított hangkorlátokon, de elkerülve a vokális „elférfiasodást”. Rodolfo Celletti szerint Händel alapvetően azt a stílust használta Strada esetében, amelyet korábban Cuzzoninál, de Strada bővülő és tökéletesedő képességeinek köszönhetően dallamilag gazdagította a magas regiszterben, ugyanakkor bizonyos elemeket – például madárdalimitációkat – a Bordoninak írott áriákból vett át.¹⁰ Strada valóban birtokában volt annak a fajta patetikusságra való készségnek, amely Cuzzonit jellemezte, de széles (a-tól c"-ig terjedő) hangterjedelme és korlátok nélküli éneklése felülmúlta Cuzzoni technikai képességeit: magvas, zengő és fényes hangja hosszabb frázisokból építkező áriákat is igényelt, több és komplexebb koloratúrával. Hogy Strada és Bordoni előadóművészete között az eltérő hangfekvés ellenére erős rokonság állt fenn, az kivüláglík bizonyos felújításokból, amelyekben Strada Cuzzoni szerepeit Bordoni-áriákkal gazdagítva énekelte. Feltételezhetjük, hogy nemcsak az éneklés bizonyos elemei, hanem általában Strada hangképzése volt hasonló Bordoniéhoz: valószínűleg a lendületes és erőteljes hangadás volt ez a meghatározó tényező, olyan koloratúraáriákban öltve formát, amelyek a kasztráltakra jellemző jegyeket viselték magukon, mint a triolás képletek, hosszú, virtuóz futamok, nagy hangközugrások, kitartott hangok és pazar trillák (ez utóbbiak káprázatos előadásáról Strada híres volt). Ugyanakkor, ha áttekintjük a kifejezetten a számára írott Händel

7 Ellen T. Harris: „Das Verhältnis von Lautstärke und Stimmlage im Barockgesang”. In: *Aufführungspraxis der Händel-Oper*. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989. Hrsg. von Hans Joachim Marx Laaber: Laaber-Verlag, 1990 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Bd. 3.), 157–171., ide: 167–169.; uő: „Singing”. *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. www.oxfordmusiconline.com Hozzáférés dátuma: 2013. november 3.

8 Ellen T. Harris: „Voices”. In: *Performance Practice after 1600*. Ed. Howard Mayer Brown–Stanley Sadie. New York: Norton, 1990, 97–116., ide: 105.

9 „Nelle Femmine, che cantano il Soprano sentesi qualche volta una voce tutta di petto”. Vö. Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: dalla Volpe, 1723, 38.; „Caso raro; che [la natura] unisca ambidue i registri di petto in una sola persona”. Vö. Giambattista Mancini: *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Ghelen, 1774, 88.

10 Rodolfo Celletti: *Storia del belcanto*. Contrappunti 15. Fiesole: Discanto Edizioni, 1983, 101.; uő: *Geschichte des Belcanto*. Übers. Federica Pauli. Kassel: Bärenreiter, 1989, 101–102.

A mű címe és az előadások száma	A bemutató időpontja	Felújítások	Szerep	További szereposztás
<i>Lotario</i> (10)	1729. dec. 2.	–	Adelaide	Bernacchi, Merighi, Pio Fabri
<i>Partenope</i> (18=7+7+4)	1730. feb. 24.	1730. dec. 12. 1737. jan. 29.	Partenope	Bernacchi, Merighi, Pio Fabri
<i>Poro</i> (24=16+4+4)	1731. feb. 2.	1731. nov. 23. 1736. dec. 8.	Cleofide	Senesino, Merighi, Pio Fabri
<i>Ezio</i> (5)	1732. jan. 15.	–	Fulvia	Senesino, Bagnolesi, Montagnana
<i>Sosarme</i> (14=11+3)	1732. feb. 15.	1734. ápr. 27.	Elmira	Senesino, Bagnolesi, Montagnana
<i>Orlando</i> (10=6+4)	1733. jan. 27.	1733. ápr. 21.	Angelica	Senesino, Gismondi, Montagnana
<i>Arianna in Creta</i> (21=16+5)	1734. jan. 26.	1734. nov. 27.	Arianna	Carestini, Scalzi, Maria Caterina Negri, Durastanti
<i>Ariodante</i> (13=11+2)	1735. jan. 8.	1736. máj. 5.	Ginevra	Carestini, Young, Beard, Negri
<i>Alcina</i> (23=18+3+2)	1735. ápr. 16.	1736. nov. 6. 1737. jún. 10.	Alcina	Carestini, Young, Beard, Negri
<i>Atalanta</i> (10=8+2)	1736. máj. 12.	1736. nov. 20.	Atalanta	Conti, Negri, Beard
<i>Arminio</i> (6)	1737. jan. 12.	–	Tusnelda	Conti, Annibali, Bertolli
<i>Giustino</i> (9)	1737. feb. 16.	–	Arianna	Conti, Annibali, Bertolli
<i>Berenice</i> (4)	1737. máj. 18.	–	Berenice	Conti, Annibali, Bertolli

1. táblázat. Anna Maria Strada Londonban énekelt eredeti szerepei, melyeket Händel kifejezetten az ő számára írt.

del-szerepeket (1. táblázat), azt látjuk, hogy az áriák között egyre több a koloratúr készséget is igénylő lírai tétel.

Strada szenvedélyessége hangjának különlegességével párosulva újszerű, egyedi kompozíciós megoldásokra ösztönözte Händelt. A *Berenice* (1737) első áriája, a „Nò, che servire altrui” például súlytalan ütemhelyeken felbukkanó hangsúlyokkal, aszimmetrikus frázisokkal (1, 2, 3, 4, 6, és 7 ütemes egységekkel) zsonglőröködik, a dallamhangokat zabolátlanul szétdobálva (1. kotta). Mindez Strada legerősebben és legszebben zengő hangjaira (a leggyakrabban akcentuált f”, g” és a” hangokra) és vokális hajlékonyságára támaszkodva különösen virtuóz hatást eredményezhetett. Az egyiptomi hercegnő minden erejét latba vetve, vadló módjára áll ellen a nem kívánt házasságnak, amellyel a birodalom főemberei be szeretnék öt törni a rómaiakkal kötendő szövetség okán.

A szerep egy másik áriája, a „Chi t’intende” (2. kotta a 330. oldalon) is kivételes tétel: a tempóváltásokon túl feltűnő a kromatikus oboaszóló, amely a szopránnal való duetté fejlődve szinte szétfeszíti a hagyományos *da capo* forma kereteit.¹¹

11 Burney: *A General History of Music*, IV, 411.

Andante

11 Nò, nò, nò, nò, che ser-vi-re al - tru - i, nò, quest' a - ni - ma non sà;

18 nò, nò, che ser-vi - re al - tru - i quest' a - ni - ma non sà, non sà,

25 nò, quest' a

31 ni - ma, nò, che ser - vi - re al - trui quest' a - ni - ma non sà;

1. kotta. Händel: Berenice (HWV 38) – „Nò, che servire altrui” (1/2., Berenice), 11–31. ütem

Szokatlan koloratúrák is gyakran feltűnnek Strada áriáiban, amelyek közül a legérdekesebbeket talán az *Ezio*, *Atalanta* és *Arminio* című operák őrzik (3–4. kotta a 331. oldalon).

Az első időszakban, 1729 és 1732 között kulcsfontosságúak voltak Strada számára a fent említett kasztrált jellegű áriák, ezek azonban kevésbé illettek az adott drámai szereplő személyiségéhez. Händel arra helyezte a hangsúlyt, hogy Strada képességei legjavával győzze meg a londoni közönséget: nagy hangterjedelmével (h-c^{'''}, később a-c^{'''}), lehengerlő virtuozitásával, gördülékeny trioláival, szédítő ugrásaival, lélegzetelállító kitartott hangjaival (*messa di vocék*) és híresen gyönyörű trilláival. Mindenekelőtt első két szerepe, Adelaide (*Lotario*) és Partenope (*Partenope*) támasztott számára magas szintű és változatos hangigényeket, megerősítve a sejtést, hogy Strada a „*di-petto*” típusba tartozott. A helyes légzésből származó mély támasz és a jól pozicionált hang együtt tette lehetővé a fent említett szabad mozgást a mell- és a fejregiszter között. Ilyenkor ugyanis kitágul a torok, a gége alacsonyabb, a lágyszájpad magasabb állású lesz, ami átható hangadást eredményez. Mancini írja énekiskolájában (*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, 1774), hogy „mindenfajta agilitást erős mellkassal kell megtámasztani”.¹² A mellkas kifejezés ebben az esetben utalhat a támaszra, vagyis éneklés közben is a bordakosár kilégzésre jellemző nyitott állapotára és a bordaközi izmoknak, valamint a hasizmoknak a légoszlopot tartó munkájára. Így ugyanis a koloratúrák képzetében a rekeszizom is jelentékenyen részt vesz, azok artikulációja tehát nem elsősorban torokból történik (az utóbbi a 16–17. századi *gorgia*-technika jellemzője

12 „la bellezza di ogni genere di pasaggio, [...] e la vera sua esecuzione deve esser prodotta dalla leggerezza delle fauci, accompagnata, e sostenuta dalla robustezza del [...] petto.” Mancini: *Pensieri, e riflessioni pratiche*, 135.

18
Ob. *Adagio*
Berenice
Chi t'in - ten - de? o cie-ca in - sta - bi - le!

24
Ob. *Andante allegro*
B.
ca - pri - cio - sa, ca - pri - cio - sa — De - i - tà!

28
Ob.
B.
chi t'in - ten - de? chi t'in - ten - de? ca - pri - cio - sa De - i -

31
Ob. *tr*
B.
tà, chi t'in - ten - de, cai - pri - cio - sa, cie - ca in - sta -

35
Ob.
B.
bi - le,

2. kotta. Händel: Berenice (HWV 38) – „Chi t'intende” (III/4., Berenice), 18–39. ütem

volt).¹³ Johann Joachim Quantz is hasonlóan vélekedik, amikor azt írja, hogy a koloratúrapasszázs minden hangját „a mellből jövő levegő finom lökésével kell világossá tenni és hangsúlyozni”.¹⁴ Mancini újfajta megközelítésmódját az is tükrözi, amikor megemlíti, hogy a toroknak (a gégét is beleértve) nem szabad megfeszülnie, hanem meg kell tanulni azt könnyedén használni a mellkassal megtámasztott

13 Rodolfo Celletti úgy magyarázza Mancini kijelentését, hogy a tüdőből jövő megszakítatlanul adagolt levegő, ami erőteljes izommunkát von maga után, a torok összehúzódásaitól mentes hangképzést biztosít. „[...] io posso sottoscrivere e tradurre in gergo moderno, spiegando che è un ininterrotto e ben dosato flusso del fiato proveniente dai polmoni (ciò che implica un forte impegno muscolare) ad assicurare un suono libero da contrazioni di gola („fauci”)”. Rodolfo Celletti: *La grana della voce: opere, direttori e cantanti*. Milano: Baldini & Castoldi, 2000, 24.

14 Johann Joachim Quantz: *Fuvolaiskola*. Ford. Székely András. Budapest: Argumentum, 2011, 127.; vö. Harris: *Voices*, 107.

