

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LV. évfolyam, 2. szám · 2017. május

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),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover),
Sárosi Bálint, Somfai László, 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 • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 121 KOVÁCS ANDREA
Graduale Strigoniense?
Rítusidegen elemek a Bakócz-graduáléban
- 139 Graduale Strigoniense?
Alien Elements in the Bakócz Gradual
- 140 RISKÓ KATA
„Eredeti magyar nemzeti táncok” a 19. század elejéről
- 157 „Originelle ungarische Nationaltänze” from the Early Nineteenth Century
- 158 SZABÓ FERENC JÁNOS
Magyar operai hősnők Egyiptomtól Norvégiáig
A Magyar Királyi Operaház 1913–1914-es librettópályázata
- 196 Hungarian Operatic Heroines from Egypt to Norway
The Hungarian Royal Opera’s Libretto Competition 1913–1914
- 197 OZSVÁRT VIKTÓRIA
„Tragédiák kora”
A tragikum kifejezőeszközeinek szerepe és jelentősége Lajtha László kései szimfóniáiban
- 220 „The Era of Tragedies”
Importance of the Tragic, and the Means with which it is Expressed, in the Late Symphonies of László Lajtha
- 221 IGNÁCZ ÁDÁM–RÁNKI ANDRÁS
A modern zene marxista olvasatai
Maróthy János és Ujfalussy József koncepciója

RECENZIO – REVIEW

- 236 ERDÉLYI-MOLNÁR KLÁRA
Adattár és antológia – egy kor zenéjének valódi tükre
Domokos Mária–Paksa Katalin: „Vígággal zeng Parnassusnak magas teteje”. 18. századi kottás források és a magyar zenei néphagyomány

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Magyar Tudományos Akadémia

TANULMÁNY

Kovács Andrea

GRADUALE STRIGONIENSE?

Rítusidegen elemek a Bakócz-graduálében

Legreprezentatívabb későközépkori kódexünk, az esztergomi vagy Bakócz-graduále¹ legelső és mindmáig egyetlen tartalmi (liturgiai, zenei, paleográfiai) vizsgálatát Szendrei Janka végezte el, aki több mint húsz évvel ezelőtt a kézirat anyagának közreadásával együtt kutatási eredményeit is publikálta.² Részletes elemzései alapján arra a következtetésre jutott, hogy „a graduale tartalmilag mindenben az esztergomi rítust követi, s azon belül is a legjelentősebb, legkarakterisztikusabb források csoportjába sorolható.” Véleménye szerint a kézirat az „esztergomi katedrális liturgikus és zenei szokásait akarta reprezentatív módon írásba foglalni”, és „rendeltetését (fontos tartalmi jegyek, valamint a tervezett Adalbert-iniciálé alapján) az esztergomi Szűz Máriáról és Szent Adalbertről nevezett székesegyház kórusában tölthette volna be.”³ Ezt a véleményt nem hagyhatták figyelmen kívül azok a különféle tudományterületet művelő kutatók sem, akik a graduale rendeltetési helyére, megrendelőjének vagy tulajdonosának személyére vonatkozó, újra és újra felmerülő, mindmáig megoldatlan kérdéskörrel foglalkoztak.⁴

Ha most újra a kódex tartalma kerül a figyelem középpontjába, annak oka az, hogy az ilyen irányú kutatás befejeződése óta az összehasonlításhoz, elemzéshez jóval több magyarországi forrás áll rendelkezésre,⁵ melyek segítségével a kézirat párhuzam nélküli, egyedi vagy Esztergomhoz képest rendhagyó megoldásaira magyarázatokat, válaszokat remélhetünk.⁶ Vizsgálatunk három alkotóelemre, a tétel-

1 Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár [H-Efkö] I. 1a–1b.

2 Janka Szendrei (ed.): *Musicalia Danubiana*, Vol. 12*–**: *Graduale Strigoniense* (s. XV/XVI). Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1990 és 1993 (a továbbiakban: *MusDan*).

3 Ld. *MusDan*, 1993, 31., 5., 11.

4 A kódex kutatástörténetéről és a donator-possessor kérdésről újabban ld. Körmendy Kinga: „A Bakócz-graduale lehetséges megrendelője és possessora”. *Magyar Könyvszemle*, 125. (2009), 212–220.

5 Szendrei Janka a kódexet 44 magyarországi kézirrattal, illetve nyomtatvánnyal vetette össze. Ebből 16 hangjelzett miseforrás. Lásd *MusDan*, 1993, 186–187.

6 Kottás kéziratok: H-Bn 377, H-Bu A 115, Cod. lat. 124, H-Em S.N., H-Kf Ms. 302, H-SYfk 6264, HR-Zu MR 6, MR 52, RO-AJ R IX. 57, RO-BRbn I. F. 67, RO-Mbe s. sign., TR-Itks 60, Csíksomlyói kancionále (Șumuleu Ciuc, Ferences Kolostor Könyvtára, 5252), Csíksomlyói ferences graduále (Șumuleu Ciuc, Ferences Kolostor Könyvtára, Cod. lat. 3). Kotta nélküli kéziratok: A-GÖ 107, A-GÜ 1/29, A-Su M.III.23, H-Bn 91, 92, 94, 95, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 222, 395, 435, H-Bu Cod. lat. 106, →

választásra, a dallamokra és a dallamok elrendezésére, illetve az elrendezésnek az esztergomi rítushoz való viszonyára irányul. A kézirat legproblematisabb, a donator-possessor, illetve a rendeltetési hely kérdését csak akkor érintjük, ha azzal kapcsolatban az újabb adatok, megfigyelések alapján feltételezéseket – tehát nem végérvényes válaszokat – fogalmazhatunk meg. Elemzéseink, melyek minden esetben Szendrei Janka megállapításaiból indulnak ki, nem a teljes anyagra, hanem elsősorban azokra a pontokra, tételekre összpontosítanak, melyek kérdéseket vetnek fel, és/vagy amelyekről újabb információkkal, adatokkal rendelkezünk.

Tételválasztás

A kódex közreadásának kísérőkötetében – a hozzáférhető szöveg- és dallamkiadásokra hivatkozva – a graduále prosariumának bemutatása az anyag csoportosítására és néhány tétel kiemelésére szorítkozott.⁷ A középkorban a sequentiale összeállítása a miseproprium legkevésbé szabályozott, legképlékenyebb eleme volt, mely a tételválasztásban, ünnepkijelölésben nagy szabadságot biztosított az egyházi intézményeknek. Éppen ez a szigorú kötöttségektől való mentesség adott lehetőséget arra, hogy az egyes püspökségek mind a repertoár összeállításában, mind pedig a tételek asszignációjában saját szokásrendjüket kialakítsák, és identitásukat megjelenítsék. Így a széles körben ismert, évszázadokon keresztül használatban lévő darabok (törzsanyag) mellett feltűntek, majd rögzültek olyan tételek is, melyek egy-egy szűkebb régiót vagy tradíciót egyértelműen jellemeztek.

A Bakócz-graduále sequentiáinak az összevetése a magyar törzsanyaggal és az esztergomi tételkészlettel számos meglepetéssel szolgál. A kézirat egyéni megoldásai három típusba sorolhatók: 1) a törzsanyaghoz tartozó sequentiák elhagyása, 2) lecserélése, 3) ritka tételek közlése.

1) Kódexünkben hiába keressük János apostol májusi 6-i (*Verbum Dei Deo natum*) és Keresztelő János augusztus 29-i ünnepének (*Psallite regi nostro psallite*), valamint Orsolya napjának (október 20., *Virginalis turma sexus*) sequentiáit. Ezek a darabok, melyek bár nem elhagyhatatlan tételei a magyarországi szerkönyveknek, az esztergomi hagyomány szinte valamennyi kéziratában szerepelnek, így joggal várhatnánk közlésüket a graduálében.

Ezeknél sokkal szokatlanabb és a hazai liturgikus praxisban példa nélkül álló, hogy a kódex egyetlen sequentiát sem ad Antiochiai Margit, András apostol és

H-Efkö I. 20, H-EG U₂ VI. 5, HR-Za III.d.23, IV.c.59, HR-Zk 355, HR-Zu MR 13, MR 26, MR 46, MR 62, PL-GNd 150, RO-AJ R I. 23, R I. 24, R I. 25, R I. 50, R II. 134, RO-Sb 595, 665, SK-BRm EL 11, EL 13, US-NYpm MS G.7, Gyergyói misszálé (Gheorgheni, Parohia Romano-Catolica, 845), Heltaui misszálé (Cisnădie, Parohia Evangelica, s. sign.). Nyomtatványok: *Missale ad usum dominorum Ultramontanorum*, Verona, 1480 (= MissUlt 1480), *Missale Quinqueecclesiense*, Basel, 1487, Venezia, 1499 (= MissQuin 1487, 1499), *Missale Strigoniense*, Nürnberg 1498, Venezia, 1498, 1500, 1511, 1513, 1514, *Missale Zagrabiense*, Venezia, 1511 (= MissZag 1511), *Missale Ordinis Fratrum Eremitarum Sancti Pauli primi Eremitae*, Venezia, 1514 (= MissPaul 1514), *Ordinarius sive rubricella ad veram notulam almae Agriensis ecclesiae*, Krakkó, 1509 (= OrdAgr), *Ordinarius Strigoniensis*, Venezia, 1520 (= OrdStrig).

⁷ Ld. *MusDan*, 1993, 78–80.

Miklós püspök ünnepére. Margit napján (július 13.) szinte valamennyi magyar tradícióban – Esztergomban néhány rendkívül ritka kivételtől eltekintve mindig – az új stílusú *Margaritam pretiosam* hangzott el (tehát ennek kellene szerepelnie a graduáléban), míg a jóval ritkább, régi stílusú *Laus tibi sit Christe Fili Dei Unigenite* első sorban Zágrábban volt kedvelt.

András és Miklós tételei a kódexek túlnyomó többségében a proprium legutolsó darabjai között kaptak helyet. Mivel a graduáléban Erzsébet sequentiája a 234^v alján ér véget,⁸ majd a következő lap tetején már a commune sanctorum első tétele következik, ezért nem zárható ki, hogy itt egy mindeddig regisztrálatlan, több főlíó terjedelmű lakúna miatt hiányzik András és Miklós sequentiája.⁹

Nem számolhatunk ezzel a lehetőséggel karácsony második miséjének esetében. Zágráb kivételével a magyar hagyományok emblematisztikus, szinte provenienciát jelző tételösszeállítás a *Grates nunc omnes, Natus ante saecula, Eia recolamus* az éjféli, a hajnali és a nagymisére. Ettől a rendtől csak igen ritkán tér el néhány, többnyire késői kéziratunk, de – a Pálóczi-misszale kivételével – esztergomi sohasem. Hasonlóan karakterisztikus, a többi hazai tradíciótól élesen elváló a déli püspökség sequentiakijelölése. A zágrábi források elhagyják a *Natus ante saeculát* – ugyanazt a tételt, amelyik a Bakócz-graduáléból is hiányzik – és helyette a *Laetabundus exsultet fidelis chorust* írják elő.

Ezeknek a daraboknak, különösen a karácsonyi *Natus ante saeculának* és a Margit-tételnek a mellőzése, az ünnepek miséinek sequentianélkülisége teljesen ismeretlen az esztergomi rítusú kéziratokban.

2) Amikor egy ünnephez több különböző darabot rendelnek szerkönyveink, az esetek többségében – mennybemenetel, templomszentelés, pálforduló, Mária látogatása, Margit, Mária születése, mindenszentek, Erzsébet, Katalin, András, Miklós – viszonylag pontosan megállapítható az egyes tradíciók preferenciája, a hagyományokat jellemző tételválasztás. Mária látogatásának bőséges sequentiakészletéből az esztergomi források leggyakrabban az *Ave Verbi Dei parenst*, a zágrábiak pedig a *Veni praeclsa dominát* írták elő, míg két, kézíratainkban igen ritka tétel (*Illibata mente sana, O felicem genitricem*) főként Erdélyben volt népszerű. A Bakócz-graduále eltér a központi szokásrendtől azzal, hogy a szinte kizárólag mellékanyagokat képviselő forrásaink *Decet huius cunctis horis* tételét közli.