Allegro

111 la mia co - stan - za non si sgo - men - ta, non ha spe - ran - za,

117 ti - mor non ha,

125 non ha spe - ran -

132 za! la mia co - stan - za

139 non si sgo - men - ta, non ha spe - ran - za, ti - mor non ha, nò,

3. kotta. Händel: Ezio (HWV 29) – „La mia costanza” (II/12., Fulvia), 111–145. ütem

Allegro

33 per in - tre - pi - do, in - tre - pi - do, in - tre - pi - do va - lor,

37

4. kotta. Händel: Arminio (HWV 36) – „Và, combatti” (III/6., Tusnelda), 33–39. ütem

hangadáskor is, ami a világos és dallamos éneklés kulcsa”.¹⁵ Ugyanez vonatkozik a trillára is, amit Mancini az éneklés támaszának, díszének és életének nevezett („Oh, Trillo! Sostengo, decoro, e vita del canto!”):¹⁶ technikájának lényege szintén a magas szintű légzéskontroll, kiegészülve a gége és a lágyszájpad rekeszizomból történő periodikus rezegtetésével.¹⁷

15 „la voce [...] questa non può più uscire naturale, e bella qualor ritrovi le fauci in una posizione forzata, ed impedita ad agire naturalmente. Si dia dunque ogni scolare la fatica d'avvezzare il suo petto a dare con naturalezza la voce, e di servirsi semplicemente della leggerezza delle fauci. Se l'unione di queste due parti sarà nel dovuto punto di perfezione, la voce non sarà che chiara, e melodiosa”. Vö. Mancini: *Pensieri, e riflessioni pratiche*, 70–71.

16 Mancini: *Pensieri, e riflessioni pratiche*, 108.

17 Ahogy Georg Reutter tanította trillázni a fiatal Haydnt. Julianne Baird: „An Eighteenth-Century Controversy About the Trill. Mancini v. Manfredini”, *Early Music*, 15/1. (1987. február), 36–45., 40–41.; vö. Karl Geiringer: *Haydn. A Creative Life in Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982, 16.

Strada páratlanul gyönyörűen trillázott. Charles Burney megjegyezte, hogy az első áriát, amelyet londoni operaszínpadon énekelt, Händel az ő kivételes szépségű trilláinak demonstrációjára alapozta, mivel tudta, hogy ezzel megnyerheti magának a közönséget.¹⁸ A „*Quel cor che mi donasti*” (5. kotta) pazarló módon nem kevesebb mint hatvankét helyen kínál lehetőséget ennek az extatikus érzetet keltő hangi effektusnak a bemutatására.



5. kotta. Händel: Lotario (HWV 26) – „*Quel cor che mi donasti*” (1/8., Adelaide), 75–81. ütem

Strada hangjának volumenéről árulkodik a kasztrált jellegű áriák hangszerelése. Ezek közül a valaha neki írt legviharosabb tétel a *Sosarme* (1732) első felvonásában felhangzó *Dite pace*, hangszerszerű, nem mindennapi koloratúrákkal. A sűrű hangszerelés a vonósokra több ízben az énekszólamnál magasabb, saját anyagot bíz (6. kotta). Hosszabb *unisono* az 1–2. hegedűk és az énekszólam között csak a középrészben fordul elő, ahol azt szélsőségesen kromatikus modulációk indokolják. Rolli szerint Strada nemcsak nagy erejű és elragadó hangjával múlta felül Bordonit, hanem intonációban is,¹⁹ amit Händel gyakran úgy emelt ki, hogy egyes áriák középrészeiben a modulációk során az énekszólamra mind a tizenkét félhan-

6. kotta. Händel: *Sosarme* (HWV 30) – „*Dite pace*” (1/11., Elmira), 20–33. ütem

18 „[...] to display her fine and brilliant shake”. Vö. Burney: *A General History of Music*, IV, 342.

19 Rolli levele Rivának, 1729. november 6. In: Burrows–Coffey–Greenacombe–Hicks (ed.): *George Frideric Handel: Collected Documents*, Vol. 2., 316, 317.

24

Vln. 1&2

Vln. 3

Vla.

E.

B.

te, cru - di Cie - li,

27

Vln. 1&2

Vln. 3

Vla.

E.

B.

cru - di Cie - li, or che fá - re - te, quan - do guer -

30

Vln. 1&2

Vln. 3

Vla.

E.

B.

ra

got felfűzte.²⁰ A nem rögzített hangolású hangszerek (például a vonósok) jelenléte miatt ezeknek a szakaszoknak a tiszta kiéneklése kettős nehézséget rótt az előadóra.²¹ Tosi leírja, hogy a d-esz félhang egy *commával* nagyobb (öt *comma*), mint a d-disz (négy *comma*), így amennyiben az énekes diszt énekel esz helyett, az intonáció alacsony lesz.²² Jean Laurent de Béthizy szintén hangsúlyozta, hogy az énekeseknek állandóan alkalmazkodniuk kell a zenekar intonációjához.²³ Így a modulációk során Stradának a vonósokhoz igazodva folyamatosan „újra kellett hangolnia magát”. A *Dite pace*-ben a tritonuszok félelmet keltő hullámozása, a szűkített kvintek és bővített kvartok így keletkező különbségei különösen nehézé teszik a tizenkét félhang intonálását:

56 **Allegro**
Che sa - rà se...vi...sde - gna - te stel - le fie - re, fie - re

60
stel - le, se pla - ca - te, co - sì ri - gi - de voi sie - te, co - sì ri - gi - de voi

65 **Adagio**
sie - te, se pla - ca - te co - sì ri - gi - de, co - sì ri - gi - de voi sie - te.

7. kotta. Händel: Sosarme (HWV 30) – „Dite pace” (I/11., Elmira), a középrész énekszólama, 56–69. ütem

Nem fér kétség ahhoz, hogy Strada mindvégig uralkodott a zenekar felett, mivel ezt az áriát tizenhét előadásban énekelte összesen (tizennégyszer a *Sosarmé*-ben, és három további alkalommal Händel saját operáiból összeállított pasticciojában, az *Oresté*-ben [1734]). Winton Dean figyelt fel ugyanis arra, hogy Bordoni egy tömörebb hangszerelésű, egyedi ihletésű bravúráriát, a „Brilla nell’almá”-t (az 1726-os *Alessandró*-ból) az első előadások valamelyike után lecseréltetett, s Rossane két további áriájában („Un lusinghiero” és „Tempesta e calma”) Händel kénytelen

20 Ilyen áriák még a „Dite pacé”-n kívül: „Scherza in mar” (*Lotario* I/9), „Quel finger affetto” (*Ezio* II/7), „Padre, germano e sposo” (*Sosarme* II/1, arioso), „Choirs of angels” (*Deborah*, Act I) és „Dice amor” (*Berenice* I/9).

21 Bruce Haynes: „Beyond temperament: non keyboard intonation in the 17th and 18th centuries”, *Early Music*, 19/3. (1991. augusztus), 356–381., ide: 357–359.

22 „[...] che se (per cagion d’eseempio) un Soprano intuona il D la sol re diesis acuto, come l’E le fa, chi ha l’orecchio sino sente, che stuona, perché quest’ultimo cresce”. In: Tosi: *Opinioni de’ cantori antichi e moderni*, 12–13.

23 „Lorsqu’un nouveau mode paroît, la voix est obligée de se conformer à la manière dont l’instrument rend la nouvelle tonique... Si la voix & l’instrument forment ensemble une tenue à l’unisson ou à l’octave, la voix est forcée de se conformer à l’instrument”. In: Jean Laurent de Béthizy: *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*. Paris: Michel Lambert, 1754, 135.

volt megritkítani a vonósszólamokat.²⁴ Stradának, aki egyedülálló módon szinte soha nem kért helyettesítő tételt eredeti szerepekben, a legnagyobb hangerőt és állóképességet igénylő áriái az általa legtöbbször játszott karakterekhez fűződnek: Partenopeként tizennyolcszor, Ariannaként huszonegyszer, Alcinaként huszonháromszor lépett színre Londonban.

Vokális szempontból rendkívül sokatmondó, hogy ugyanaz a szerep őrzi Strada legszilajabb áriáját, amely a leglágyabb számára komponált tételt is. Az Elmira személyiségéhez igazából illő, madárdal-imitáló, trillákra, illetve trillaszerű szekundváltásokra épülő „Vola l’augello” szimmetrikus frázisai a csalogány suhanó repülését imitáló súlytalan és finom melodikának köszönhetően mégis aszimmetrikusnak hatnak. Páratlan megoldás ez, tekintettel arra, hogy a madárutánzó dallamok szűk lehetőségeik miatt könnyen sablonossá válhatnak:

Allegro

Vol - la - l'au - gel - lo - del - ca - ro - ni - do, -

mà - sem - pre - fi - do - a - quel - ri - tor - na - la - ca - ra - su - a

per - con - so - lar,

la - ca - ra - su - a - a per con - so - lar;

8. kotta. Händel: Sosarme (HWV 30) – „Vola l’augello” (II/14., Elmira), 7–18. ütem

Partenope szerepe mérföldkőnek számít, főként azért, mert az amazon királynő alakjához zeneileg a virtuóz, energikus és érzékeny hangvételő áriák is illenek. 1726-ban, Bordoni Londonba érkezésekor az Akadémia egyszer már fontolóra vette Silvio Stampiglia librettója megzenésítésének ötletét. Az Itáliába települt londoni impreszárió, Owen Swiney megdöbbenve értesült a kezdeményezésről: „Az-tán ott van Partenope szerepe (feltételezem Cuzzoninak), amely kizárólag [Antonia] Merighinek vagy Diana Vicónak, vagy valami hermafroditának való.”²⁵

24 Bordoni az *Alessandró*ban Rossane szerepével mutatkozott be Londonban, így Händel még nem ismerhette a hangját eléggé ahhoz, hogy a hangszerelés arányait megfelelően állítsa be a számára. Winton Dean: *Handel's Operas, 1726–1741*. Woodbridge: Boydell and Brewer, 2006, 24.

25 „Then there's the part of Parthenope (I suppose for Cuzzoni) which is only fit for Merighi or the Diana Vico or some He-She-thing or other.” Owen Swiney levele Royal Academy of Music-nak, 1726. augusztus 18. In: Elizabeth Gibson, *The Royal Academy of Music, 1719–1728: The Institution and Its Directors*. New York: Garland, 1989, 249.

Antonia Merighi és Diana Vico kiváló színészi adottságokkal megáldott és nadrágszerepekre szakosodott altok voltak. Sarro 1722-es feldolgozásában Nápolyban Merighi játszotta a korinthuszi herceg Arsacét, míg Bordoni a magát férfinak álcázó Rosmirát. Leonardo Vinci *La Rosmira fedele* című *Partenope*-adaptációjában viszont Merighi alakította a nápolyi királynőt a velencei San Giovanni Grisostomóban 1725 karneválján, míg Bordoni, szerepét megtartva, a produkció központi alakjává, sőt címadójává vált. Swiney tehát így hangsúlyozta, hogy az amazon Partenope megjelenítéséhez, Nápoly harcos uralkodónőjéről lévén szó, elengedhetetlen a hang- és mentális erő. Händel 1730-ban az új társulattal végül színre vitte saját változatát. Noha Merighi éppen nála énekelt, a címszerepet mégis Strada kapta, aki előtt nem volt ismeretlen a több férfi udvarlását fogadó harcias-harcos hercegnő típusa.²⁶ Az erőteljes vokális kifejezőmód mellett ugyanakkor a gége fürgeségére és rugalmasságára is szüksége volt a szerep hiteles megformálásához.

Az első ária, a „L'amor ed il destin” valódi bravúrszám, amely nemcsak a Stradának valaha leírt legmagasabb hangot, a c^{'''}-t tartalmazza, hanem Burney szerint szokatlan koloratúrapasszázások is jellemzik:²⁷

Allegro 14

l'a - mor ed il des - tin com - bat
te - rà per me, com - bat - te - rà per me,

9. kotta. Händel: *Partenope* (HWV 27) – „L'amor ed il destin” (I/3., *Partenope*), 14–18. ütem

A következő két *andante* ária, az „Io ti levo l'impero dell'armi” (I/11) és a „Voglio amare” (II/3) stílusában összetartozik: széles legatóikkal és cizellált, változatos, apró ritmusértékekkel gáláns nápolyi mintát követnek. Az „Io ti levo” (10. kotta) egyszerű líraiságát akkordfelbontások, trillák, burjánzó harminckettes és triolás ritmusképletek törnek meg, és kitartott hangokkal stimulálják periodikusan.²⁸ A szövegsorok tartalmi kontrasztja (*armi/anima*; fegyverek/lélek) is lehetőséget kínál a drámai és lírai pólus ritmikai és dallami elkülönítésére, majd egybeolvasztására.

26 Strada Nápolyban 1725-ben énekelt szerepei közül Aspasia (Leonardo Leo: *Zenobia in Palmira*) és Ermione (Leonardo Vinci: *Astianatte*) zenei karakterizálása rokonítható több szempontból Partenopééhoz.

27 „[...] abounds with passages of execution of a very agreeable and uncommon kind, that required a flexibility and agility of voice superior to any difficulties which this singer had to encounter in *Lotario*”. In: Burney: *A General History of Music*, IV, 345.; Händel Stradán kívül csak Elisabetta Pilotti-Schiavonettinek (Armidaként a *Rinaldó*-ban) és a kasztrált szoprán Gioacchino Continak (Gizziello) írt magas c-t (Meleagróként az *Atalantá*-ban és mint Sigismondo az *Arminió*-ban), illetve Celeste Gismondinak (La Celestina) engedte meg, hogy a Leonardo Leo művén alapuló *pasticcio*-ban, a *Catoné*-ban Caffarelli egyik c^{'''}-t tartalmazó áriáját („Vede il nocchier”, Hasse: *Euristeo* III/9) énekelje.

28 Burney: *A General History of Music*, IV, 345–346.

Andante

Io ti le - vo l'im-pe - ro dell'ar - mi, non l'im - pe - ro dell'a - ni - ma mi - a, io ti
le - vo l'im-pe - ro dell' ar - mi, non l'im-pe - ro dell'a - ni - ma mi - a,
pe - ro dell'a - ni - ma mi - a, dell'a ni - ma mi - a,

10. kotta. Händel: Partenope (HWV 27) – „Io ti levo l'impero dell'armi” (I/11., Partenope), 7–14. ütem

A hosszú frázisok folyamatos *legato* éneklést és magasabb, sötétebb tónusú hangadást igényelnek, az *andante* tempó ugyanakkor megköveteli, hogy minden apró ritmusérték pontosan és tisztán szólaljon meg.

A „Voglio amare” (11. kotta a 338. oldalon) még dúsabb *bel canto*-tétel. Tömör hangszerezése és a kasztrált-jellegű áriákra jellemző, nyolcadoló dobbasszus (*Trommelbass*) kísérete masszív hangadást feltételez. Az énekszólam dallamsorai hosszabb ritmusértékekből építkeznek; a mozgás a melizmatikus részeknél ugyan némileg felgyorsul, de ezek a frázisok is felépítésükből, hosszukból és dinamizmusukból következően aktív, intenzív és áradó hangminőség mellett szólnak jól, beleértve a természetes módon keletkező, kisszekundnál nem nagyobb amplitúdójú vibratót. Burney még több mint fél évszázaddal az opera bemutatója után is „modern és ránc nélküli” zeneként írt a tételről.²⁹

E gyakran monumentális áriák mellett Händel másik meghatározó célja Strada lírai adottságainak kibontakoztatása volt. Így született meg a *Porò* című operában (1731) Cleofide rendhagyó, gyors tételt nem tartalmazó szerepe. Magáért beszél, hogy ez volt Strada és Händel pályafutásának is egyik legnagyobb sikere: összesen huszonnégyszer előadást ért meg.³⁰ Lord Hervey az 1731. novemberi felújítássorozat egyik előadása után írta levelében: „Azt hittem, az opera ma este már sosem fejeződik be, annyi ráadást adtak, és én otthon szerettem volna tölteni ezt a másfél órát.”³¹ Burney a *Porót* kifejezetten drámainak és tetszetősnek írta le, megemlítve Strada kiváló hangját és trilláit, valamint elegáns éneklésmódját.³²

29 Uott, IV, 346.

30 Az első előadássorozatot két felújítás követte. A második felújítás (1736. december) alkalmával Strada átvette a *seconda donna*, Erissena Allegro áriáját („Come il candore d'intatta neve”, II/V), valószínűleg az Antonia Merighi helyébe szerződtetett mezzoszoprán, Rosa Negri korlátozott technikai képességei miatt.

31 „I thought the Opera to Night would never be finish'd, they encore'd so many Songs; and I have wanted this hour & half to come home.” Lord Hervey levele Stephen Fox-nak, 1731. November 30.

In: Burrows–Coffey–Greenacombe–Hicks (ed.): *George Frideric Handel. Collected Documents*, Vol. 2., 474.

32 Burney: *A General History of Music*, IV, 351.

Andante allegro

Vo-glio a - ma-re sin ch'io mo - ro l'i - dol mio per mio ris - to - ro,
 e per - chè sò - che - ti - spia - ce, sò che - ti - spia -
 ce, che - ti spia - ce;

11. kotta. Händel: Partenope (HWV 27) – „Voglio amare” (II/3., Partenope), 17–42. ütem

Strada énekművészetének lírai oldala igencsak meggyőző lehetett; 1731 tavaszán, pár hónappal a *Poro* első előadásorozatát követően még két, alapvetően lírai szerep felújításaiban tündökölt: Almirenaként a *Rinaldó*ban és a *Rodelinda* címszerepében. Ismét Burney tudósított arról, hogy Strada a következő évben a *Sosarmé*-ban, Elmira „Rendi'l sereno al ciglio” kezdetű áriáját énekelve „szerfelett rabul ejtette a közönséget előadásával. Csak néhányan vannak még életben azok közül, akik emlékezhetnek arra, milyen különleges vokális erővel vagy kifejezésmóddal gyönyörködtette meg a hallgatóságot ebben a dalban”.³³ A *siciliano* karakter és az ária tiszta vonalai a *portamento* különböző típusainak (*scivolo* és *strascino*),³⁴ a *tempo rubato*nak, illetve változatos hangszíneknek az expresszív alkalmazását feltételezik. Strada több nagyszabású, mélyen tragikus áriát is énekelt a korai londoni időszakban; ezek közül a legszebbeket a *Lotario* (1729) és az *Ezio* (1732) című operákban találjuk (12., 13. kotta).

Kiemelt figyelmet érdemel még egy bensőséges, legfeljebb *continuokíséretes*, sokszor nem is *da capo* formájú, hanem egyrészes áriatípus, amely letisztult egyszerűségével, a technikai követelmények minimálisra csökkentésével kizárólag a kifejezésre, a hangszínek szivárványskálájára apellál. Händelnek sikerült annak idején Cuzzonit rávennie ilyen, *Falsa-imagine*-típusú zárt számok éneklésére, amit a komponista szemmel láthatólag nagyon fontosnak tartott; majd Stradával is felvette ezt a fonalat, új hagyományt teremtve eredeti szerepeiben.³⁵ Legtöbbször a harmadik felvonásokban fordulnak elő ezek az áriák, a legdrámaibb pillanatokban:

33 Charles Burney: *An account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d and 5th, 1784. In commemoration of Handel.* London: T. Payne and Son, and C. Robinson, 1785, 51.

34 Tosi: *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 31–32. és 34–35.

35 *Poro* – *Spirto amato* III/12 [egyrészes forma teljes zenekari kísérettel], *Orlando* – *Se fedel vuoi* I/9 [da capo ária], *Ariodante* – *Io ti bacio* III/4 [rövid da capo vonósokkal], *Atalanta* – *Custodite, o dolci sogni* III/5, *Arminio* – *Ho veleno e ferro* III/3, and *Berenice* – *Avvertite, mie pupille* III/8 [da capo ária hegedűkkel].

Largo, e staccato

deh! vol - ge - te, men - ti e - ter - ne, deh! vol - ge - te gra - to un

sguar - do a' vo - ti miei, gra - to un sguar - do a vo - ti miei, men - ti e - ter - ne,

12. kotta. Händel Lotario (HWV 26) – „Menti eterne” (III/4., Adelaide), 27–36. ütem

Larghetto 42

che mi di - vi - de il co - re, che de - li - rar,

che de - li - rar mi fä, che de - li - rar mi fä,

13. kotta. Händel: Ezio (HWV 29) – „Ah! non son io che parlo” (III/12.), 42–47. ütem

a hősnő szembenéz a halállal, vagy férje kivégzésére vár (és öngyilkosságra készül), esetleg a szerelmespár élete és boldogsága ér forduloponthez.

Az ilyen típusú tételek közül a legegyszerűbb és legrövidebb *cantilena* az énekesnő teljes életművén belül éppen abban a szerepben kapott helyet, amelyben a hősnő személyisége talán a legnagyobb jellemfejlődésen megy keresztül a dráma folyamán. Az *opera seria* világában alapvetően nagyon ritka, hogy egy karakter lényege változik meg; Strada is csak négy ilyen szerepet énekelt, köztük Alcinát, Berenicét és a *Lotarió*ban Adelaidét. Atalanta alakja mégis különbözik az előzőktől. Ő ugyanis mélyen elkötelezett választott hivatása iránt: szenvedélyes vadász, emiatt hercegnő léte nimfaként él az erdőben. Vonzódik ugyan a pásztor Tirsishez (nem tudva, hogy ő valójában Meleagro herceg áruhában), de a vele való házasság a nemesi származás vélt hiánya miatt lehetetlennek tűnik. Az első felvonás győzelmi áriái után a második felvonásban egészen más hangvételű dallamok hagyják el Atalanta ajkát. Éledő szerelmének és gyengédségének valamennyi árnyalata kibontakozik a harmadik felvonásra, s a folyamat a „Custodite, o dolci sogni” kezdetű altatóban kulminál (14. kotta a 340. oldalon). Meleagro az aggódástól, zavartól, féltékenységtől és szomorúságtól kimerülten elalszik, de álmában is rémképek gyötrik: hánykolódik, sőt fel is kiált öntudatlan állapotában. Ennek az érkező Atalanta tanúja lesz, s együtt érezve a szeretett férfi szenvedésével, édes álmokat hív, hogy békességben őrizték meg őt. Az eredetileg szólócelló-kísérettel elhangzó tízütemes, alig oktávnyi hangterjedelmű, megkapó szépségű miniatűr Händel talán legmerészebb kompozíciója egy *prima donna* számára. Burney úgy vélekedett, hogy egy átlagos énekes előadásában ez a kis darab „nem érne el maradandó ha-

Largo

Cus-to - di - te, o dol - ci so - gni, del mio ben — l'a - ni - ma in pa -
 ce, dol - ci so - gni, cus - to - di - te del mio ben l'a - ni - ma in pa - ce, cus - to - di - te o dol - ci
 so - gni del mio ben — l'a - ni - ma in pa - ce, in pa - ce, in pa - ce.

14. kotta. Händel: *Atalanta* (HWV 35) – „Custodite, o dolci sogni” (III/5., *Atalanta*)

tást, de egy nagy formátumú előadó számára ez a pár ütem nem más, mint festőtávaszon, amit hangjának ezernyi színével tölthet ki”.³⁶ Stradán kívül más vezető énekes aligha lett volna hajlandó hangját adni egy ennyire egyszerű dallamhoz – gondoljunk a híres anekdotákra Händelnek Cuzzonival a „Falsa imagine” és Carestinivel a „Verdi prati” elénekléséért vívott harcairól. A „Custodite” a végső bizonyítéka Strada kifinomultan változatos kifejezés- és hangszínvilágának, letisztult és hiteles művészetének.