Egészen rendkívülinek tekinthetjük mindenszentek és Márton, e két kiemelt fontosságú ünnep tételválasztását a graduáléban. Míg november 1. miséjének legkedveltebb és szinte kizárólagos sequentiája az *Omnes sancti Seraphim* volt, amelyet kódexünkben az elszórtan és gyéren dokumentált *Gaudeat ecclesia per quattuor climata*

8 Talán a scriptor tévedése, figyelmetlensége lehet az oka annak, hogy az Erzsébet-tétel nem a szokásos helyén, Katalin sequentiája előtt, hanem az után szerepel.

9 A kézirat hiányát csak helyszíni vizsgálat állapíthatja meg. Egészen más a helyzet akkor, ha nincs lakúna, hanem szándékosan hagyták el András és Miklós tételeit. Míg a többi magyar rítusban, így Esztergomban is e két nap elengedhetetlen eleme volt a saját sequentia, addig Zágrábban jóval ritkábban és csak egy pontosan körülírható forráscsoportban szerepel *prosa propria* (HR-Za III.d.182, HR-Zu MR 6, MR 133, MR 170). A következő, egyébként bőséges sequentiakészletet közlő zágrábi kódexekben saját vagy kommúnis tételeknek semmi nyoma: A-Su M.III.23, HR-Za III.d.23, HR-Zk 355, HR-Zu MR 26.

váltott fel, addig Márton napja elképzelhetetlen volt a *Sacerdotem Christi Martinum* nélkül, amely helyett a kéziratban a nagy valószínűséggel magyar eredetű *Gloriosus Christus rex humilis* szerepel. A források többségében e két rendhagyó darab az általánosan ismert tételek mellett, választhatóként (*alia*) jelent meg, a Bakócz-graduáléban viszont mindkét alkalommal csak ezeket közölték. Harmadikként ide kell sorolnunk Árpádházi Szent Erzsébet ünnepét is, melynek *Gaude Sion quod egressus* sequentiája helyett a kódexben a *Iucundetur plebs fidelis Elisabeth quod in caelis tūnik* fel. Ez a külföldön ismeretlen tétel jelenleg egyetlen hagyomány, a zágrábi püspökség forrásaiból dokumentálható, így keletkezése is oda köthető.

Pálforduló napjára is két sequentiát adnak a magyarországi misekönyvek. Zágráb kivételével valamennyi tradícióban szerepel a *Dixit Dominus ex Basan* kezdetű tétel, míg néhány pálos és esztergomi szerkönyv mellett elsősorban a déli püspökség forrásaiban gyakori a *Sonent plausus laetabundi*. A Bakócz-graduále szerkesztője ismét a Zágrábban kedvelt darab mellett döntött.

Kevésbé határozott, mégis behatárolható a magyarországi rítusok választása két húsvéti Mária-prosa között. Esztergomi kéziratok mellett nyomtatványok egész sora közölte a *Virgini Mariae laudes ... Eva tristis abstulit* tételt. A Bakócz-graduáléban szereplő, domonkos eredetű *Virgini Mariae laudes ... O beata domina*, bár néhány pálos, felvidéki és erdélyi szász forrásban is helyet kapott, kiemelt szerephez a zágrábi püspökségben jutott.

3) Hasonló tendencia nyilvánul meg azoknál a tételeknél is, melyek, bár nem tartoztak a magyar sequentiarepertoár törzssanyagához, a Bakócz-graduáléban mégis szerepelnek. A húsvéti időre előírt *Surgit Christus cum trophaeo* elszórtan minden magyar tradícióban megjelent. A tételt, mely Zágrábban volt a legnépszerűbb, esztergomi forrásokban rendkívül ritkán jegyezték fel, ám a Bakócz-graduáléban mégis közölték. A 12–13. századi, délnémet és cseh forrásokra jellemző *Quadriforme crucis signum* Szent Kereszt sequentia a déli püspökség karakterisztikus, a magyar tradíciókon belül mintegy a szűkebb provenienciát meghatározó darabja szeptember 14-ére. Ez a sequentia, melyre a központi rítus forrásai közül csak az esztergomi ordináriuskönyv utal, a Bakócz-graduáléban a májusi ünnephez kapcsolódik.

Kódexünk prosariuma – elsősorban a sanctorale kiemelkedő ünnepein – tehát több olyan tételt tartalmaz, amely az esztergomi rítus forrásaiban rendkívül ritkán vagy egyetlegesen sem szerepel, s melyek közül jó néhány a zágrábi tradíció jellegzetes választásának, karakterisztikumának tekinthető. Ugyanakkor megtalálható a gyűjteményben a központi hagyományon kívül teljesen ismeretlen, nagy valószínűséggel magyar (esztergomi) eredetű *Corona sanctitatis* Adalbert-sequentia is (1. táblázat).

A propriumtételek közül az esztergomi hagyományban semmi nyoma pálforduló *Laetemur omnes in Domino* Ps. *Domine probasti me* introitusának. A magyarországi liturgikus gyakorlat szerint január 25-én *Commemoratio Pauli* (június 30.) propriumát szólaltatták meg *Scio cui credidi* kezdettel. A két Pál-ünnep énekrendje között legfeljebb az alleluia és a sequentia kijelölésében volt különbség. A zágrábi püspökség volt az egyetlen, mely januárban a *Laetemur omnes in Domino* introitust és a központi rítusban teljesen ismeretlen *Magnus sanctus Paulus* alleluiát, vagy ha az

ünne	Bakócz-graduále	Zágráb	Esztergom
mindenszentek	<i>Gaudeat ecclesia</i>	<i>Omnes sancti Seraphim</i>	
Márton	<i>Gloriosus Christus rex</i>	<i>Sacerdotem Christi Martinum</i>	
Erzsébet	<i>Iucundetur plebs fidelis</i>		<i>Gaude Sion quod egressus</i>
pálforduló	<i>Sonent plausus laetabundi</i>		<i>Dixit Dominus ex Basan</i>
Mária	<i>Virgini Mariae laudes ... O beata domina</i>		—
húsvéti idő	<i>Surgit Christus cum trophaeo</i>		—
Szent Kereszt	<i>Quadriforme crucis signum</i>		<i>Laudes crucis attollamus</i>
karácsony 1. mise	<i>Grates nunc omnes</i>		
karácsony 2. mise	—	<i>Laetabundus exsultet</i>	<i>Natus ante saecula</i>
karácsony 3. mise	<i>Eia recolamus</i>		
János evangélista	—	<i>Verbum Dei Deo natum</i>	
Antiochiai Margit	—	<i>Laus tibi sit Christe</i>	<i>Margaritam pretiosam</i>
Keresztelő János fővétele	—	<i>Psallite regi nostro psallite</i>	
Orsolya	—	<i>Virginalis turma sexus</i>	

1. táblázat. *Sequentiák: Bakócz-graduále, Zágráb, Esztergom*

ünnepe nagybőjt-re esett, a *Tu es vas electionis tractus* énekeltette. Ezek a tételek nem helyi alkotások, hanem a déli püspökség történetében meghatározó szerepet játszó domonkosok szekuláris liturgiára gyakorolt befolyásának a nyomai. A zágrábi-val teljesen azonos proprium szerepel ugyanis a Humbertus de Romanis generális által 1256-ban összeállított, majd a koldulórend számára 1267-ben kötelezővé tett liturgikus normálkönyvben, a *Correctorium*-ban is.¹⁰ Magától értetődő, hogy a magyarországi domonkos misekönyvek ugyanezt az anyagot tartalmazzák pálforduló napján. Hogy a világi egyházak a koldulórendtől vehették át ezeket a tételeket, azt a szövegek mellett a dallamok lényegi azonossága is jelzi. Zágrábon kívül az introitus, az alleluia és a tractus csak Futaki Ferenc 1463-ban másolt kéziratában kapott helyett,¹¹ míg a Bakócz-graduále szerkesztője – nagy valószínűséggel nem közvetlenül a domonkosoktól, hanem zágrábi közvetítéssel – már csak a mise kezdőénekét vette át.

Az esztergomi és a zágrábi sanctorale ünnepeinek, belső rangsorainak összevetése, valamint a Bakócz-graduále liturgiai és zenei sajátosságainak vizsgálata alapján Szendrei Janka arra a megállapításra jutott, hogy „Szent Miklós napja ugyan Zágrában is sollemnitas, de saját anyag nélkül”, illetve hogy az „Alleluia Sancte Nicolae Magyarországon az esztergomi szokásrendben, valamint az ettől szorosan függő úzusokban a repertoár szerves része.”¹² Az összehasonlításhoz jelenleg ren-

10 *Ecclesiasticum officium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum*. I-Rss XIV L1 f. 350^r, GB-Lbma Add. 23935 f. 416^v. Két zágrábi graduáleban csak az introitus zsoltárversében tapasztalható eltérés: HR-Zu III.d.182, HR-Zu MR 6: Ps. *De illustratione sanctae praedicationis et de conversione beati Pauli*.

11 TR-Itks 68: Ps. *Exsultent angeli et laetentur archangeli de conversione beati apostoli Pauli*.

12 Lásd *MusDan*, 1993, 35, 68.

delkezésünkre álló források alapján ezt a megfigyelést annyiban módosíthatjuk, hogy Zágráb nemcsak kommunis tételekkel emlékezett meg Miklós püspökről, hanem ugyanazzal az Európában ritka alleluával (és a *Congaudentes exsultemus* sequentiával), mely a központi rítusnak is állandó eleme volt. Az alleluia, mely a déli püspökség forrásainak elmaradhatatlan tétele, s mely egyetlen zágrábi hangjelzett feljegyzésének tanúsága szerint az esztergomival megegyező dallamon hangzott el,¹³ tehát nem a központi hagyomány karakterisztikumaként, hanem Zágrábban is stabilan és folyamatosan jelenlévő darab.

Dallamok

A következőkben a kódex teljes repertoárjából két tételcsoportot emelünk ki, és dallamaikat más magyar tradíciók változataival vetjük össze. Az első csoportba azok a zenei variánsok és lejegyzések (transzpozíciók) tartoznak, melyeket Szendrei Janka az esztergomi források jellegzetességeinek tekintett, a másodikba pedig azok, melyeket máshonnan nem, csak a Bakócz-graduáléból dokumentálhatott. Az összehasonlításához felhasznált, jelenleg rendelkezésünkre álló kódexek közül kettő a zágrábi székesegyház énekanyagát tartalmazza.¹⁴ Az egyik egy 14. századi, igen töredékesen fennmaradt graduále,¹⁵ a másik pedig egy 18. századi kézirat.¹⁶ Utóbbit azért vonhattuk be az elemzésbe, mert bár igen késői lejegyzésben, de – a folyamatosan beemelt új tételek mellett – a középkori zágrábi dallamanyagot lényegében változatlanul adja, így kiegészítheti, pótolhatja a 14. századi kódex jelentős hiányait. S noha a déli egyházi központból ma csak ez a két graduále ismert, a közöttük lévő időbeli távolság ellenére a dallamaikban mutatkozó alapvető azonoság miatt adataikat általánosabb érvényűnek, egy rögzült és évszázadokon keresztül lényegében egységes formában élő zenei hagyomány tanúinak tekinthetjük.

1) A források dallamainak áttekintése, összehasonlítása során az első csoport darabjai közül szinte valamennyit megtaláltuk a zágrábi graduálékban. Ebből arra következtethetünk, hogy használatuk nem korlátozódott egy szűk esztergomi forráskörre, tehát nem kizárólag a központi rítus jellegzetességei.

Így a karácsonyi hajnali mise *Alleluia Dominus regnavit* tételének dallama, mely „csak magyarországi forrásokból ismert [...] Esztergom és néhány tőle függő hagyománykör sajátja”, Zágrábból is fennmaradt.¹⁷ Fényeshét szerdájának *Christus resurgens ex mortuis* alleluíája, melynek „harmadik tónusú változatát [...] úgy lát-

13 HR-Zu MR 6 p. 244.

14 Egy harmadik kódex, a 13. század első feléből származó missale notatum (A-GÜ 1/43) nagy valószínűséggel nem a zágrábi székesegyház, hanem a püspökség valamelyik plébániaegyháza számára készült. A kéziratról lásd Szendrei Janka: *A „mos patriae” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005, 210–248.