Az 1730-as évek közepére egy új minőség jelent meg a Stradának írott Händel-szerepekben: a hangterjedelmen, virtuozitáson és egyéb technikai komponenseken felülemelkedve a hang egyedi megszólalásmódja, minősége és kifejezőereje került középpontba. A sematikus tételformák is eltűntek; a korábbi két véglet, a virtuóz és a lírai feloldódott egymásban, és a mélyebb drámai tartalomnak megfelelően öt-vöződött.³⁷ Az alkalmazott énektechnikai elemek a karakter- és érzelemábrázolás szerves részévé váltak. A legplasztikusabb szerepformálást Händel Alcina alakjában érte el. A lírai keretbe foglalt drámaiság és virtuozitás egyedülálló egybeolvadása előremutatóan realista felfogást tükröz. Nem véletlen, hogy Burney a zeneszerző teljes *oeuvre*-je ismeretében éppen az *Alcinát* kapcsolta össze a lezárt zenemű ideájával, valamivel, ami sem Händelnek, sem a barokk operának nem volt sajátja. Szerinte ugyanis a komponista összes drámai műve közül az *Alcina* tudna egy esetleges felújítás alkalmával mindenféle változtatás, áriacsere nélkül is sikert aratni.³⁸

Strada hangja és drámai ereje is az *Alcina* (1735) és az *Atalanta* (1736) idejére érte el zenitjét. Miként azt Händel támogatója és közeli barátja, Mrs. Pendarves

36 „[...] it would have but little effect from an ordinary singer, but is a *canvas* for a great singer that would admit of fine colouring”. In: Burney: *A General History of Music*, IV, 397.

37 A két áriatípus (virtuóz – lírai) képviselői Strada első londoni operáiban: „Scherza in mar la navicella” – „Quel cor que mi donasti” (*Lotario*); „L'amor ed il destin” – „Qual farfalla” (*Partenope*); „La mia costanza” – „Finchè un zeffiro soave” (*Ezio*); „Dite pace” – „Vola l'augello” (*Sosarme*).

38 „Upon the whole, if any one of Handel's dramatic works should be brought on the stage, entire, without a change or mixture of airs from his other operas, it seems as if this would well sustain such a revival”. Vö. Burney: *A General History of Music*, IV, 390.

egy 1736-os levelében megjegyzi, a rivális operatársulat, az Opera of the Nobility (amiért Händelt Strada kivételével minden énekese elhagyta 1734-ben) „versenyezni próbál Händellel, miközben neki ott van Strada, aki jobban énekel, mint valaha”.³⁹ Az áriák sorrendje és egymást követő típusai arról tanúskodnak, hogy Händel énektechnikai szempontból is felépítette Strada szerepét, ahogy az is kiderül a szólamból, hogy az f”-fisz”-g” terület a fő pillér, ahol Strada hangja a legerősebben és legszebb csengéssel szólhatott. A frázisok egyre hosszabbak és egyre intenzívebb, tömörebb hangadást követelnek, felkészítve, „bemelegítve” az énekesnőt arra, hogy a megfelelő kulminációs pontokon teljesítménye legjavát tudja nyújtani: először a testes és drámai *lamentó*ban, az „Ah! mio cor”-ban.

Ezt az áriát, amióta csak az *Alcinát* bemutatták, mindig is csodálattal fogadták a kompozícióért és Strada énekléséért egyaránt. A harag miatt, amit a varázslónő érez, mikor felfedezi, hogy drága lovagja, Ruggiero elhagyta, egy mai zeneszerző talán kevesebb lágy-sággal és több szenvedéllyel ruházta volna fel hősnőjét; akárhogy is, az ária első dallama a folyamatosan mozgó basszus felett igazán patetikus, és az állandó zokogások és sóhajok, amelyeket a hegedűk és brácsák szaggatott hangjai fejeznek ki, a hatást nagymértékben növelik. Ez a tétel valóban tartalmaz néhány rendkívül merész és drámai modulációt, elsősorban a *sola in pianto* szakaknál. A rövid középrész hasonlóképpen sokat kifejez abból a hangulatból, zaklatottságból és őrjöngésből, melyet az énekes szavai és drámai helyzete indokolnak.⁴⁰

A másik tetőpont a második felvonást záró, egyedülálló jelenetsor végén az „Ah! Ruggiero crudel” drámai *accompagnato recitativo*ja által bevezetett összeomlás, az *andante* lírai formájába zárt „Ombre pallide” (15. kotta a 342. oldalon). A tétel létfontosságú elemei a hangsúlyos, magas fekvésű érzelemkitöréseken túl azok az akkordfelbontásokat hangszerszerűen és kontrapunktikusan kezelő koloratúrák, melyekben a főhangokhoz kromatikus váltóhangjaik társulnak. Szerelmének és mágikus hatalmának elvesztése, amely Alcinát meghatározta, itt a kétségbeesés, a lelki erő és a törékeny érzelmek különleges keverékét teremti meg; vibráló légkört, amely tökéletesen illik Strada énekesnői adottságainak kivételes kombinációjához.

A Händel és Strada viszonyát meghatározó kölcsönös inspiráció olyan erőteljes volt, hogy a korabeli sajtóban versbe foglalt visszhangra lelt: Händel, hogy vará-

39 „[...] they presume to rival Handel – who has Strada, that sings better than ever she did”. Mrs. Pendarves levele testvérének, Ann Granville-nek. 1736. november 27. In: Otto Erich Deutsch: *Handel. A Documentary Biography*. London: Adam and Charles Black, 1955, 418.

40 „This song was always as much admired for its composition, as Strada for her manner of singing it, when the Opera of Alcina first appeared. Perhaps a modern composer, from the rage into which the enchantress is thrown in the Drama, by discovering the intended departure of her favourite hero, Rogero, would have given the lady less tenderness, and more passion; however that may be, the first strain of this Air, upon a continued moving base, is truly pathetic; and the constant sobs and sighs, expressed by short and broken notes in the violin and tenor parts, greatly add to this effect. Indeed, this movement contains some strokes of modulation which are extremely bold and pathetic, particularly at the words *sola in pianto*. The short second part likewise expresses much of the spirit, agitation, and fury, which the words and situation of the singer seem to require”. In: Burney: *An account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon*, 68.

5 **Andante**

Om - bre pal - li - de, lo sò mi u - di - te; d'in-tor-no er-ra - te, e vi ce - la - te. d'in-tor-no er-ra - te, e vi ce - la - te, e vi ce-la-te, e vi ce - la - te sor-de da me, sor-de da me: per-chè? per - chè?

15. kotta. Händel: Alcina (HWV 34) – „Ombre pallide” (II/13., Alcina), 5–13. ütem

zsát viasszal fényesítse, / Alcinaét [Stradaét] sajátjával elegyítette: / Így most megerősödve dalukban / A hangzó világ egyedurai magukban. / Händel csodás dallamát Alcina nemesíti-e; / Vagy éppen ő az, akit Händel felsőbb búbáj által / Nagyszerűbb dallal ruház fel, hogy így Alcina / Saját fényét ragyogtathassa még jobban.⁴¹

Noha Strada már kiművelt énekesnőként érkezett Londonba, Burney szemében művészi értelemben mégis Händel teremtménye volt, „akit maga formált és saját dallamain képzett ki”.⁴²

Ennek az énekesnőnek sok előítéllettel kellett megküzdenie, mikor országunkba érkezett: Händel ellenségei természetesen nem voltak hajlandók örömet találni semmilyen produkcióban, amellyel a szerző a közönségnek szolgálhatott, Cuzzoni és Faustina képességei örvendtek ugyanis általános tetszésnek; [...] mindazonáltal [Strada] fokozatosan legyőzte előítéleteiket, és kegyeikbe énekelte magát, különösen Händel barátainál, akik gyakran emlegették, hogy a gonddal, amelyet a komponálásban fordított rá, és az útmutatásaival egy nagyszerű hangú nyers énekesnőből Európa első számú szopránjának rangjára emelte őt.⁴³

A teremtmény ebben az esetben viszont rendkívüli hatást gyakorolt teremtőjére, hiszen Händel szoprán hanggal kapcsolatos zeneszerzői felfogása jelentős változáson ment keresztül azoknak a távlatoknak köszönhetően, amelyeket Strada egyedi adottságai nyitottak a számára.

41 „Handel, to wax the charm as strong, / Temper'd Alcina's with his own: / And now asserted by their song / They rule the tuneful world alone. / Or she improves his wonderous lay; / Or he by a superior spell / Does greater melody convey. / That she may her bright self excel”. A *Grub-Street Journal*-ban 1737. május 8-án megjelent „On Mr Handel's performance on the Organ, and his Opera of Alcina” című vers 8. és 9. versszaka. In: Deutsch: *Handel*, 389.

42 „A singer formed by [Handel] himself, and modelled on his own melodies”. In: Burney: *A General History of Music*, IV, 402.

43 „This singer had many prejudices to combat on her first arrival in this country: the enemies of Handel were of course unwilling to be pleased with any part of the entertainment he had provided for the public; the abilities of Cuzzoni and Faustina had taken possession of the general favour; [...] However, by degrees she subdued all their prejudices, and sung herself into favour, particularly with the friends of Handel, who used to say, that by the care he took in composing for her, and his instructions, from a coarse singer with a fine voice, he rendered her equal at least to the first performer in Europe”. Uott, 342.

ABSTRACT

JUDIT ZSOVÁR

HANDEL AND ANNA MARIA STRADA'S ARTISTIC SYMBIOSIS

Handel's longest continuous collaboration with a leading singer took place between 1729 and 1737 with Anna Maria Strada del Pò, whom Burney defined as a soprano 'formed by [Handel] himself and modelled on his own melodies ... and he at last polished her into reputation and favour'. In the first years, Handel set Strada's maximum limits with respect to range, agility, *stamina*, *messa di voce* and *legato*, which he then synchronized with the embodied character and dramatic context. This meant an important shift in Strada's artistic profile, as Handel revealed her pathetic sense and mingled it with her dramatic vein: through the 'care he took in composing for her, and his instructions ... he rendered her equal at least to the first performer in Europe'. This process resulted in mutual transformation. Handel discovered the multi-coloured, unlimited entity of the female soprano voice, on the one hand, and a new freedom, on the other, to apply vocal skills according to his artistic aims without pressure of vocal exhibitionism. He could experiment with asymmetric phrases or let the melody pass through the twelve semitones in the middle section of an aria, thanks to Strada's superb intonation. Uncommon coloratura-patterns requiring a large range were linked to her voice; elsewhere her expressiveness and variety of timbre shone through the simplicity of a ten-bar lullaby. Furthermore, her powerful voice projection, together with her particularly high *tessitura* combined with sonorous lower notes, allowed Handel to compose richly orchestrated *castrato*-type arias for her. Strada's capacity for a denser *legato* permeated compositional structures on a deeper level – a quality not generally found in the Handelian repertory of Faustina or Cuzzoni, nor in the composer's later works.

Judit Zsovár is a PhD candidate in musicology at the Ferenc Liszt Music Academy Budapest. Her research topics are Anna Maria Strada, Handel's prima donna, and the relations between Baroque and Romantic bel canto vocal techniques in the mirror of the soprano *sforzato* voice type. As a soprano, Judit made her début at the Vienna Konzerthaus with the Mozarteum Orchestra Salzburg under Ivor Bolton. She has performed Mozart and Cimarosa roles as well as Spanish music, and interprets a wide-ranging Baroque repertoire with harpsichordist Fanni Edőcs. Lately, she presented her singing and research by giving concert lectures in Salzburg, London, Bern, Helsinki and Budapest. She studied with Marek Rzepka and has participated in workshops by Katalin Halmai, Júlia Hamari, Krisztina Laki, Malcolm Bilson, Luca Pianca and Lorenzo Ghirlanda. Her coach is Stephen Hopkins of the Vienna State Opera. Judit held the Zoltán Kodály Scholarship and was granted the Handel Institute Research- as well as Conference Awards in 2015, the German Academic Exchange Service Scholarship (2014), and the Scholarship of the Hungarian State (2004/2005). Her article about Strada's reception in London was published in the *Händel-Jahrbuch* 62 (2016). Judit is participating in the project of the Austrian Academy of Sciences, on the Viennese Kärntner Theatre's repertoire reconstruction between the years of 1728-1748, conducted by Dr Andrea Sommer-Mathis, and will assist Dr Reinhard Strohm from early 2017 with the upcoming volume of the Halle Handel Edition's *Scipione*.

RECENZIO

Szabó Ferenc János

GOLDMARK KÁROLY ÉLETE ÉS MŰVEI – OSZTRÁK NÉZŐPONTBÓL

Johann Hofer: Carl Goldmark. Komponist der Ringstraßenzeit. Wien: Edition Steinbauer, 2015

2015-ben, Goldmark Károly halálának centenáriumán jelent meg az első modern, tudományos igényű Goldmark-monográfia Johann Hofer¹ tollából a bécsi Steinbauer² kiadó gondozásában. A kötet mindenképpen jelentős állomása a Goldmark-recepciónak, hiszen – bármilyen meglepő – Káldor Márton és Várnai Péter 1956-ban megjelent könyve³ óta ez az első publikált Goldmark-monográfia.⁴

A könyv felépítése a klasszikus életrajzi monográfiák szerkezetét követi. Az előszót követően tizenkét fejezetben végighaladunk Goldmark Károly életén, egy további – mindössze nyolcoldalnyi – fejezetben olvashatunk a zeneszerző életművének 20. és 21. századi recepciójáról, majd egy számos táblázatot, adatot és felsorolást tartalmazó függelék, névmutató és – a kötet terjedelméhez képest meglepően rövid, szintén csak nyolcoldalal – forrásjegyzék zárja a könyvet. Részletes fejezet foglalkozik Goldmark családjával, majd az életrajzi fejezetek által közrefogva külön fejezetet kap Goldmark és Wagner kapcsolata. A *Die Königin von Saba* tárgyalása a mű jelentőségéhez illően két külön fejezetet tesz ki: a keletkezés-történet, valamint a bemutató visszhangja és a későbbi – de 1915 előtti – recepció-történet is részletes bemutatásra kerül. Az egyes fejezetekben az életrajzi események és az adott időpontokhoz kapcsolódó zeneművek párhuzamosan kerülnek bemutatásra, s mivel a fontosabb műveknél a későbbi előadás-történetet is megismerjük, időnként rövidebb-hosszabb időre leáll az életrajzi kronológia. Ez ugyanakkor nem nehezíti a kötet olvasását, sőt inkább – Goldmark közismertnek és

1 A szerző az 1956-ban született Johann Hofer, aki a grazi egyetemen történészi, valamint a grazi zeneművészeti főiskolán zenepedagógusi diplomát szerzett. A felsőpulyai (Oberpullendorf) gimnázium tanára, de mindemellett zeneszerző és aktív hangszerjátékos is.

2 A talán kevésbé ismert kiadó katalógusában számos zenei témájú kötetet találunk, köztük önálló sorozatba (Neue Musikporträts) rendezve zeneszerzői monográfiákat – többek között Helmut Loos és Hartmut Krones tollából –, de viszonylag sok operett-történeti könyvet és előadóművészekről származó írásokat is publikálnak.

3 Káldor Márton–Várnai Péter: *Goldmark Károly élete és művészete*. Budapest: Művelt Nép, 1956.

4 Harald Graf disszertációja mindmáig publikálatlan, ld. Harald Graf: *Carl Goldmark. Studie zur Biographie und Rezeption*. Disszertáció, Universität Wien, 1994. Gépirat.

gyakran játszottak éppen nem mondható életműve okán – szerencsés keverékét adja az életrajzi monográfiának és a Goldmark-kalauznak. Az olvasmányos stílusban, de tudományos alapossággal jegyzetelt és megírt könyvet így a koncertlátogató közönség, az előadóművészek és a zenetörténészek egyaránt érdeklődéssel forgathatják. Nem tudni, hogy vajon kiadói vagy szerzői koncepció eredménye, hogy az elemzésre kerülő művek esetében inkább leírásokat találunk, kottapéldát mindössze a *Sakuntala* nyitányánál illesztett be a szerző (110–111.).

Az, hogy az elmúlt 60 évben nem jelent meg önálló kötet az Osztrák–Magyar Monarchia egyik legjelentősebb zeneszerzőjéről, már önmagában azzal a reménnyel kecsegtetheti az olvasót, hogy számos újdonságot fog megtudni Goldmark Károlyról. Ez részben teljesül is. Johann Hofer – történészi végzettségéhez híven – rendkívüli alapossággal mutatja be Goldmark fiatalora ausztriai környezetét. Biztosan nem csak a magyar olvasónak számítanak újdonságként a Németkeresztúr (Deutschkreuz) történetét leíró bekezdések (16.). Még ennél is részletesebben tárgyalja az ausztriai izraelita hitközségek történetét, minisztériumi és hitközségi iratokat, amerikai levéltári aktákat, valamint szekunder forrásokat egyaránt felhasználva. Az irattári dokumentumokra támaszkodva napra pontos adatokkal tud szolgálni a zeneszerző családjának bemutatásakor.

Az igencsak szerteágazó Goldmark családról sok újat megtudunk a könyvből. Némileg segít az eligazodásban a függelékben található családfa – melynek értelmezésénél ugyanakkor át kell verekednünk magunkat a tizenhárom Goldmark testvér egy vonal helyett *kanyarban* felvázolt generációján. E családfában valószínűleg az összes felkutatható rokon helyet kapott, egészen napjainkig. A főszövegben Goldmark több testvéréről is részletes információkat kapunk. Izgalmas végigkövetni a sorsukat, s Hofer jó érzékkel mutatja be azt is, hogy a család különböző földrészeire került, különböző szakmákat művelő tagjai miképpen követték nyomon, vagy akár segítettek előre a zeneszerző pályáját, műveinek külföldi előadásait. A családtörténet igen szélesre nyitja a történészi horizontot, ez érezhetően szinte inspirálta is a szerzőt, aki a könyv későbbi fejezeteiben is minden lehetőséget kihasznál, hogy a Goldmarkkal és családjával kapcsolatba hozható hírességeket megemlítsen. Így kerül előtérbe például a világhírű karmester James Levine, akiről megtudhatjuk, hogy Goldmark egyik koncertje tenorszólistája testvérének az unokája (82.), vagy Paul és Ludwig Wittgenstein, akiknek édesanyja, Leopoldine Kallmus Goldmark zongoratanítványa volt a *Die Königin von Saba* komponálása idején (120.).⁵ Mindezek fényében azért meg kell jegyeznünk, hogy egy zenetörténeti szempontból sem elhanyagolható rokon adatainak megemlítéséről elfeledkezett: az 1906-ban Budapesten született Goldmark Péter Károly – Goldmark Ignác unokája – azon túl, hogy a második keresztnévét a zeneszerző Goldmark után kapta, később hangmérnök lett Amerikában, és nem kisebb találmányt köszönhetünk neki, mint a hosszan játszó („long-play”) hanglemezt technikájának kifejlesztését.

5 A Goldmarkkal kapcsolatba hozható helyszínek és személyek napjainkig ívelő bemutatása ugyanakkor néha kellemetlen meglepetésekhez vezethet. A budai Várszínházról ugyanis, bár 2015-ben még lehetett azt írni, hogy „noch heute existiert”, de 2016-ban ez már nincs így.

Nemcsak Deutschkreuzról, de Sopron zeneéletéről is újdonságnak számító információkat kapunk (31., 41.). Továbbá a nem osztrák olvasónak minden bizonynyal hasznos a bécsi *Gründerzeit* alapos bemutatása (54.). Talán terjedelmi okokkal magyarázható, hogy a címben is kiemelt *Ringstrassenzeit*ről ugyanakkor kevesebbet olvashatunk, Hofer inkább csak az előszóban ír róla (10.). Növum, hogy részlete- sen, sajtóhíradásokkal és -recenziókkal illusztrálva tárgyalja Goldmark karvezetői tevékenységét (79–81.), s ezt egyfajta átmenetnek, tanulási folyamatnak tekinti a kamarazenét író zeneszerző és az operaszerző között. Szintén szemléletes leírást kapunk Goldmark életviteléről (117.), lakóhelyeiről.

Az ausztriai tényekkel kapcsolatban tehát valóban csak tanulhat a magyar olvasó Hofertől. Mindössze egy esetben merül fel kérdés a recensensben. A szerző szerint a *Götz von Berlichingen* bemutatójára azért nem Bécsben, hanem Budapesten került sor, mert Mahler és Goldmark elhidegült egymástól egy rövid időre. Valójában inkább úgy tűnik, hogy Mahler a *Die Kriegsgefangene* sikertelensége után nem akart egy újabb Goldmark-fiaszkóba beleszaladni, s inkább az egyetlen számára igazán kedves Goldmark-mű, a *Die Königin von Saba* 1901-es felújításába ölt épp annyi energiát – és talán még több pénzt is –, mint amennyiből a *Götz von Berlichingen* bemutatható lett volna ugyanabban az évben.⁶ Mahler a *Götz von Berlichingent* csak később, Frankfurtban ismerte meg, de nem volt tőle elragadtatva.⁷

Néhány forráscsoport először kerül tárgyalásra a Goldmark-kutatás történetében. Fontos újdonság, hogy Hofer bemutatja Goldmark – a Magyar Állami Operaház Emléktárában őrzött – zenei tárgyú elméleti írásait (70–71.). Kár, hogy ezeket egy csoportként kezelve, együtt ismerteti, így kiemeli a kronológiából, ugyanakkor hasznos, hogy az ezekben leírtakat is bevonja a *Sakuntala* nyitány elemzésébe (109.). Örömmel tapasztalhatjuk, hogy a kötet függelékei közt helyet kapott egy diszkográfia is, ez a függelék viszont számos kérdést felvet. Terjedelmi okokra hivatkozva kihagyták belőle az archív hangfelvételeket, pedig az archív Goldmark-felvételeknek több mint a fele a zeneszerző életében készült, így épphogy jelentősebb súllyal kellene szerepelniük, mint számos modern felvételnek. Tény persze, hogy az archív felvételek adatainak összegyűjtése igen sok akadályba ütközik. Ez esetben ugyanakkor talán túlzás diszkográfiának nevezni egy jegyzéket, amely csak a CD-n megjelent felvételeket tartalmazza, ráadásul azokból sem mindet, kimaradt ugyanis belőle a Pannon Classic kiadó Goldmark-korongja.⁸ S bár mondhatnánk, hogy talán azért, mert ezen a CD-n is archív felvételek kaptak helyet, de nyilvánvaló, hogy nem erről van szó, hiszen azok közül néhány mégiscsak „becsúszott” a listába, elvégre Németh Mária és Leo Slezak nem maradhat ki egy bécsi Goldmark-kötetből, Enrico Caruso neve pedig a világhír pecsétjét nyomja a *Ringstrassenzeit* zeneszerzőjére.⁹

6 Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler, 2.: Vienna, the years of challenge (1897–1904)*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 356.