15 HR-Za III.d.182: Temporale (Szentháromság utáni 5. vasárnap–Szentháromság utáni 23. vasárnap), Templomszentelés, Sanctoriale (december 27–november 29), Commune sanctorum, Votívmisék, Kyriale, Sequentiarium.

16 HR-Zu MR 6.

17 *MusDan*, 1990, 13, 1993, 48. = HR-Zu MR 6 p. 25.

szik, csak a legszűkebb esztergomi hagyománykör kultiválta”, szintén szerepelt a déli püspökség liturgikus gyakorlatában.¹⁸ Ugyanez a helyzet az évközi 4. vasárnap *Alleluia Deus iudex iustus* tételével, melynek „c-re írt hatodik tónusú verziója a szakirodalom szerint ritkaság [...] csak a M[issale] N[otatum] Str[igoniense] és egy késői pálos graduale adja.”¹⁹ István vértanú *Video caelos apertos* alleluiajának Zágrábban is ismert dallama kapcsán Szendrei Janka megjegyzi, hogy „a legszorosabban összetartozó esztergomi források és egy késői pálos graduale alkalmazza a szöveget erre a dallamra [...] a jelen szövegalkalmazás rendkívül ritka.”²⁰

Hasonló eredményre jutottunk a tételek lejegyzésmódjával kapcsolatban is. A nagybőjt *Ab occultis meis* és *Hoc corpus* communio a Bakócz-graduáléhoz hasonlóan *e*, illetve *c* transzpozícióban szerepel a zágrábi énekeskönyvben is.²¹ Az őszi kántorbőjt hetében elhangzó *Aufer a me* communio *d* lejegyzését pedig mindkét zágrábi kézirat tartalmazza.²²

Zágrábban is használatban volt két magyarországi forrásokban ritka alleluia (*Elegit te Dominus*,²³ *Iste sanctus digne*²⁴), valamint két Kyrie²⁵ és egy Sanctus,²⁶ melyek ma csak hazai kéziratokból dokumentálhatók:

ünnap	liturgikus funkció	incipit
karácsony 2. mise	alleluia	<i>Dominus regnavit</i>
nagybőjt 4. hét hétfő	communio	<i>Ab occultis meis</i>
szenvedésvasárnap	communio	<i>Hoc corpus quod pro vobis</i>
húsvét utáni szerda	alleluia	<i>Christus resurgens ex mortuis</i>
évközi 4. vasárnap	alleluia	<i>Deus iudex iustus</i>
őszi kántorbőjt szombat	communio	<i>Aufer a me</i>
István vértanú	alleluia	<i>Video caelos apertos</i>
Gallus (kommúnis)	alleluia	<i>Elegit te Dominus</i>
Severinus (kommúnis)	alleluia	<i>Iste sanctus digne</i>
[A festo Sanctae Trinitatis usque Adventum dominicalis]	Kyrie	
[In missa defunctorum]	Kyrie	
[In Adventu Domini dominicalis]	Sanctus	

2. táblázat. Esztergom jellegzetességének tartott zenei variánsok és transzpozíciók

18 *MusDan*, 1990, 132, 1993, 56. = HR-Zu MR 6 p. 167.

19 *MusDan*, 1990, 163, 1993, 60. = HR-Zu MR 6 p. 206.

20 *MusDan*, 1990, 213, 1993, 68. = HR-Zu MR 6 p. 246.

21 *MusDan*, 1990, 72, 1993, 53. = HR-Zu MR 6 p. 96, *MusDan*, 1990, 82, 1993, 53. = HR-Zu MR 6 p. 107.

22 *MusDan*, 1990, 179, 1993, 61. = HR-Za III.d.182 f. 8^r, HR-Zu MR 6 p. 225.

23 *MusDan*, 1990, 312, 1993, 73. = HR-Za III.d.182 f. 49^r, HR-Zu MR 6 p. 354.

24 *MusDan*, 1990, 314, 1993, 73. = HR-Za III.d.182 f. 51^v, HR-Zu MR 6 p. 359, mindkettő jubilussal.

25 *MusDan*, 1990, 337, II. Kyrie, 1993, 76. = HR-Za III.d.182 f. 57^r, HR-Zu MR 6 p. 405, *MusDan*, 1990, 339, III. Kyrie, 1993, 76. = HR-Zu MR 6 p. 408, g-re írva.

26 *MusDan*, 1990, 346, 1993, 78. = HR-Zu MR 6 p. 621.

Ex-sur-ge, Do-mi-ne, non prae-va-le-at ho-mo:

iu-di-cen-tur gen-tes in con-spe-ctu tu-o.

V) In con-ver-ten-do in-i-mi-cum me-um re-tror-sum: in-fir-ma-

bun-tur, et per-i-ent a fa-ci-e

tu-a.

1. kotta. *Graduale Exsurge Domine non praeualeat homo*

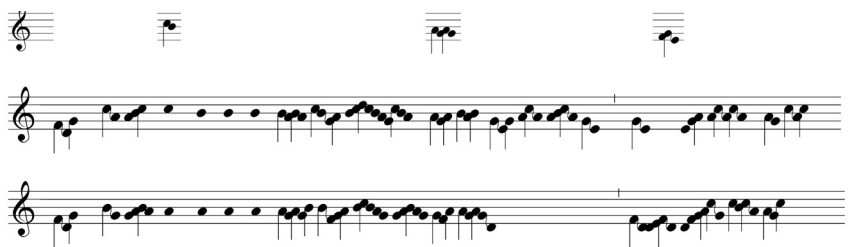
2) A mindeddig csak a Bakócz-graduáléból ismert dallami vagy tonális variációk közül a következőknek bukkantunk magyarországi párhuzamára. Nagybüjt harmadik vasárnapjának *Exsurge Domine non praeualeat homo* gradualéja Szendrei Janka szerint „minden rendelkezésünkre álló forrásban harmadik tónusú, a magyarországiakban is.” A kézirat nyolcadik tónusú dallamát a 18. századi zágrábi graduále szinte hangról hangra azonos formában tartalmazza²⁷ (1. kotta). A virágvasárnap *Tenuisti manum* graduale, melynek „dallamváltozata párhuzamok nélküli, sem távolabbi környezetünkben, sem a magyarországi forrásokban nem találtuk” szintén szerepel a késői zágrábi énekeskönyvben²⁸ (2. kotta). A húsvét nyolcadában elhangzó *Erit vobis hic dies* offertorium, „melynek közvetlen megfelelőjét azonban

27 *MusDan*, 1990, 58, 1993, 51. = HR-Zu MR 6 p. 79.

28 *MusDan*, 1990, 94, 1993, 54. = HR-Zu MR 6 p. 124.

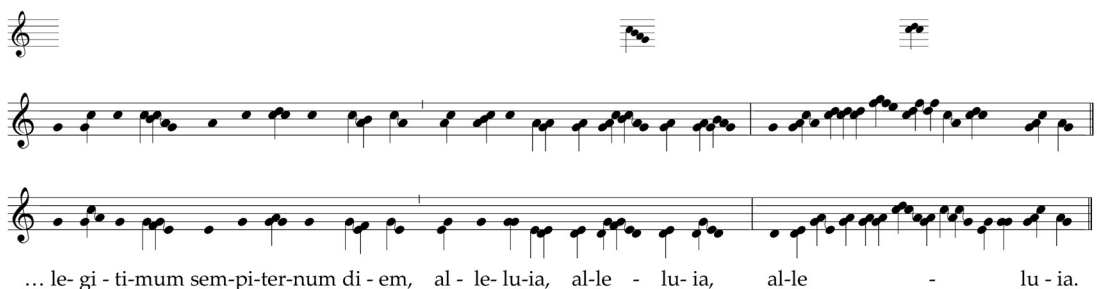
eddig máshonnan nem sikerült kimutatnunk”, ismert volt Zágrábban²⁹ (3. kotta). Urunk színeváltozásának introitusa lakúna miatt hiányzik a zágrábi kéziratból, ám a *Cantate Domino* graduale, a *Candor est lucis* alleluia és a *Gloria et divitiae* offertorium a Bakócz-graduáléval szinte teljesen azonos dallammal tűnik fel (4. kotta a 130–131. oldalon).³⁰

Az ordinárium tételei közül azt a Kyriét, melyet „a Bakócz Gradualén kívül csak GrFu-ból [Futaki-graduále] ismerjük (ott ’de beata virgine in adventu Domini’ felirattal)”, Zágrábon kívül több késői, szinte kivétel nélkül dél-magyarországi kézirat is tartalmazza.³¹ Egy másikat, melyet „a Bakócz Gradualén kívül sem külföldi, sem magyar forrásban nem találtuk” a zágrábi graduále mellett Futaki Ferenc kézírata és két erdélyi kódex is közli.³² Hogy ez a két, Esztergomban ismeretlen Kyrie a zágrábi püspökség alaprepertoárjához tartozhatott, jelzi az, hogy a Bakócz-gra-



V) Quam bo - nus Is- ra- el De - us re - ctis ... etc.

2. kotta. *Graduale* Tenuisti manum



3. kotta. *Offertorium* Erit vobis hic dies

29 MusDan, 1990, 136, 1993, 57. = HR-Zu MR 6 p. 171.

30 MusDan, 1990, 282–283, 1993, 72. = HR-Zu MR 6 p. 294.

31 MusDan, 1990, 331, 1993, 75. = HR-Zu MR 6 p. 393: *Tempore adventus de Virgine Benedicta sequitur.* A dallam további forrásait lásd: Gábor Kiss (Hrsg.): *Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia*. Bd. VI.: *Ordinarius-Gesänge in Mitteleuropa. Repertoire-Übersicht und Melodienkatalog*. Kassel etc.: Bärenreiter, 2009, 182., Kyrie 200.

32 MusDan, 1990, 337, 1993, 75. = HR-Zu MR 6 p. 399: *Infra octavam et in octava Ascensionis Domini sequens canitur.* Lásd MMMA, *Subsidia* VI, 181, Kyrie 168.

Can-ta-te Do - mi - no, et be-ne-di - ci - te no-mi-ni e - ius, an-nun-ti - a - te de - i in

di-em sa-lu-ta-re e - ius. V) An-nun-ti - a - te in-ter gen-tes glo-ri-am e - ius,

in o - mni-bus po - pu-lis mi-ra-bi - li - a e - ius.

Al-le - lu - ia. V) Can-dor est lu - cis ae - ter-nae spe - cu-lum si - ne ma - cu-la:

et i - ma-go bo - ni - ta - tis il - li-us,

Glo - ri - a et di-vi - ti - ae in do-mo e - ius, et iu - sti - ti - a e - ius ma - net

in sae - cu - lum sae - cu - li, al-le - lu - ia.

duáléval közel egykorú, nyomtatott zágrábi misekönyvben is megjelenik, kottájával együtt³³:

ünnap	liturgikus funkció	incipit
nagybőjt 3. vasárnap	graduale	<i>Exsurge Domine non praeualeat homo</i>
virágvasárnap	graduale	<i>Tenuisti manum</i>
húsvét utáni péntek	graduale	<i>Erit vobis hic dies</i>
transfiguratio	graduale	<i>Cantate Domino</i>
transfiguratio	alleluia	<i>Candor est lucis</i>
transfiguratio	offertorium	<i>Gloria et divitiae</i>
[De beata Virgine in Adventu Domini]	Kyrie	
[De Ascensione Domini ferialis]	Kyrie	

3. táblázat. Korábban csak a Bakócz-graduáléból ismert dallami vagy tonális variánsok

A magyarországi graduálék dallamainak összevetéséből két fontos következtetés szűrhető le. Az első, hogy azok közül a dallamok közül, melyek korábban az esztergomi források jellegzetességeinek, specifikumainak tűntek, több Zágrábban is használatban volt, jelenlétük tehát nem használható fel érvként egy kézirat központi rítusa mellett. Másodszor feltételezhető, hogy mivel a korábban csak a Bakócz-graduáléból ismert dallamok párhuzamai jelenleg szinte kizárólag zágrábi forrásokból dokumentálhatók, ezért ezeket a tételeket feltehetően a déli püspökség kézírataiból emelhették át a kódexbe.