7 Uott, 606.

8 Karl Goldmark: *Die Königin von Saba*. Pannon Classic PCL 8053 (2010).

9 Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy Caruso „Magische Note” felvétele sem csak a Naxos CD-sorozatában jelent meg.

Az 1945 előtti felvételek listájának közlése már csak azért is hasznos volna, mert jól párba állítható lenne a könyvben található számos koncertadattal, mutatván, hogy Goldmark művei a századfordulón, sőt még a harmincas években is a legnagyobb előadóművészek repertoárján is szerepeltek. (A könyvben jól végigkövethetjük, miként vált a kezdetben igen nagy nehézségekkel küzdő muzsikusi előbb elismert bécsi, majd világhírű zeneszerzővé, s aztán miképpen merült feledésbe szinte az egész életműve.)

A kötet igen szorosán követi Goldmark 1922-ben megjelent visszaemlékezéseit.¹⁰ Ez persze érthető, hiszen ha a zeneszerző saját maga adott vezérfonalat a biográfusa kezébe, azt nem kell mindenáron elkerülni. Hofer valójában meg sem próbálkozott ezzel, a Goldmark-szöveget is ismerő olvasónak néhol kissé az az érzése, mintha a szerző az *Erinnerungent* bővítgetné, illetve lábjegyzetelné rendkívüli alaposággal (NB. ezt a munkát, igaz, kisebb terjedelemben, már Kecskeméti István elvégezte).¹¹ Hofer gyakorlatilag mindent elhisz Goldmark Károlynak, csak a tényeszerű dolgok – dátumok, helyszínek, nevek stb. – elírásának esetében látja szükségesnek, hogy helyesbítse őt (például a 40. oldalon a 67. lábjegyzetben). Úgy tűnik, nem tartotta szükségesnek, hogy Goldmark leírásait történelmi távolságtartással is szemlélje, a zeneszerző idős korában papírra vetett véleményét vitára bocsássa. Pedig néhány esetben kifejezetten indokolt lenne egyes kérdések megvitatása, például igencsak problematikus Johannes Brahmsnak a *Falusi lakodalom* szimfóniáról magának a zeneszerzőnek címzett állítólagos megjegyzése – mely szerint ez volna Goldmark legjobb kompozíciója –, ugyanis ennek az adatnak a közlésekor csak Goldmark emlékezetére tud hivatkozni (167.).

Ez a probléma persze csak addig a pontig áll fenn, ameddig a vezérfonal elér, azaz ameddig Goldmark visszaemlékezései tartanak – s ezután kezdődnek az igazi nehézségek. Goldmark visszaemlékezéseiben ugyanis a *Die Königin von Saba* bemutatóját és külföldi sikereit követően hirtelen törés található, egy-egy bekezdést olvashatunk a későbbi operákról, s hirtelen véget ér a könyv. Mindez tükröződik a 2015-ben megjelent monográfia tartalomjegyzékén is: 112 oldal után kezdődik a *Sába királynője* keletkezés- és előadás-történetének részletes leírása, majd a szerző egy fejezetet szentel Goldmark sikeres zenekari műveinek, melyeket az életmű csúcspontjainak tart, s ezután némileg váratlanul a „Goldmark kései művei és további operái”¹² fejezetcím következik. Goldmark „kései periódusa” rögtön a *Sába királynője* és a sikeres zenekari művek után elkezdődött? Ha igen, akkor 1880-tól 1915-ig tartott, azaz harmincöt évet foglalt magába. Ez – ha a kései kezdést is beleszámítjuk – a teljes alkotói pályának több mint a fele!

Az 1880 utáni korszak „kései”-ként történő meghatározásával kapcsolatban további kérdések is felmerülnek. Hofer egyetértő – de legalábbis nem kritizáló –

10 Carl Goldmark: *Erinnerungen aus meinem Leben*. Wien: Rikola, 1922. Magyarul: *Emlékek életemből*. Ford. és közr. Kecskeméti István. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

11 Kecskeméti István: „Jegyzetek”. In: Goldmark: *Emlékek életemből*, 188–198.

12 „Goldmarks Spätwerk und weiteres Opernschaffen”.

hozzáállással idézi Cornelius Preisst, aki szerint a *Das Heimchen am Herd* esetében Goldmark a meseopera műfajával a *Zeitgeistet* követte (184.). Kérdés, hogy vajon egy, a korról haladó zeneszerző lehet-e valóban „kései”. Nem is beszélve arról, hogy Hofer szerint Goldmark legkésőbb a *Die Kriegsgefangenen* találta meg a saját stílusát (189.). E kérdéseket sajnos nem tárgyalja a kötet, mindamellett arról sem kapunk információt, hogy zeneileg miként is értendő, mit jelent Goldmark életművében a „kései” jelleg.¹³

Az az érzésünk, hogy inkább csak az okozza a „kései” megjelölést, hogy ezekről az évekről és az ekkor keletkezett művekről a korábbi, jóval sikeresebb művekhez képest érzékelhetően kevesebb információ maradt fenn. Goldmark számára inkább fiatalok, zeneszerzővé fejlődése, a világhír felé vezető út buktatói és nehézsége volt leírásra érdemes, az azt követő évtizedeket már nem vetette papírra, hogy idő vagy érdeklődés híján, nem tudjuk. Mindenesetre ezzel jelentősen megnehezítette a 21. századi biográfus dolgát, hiszen az 1880 utáni korszakról már nincsen adat, nincsen Goldmarktól származó elbeszélés, a szerző nem adott fogódzót műveinek keletkezéstörténetéhez és értelmezéséhez. Kérdés persze, hogy egyáltalán lehetne-e találni ilyen adatokat, hiszen a kötetből világosan kitűnik, hogy Hofer lelkiismeretesen átnézte az osztrák napi sajtót, s ami adatot csak talált, fel is használta a könyv írása során. Ugyanakkor mégis azt kell mondanunk, hogy az *Erinnerungen*hez hasonlóan a monográfiában is csak átrohanunk a *Sába királynője* utáni operákon, s ezután a szerzőnek vissza kell térnie a többi, ez alatt a harmincöt év alatt keletkezett műhöz, amelyek közül viszont csak néhányat tud bemutatni. Így például kimarad számos kisebb, de a koncertpódiumokon mégiscsak hallható mű, például a valóban időskori *Georginen* zongoraciklus vagy számos dal.¹⁴

Goldmark sokat vitatott nemzetisége kapcsán Hofer nem foglal állást – a könyv egészének ismeretében úgy érezzük, hogy magyar születésű, de osztrák komponistának tartja.¹⁵ A zeneszerző visszaemlékezései alapján így ír: „magyarnak tekintette magát, mert ott született”¹⁶ (84.), de a magyaroknak mégsem volt szükségük rá. Felveti, hogy zenei értelemben „az asszimilálódott zsidóság tipikus reprezentánsaként lehetne értelmezni”,¹⁷ de Hofer szerint mind a zsidó, mind a „magyarisch” stílusjegyek alárendelt szerepet játszanak Goldmark életművében (94.). Ebből a szempontból különösen érdekes lenne tudni, hogy a Hanslick által a *Merlin*ből kihallott „zsidó és magyar stíluselemek” vajon mire vonatkozhatnak (182.), sajnos erre nem reflektált a szerző.

Goldmarknak a zsidó valláshoz való viszonya végig visszatérő motívuma a könyvnek. Már a hátsó borítón olvasható rövid összefoglalásban helyet kap, hogy

13 Hofer a 191. oldalon a *Götz von Berlichingen* esetében Puccini-hatásról is beszél, de sajnos ezt sem részletezi.

14 Goldmark zongoraműveiről egyébként is szinte egyáltalán nem ejt szót a szerző, pedig ezekről van idegen nyelvű szakirodalom a Hungaroton gondozásában megjelent CD-összkiadás kísérőfüzetében.

15 Szemben például Erkel Ferencel, akiről egyértelműen kijelenti, hogy magyar zeneszerző (76.).

16 „Er sah sich als Ungarn, weil dort geboren.”

17 „Er kann wohl als typischer Repräsentant jüdischer Assimilation, besonders auf dem Gebiet der Musik, gelten.”

Goldmark életműve azért merült feledésbe, mert a nemzetiszocializmus időszakában a zsidó származású zeneszerzők műveit letiltották.¹⁸ Ez mindenképpen igaz, ugyanakkor – látva, hogy már a zeneszerző halála után közvetlenül is megcsappant az érdeklődés a művei iránt (239.) – talán túlzás egyedül ezt a szempontot kiemelni. S a vallás nemcsak az életmű recepciója esetében válik fontossá, hanem a zeneszerző egyetlen külön fejezetben tárgyalt zeneszerző-pályatársához fűződő viszonyának is jelentős tényezője. Hofer szükségét érezte, hogy ennek már a fejezet címében is hangot adjon („Goldmark, a zsidó muzsikusként mint a Wagner-egylet társalapítója”).¹⁹ Ahhoz képest ugyanis, hogy a szerző szerint Goldmark hívő ember volt, de nem tartotta a kapcsolatot egyetlen zsidó hitközséggel sem (75.), már-már túlzónak érezzük annak részletes magyarázását, hogy miképpen lehetett egy – Cosima naplójából vett idézetekkel is alátámasztottan – antiszemita zeneszerző nagy tisztelője (94.).

S ha már Wagner és Goldmark ambivalens – legalábbis annak beállított – viszonya külön fejezetet kapott a könyvben, kifejezetten érdekes lett volna, ha a szerző jobban kibontja Goldmark és Eduard Hanslick különös kapcsolatát. Hofer szerint e kapcsolat valójában sokkal jobb volt, mint azt az utókor megítéli. Ő ugyanis Hanslick néha keményen megfogalmazott kritikáit inkább pozitívnak értékeli (78., 104., 114.). A 188–189. oldalon a *Die Kriegsgefangene* kapcsán kiragadott idézetek alapján szinte azt érezzük, hogy Hofer fel akarja menteni a kritikust az utókor vádjai alól.

A kötet szerzője elkerüli egy Goldmark-bibliográfia közlésének a felelősségét, könyve végén csak forrásjegyzéket tesz közzé. Már említettük, hogy ennek terjedelme meglepően kicsi a teljes kötet anyagához viszonyítva, azonban alaposan végignévezve további hiányosságokra figyelhetünk fel, amelyek már a könyv egészét is befolyásolják. Hofer számos intézményi archívumot felsorol, amelyekben – személyesen vagy levelezés útján – kutatott, ezek közül természetesen nem hiányzik az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára s az ott található Goldmark-hagyaték sem (266.). A Goldmark-hagyaték jelzeteire minden esetben korrektül hivatkozik is. Az archívumok listáját a folyóiratok felsorolása követi, itt azonban már feltűnhet, hogy egyetlen magyar nyelvű periodikum sem szerepel a listában. A budapesti sajtót egyedül a *Pester Lloyd* képviseli (267.). A monográfiákat és tanulmányokat felsoroló harmadik egységben pedig egyértelműen látszik, hogy a magyar nyelv komoly akadály a külföldi kutatók számára. A magyar nyelvű szakirodalom – Kálmán Mária²⁰ és Klempa Károly²¹ 1930-ban megjelent tanulmányait leszámítva – teljesen hiányzik a forrásjegyzékből.²² Nem mondhatnánk, hogy hatalmas magyar nyelvű

18 Talán emiatt is vállalta a könyv egyik fő támogatójának tisztét a Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus.

19 „Der jüdische Musiker Goldmark als Mitbegründer des Wagner-Vereins”.

20 Kálmán Mária: *Goldmark Károly 1830–1930. Adalékok életéhez és műveire vonatkozóan*. Budapest: Sárkány Ny., 1930.

21 Klempa Károly: *Goldmark, az ember*. Keszthely: Sujánszky Ny., 1930.

22 Az *Erinnerungen* fordítójaként és közreadójaként Kecskeméti István nevével is találkozunk, Hofer azonban nyilvánvalóan a német szövegből dolgozott.

szakirodalom állt volna a szerző rendelkezésére, ugyanakkor *A zene*²³ és az első *Muzsika*²⁴ folyóirat 1930-as Goldmark-különszámai, Káldor és Várnai Goldmark-monográfiája, Tallián Tibornak a Magyar Királyi Operaház történetét feldolgozó, Staud Géza által szerkesztett kötetben megjelent e témába vágó írásai²⁵ fontos adatokkal szolgálhattak volna a kötethez. Mikusi Balázs a 2014 őszi Bécsben megrendezett Goldmark-konferencián tartott előadásának²⁶ teljes elhallgatása azért is feltűnő, mert a konferencia néhány további előadását viszont idézi Hofer.

Ebből a szemszögből nézve érthetővé válik a kötet legnagyobb hiányossága. Vajon lehet-e monográfiát írni az Osztrák–Magyar Monarchia kiemelkedő operaszerzőjéről, a magyar születésű, de életét nagyrészt Ausztriában élő Goldmark Károlyról úgy, hogy csak osztrák nézőpontból vizsgáljuk az életét és az életművét? Hofer könyvében a magyar vonatkozások háttérbe szorulnak. Ilyeneket időnként még olyan esetekben sem említ a szerző, amikor azok nyilvánvalók lennének, igaz, csak a magyar olvasó számára.

Már az előszóban is rendre később tárgyalja a magyar vonatkozású tényeket, mint az osztrákokat, még akkor is, ha ezzel sérül a kronológia (7–8.). Goldmark saját maga számára oly fontos fiatalkori élményét, a győri csatát a hely megnevezése nélkül, szinte csak az említés szintjén írja le (39–40.). Hasonlóképpen jár el az első budapesti szerzői est esetében is. A koncertről a bécsi lapok hírei alapján ír, mindössze egy koncertkritikát idézve (*Neue Wiener Musik-Zeitung*), a budapesti sajtót egyáltalán nem említve (65.). Szintén csak a bécsi sajtót idézi Goldmarknak a magyar államtól kapott ösztöndíjával kapcsolatban (121.).²⁷ Márpedig ha csak a bécsi sajtó nézőpontjából figyelni a budapesti eseményeket, akkor valóban indokoltnak tűnhet az a megállapítása, mely szerint az 1850-es évek végén a budapesti zeneélet a bécsihez képest jelentéktelen volt, művészi atmoszférától és kihívásoktól mentes (67.). Erről a szemléletről árulkodik az is, hogy ki is mondja: az, hogy valaki Keszthelyről elindulva meghódítja a zenei nagyvilágot, ugyanolyan kevésbé tűnhetett ekkor valószínűnek, mint hogy Mosonszentmiklósról egy Arthur Nikisch vagy Győrből egy Hans Richter szülessék, és világhírűvé válják (205–206.).²⁸

23 Siklós Albert, Sebestyén Ede, Goldmark Sándor, Kálmán Mária és Márkus Dezső írásait lásd: *A Zene*, XI/13–14 (1930. április 1.)

24 Papp Viktor, Hammerschlag János, Molnár Jenő Antal, Meszlényi Róbert írásait lásd: *Muzsika*, II/4–5. (1930. április–május).

25 Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.

26 Magyar nyelven, bővített formában megjelent: „A magyar Goldmark Károly száműzött gyönyörű dalműve”. A Sába királynője fogadtatása Budapesten”. 1. rész: *Muzsika*, LVIII/7. (2015. július), 9–17., 2. rész: *Muzsika*, LVIII/8. (2015. augusztus), 16–20.

27 Pedig ez esetben bécsi szempontból is különösen érdekes, Goldmark nemzeti identitása vonatkozásában cseppet sem jelentéktelen vitát találhatott volna a budapesti sajtóban, lásd például: N. N.: „(Művészek segélyezése)”, *Vasárnapi Ujság*, XVI/26. (1869. június 27.), 357.; valamint N. N.: „Sába királynője”, *Kelet Népe*, II/79. (1876. március 20.), 1.

28 „Wer hätte schon jemandem aus Keszthely zugetraut, die große Welt der Musik zu erobern? Ebenso wenig wie man einem Arthur Nikisch, nicht weit entfernt in Mosonszentmiklós geboren, oder einem Hans Richter, in Raab/Győr zur Welt gekommen, und unzähligen anderen Vertretern dieser Epoche aus allen Teilen der Doppel-Monarchie ihren Weltruhm voraussagen hätte können.”

Nem tudni, hogy vajon véletlen – a „kései alkotói periódus” már említett problémáiból adódó –, vagy szándékolt elhallgatás áldozata lett-e az 1885-ös *Magyar zeneköltők kiállítási albuma*, s benne az egyetlen kimondottan magyar vonatkozású Goldmark-zongoramű, a *Magyar ábránd*. Hasonlóképpen elmaradt a nyilvánvaló magyaros zenei motívumokat tartalmazó *Aus Jugendtagen* részletes bemutatása is, melynek programjáról a zeneszerző így írt: „visszaemlékezések azokra az évekre, melyeket Magyarországon töltöttem. Munka, mely talán vallomás is, igaz vallo-más és talán ezért magyar.”²⁹ A magyarországi recepció tárgyalásakor egyáltalán nem kerül szóba az OMIKE és a Goldmarkról elnevezett hangversenyterem, s amikor a szerző kiemeli az elmúlt évtizedek néhány grazi és deutschkreuzi Goldmark-előadását, meg sem említi, hogy ezek előadói túlnyomórészt magyar művészek voltak (241., 249.).

Nyilvánvaló, hogy nem szándékos tévedésről van szó azokban az esetekben, amikor a szerzőnek a magyar operatörténetben való járatlansága okoz problémát. Az 1850-es évek budapesti operaéletéről írva csak a pesti Német Színházat említi, s nem ejt szót az ekkor már működő, sőt kialakult operaegyüttessel rendelkező Nemzeti Színházról (46.).³⁰ Később, a *Sába királynője* budapesti bemutatójánál a Nemzeti Színházat „altos Budapester Opernhaus”-ként nevezi meg (152.), ami szintén félreértésről árulkodik. Apróbb tévedés, hogy később két alkalommal is a „hivatalos”, a budapesti német nyelvű sajtóban rendre Königlische ungarische Oper formában megjelenő névalak helyett az Ungarische königliche Oper verziót használja (182., 190.).

Nem csodálkozhatunk azon, hogy a magyar személynévhasználatban esetleg járatlan külföldi kutató problémákba ütközik, s magyar néven (Gyula Perotti) említi Julius Prottot (182.), míg németül (Stefan Kerner) a magyar Kerner Istvánt (203.). Ennél azonban jóval feltűnőbb, akár a külföldi olvasók számára is észrevehető tévedéssel találkozunk a *Sába királynője* és a *Götz von Berlichingen* budapesti előadói esetében. Johann Nepomuk Beck ugyan Pesten született 1827-ben, de igencsak meglepő és operatörténetileg nagyobb jelentőségű is lett volna, ha később a *Götz von Berlichingen* ősbemutatóján fellépett volna Budapesten – mint ahogy azt Hofer írja (190.) –, ekkor ugyanis már 75 éves volt. A *Sába királynője* budapesti bemutatójának szereposztásában szintén Johann Nepomuk Beck nevét olvashatjuk (153.), ráadásul itt a szerző meg is adja lábjegyzetben, hogy a neves énekes 1892-től 1908-ig volt az Operaház tagja (365. jegyzet). Ha máshol nem, itt feltétlenül fel kellett volna tűnnie, hogy Johann Nepomuk Beck 1905-ben halt meg, így nem órára van szó, hanem Beck Vilmosról, a Magyar Királyi Operaház jeles baritonjáról.

29 Idézi: Várnai Péter: „Goldmark zenéje”. In: Káldor Márton–Várnai Péter: *Goldmark Károly élete és művésze*. Budapest: Művelt nép, 1956, 223–224.

30 Hasonlóan jár Prága is, ahonnan csak a Landestheater adataiból kapunk némi ízelítőt (153., 182.), miközben a Národní Divadlo Goldmark-előadásait Hofer meg sem említi, annak ellenére, hogy három Goldmark-operát is színpadra állítottak cseh nyelven a zeneszerző életében, a *Die Königin von Sabát* (1886), a *Merlint* (1890) és a *Das Heimchen am Herdet* (1897), ld. archiv.narodni-divadlo.cz (2016. augusztus 19-i meglátogatás).

Bár Johann Hofer a Magyar Állami Operaház Emléktárában is végzett kutatást, a *Götz von Berlichingen* premierjéről írva a három legfontosabb szereplő közül kettőt, az Adelheidet és Franzot alakító Krammer Terézt és Julius Bochničeket is kifejejtette (190.). E bemutató leírása során érezhetően negatív képet vázol a magyar színházi viszonyokról, amikor az Operaház és Goldmark kapcsolatából azt az egy részletet emeli ki, hogy Goldmarknak át kellett vállalnia a magyar fordítás költségeit (190–191.). Ezen opera budapesti pályafutását tárgyalva sajnálkozik afelett, hogy a mű „az első szezonban produkált mindössze 13 előadásával elmaradt az elvárásoktól” (191.).³¹ A pontosabb véleményformálás érdekében érdemes megjegyezni, hogy a századforduló Budapestjének Puccini előtti legnagyobb operasikere, a *Trisztán* is „csak” 14 előadást ért meg a bemutató szezonjában.

S nemcsak a történeti leírás, de a zenei elemzések szempontjából is feltűnhet egy, a magyar szakirodalom negligálásából következő hiányosság, vagy inkább bizonytalanság. Várnai Péter már 1956-os monográfiájában kimutatta, hogy dallamainak megformálása során a zeneszerző előszeretettel alkalmazta a triolás ritmusképleteket.³² Hofernél viszont a triola csak a könyv előrehaladtával válik stílusjeggyé. A *Sakuntala* nyitány esetében még csak megállapítja, hogy *Sakuntala* motívuma egy felütéses triolaritmusú figuráció (110.), az *Im Frühling*nél hasonlóképpen csak a tapasztalat szintjén marad a „pulzáló triolás alapritmus” (176). A *Die Kriegsgefangene* esetében viszont már Hanslick felhívta a figyelmet, hogy a triola Goldmark műveiben „tipikus”, ezt idézve Hofer is megemlíti (189). Mindezek után Alban Berg Goldmark-tanulmányairól írva már megszületik a „karakterisztikus Goldmark-triola” kifejezés is (215.).

Mindezekkel nem azt kívánjuk mondani, hogy a kötet nem jó. Ellenkezőleg: a Goldmark-recepció egy fontos, osztrák nézőpontú láncszeme. Ugyanakkor világosan látszik, hogy megérett az idő a történet „másik felének”, egy Goldmark és Magyarország kapcsolatát részletesen feldolgozó monográfiának a megírására. Ez nem érvénytelenítené, inkább számos esetben kiegészíthetné Hofer kötetét. Példaként említhetjük – egy jövőbeli ilyen témájú könyv számára is adalékot szolgáltatva – Arányi Dezső esetét, amely, a magyar nyelvű, digitálisan még nem elérhető napi sajtóban megbújva nem került a könyv szerzőjének látóterébe. Hofer Felix Weingartner emlékirataiból idézi, hogy Leo Slezak néhány nappal az *Ein Wintermärchen* bécsi ősbemutatója után megbetegedett, több heti pihenőre kényszerült, s megfelelő helyettesítő hiányában az operát le kellett venni a műsorról (195.). A történet másik fele a budapesti sajtóban olvasható. Eszerint Goldmark Károly már az *Ein Wintermärchen* főpróbáján megkérte Mészáros Imrét, a Magyar Királyi Operaház igazgatóját, hogy engedje el Bécsbe két hétre Arányi Dezsőt, a budapesti operaház tenorénekesét, akit Leontes szerepében kívánt volna felléptetni vendégként.³³ Nem világos, hogy a vendégszereplés miért nem jött létre, az azonban

31 „Mit nur dreizehn Aufführungen in der ersten Saison blieb das Stück aber hinter den Erwartungen [...].”