A graduále elrendezése

„Nyilvánvaló ugyanis, hogy a kódex egy tudatos szerkesztőmunka eredménye. [...] a szerkesztők e feladat megoldásához kellő tájékozódás után láttak hozzá, s feltehetően a megbízható kódexeknek és az esztergomi káptalan élő gyakorlatának egybevetésével állapították meg a végleges szöveget. [...] Tehát a repertoár sorrendje nem a könyvkötéskor dőlt el, a szerkesztő már a scriptor munkáját meghatározta.”³⁴

A két kötet összeállítása, szerkezete valóban alapos átgondoltságot, szándékosságot tükröz még akkor is, ha különleges megoldásai közül néhánynak jelenleg sem párhuzamát, sem okát nem ismerjük. Ilyen rendhagyó szerkesztés egy nagyobb tartalmi egység (prosarium) tételeinek sorrendjében és összefüggő belső szakaszok (karácsony hete) elhelyezésében tapasztalható.

A magyarországi graduálék és misszálék prosariuma leggyakrabban karácsony első miséjének *Grates nunc omnes* tételével kezdődött. A középkor legvégén, főként 16–17. századi kézíratainkban, valamint a nyomtatott misekönyvekben ez elé ke-

33 MissZag 1511 f. 16^v: *Tempore autem adventus Domini dicatur sequens.* f. 19^r: *Infra eadem tempora paschalia poterit dici sequens.*

34 MusDan, 1993, 36, 65.

rült az ádventi időszak legelterjedtebb Mária-tétele, a *Mittit ad virginem*. Harmadik megoldásként a sequentiák gyűjteményét a *Salve porta perpetuae* nyitotta. A prosariumnak ez az indítása, aminek oka nagy valószínűséggel a tétel asszignációjában rejlik, szinte kizárólag zágrábi szerkönyveket jellemzett.

Az elszórtan valamennyi magyar hagyományban megjelenő sequentia Zágrábon kívül általában időszaki Mária-tételként szerepelt és ennek megfelelően helyezték el a gyűjteményekben. A déli püspökség forrásai viszont az ádventi vásárnapok nagymiséire írták elő, ezért válhatott a prosarium legelső darabjává, nyitótételévé.³⁵ Ez a hangsúlyos liturgikus elhelyezés, mely a prosa első ismert magyar forrásának, a zágrábi missale notatumnak a tanúsága szerint legkésőbb a 13. század első felére rögzült, magyarázhatja a tétel stabil és folyamatos jelenlétét a zágrábi szerkönyvekben.

A sequentia fennmaradt forrásai alapján elképzelhető, hogy a kezdetben széles körben, valamennyi egyházmegyében ismert, ádventi vásárnapokra rendelt régi stílusú költemény – Zágráb kivételével – fokozatosan kiszorult a gyakorlatból, eredeti liturgikus funkciója elhalványult, és elvértve Mária-tételként élt tovább. A *Salve porta perpetuae* viszonylag kisszámú kéziratos esztergomi forrása alapján nem meglepő, hogy egyetlen nyomtatott Missale Strigoniense sem közölte prosariumában a tételt, ugyanakkor a zágrábi misekönyvön kívül a pálos, a pécsi, az egri és az ultimontán nyomtatvány felvette a készletébe, ráadásul a zágrábival megegyező liturgikus funkcióban, de csak a pécsiben azzal azonos elrendezésben, nyitótételként.³⁶ Vagyis azzal, hogy a Bakócz-graduále, az esztergomi források közül egyedülként, a prosariumot a *Salve porta perpetuae* tétellel indítja, nem a központi rítus, hanem Zágráb szerkesztésmódját, szokásrendjét követi.

A magyarországi miseforrások többsége a karácsonyi időszak szentjeinek – István vértanú, János apostol, aprószentek – ünnepeit nem a sanctoraléban, hanem a temporaléban közölte. Egyetlen pontosan behatárolható hazai forráscsoport tért el az általános gyakorlattól, amikor – a Bakócz-graduáléhoz hasonlóan – ezeket a miséket a szentek ünnepei közé illesztette.³⁷ A zágrábi misszálék és graduálék eljárása nagy valószínűséggel domonkos mintára vezethető vissza, hiszen ugyanez az elrendezés szerepel Humbertus de Romanis *Correctorium*ában és ennek megfelelően a magyarországi koldulórendi misekönyvekben is. Az, hogy ez a beosztás a püspökségben a 14. század elején végrehajtott liturgikus reform eredménye lehet, megerősítheti, hogy az egy évszázaddal korábbi zágrábi egyházmegyés missale notatum még a temporale megfelelő helyén adja a karácsony nyolcadába eső szentek miséit.

Természetesen elképzelhető, hogy – amint azt Szendrei Janka feltételezte – a Bakócz-graduále összeállítója előtt egy olyan mintapéldány volt, amelyben a temporaléban szerepeltek ezek a misék, és „e három ünnepet a szerkesztő itt átrakatta

35 Zágrábon kívül csak három kézirat rubrikája utal egyértelműen vasárnapi elhelyezésre: A-GÖ 107, H-EG U₂ VI. 5, TR-Itks 68: *In adventu dominicis diebus*.

36 MissPaul 1514, MissQuin 1487, 1499, MissUlt 1480, OrdAgr: *Prosa dominicalis in adventu*.

37 Az egyetlen nem zágrábi kézirat, amelyben ugyanezt az elrendezést találjuk, Gyöngyösi Szántó András 1618–1623 között másolt graduáléja (H-Bu A 114).

a Sanctorale-kötetbe.”³⁸ Ennek a nyilvánvalóan tudatos átalakításnak viszont szükségyszerű előfeltétele volt, hogy a kézirat összeállítója tudjon ennek az elrendezésnek a létezéséről és ebből adódóan a forrásairól is. Ha ezt a megoldást kizárólag Zágráb alkalmazta, és a graduále szerkesztője szándékosan ugyanígy akart eljárni, azonos szerkesztésmódot akart követni, akkor a legkézenfekvőbb, változtatásoktól, átszerkesztésektől (és tévesztésektől) mentes eljárás egy zágrábi mintakódex használata lett volna.

Kissé más a helyzet circumcisio (január 1.) ünnepének miséivel, melyeket csak a pálos és a zágrábi szerkönyvek látnak el teljesen egyértelmű és világos liturgikus útmutatásokkal. Ezekben a tradíciókban a nap első miséje a *Vultum tuum*, a második, a nagymise pedig a karácsonyi *Puer natus est*. A többi magyar hagyomány forrásaiban a *Puer natus est In octava Nativitatis Domini* vagy *In Circumcisione Domini*, a *Vultum tuum* pedig *De beata Virgine post Nativitatem* rubrikával szerepel. A második felirat már nem egy konkrét napra, hanem időszakai Mária-mise funkcióra utal. Tradícióként változó volt, hogy ezt a votív misét mikor kezdték el mondani.³⁹ Ugyanakkor éppen a mise jellegéből adódhatott, hogy a középkor végén mind kézírataink, mind pedig nyomtatványaink egy részében ez az anyag átkerült a temporaléból a sanctoraléba. Ha tehát a Bakócz-graduále szerkesztője is a szentek ünnepei közé rendelte, akkor ezzel egyrészt egy általános tendenciához csatlakozott, másrészt pedig hazai előzményekre, mintákra támaszkodhatott, így nem kellett feltétlenül „ismét a Temporaleból ideraknia a másolónak” az anyagot.⁴⁰

Annak a legrejtélyesebb szerkezeti módosításnak azonban sem párhuzamát, sem okát nem ismerjük, melynek eredményeként vízkereszt (január 6.) miséje átkerült a szentek ünnepei közé. Ugyanakkor a kódex szerkezete olyan mértékű átgondoltságot és tudatosságot tükröz, hogy nem tartjuk valószínűnek, hogy – amint azt Szendrei Janka gondolta – friss szerkesztési hibáról lenne szó.⁴¹ Annyira szokatlan és egyedi ez a megoldás, hogy ha tévedés történt volna, azt bizonyára észrevette volna a scriptor. Nehéz elképzelni, hogy a karácsony nyolcadába eső vasárnap miséje után, a következő ciklust bevezető és a fólió legalján szereplő rubrika (*Dominica infra octavas Epiphaniarum Domini*) láttán ne szembesült volna a hibával (vízkereszt tételeinek hiányával), amit egyébként nagyon könnyen kijavíthatott volna, hiszen az Epiphania oktávjába eső vasárnapi mise új fólión (15^r) kezdődik.

Hasonlóan talányos magának a sanctoralekötetnek az indítása is. Szekuláris és szerzetesrendi, kézíratos és nyomtatott miseforrásaink leggyakrabban András apostol vigiliájával (november 29.), jóval ritkábban Szilveszter napjával (december 31.) kezdik ezt a szakaszt. Arra sem magyar, sem külföldi példát nem találunk, hogy a szentek ünnepeit Simon és Judás apostolok vigiliája (október 27.) nyissa meg. Egészen biztos, hogy tudatos és szándékos döntés áll e rendkívül

38 MusDan, 1993, 68–69.

39 Egerben karácsony nyolcada alatt a hajnali Mária-mise helyett az ünnep miséjét mondták. Az esztergomi ordinárius pedig csak István vértanú oktávjától írta elő a *Vultum tuum*-misét, addig a *Puer natus est* énekelték. Ld. OrdAgr No. 74, OrdStrig f. 14^r.

40 MusDan, 1993, 69.

41 Uott, 68.

szokatlan megoldás mögött. A vigíliamise végén üresen hagyott három kottasor-nyi hely, ahová az Oláh Miklós esztergomi érsek 1555-ös adományozását megörökítő bejegyzés kerülhetett,⁴² világosan jelzi, hogy a scriptor a következő fólión, talán az első kötet kezdetéhez hasonlóan gazdagon díszített oldalon akarta kezdeni az ünnep főmiséjét. Erre a párhuzam nélküli szerkesztési eljárásra egyetlen kézenfekvő magyarázat kínálkozik.

Néhány liturgikus kódexünk egyértelműen és világosan utal a kézirat megrendelőjének a személyére azzal, hogy védőszentjének ünnepe nagyobb méretű iniciálékkal, miniatúrákkal vagy gazdag lapszéli díszítésekkel kiemelkedik a többi nap közül.⁴³ Ez a finom jelzés könnyebben kivitelezhető egy könyörgéseket és olvasmányokat is tartalmazó misszále, mint egy csak énektételeket közlő graduále esetében. Azoknak az ünnepeknek az anyagai ugyanis, melyek valamennyi énekelt részt a commune sanctorumból vesznek, vagy első megjelenésükkor vagy a szentek közös miséi között szerepelnek teljes terjedelmükben, naptári helyükön már csak incipitekkel, szövegkezdetekkel utalnak rájuk, így kihangsúlyozásukra, díszítésükre semmiféle lehetőség sincs. Ilyen ünnep volt október 27–28. is. Azzal, hogy a Bakócz-graduáléban a sanctorale kezdőnapjává tették, szükségessé vált valamennyi énektétel teljes kottás lejegyzése, és ez módot adhatott a fólió díszes kivitelezésére is. Ennek a rendkívüli szerkesztési eljárásnak az indítéka pedig aligha lehetett más, mint a patrónus, vagyis burkoltan a donator jelzése. Ha Simon és Judás apostolok ünnepének ilyen mértékű, példa nélkül álló kiemelése valóban a védőszentnek szóló tisztelet megnyilvánulása, akkor a kódex megrendelője nagy valószínűséggel Bakócz Tamás unokaöccse, Erdődi Simon zágrábi püspök (1519–1543) volt.⁴⁴

Ez magyarázattal szolgálna a püspöksüveges Erdődi-Bakócz címerre, ugyanakkor nem mondana ellent Szendrei Janka datálásának, mivel ő nem zárta ki annak a lehetőségét, hogy a kéziratot 1510 után írták le. „A graduale scripturája és notációja nagyjából egyenlő jogon datálható a XV. század utolsó és a XVI. század első évtizedére. Mégis, a rendkívül fegyelmezett íráskép miatt inkább korábbi dátumok elfogadására hajlanék, számolva azzal is, hogy egy tudatosan vállalt igen szigorú stilizálás miatt az írás mindenestül régebbinek tűnhet.”⁴⁵ Ez a figyelemre méltó és fontos megjegyzés azt a benyomást kelti, hogy a kódex közreadója nem tartotta teljesen elképzelhetetlennek, hogy a kéziratot a kiadás címlapján szereplő 15–16. század fordulójánál később – tehát akár Erdődi Simon püspöksége idejében – is írhatták.⁴⁶

42 *Reverendissimus Dominus Nicolaus Olahus Archiepiscopus donavit me Ecclesiae suae Strigoniensi etc.*

43 Ld. pl. Kálmáncsehi Domonkos, György topuszkói apát vagy Szatmári György kódexeit. Ld. Hoffmann Edith: *Régi magyar bibliofilek* (Hasonmás kiadás és újabb adatok.). Szerk. Wehli Tünde. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992, 142., 186., 259–260.