32 Káldor-Várnai: i. m., 174.

33 N. N.: „Arányi Dezső Bécsben”. *A Nap*, 1908. január 7.

nyilvánvaló, hogy a zeneszerző maga is gondolt a tenor főszereplő esetleges pótlására, s erre magyar énekest talált alkalmasnak.

A kötet egyik legértékesebb vonása, hogy felfedi a Goldmark-recepció egy eddig kevésbé ismert szegletét, a zeneszerzői befogadástörténetet. Némi hiányérzetünk lehet ugyan afelett, hogy a számtalan koncertadat mellett arra már nem maradt hely, hogy egy-egy kiemelkedő jelentőségű előadásról továbbiakat is megtudjunk, pedig érdekes lenne olvasni például Pietro Mascagni vagy Anton Webern Goldmark-interpretációjáról (176., 178.). Ezzel szemben Hofer érzékletesen mutatja be a zeneszerzői recepciót, azt a folyamatot, ahogy a „Goldmark-stílus” nemcsak kialakul, de már-már más szerzők műveiben tükröződik (131.). Kifejezetten érdekes, amikor az elismert zeneszerző fiatalabb pályatársaival való kapcsolatáról ír, például arról, hogy Alban Berg milyen alaposan tanulmányozta a műveinek kottáját (215.),³⁴ hogy a hatvenesztendős Goldmark milyen módszerrel tanította zeneszerzésre a fiatal Jean Sibelius (217.), vagy miképpen állt ki Schönberg mellett (228.). Ezek az adatok igen értékes újdonságok a Goldmark-kutatás számára, hasonlóképpen néhány, a zeneszerző valóban kései éveinek leírásához felhasznált korabeli forráshoz (például 236.). S a recepció tekintetében Hofer eljut egészen 2015-ig, ami – az évfordulóra való tekintettel – dicséretes törekvés.

Johann Hofernek a Goldmark-évfordulóra megjelentetett monográfiája tehát a magyar olvasó számára egyrészt sok – osztrák vonatkozású – újdonsággal szolgál, másfelől pedig arra biztathatja a magyar kutatókat, hogy szülessen meg végre a magyar Goldmark-kutatás első modern monográfiája is, sőt, még inkább egy nemzeti szempontból elfogulatlan kötet. Elvégre a magyarországi születésű, de nemzetközi hírnévre szert tett 19. századi zeneszerzők egyik legnagyobbjáról van szó – aki egyezersmind az Osztrák–Magyar Monarchia legsikeresebb operaszerzője is volt.

34 Felmerül ugyanakkor a kérdés, hogy ha a *Zrínyi* kottája mindmáig kiadatlan, akkor Berg vajon a kéziratból tanulmányozta-e a művet, s ha igen, akkor miképpen volt erre lehetősége.

Rudasné Bajcsay Márta

„TETSZIK-E AZ ANGYALI VÍGASSÁG?”

Bodor Anikó–Paksa Katalin: Vajdasági magyar népdalok V. Jeles napi szokások és jeles időszakok énekei. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2016; Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2016. Készült az MTA BTK Zenetudományi Intézet közreműködésével, CD-ROM-melléklettel

A „Vajdasági magyar népdalok” című sorozat V. kötete a 2016. évi tavaszi Könyvfesztiválra jelent meg. A sorozat utolsó könyvével a térség jeles napi szokásokhoz és jeles időszakokhoz tartozó énekei is immár napvilágra kerültek. A sorozat megálmodója és megelőző köteteinek szerkesztője Bodor Anikó volt (az I. kötet a katonadalokat, a hétköznapi dalait, a szerelmi, tréfás és egyéb dalokat közölte, a II. a balladákat, betyár- és pásztordalokat, azután a III.-ban a párosítók, lakodalmasok, szerelmi dalok, majd a IV.-ben az énekes népi gyermekjátékok jelentek meg), az V., befejező kötet jeles napi szokások és jeles időszakok énekeit bemutató anyagának sajtó alá rendezésében azonban sajnos már nem tudott részt venni. E munkára Paksa Katalint, az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézete népzene-kutatóját, akadémiai doktort kérték föl, akivel Bodor Anikó a sorozat anyagáról is rendszeresen konzultált. Valójában ő döntött úgy, a sorozatszerkesztő iránti tiszteletből, hogy az utolsó kötet kettejük neve alatt jelenjen meg.

A sorozat kiadója az első kötettől kezdve (1997-ben még egyedül) az újvidéki Forum Könyvkiadó volt, mely a következő könyveket az egy ideig Thurzó Lajos nevét viselt, mára Vajdasági Magyar Művelődési Intézetnek nevezett zentai közművelődési központtal együtt jegyzi. Mint azt Hajnal Jenő, a Vajdasági Magyar Nemzeti Tanács elnöke a könyv előszavában említi, a sorozat eredeti koncepciója szerint a szóban forgó kötet anyaga az *Énekes népi gyermekjátékok* IV. kötetével együtt jelent volna meg, ám ez terjedelmi okokból nem valósulhatott meg.

A 667 oldalas V. kötet önmagában is vaskos. A gazdag nyomtatott anyagon túl – a CD melléklet révén (mely Németh István munkája) – az érdeklődő a hagyományos népi előadás hallásélményében részesülhet. Ez pedig valójában „sava-borsa” a könyvben betűvel és kottával rögzített anyagnak. Mert bár már a nyomtatott dal- és prózai szövegek is különleges szint adnak az énekeknek, a felvétel megelevenítő ereje átütőbb mindenképp.

A Vajdaság a Dél-Alföld különös tája, népzenei monográfiájának sorozata egyedülálló, sajtószerű képet nyújt a sokfelől érkezett, kisebbségi létben élő, kincseit a többnemzetiségű környezetben őrző népesség zenei világáról. Az öt magyar népzenei dialektus közül egy (a moldvai) híján mind megjelenik a térség éne-

keiben. A különféle helyekről idetelepedők saját hagyományaik ápolása mellett idővel természetes módon össze is csiszolódtak. Kalendáriumi szokásaik, énekeik összességükben rendkívül változatos, színes, gazdag együttest alkotnak. Ahogy Bodor Anikó megfogalmazta, a többkötetes sorozat célja elsősorban az, hogy „a vajdasági tarka eredetű magyar népesség dalkincsének színe-javát a közművelődéssel megismertesse”.

Az időt a jeles napokhoz, időszakokhoz mérni, zenés játékokkal összekapcsolni és ünnepelni elődeink általános szokása volt. A könyv felépítése, a vajdasági jeles napokhoz és időszakokhoz tartozó dalkincs bemutatása követi az 1953-ban megjelent *A Magyar Népzene Tára* II. kötet szerkezetét (amelyben egyébként 23 vajdasági ének is szerepel). Bodor Anikó és Paksa Katalin jelen népzenei-néprajzi monográfiája szintén a naptári év kitüntetett szakaszait, illetve pontjait követi soron. Időrendben: az újévi köszöntés énekeitől (1–9.) a vízkereszi „csillagjárás” (10.) és „háromkirályi köszöntő” (11.) énekes szokásán, valamint a többi téli szokás alkalmával (disznótorban, farsangkor, farsang „utóján”) főlhangzott-főlhangzó dalokon keresztül a nagybőjti időszakig ível a vajdasági énekes kalendáriumi szokások bemutatása az első 53 énekkel. A nagybőjti, húsvéti, valamint a pünkösdi énekes szokásokat záró (140.) szám után jön a nyári, aratási ünnep, majd Szent Anna, azután az úgynevezett „Havi Boldogasszony”, Nagyboldogasszony napja következik. Végül pedig a már őszidőre eső „Kisboldogasszony”-napi szokás, majd a télelő, az adventi és a karácsonyi időszak bemutatása zárja be a kört. A vajdasági seregszemle nem csak számbeli gazdagsága miatt pazar (353 kottás szokás-éneket közöl a könyv, s a dalok csaknem harmadrészét felvételen meg is lehet hallgatni a csatolt mellékleten), de legalább annyira érdekessé teszik a gazdag és szer-teágazó szöveges jegyzetek is. A közreadás szempontjairól beszámoló rövid bevezetőből értesülünk azokról a meggondolásokról is, amelyek biztosítják, hogy e monográfia ne egyszerű számadás vagy száraz adathalmaz, hanem élvezetes beszámoló is legyen. „Kötetünk a naptári év által megszabott sorrendben ismerteti és közli az ünnepnapokhoz és jeles időszakokhoz kapcsolódó énekeket, énekes szokásokat. Fontosnak tartottuk, hogy elsősorban maguknak az adatközlőknek a szavai alapján kapjon képet az olvasó erről a színes, vonzó világról.” (9.) A könyvet lapozgatván azt is tapasztalhatjuk, hogy az adatközlői kommentárok sok esetben természetesen még további értelmezésre, újabb jegyzetre is szorulnak. Például állhat erre akár az ismertető címűül választott beköszöntő is: „Tetszik-e az angyali vígasság?”. A kérdés egy farsangi köszöntő ének beharangozásául hangzott el, amelynek utolsó két ütemére ezt a szöveget énekelték: „Dicsérjük a Jézust!”, illetve: „Jézus születött!”

A szokásdalok megjelenítésére e kötetben negyvenhat gyűjtő munkájának, adatainak köszönhetően kerülhetett sor. Közülük Bodor Anikó, Bodor Géza, Burány Béla és Kiss Lajos szerepe különösen kiemelkedő.

A vajdasági jeles napok, jeles időszakok dallamai kiadásának fő szempontja a hitelesség. Ezt szolgálják a közzétett lejegyzésekhez, népzenei adatokhoz következően hozzárendelt azonosító és magyarázó jegyzetek, továbbá esetenként az adat korára, használatára, dallamtípusára és variánsaira vonatkozó információk is.

A kötetben 2016-ra közreadott dallamanyag átfogó zenei jellemzését Paksa Katalin két évvel korábban már elvégezte, és külön tanulmányban közölte *Népzene-történeti tabló a vajdasági jeles napok – időszakok dallamairól* címmel.¹ „Az esztendő jeles napjaihoz fűződő énekes népszokások gyökerei – az egyházi ünnepekhez hasonlóan – olykor a történelem előtti időkbe nyúlnak vissza, és ősi hiedelmek, termékenység-ritusok nyomait őrzik. Mások – egyes elemeiket illetően – az antik műveltséggel hozhatók kapcsolatba, további jelentős rétegük középkori egyházi ünnepek és szokások lecsapódása, majd barokk kori továbbfejlesztése, és újabb jámbor áhítat-formák folklorizációja.” Mindezek a rétegek egyazon szokáson belül is keveredhetnek, összeolvadhatnak. A jeles napi énekek nem alkotnak egységes zenei stílust, mindazonáltal az anyag legalábbis népzene-történeti szempontból rendezhető.

¹ Paksa Katalin: „Népzene-történeti tabló a vajdasági jeles napok – időszakok dallamairól”. In: *Pontosan, szépen. Almási István 80. születésnapjára*. Szerk.: Salat-Zakariás Erzsébet. Kolozsvár: Mega Könyvkiadó, 131–163.