44 Másik megoldásként elképzelhető, bár kevésbé életszerű, hogy a kéziratot Bakócz Tamás rendelte meg Erdődi Simon részére, és a későbbi tulajdonosra való tekintettel szerkesztette át a repertoárt.

45 Lásd *MusDan*, 1993, 12. Kiemelés tőlem – K. A.

46 Ebben az esetben az eddig elfogadotthoz képest mindössze két évtizeddel későbbi lejegyzéssel számolhatnánk. Megjegyzendő, hogy kizárólag a hangjegyírás alapján egy notáció rendkívül nehezen datálható húsz évnyi pontossággal.

Ezzel a datálással megoldódna a graduále lejegyzésének és díszítésének feltételezett időpontjai közötti ellentmondás.⁴⁷

A közreadás kísérőtanulmányában nyitva marad a graduále notációjának és a lejegyzés helyének a kérdése is, mivel a kézirat a kottairás részletes elemzése és összehasonlítása alapján a budai scriptoriumban készült kódexekkel nem állítható párhuzamba, Esztergomból, vagy más, az érsekség területén fekvő központból pedig egyetlen kottás szerkönyvvel sem rendelkezünk.⁴⁸ Az a forrás, amelynek hangjegyírása a legközelebb áll a Bakócz-graduáléhoz, Futaki Ferenc kézírata.⁴⁹ S bár korábbi feltételezések szerint a Futaki-graduále a budai királyi kápolna vagy az óbudai káptalan számára készülhetett,⁵⁰ a kódex részletes tartalmi és zenei elemzése alapján rendeltetési helyként mi sokkal valószínűbbnek tartunk egy, a kalocsai érsekség területén fekvő, ma még közelebbről meg nem határozott egyházi intézményt. A két graduále notációjának hasonlósága és Futaki Ferenc kéziratának nagy valószínűséggel dél-magyarországi provenienciája alapján önkéntelenül felmerül az a gondolat, hogy talán mindkét kódex egy ebben a régióban működő, ma még beazonosíthatatlan scriptorium munkája.

Bár a Bakócz-graduále különleges szerkesztési megoldása(i) talán közelebb vihet(nek) a megrendelő személyének megállapításához, tartalmi rendhagyóságai, rítusidegen elemei viszont bizonytalanná teszik a kézirat Szendrei Janka által feltételezett rendeltetési helyét. A temporale alleluiasorozatai, Adalbert két ünnepe, saját alleluiái és sequentiája esztergomi székesegyházi használatot valószínűsítene. Hogy Adalbert kiemelt helyen szerepel a nagyszombati litániában, „ami egyáltalán nem jellemző minden magyarországi graduáléra”,⁵¹ nem lehet döntő érv, tekintve, hogy a szent nevét valamennyi kéziratosszágrábi misekönyvben megtaláljuk, de nem a vértanúk között, ahol várnánk, hanem a hitvallók csoportjában, István király, Imre herceg és László király után, utolsóként.⁵²

47 A kódex díszítéséről és annak datálásáról ld. Mikó Árpád: „IX-13. Graduale I. kötete”. In: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Szerk. Mikó Árpád–Takács Imre. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1994 (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 1994/3), 428–432.

48 *MusDan*, 1993, 27.: „[...] ez a hangjelzés [...] konkrét kivitelezését tekintve meglehetősen magában áll a többi keveréknotációs emlék között.” 12.: [...] régióknak a kódex keletkezése szempontjából szöbajzható részén a liturgikus célú kódexek írásképe egyre oldottabb, e graduale írásánál jóval fellazítottabb, hajlékonyabb [...] A budai műhelyből kikerült kottás karkönyveknek már a XVI. század elején mind betűírása, mind notációja lágyabb vonalvezetésű, egyben kevésbé rendezett.” 28.: „Hogyha a notációnak nemcsak kivitelezési modorát, s nemcsak a stilizálási eljárásokat vizsgáljuk, hanem a neumaformák közötti válogatás logikáját, sőt a konkrét neumacsoportosításokat is, különbséget találunk kódexünk hangjelzése és a budai műhelyből kikerült hangjelzések között.” Továbbá *MusDan*, 1993, 29.

49 TR-Itks 68. Ld. *MusDan*, 1993, 28.: „Mai ismereteink szerint az elődök közül legtökéletesebben, s talán leghasonlóbb módszerekkel a hivatásos notátor, Franciscus de Futhak oldott meg ilyen feladatot már 1463-ban. Eljárása hasonló volt a Bakócz Graduale notatorának eljárásához.”

50 Lásd Szendrei Janka: „Hangjegyes források”. In: *Magyarország zenetörténete*, I.: *Középkor*. Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 228–229.

51 *MusDan*, 1990, 119.; 1993, 56.

52 A zágrábi források közül csak Medvedics Balázs rituáléja tünteti fel Adalbertet a vértanúk között: H-Kf Ms. 302 f. 275^v.

A tartalmi megfigyeléseken túl a közreadó legfőbb érve az esztergomi székes-egyházi rendeltetés mellett Adalbert tavaszi ünnepének (április 23.) az első kötet nyitóoldalához hasonlóan széles lapszéli díszítéssel és iniciáléval tervezett kiemelése volt. A graduále második kötetének fennmaradt fólióin máshol valóban nem találunk széles keretet hagyó elrendezést, és nagyobb méretű, díszes kezdőbetűknek szabadon hagyott helyeket is csak a Mária-ünnepeknél⁵³ és alig néhány szent miséjénél látunk.⁵⁴ Azok a misék, amelyeknek az eleje hiányzik – a májusi Szent Kereszt-ünnepen kívül mindenütt egy fólió –, valószínűleg hasonló kiemelést kaptak volna, hiszen *Inventio Crucis* kivételével valamennyi apostolünnep.⁵⁵ Egy helyen azonban, amely a bevezető tanulmány táblázatos áttekintéséből kimaradt, és a későbbiekben is csak alig észrevehetően utal rá az elemzés,⁵⁶ két fólió a hiány.

János és Pál vértanúk (június 26.) *Ecce quam bonum* gradualéja a 86. (új számozás szerint 65.) fólión megszakad, majd a 89.-en Péter és Pál apostolok vigíliájának (június 28.) *Dicit Dominus Petro* introitusával folytatódik a kézirat. János és Pál miséjéből hiányzik a *Haec est vera fraternitas* alleluia, a *Gloriabuntur* offertorium és az *Et si coram hominibus* communio. Közülük az alleluia és az offertorium más ünnepeknél már szerepelt a kódexben,⁵⁷ ezért itt minden bizonnyal csak rubrikában utaltak rájuk. Ezen a helyen egyedül a communiót kellett teljes egészében kikötni. Hogy ez valóban így lehetett, az a sanctorale után következő, mintegy a commune sanctorumot helyettesítő ünnepjegyzékből világosan kiderül,⁵⁸ mely egyetlen tételt jelez a két hiányzó fólióra, az *Et si coram hominibust*.

Ezután László király ünnepének (június 27.) kellett következnie.⁵⁹ Tételrendje az alleluia kivételével teljesen azonos lehetett Imre herceg és István király miséjével. Mivel Imre anyagát a második kötet elején teljes egészében kiírták,⁶⁰ ezért itt csak az alleluianak a lejegyzésére volt szükség. Ugyanez a megoldás jelenik meg István király miséjénél is: az Imre-napnál már közölt, azzal teljesen azonos kommunis tételek rubrikában, az alleluia pedig kottájával együtt szerepel.⁶¹

Szembetűnő, hogy az István-anyagnak a közlése alig haladta meg az egy oldal terjedelmet. A László-mise lejegyzése is körülbelül ennyi helyet igényelhetett. Ez elé jött még János és Pál communiója, és ha az *Ecce quam bonum* gradualét két

53 Conceptio BMV, De beata Virgine in Tempore Nativitatis, Purificatio, Annuntiatio, De beata Virgine in Tempore Paschalis, Visitatio, Vigilia Assumptionis, Assumptio, Nativitas BMV, valamint vízkereszt.

54 Simon és Judás apostolok vigíliája, mindenszentek, István első vértanú, Fülöp és Jakab apostolok, Keresztelő János, Mihály.

55 Simon és Judás apostolok, András apostol, Tamás apostol vigíliája, János apostol, Inventio Crucis.

56 Lásd *MusDan*, 1993, 7–8. A második kötet táblázatos áttekintéséből László királyon kívül kimaradt János apostol miséjének lakúnája is a régi számozás szerinti 31. és 33. fólió között. Ld. még *MusDan*, 1993, 39., 71.

57 Sanctorum Nerei et sociorum (f. 76^r), Vigilia Simonis et Iudae apostolorum (f. 2^r).

58 f. 121^r–122^v.

59 Hogy a graduále tartalmazta László király miséjét, kiderül a július 29-i ünnep rubrikájából: *Depositio Ladislai regis omnia ut in die sancto*: f. 101^v / II/89^v.

60 f. 13^v–15^v (II/9^v–11^v): introitus *Os iusti*, graduale *Domine praevenisti*, alleluia *Sprevit thorum coniugalem*, offertorium *Veritas mea*, communio *Beatus servus*.

61 f. 120^r–120^v (II/108^r–108^v).

verzussal akarták énekelni, akkor annak hiányzó második verse. Ez összesen két és fél-három oldalt foglalhatott el. Mivel töltötték ki akkor a fennmaradó egy-másfél oldalt? Két alleluiát adtak volna az ünnepre? Ilyen megoldásra egyetlen példát sem ismerünk. Vagy nemcsak Adalbert, hanem – mise- és zsolozsmaforrásaink közül egyedülként – László király miséjét is kiemelték valamilyen módon (nagymeretű iniciále, lapszéli díszítések) az ünnepek sorából? Ha igen, mi volt ennek az oka? Bár a választ nem, annyit azonban mégis tudunk, hogy a lovagkirály, aki egyetlen egyházmegyének sem volt védőszentje, a középkori Magyarországon két régióban, Erdélyben és az általa alapított zágrábi püspökségben részesült a többi magyar tradíciót messze felülmúló tiszteletben.

A valamennyi ma ismert középkori magyar forrás bevonásával végzett elemzéseink azzal az „eredménnyel” jártak, hogy – szándékunk ellenére – sokkal inkább szaporodtak, mint megoldódtak a Bakócz-graduálével, elsősorban annak tartalmával kapcsolatos kérdések. A kódex több tételének, transzpozíciójának, dallamváltozatának, valamint elrendezésének párhuzamait ugyanis ma kizárólag a zágrábi püspökség forrásaiból ismerjük. Ha a kézirat Erdődi Simon megrendelésére készült volna, érthető lenne a zágrábi anyag – és a püspöksüveges Erdődi-Bakócz címerek – jelenléte, valamint a sanctoralekötet unikális indítása, megmagyarázhatatlan viszont, hogy azt miért egy esztergomi korpuszba integrálták. És fordítva. Bakócz Tamás donatorsága esetén az alapvetően esztergomi rítusú kódex zágrábi elemeinek és az érseki és bíborosi jelvények nélküli címereknek a használata vetne fel komoly kérdéseket. A Bakócz-graduále ezekkel a tételekkel és dallamokkal sem a központi, sem a déli rítus szokásrendjébe nem illeszkedik maradéktalanul. Ennek a nyilvánvaló kettősségnek a láttán óhatatlanul felmerül az a gondolat, hogy talán nem egyetlen „tisztá” úzus, Esztergom vagy Zágráb, hanem a megrendelő személyes elképzelései, elvárásai, igényei alapján állították össze a kézirat egyszeri, előzmény és folytatás nélküli anyagát. De hogy a donatornak mi lehetett a célja egy ilyen „vegyes rítusú”, nagyméretű, reprezentatív és rendkívül költséges kódex elkészíttetésével, egyelőre nyitott kérdés.

ABSTRACT

ANDREA KOVÁCS

GRADUALE STRIGONIENSE?

Alien Elements in the Bakócz Gradual

The Graduale Strigoniense or Bakócz Gradual was edited by Janka Szendrei more than twenty years ago. Her detailed analysis of the material revealed that 'the Gradual follows the rite of Esztergom in every respect, and within this it can be put into the group of the most significant, most characteristic sources' (quote from the English introduction). In her opinion, 'this codex had meant to put in writing in the outgoing 15th and the early 16th centuries the liturgical and musical usage of the church of Esztergom' and 'it must have served its function in the choir of the cathedral of Esztergom dedicated to the Blessed Virgin Mary and St Adalbert'. The latest investigation of the contents of the codex, however, challenges this statement. There are elements in the repertory (especially among the sequences), in the chant material (melodic or tonal variants, special transpositions) and in the arrangement of the contents (carrying over to the Sanctorale the feasts of saints falling into the octave of Christmas) that agree only with the tradition of Zagreb and are contrasting with that of Esztergom.

Andrea Kovács graduated in the pedagogy of music theory and choir conducting (1993) and in church music (1998) at the Liszt Academy of Music in Budapest. She earned her doctoral degree (DLA) at the same university in 2002. Between 2003 and 2006 she worked as a research fellow at the Church Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences – Liszt Academy of Music, then from 2007 at the Early Music Department of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Since 2009 she has been a research fellow, since 2015 a senior research fellow and head of the Church Music Research Group of the University. Her publications comprise several volumes and articles on medieval plainchant. Her main research fields include musical sources of the medieval Divine Office and Mass, the scholarly analysis and reconstruction of the Gregorian Office traditions of Hungary, comprehensive critical editions of Gregorian genres and transcribed editions of sources.

Riskó Kata

„EREDETI MAGYAR NEMZETI TÁNCOK” A 19. SZÁZAD ELEJÉRŐL*

A verbunkosként számon tartott, elsősorban hangszeres magyar közzenei stílust már születésének idején, a 18. század végén ősi magyar zeneként emlegették. Ha szó szerint véve ősinek nem is tekinthetjük, a szakirodalom elfogadja a régebbi, elsősorban hangszeres közzenéhez, illetve népzenehez való kapcsolódását. Dobszay László a magyar tánczenei tradíció és a 18. századi európai műzene találkozását hangsúlyozza,¹ Tari Lujza Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteményének kapcsán a népzene és a műzene egyaránt támaszkodó stílusként írja le, s az összefüggések komplexitására mutat rá. A stílus egyes elemei egyrészt a népzeneben is fennmaradtak, másrészt már korábban bekerültek a félnépi hangszeres zenébe, más elemei pedig – például a vágáns- vagy kanásztáncritmus – nemcsak a magyar, hanem egy általánosabb, európai hangszeres gyakorlatnak is részei voltak. Mint Tari Lujza írja, ezeknek a régi elemeknek a jelenléte miatt érezhették a kortársak már első pillanattól „ősi”-nek a verbunkost.²

A 20. század folyamán több 18. századi hangszeres gyűjtemény magyar táncai kerültek elő, amelyek révén ismertté váltak a stílus közzenei előzményei. Az elsősorban egy-egy forrást vagy a dallamok korabeli párhuzamait vizsgáló tanulmányok mellett a különböző korszakok stílusának összevetése sem maradhat el, hiszen az nemcsak a hangszeres magyar közzene történetéhez, illetve az összehasonlító vizsgálatokon keresztül annak európai kapcsolataihoz nyújthat adalékokat, hanem a hangszeres népzene történeti vizsgálatában is támpontot jelenthet. Papp Géza 1976-ban megjelent, *A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenékben* című tanulmánya máig a legérdekesebb összehasonlító munka, amely a 18–19. század fordulóján megjelenő új, nagy hatású hangszeres zenei stílust és előzményeit vizsgálja. Papp jellemző figurációk, ékesítések, ritmusok és formák szem-

* A tanulmány az MTA BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórum című sorozata 2015. szeptember 24-én elhangzott előadásának írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Dobszay László előszava. In: *Hungarian Dances 1784–1810*. Ed. Papp Géza. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986 (*Musicalia Danubiana* 7), 3.

2 *Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye*. Közr. Tari Lujza. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1990, 8–11.

pontjából keresi a körülbelül 1780 előtti és utáni stílus kapcsolatait. Érzékeny, de részletesen nem kibontott megfigyelése, hogy a korai verbunkosként ismert korszak szerzőjének nevével megjelent magyar táncsorozatainak, illetve szerző megnevezése nélküli, a címben gyakran a táncok „eredeti” magyar voltára vagy akár a cigánybandákra utaló gyűjteményeinek stílusa különbözik egymástól.³ Az utóbbiak Papp szerint a cigányok vonóján élő dallamok lejegyzései lehetnek. Mérete miatt is különösen érdekes közülük a Bécsben megjelent, négy füzetből álló, összesen 93 táncot tartalmazó *Originelle ungarische Nationaltänze* című sorozat.

A 18. századhoz képest e korszak magyar táncaiban kevesebb az olyan dallam, amelynek párhuzamai a népi hagyományban is fennmaradtak. Felmerül tehát a kérdés, hogy hogyan értelmezhető az e gyűjtemények címében szereplő „eredeti” magyarságra utaló kifejezés, továbbá hogy a repertoár Papp Géza által említett hangnemi sajátosságán, a bővített szekundos moll hangsorok gyakoriságán túl milyen zenéi jegyek utalnak e táncok élő hagyománnyal való kapcsolatára, s mit tudunk meg a kor közzenéjéről, illetve a verbunkosként ismert stílust létrehozó folyamatokról e sorozat alapján?

Retrospektív elemek az *Originelle ungarische Nationaltänze* magyar táncaiban

Az inkább szerzői, illetve közzenei repertoár különbözősége különösen szembevető, ha a táncokat formai szempontból vizsgáljuk. Korábbi kutatókhoz hasonlóan Catherine Mayes szerint a magyar táncokra a dúr vagy moll hangnem és a periodikus, leggyakrabban kérdés-válasz típusú formálás jellemző, amely alapján Mayes más nyugat-európai táncokkal való stílusbeli azonosságukat hangsúlyozza.⁴ A két vagy több klasszikus periódusból álló szimmetrikus forma valóban szinte kizárólagos Joseph Bengraf, Stanisław Ossowski, Franz Paul Rigler, Carl Kreith sorozataiban, amelyeket Papp Géza adott közre *Hungarian Dances 1784–1810* című kötetében. Hasonló Lissznyay Julianna gyűjteményének az anyaga, pedig az nemcsak különböző szerzők nevével ellátott, hanem név nélkül lejegyzett táncokat is tartalmaz. A szintén Papp Géza által kiadott és vizsgált, egykorú anonim gyűjtemények darabjai ezzel szemben jobban megőrizték a régebbi stílus dallami, ritmikai és formai sajátosságait, így az átmenet tanúi annak ellenére, hogy gyakran már a 19. században keletkeztek. A régi vonások megőrzése önmagában is a szájhagyományban élő zenével való szorosabb kapcsolatukat sejteti, az a jelenség pedig, hogy egy-egy dallamtípust különböző változatokban és ezen belül különböző formatípusokban is felfedezhetünk bennük, a hagyomány variabilitását tükrözi. A gyűjtemények e csoportja sem egyöntetű persze, találunk köztük kifejezetten egyszerű, sőt kezdetleges letéteket, míg a híres galántai zenészekre hivatkozó, 1803-ban kiadott gyűj-

3 Papp Géza: „A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenénkben”, *Magyar Zene* XVII/3., (1976), 227–247.

4 Catherine Mayes: „Reconsidering an Early Exoticism: Viennese Adaptations of Hungarian-Gypsy Music around 1800.” *Eighteenth-Century Music*, VI/2. (2009), 161–181.

temény – *Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze im Clavierauszug von verschiedenen Ziegeunern aus Galantha* – már inkább a szerzői sorozatokhoz áll közelebb. Dallamait a lejegyző is stilizálhatta, de a bécsi udvarban is járó, mindig kottából játszó galántai muzsikusról szóló leírások⁵ sem állnak ellentétben e stílusjegyekkel. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* sorozat nem számít kifejezetten korainak. Az első füzet kiadásának idejéről nem tudunk. A másodikat 1808 januárjában hirdették, talán először, a harmadik és negyedik füzet a lemezszám alapján 1810-ben vagy 1811-ben hagyhatta el a nyomdát. A négy füzetet később egyben is kiadták.⁶ Mégis legalább annyi szállal kötődik a 18. századi repertoárhoz, mint a század végén a források legtöbbje alapján valóban váratlan újszerűséggel megjelenő stílushoz.

Milyen vonásokat tekinthetünk a 18. század végén megjelenő új hangszeres stílusban retrospektívnek? Tanulmányában Papp Géza rámutatott, hogy bár az 1780 előtti magyar táncdallamokban a szabályos periodikus építkezés még nem annyira általános, két teljes periódusból álló formával már a 17. századi Kájoni-kézirat magyar táncaiban találkozunk.⁷ A kézirat elsősorban motivikus eredetű, rövid kanásztáncsorokból álló darabjai és általában a korszak magyar táncai között azonban a forrás két ilyen formájú dallama, az „Apor Lazar tancza” és változata, az „Ötödik tancz hatodon” inkább kivételes. Éppen ennek a dallamnak Richter Pál ráadásul nyugat-európai párhuzamát mutatta be Thoinot Arbeau 1589-es *Orchésographie*-jéből „Air des Bouffons” címmel, s ennek alapján a típus nyugati eredetét valószínűsíthetjük.⁸ A magyar táncokban csak a 18. század végére válik igazán jellemzővé a szimmetrikus, egy-egy periódusból álló kétrészes forma, s szorítja ki az addig meghatározó ütempáros szerkezeteket, a sokszor a népzeneben is fennmaradt dalokkal rokon ereszkedő dallamokat, és a szaffikus strófához hasonló, illetve a rövidebb dallamsorokból álló formákat. E régebbi típusok emlékei a 18. század végére elsősorban a közzenei hagyományhoz szorosabban kötődő hangszeres táncgyűjteményekben maradtak fenn.

Az ütempárosság a két nagyobb típusba sorolható 16–17. századi magyar táncok népiesebb csoportjának alapvető jellemvonása. Míg a fejlettebb formájú, a nemzetközi táncirodalom termékeinek tekinthető passamezzo- illetve pavane-típusú táncok szabályos nyolctaktusos periódusban épített tánc témán alapulnak, a sajátosabban magyarnak tekinthető táncok Gombosi Ottó megfogalmazása szerint „ha egyes esetekben bizonyos formai koncentrációig el is jutnak, mégis a sorszerű formálás elvét követik: egy rövid motívum (1–2 taktus) folytonos variált ismétléséből állanak, melyet egy határozott záróformula fejez be.”⁹ Gombosi ezzel lényegében az ütempáros szerkezetet írta le. A motívumok többnyire kötetlen sora hasonló a népzeneben gyűjtött dudaaprajákhoz, s amint Domokos Mária rámutatott, a 16.

5 Major Ervin: „A galántai cigányok”, *Magyar Zene* I/3., (1960), 243–248.

6 *Hungarian Dances 1784–1810*, 338–341.

7 Papp: *A korai verbunkos stíluselemei...*, 244.

8 Richter Pál: „Az élő barokk”, *Magyar Zene* LIV/1. (2016), 5–17., ide: 10.

9 Gombosi Ottó: „Ungaresca”. In: *Zenei Lexikon*, II. Szerk. Szabolcsi Bence, Tóth Aladár. Budapest: Győző Andor, 1935, 635–637.

századi magyar táncok dudaszzerű kísérete is őrzi e kapcsolat emlékét.¹⁰ Az ekkor megjelenő világosabb formák is motívumok egymásutánjának rendeződéséből alakultak ki. A 17. és 18. század során a kötetlen szerkezet egyre inkább kiszorult a magyar táncok stílusából, a 17. század közepén keletkezett Kájoni-kézirat magyar táncaiban az ütempárok már világosabban illeszkednek a két egyszerű dallamsorból álló szimmetrikus vagy szaffikus strófákba. A dallamok motívumokra épülő eredete azonban még a 18. század magyar táncaiban is gyakran érezhető. A 18. század végén születő új magyar tánczenei stílusban pedig az ütempárosság első sorban szabályos formákba rendeződve maradt meg olykor a táncok fő részében, máskor a hozzájuk csatlakozó, „figurának”, „toldaléknak” vagy „codának” nevezett önálló egységekben. Az utóbbiak a 20. századi hangszeres magyar népzeneben is fennmaradt, periódusokba rendeződött motívumismételgetésekből álló közjátékok közeli rokonai. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* nem tüntet fel külön figurákat, de lényegében annak felelnek meg például a 2. füzet 4. táncának 3–4. formai egységeként fellépő, motívumismételgető dallamsorok. Az ütempárosság még viszonylag szervesebb fennmaradását tükrözi, hogy több tánc nagyobb lélegzetű frázisokon alapuló első fele után a második rész ütempáros.¹¹ Ebben a korban azonban már kivételesek az olyan dallamok, mint az Anton Zimmermann nevét viselő és talán az azonos nevű pozsonyi zeneszerzőhöz köthető, valószínűleg egy 1792-ben hirdetett kiadvánnyal azonos *Zingaresi*-sorozat 11. tánca, amely valójában végig domináns és tonikai funkciók negyedenkénti váltakozása. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* 3. füzetének 21. darabja (1. kotta a 144. oldalon) is őrzi az ütempárosságot dallamában és a harmonizációban egyaránt, egy-egy hasonló kivételes példa – így a 4. füzet egy későbbi kottán bemutatandó 11. száma – mellett azonban a sorozatban mégis inkább egyes dallamrészek domináns és tonikai funkciót váltogató harmóniaváza emlékeztet e típusra.¹² „Figurák” még az 1823 és 1832 között megjelent *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* című nagyszabású gyűjteményben is vannak, de ekkor már élesebben elkülönülnek a főrésztől. Mátray Gábor 1854-ben is ír a cigányzenészek által „záradék (coda) gyanánt” játszott „gyors cifrázatokról.”¹³

Síratóstílusú népdalainkkal rokon, ereszkedő kvartváltó dallamtípusok előfordulásait többen vizsgálták a 18. és 19. század magyar táncaiban,¹⁴ s emellett ereszkedő kvintváltó dallamokkal is találkozunk a most vizsgált, a közzenéhez szorosabban kötődő repertoárban. E szerkezetek kezdettől jelen voltak a hangszeres magyar táncokban. A 16. századi magyar, illetve rokon stílusú más darabok kvart-

10 Domokos Mária: „A 16–17. század magyar tánczenéje”. In: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zene-története*, II. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 473–530., ide: 519.

11 Pl. *Originelle ungarische Nationaltänze*, 1. füzet 21., 3. füzet 14. és 23., 4. füzet 20.

12 Pl. uott, 4. füzet 11.

13 Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Sajtó alá rendezte Gábray György. Budapest: Magvető, 1984, 309.

14 Bónis Ferenc: „Az Apponyi kézirat magyar táncai”, *Magyar Zene* V/6. (1964), 569–580., ide: 578.; Richter: *Az élő barokk*, 10–13.



1. kotta. 24 originelle ungarische Nationaltänze, 3. füzet, 21. dallam

és kvintranzpozícióit már Szabolcsi említette,¹⁵ Papp Géza pedig részletesen vizsgálta a teljes és részleges ereszkedő kvintváltás számos előfordulását a 16–18. századi magyar forrásokban, s megállapította a kvintváltó dallamok különösen jellemző voltát a 17–18. századi kéziratokban. Ezek nem feltétlenül a régi stílusú magyar népdalok hasonló szerkezetű típusaira vezethetők vissza. Papp Géza a jelenség háttereként a magyar népzene keleti kapcsolatain túl az ereszkedő kvintváltás európai, sőt Európán kívüli népzene-történeti emlékeit vizsgáló, viszonylag friss tanulmányokra, így Rajeczky Benjamin, C. Nagy Béla, Maróthy János és Walter Wiora munkáira hivatkozott, s néhány lengyel történeti és népzenei példával is bővítette az adatok sorát. Az európai adatok közé beemelte Szabolcsi Bencének azokat a nem magyar 16. századi példáit is, amelyeket Szabolcsi eredetileg magyaros elemek jelenléteként értékel.¹⁶ Egy Európában máshol is jelenlévő hagyományról beszélhetünk tehát, amelynek nyugatról való lassú kiszorulását a magyar hangszeres közzene bizonyos késéssel követte. A Papp Géza által bemutatott magyar példák nagyrészt hangszeres gyűjteményekből való, gyakran kifejezetten hangszeres jellegű, például ütempáros dallamok. Ennélfogva valóban úgy tűnik fel bennük a kvintváltás, ahogyan azt Sárosi Bálint *A hangszeres magyar népzenei hagyomány* című könyvében leírja: mint dallamhosszabbító eljárás, amely sorpárokat bővít kétszeres terjedelművé.¹⁷ A formaelv még élő és elfogadott voltát mutatja, hogy a 18. századi táncok számos ereszkedő dallama között csak elvétve találunk olyat, amely egy-egy forrásban más formában jelenik meg. Ritka példa az az egyébként kevésbé népies dallamtípus, amelynek Domokos Mária által bemutatott változatai közül a legtöbb ereszkedő vonalú,¹⁸ de amely a név és évszám nélküli, Barkóczy Ferenc címerével ellátott, valószínűleg a 18. század első feléből száрма-

15 Szabolcsi Bence: „A XVI. század magyar tánczenéje.” In: *A magyar zene évszázadai*, I. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 157–208., ide: 166.

16 Papp Géza: „Über die Verbreitung des Quintwechsels”, *Studia Musicologica*, VIII. (1966), 189–209.

17 Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi, 2008, 68–69.

18 Domokos: *A 16–17. század magyar tánczenéje*, 222–224.

zó hangszeres zenei kéziratban az egyik sor strófavégi visszatérésével jelenik meg. Így a dallam elveszti ereszkedő jellegét, a lentebb elhelyezkedő szakasz pedig kvázi domináns funkciót kap:



2a kotta. Lányi Zsuzsanna Eleonóra-kézirat, 177. dallam



2b kotta. Barkóczy-kézirat, 2. dallam

A 18–19. század fordulójára a kvintváltó technikát és általában az ereszkedő dallamvonalat már háttérbe szorítja a dúr és moll hangnemek, illetve a korabeli nyugati zene hatása még a kor magyar táncgyűjteményeinek anonim típusában is. Az *Originelle ungarische Nationaltänze*-sorozatban két moll és egy dúr változattal is jelen van egy ereszkedő kvintváltó dallamtípus.¹⁹ (3. kotta a 146. oldalon) A 18. század végén már változó ízlést sejteti, hogy a tánc dúr variánsában a dallam első fele Da Capo utasítással visszatér, a 18. századból már bemutatott példához hasonlóan mintegy igazítva a kvintváltó szerkezeten. Így a dallam lejjebb fekvő második fele középső, kontrasztáló formarésszé válik. Jellemzők továbbá dúr hangnemű, skálaszerűen ereszkedő dallamok, amelyek valójában inkább az európai repertoárhoz állnak közel, ugyanakkor felvetik annak lehetőségét, hogy jelenlétük a hasonló szerkezetű, de a hangnem szempontjából régiesebb dallamok továbbélését is segítette.²⁰ A sorozat néhány dallamában csak a kvintváltás nyomait látjuk, s mindemellett általában véve az ereszkedő dallam is kevés.²¹

A 18–19. század fordulóján hirtelen megritkulnak a szaffikus jellegű strófák is. A költészet szapphói formájához hasonló, ismételt hosszabb sorból, megismételt rövidebb sorból, majd ezt követő rövidebb zárómotívumból álló strófatípust

19 Moll változat az *Originelle ungarische Nationaltänze* 1. füzet 16., dúr a 4. füzet 5. tánca. További ereszkedő kvintváltó dallam a 3. füzet 10. darabja.

20 *Originelle ungarische Nationaltänze*, 2. füzet 11. és 15., 4. füzet 18.

21 Uott, 1. füzet 18., 2. füzet 3. és 9. Kvintváltás nélkül ereszkedő dallam a 1. füzet 11., 4. füzet 2. és 15. száma is.



3. kotta. 22 originelle ungarische Nationaltänze 2. füzet, 19. dallam

Szabolcsi Bence a 16–17. századi magyar táncok legtipikusabb formájának tartotta és „ungaresca-formának” nevezte, a hasonló felépítésű lengyel táncokat, choreákat, allemande-okat, branle-okat pedig a magyar táncok stílusához sorolta.²² Gombosi Ottó viszont ugyanezt a formát idegenszerűnek tekintette, mivel e korban gyakoribb volt a nyugati táncokban.²³ Erre az ellentétre rávilágítva Domokos Mária leírja, hogy a strófatípus 1640-ig valóban csak kevés magyar táncban tűnt fel, de a 17. század folyamán növekvő számban fordult elő, s a 18. század első harmadára a magyar táncok leggyakoribb típusává vált. Ezzel szemben a német és lengyel táncokban a forma a 16. században volt a legjellemzőbb, később egyre ritkább lett. Azaz az ereszkedő kvintváltó struktúrához hasonlóan a szaffikus strófa esetében is egy korábban a nyugat-európai zenében is elterjedt, onnan kiszoruló, de a magyar hangszeres zenében valamivel tovább élő formáról beszélhetünk. Domokos azt is bemutatja, hogy a motívumismételő szerkezet, a szaffikus strófa, illetve a szimmetrikus forma típuskategóriái a 16–17. századi táncokban még nem választhatók el szigorúan, ugyanis a formai változatosság valójában a még életerős ütempárosságon alapul, ami többféleképpen képes nagyobb formába rendeződni. Erre Mainerio *Ungarescájának* különböző, magyar és nem magyar vonatkozású rokonait, valamint a már említett „Apor Lázár”-dallam típusát idézi példaként. Az utóbbi kivételesen sokáig, 1589-től 1767-ig fordul elő írott forrásokban, s 11 változata közül 6 periodikusan formált, 5 pedig szaffikus strófájú.²⁴ A szaffikus strófa-típus 18. században is élénken élő voltát tükrözi, hogy ilyen szerkezetű az 1730-as évszámjelzésű Zay-ugróci kézirat Domokos Pál Péter által közreadott 59 magyar táncának többsége, a forrás magyar táncaira egyébként is jellemző sajátos formák besorolásától függően mintegy 21 dallam, s amint Domokos Mária a Barkóczy-kéziratot részletesen vizsgáló tanulmányában említi, a 19 magyar dallamból hét dallammal a szaffikus strófa jelenti a legnagyobb csoportot e kéziratban is.²⁵ A szerkezet alakító erejét mutatják azok a régebbi népdalok is, amelyek a vokális népzeneben négysoros formában maradtak fenn, de amelyek szaffikus változatban is jelen vannak a 18. századi gyűjteményekben. Ilyen az Erdélyben és Moldvában,

22 Szabolcsi: *A XVI. század magyar tánczenéje*, 165.

23 Gombosi: i. m. 635–637.

24 Domokos: *A 16–17. század magyar tánczenéje*, 517–522.

25 Domokos Mária: „Die Tänze der Barkóczy-Handschrift (18. Jh.)”, *Studia Musicologica* XVII, (1975), 215–247, ide: 216–217.; Zay-ugróci kézirat 1., 2., 4., 6., 9–10., 12., 17–21., 24., 26., 32–33., 36–37., 40., 42–44. Hungaricus. Megjelent in: Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

például „Kisétalék küskertembe virágom nézni” szöveggel gyűjtött régi stílusú kisambitusú dallamunk, amely többek között a Barkóczy-kézirat 8. számaként a népdalhoz hasonló, két kanásztánc-sorból álló változatban, míg a Szirmay-Keczer kézirat F-6 táncában szaffikus formában szerepel. Ehhez képest a strófatípusnak már csak kevés emlékét találjuk a 18–19. század fordulójának közzenei jellegű gyűjteményeiben is. Papp Géza két szabályos, A :||bbc|| formájú szaffikus strófájú dalt nevez meg a korszakból, ezek egyike az *Originelle ungarische Nationaltänze* 1. füzetének 6. darabja, amelynek dallamát Haydn a *Rondo all’ Ongarese*-ben is felhasználta.²⁶ A sorozat összesen 93 darabjából ezen kívül mindössze három szaffikus strófájút találunk. A stílus változásának módjára jellemző, hogy a különböző régi elemek gyakran együtt maradtak meg, így a bemutatott tánc az ütempárosság kapcsán idézett dallam változata, ráadásul ereszkedő, részben kvintváltó dallam:²⁷



4. kotta. 22 originelle ungarische Nationaltänze 2. füzet, 3. dallam

A 18–19. század fordulóján a szaffikus strófánál még jóval gyakrabban fordulnak elő olyan kéttagú kisformák, amelyek egyik vagy mindkét része egyetlen félperiódusnyi, máshogy fogalmazva, kanásztáncsornyi hosszúságú. Egy-egy kanásztáncsor a táncokban rendszerint négy ütemnek, egyes régebbi forrásokban – például a Zay-ugróci kéziratban – a 4/4-es lejegyzés miatt két ütemnek felel meg. A 16. századtól a 18–19. század fordulójáig haladva a magyar táncokra a kisebb formák fokozatos bővülése jellemző. A 17. századi Kájoni-kézirat tizenöt „Tánc”-a a gyűjteményben a népiesebb stílust képviseli az inkább az új európai dallamosághoz közelítő öt choreával szemben.²⁸ A „Tánc”-ok közül 12 páros ütemű, s egyébként is hasonló stílusú, többségük pedig mindössze egy-egy rövid, négyütemes, olykor a motívumok halmozásából eredően hatütemes sorból áll. Szintén rövid sorok alkotják a Starck-féle virginálkönyv négy magyar táncának formarészeit, csak az egyik tánc bővül szaffikus strófává. A 18. századi Barkóczy-kéziratban és Zay-ugróci kéziratban egymáshoz hasonló arányban szerepelnek a két, kanásztáncsornyi részből álló formák: az előbbi 19 magyar táncából három, az utóbbi Domokos Pál Péter által közölt 59 dallamából mintegy tíz ilyen formájú, gyakran ereszkedő, illetve vokális is ismert dallam.²⁹ Jellemző a rövid formarész még élénken élő

²⁶ Papp: *A korai verbunkos stíluselemei*, 245–246.

²⁷ *Originelle ungarische Nationaltänze*, 2. füzet 3., 4. füzet 8., 5. füzet 23.

²⁸ Domokos: *A 16–17. század magyar tánczenéje*, 524–530.

²⁹ Domokos: *Die Tänze der Barkóczy-Handschrift*, 217.; Zay-ugróci kézirat 5., 11., 22., 27., 44–47., 53., 56. Hungaricus.

voltára, hogy Domokos Mária az egyébként éppen a jellemzően periódusnyi egységei miatt sajátos „Apor Lázár”-dallam olyan variánstípusát mutathatta be a 18. századból, amelynek első része mindössze egy kanásztáncsor.³⁰ A 18. század végétől a magyar táncok túlnyomó többségét jellemző, két szimmetrikus periódusból álló szerkezet a század korábbi évtizedeiben alig fordul elő. A Barkóczy-kézirat négy dallama mellett arányaiban még kevesebb a Zay-ugróci kézirat szintén négy tánca, amelyek egyike egyébként éppen az „Apor Lázár” dallam.³¹ A szimmetrikus periódusok fokozatos térnyerése ugyanakkor megfigyelhető olyan 18. századi táncokban, amelyeknek csupán egyik, jellemzően a második formarésze bővült periódussá. A formaváltozás e módja különösen jól kitapintható az ereszkedő népdalként is fennmaradt dallamokon. Domokos Mária „Az Árgyélus kismadár” szöveggel ismert népi dallam több 18. századi változatát mutatta be,³² s ezek között, a népdalhoz hasonlóan két ismételt kanásztáncsorból álló változatok mellett, a második formarészben ouvert-clos típusú sorpárrá bővült strófákat, továbbá szaffikus formát is láthatunk.

A 18–19. század új táncstílusának nyugati zeneszerzőkhöz kötődő repertoárjában már csak elvétve fordulnak elő egyetlen dallamsorból álló formarészek. Egyet sem találunk Joseph Bengraf 12, Franz Paul Rigler szintén 12, Carl Kreith 6 magyar táncában, és csupán egyet Stanisław Ossowski 6 magyar táncában. De szintén nincs jelen az *Ausgesuchte Ungarische Nationaltänze...*, a *11 Hongroises*, az *Ungarische, Ungarische Tänze*, a *Magyar táncok* című szerző nélküli sorozatokban, továbbá Mártonfi István Domokos Pál Péter által közzétett négy magyar táncában sem. Az olyan strófák pedig, amelyeknek mindkét része egyetlen rövid sor, még ritkábbak a közzeneibb jellegű gyűjteményekben is. Ilyen szempontból is kivételes az Anton Zimmermann nevét viselő *Zingaresi*-sorozat, amelynek tizenkét táncából kettő formarészei állnak egy-egy rövid sorból, köztük az ütempárosság kapcsán említett 11. darab. Néhány, rövid sorral induló szaffikus strófa mellett gyakoribb a korszakban az a 18. századból örökölt forma, amelyben a második rész periódus. Jó példa erre az *Originelle ungarische Nationaltänze* sorozat négy fürete. E füzetek összesen 93 darabjában a 9 A :||: B :|| szerkezettel³³ szemben 23 dallam van, amelyben az egy kanásztáncsorny, esetleg egy vokális dallamsornak megfelelő első rész mellett a második formarész már periódusnyi egység.³⁴ A régi elemek együttes megőrzését mutatja, hogy az egyetlen kanásztáncsorny formarészekből álló dallamok közül több, például a kvintváltás kapcsán bemutatott tánc egyúttal ereszkedő kvintváltó vagy kvartváltó struktúrájú.

30 Domokos: *Die Tänze der Barkóczy-Handschrift*, 227–228.

31 Uott, 217.; Zay-ugróci kézirat 16., 25., 30., 39. Hungaricus. A Lányi-kézirat magyar dallamai között nem találunk hasonlót.

32 Domokos: *Die Tänze der Barkóczy-Handschrift*, 235–237.

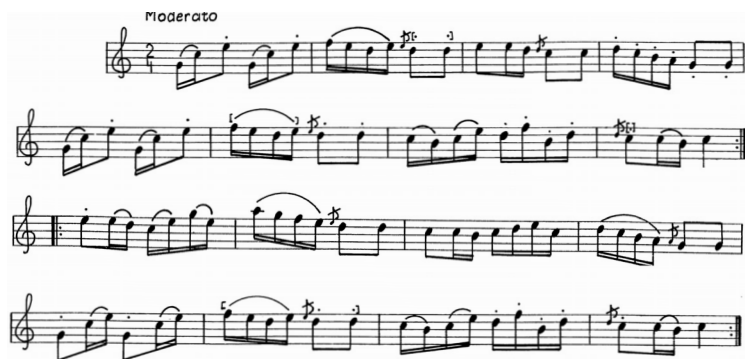
33 *Originelle ungarische Nationaltänze*, 2. füzet 15., 17., 19–21., 4. füzet 3. tánca, valamint a 4. füzet két-két hatütemes sorból álló 6., 15. és 21. tánca.

34 Uott, 1. füzet 5., 6., 8–9., 16., 19., 22., a 2. füzet 4., 8., 9. és 16. száma, 3. füzet 10. és 18., valamint a 4. füzet 1., 5–6., 8., 10–13., 18., és 20. száma.

Stílusváltozás és formai variánsok

Az élő hagyomány jegyei és a stílusváltozás legizgalmasabb momentumai azokban a dallamokban érhetők tetten, amelyeknek különböző változataiban az inkább régi, illetve inkább újnak tekinthető vonásokat is megfigyelhetjük. Az egy-egy dallam előfordulásait számba vevő közreadások, tanulmányok az ilyen irányú vizsgálat alapjául is szolgálhatnak. Annak eldöntésében, hogy a változatok mikor utalnak a formák egyenrangúságára, s mikor egy új ízlés megjelenésére, csak arra támaszkodhatunk, hogy a különböző korszakokban milyen arányban jelentkeznek a konkrét formák. Míg például 17–18. századi dallamok szaffikus strófájú és periódusokból álló példái e szerkezetek korabeli aránya alapján többé-kevésbé egyenrangúnak tűnnek, addig a szaffikus strófák a 18. század végi és 19. századi táncokban már kifejezetten ritkák, így hasonló kettősség ekkor már inkább a formaízlés változását, egy régebbi formatípus újjal való felcserélését sejteti. A stílusváltás következtében kevés az olyan dallam, amelynek változatait a 18. század korábbi forrásaiban és a most vizsgált kor gyűjteményeiben egyaránt megtaláljuk. Pálóczi Horváth Ádám több különböző saját versével közöl egy dallamot *Ötödfélszáz énekek* című 1813-as gyűjteményében, anélkül azonban, hogy az általa más esetekben pedig szintén feljegyzett eredeti szövegre utalást tenne. Bartha Dénes következtetése szerint tehát hangszeres dallamként ismerhette.³⁵ A dallamtípus példái a 18. századi és a 19. század eleji forrásokban viszonylag nagy számban megjelennek, s ezeken megfigyelhető a folyamat, ahogyan a 18. század végétől egyre inkább eluralkodik a két szabályos, leggyakrabban ouvert-clos típusú periódusból álló kisforma (5. kotta a 150. oldalon). A dallam első felének távolabbi rokonai a 18. század első feléből való forrásokban, így az észak-magyarországi Szirmay-Keczer-gyűjtemény C-76 és a Zay-ugróci kézirat 34B táncában akár egyetlen kanásztáncsornyi terjedelműek is lehetnek. A kezdősor a legtöbb esetben mégis egy periódushoz hasonló sorpárrá alakul, és a kor táncainak formai változatosságát mutatja, hogy különféle nagyobb formákra egészülhet ki. A Szirmay-Keczer Anna-féle gyűjtemény szlovák szövegkezdettel feljegyzett C-86 dallamát önmagában alkotja, D-70 táncában szaffikus strófává bővül, a D-89-ben $\frac{3}{4}$ -es metrumban szerepel, és egy periódussal folytatódik, a Barkóczy-kézirat 16. táncában pedig AoAc:|BAC:| szerkezetű, alapvetően periodikus, de azon belül a visszatérést is megvalósító strófában jelenik meg. Jellemző, hogy a 18–19. század fordulójának gyűjteményeiben különböző, de periódusokból álló formákban találjuk meg. AoAc:|BAC:| formában szerepel az *Originelle ungarische Nationaltänze* 3. füzetében és a hasonló nevű és külsejű, szintén bécsi kiadású, 1808-ra tehető négykezes *Originelle ungarische Nationaltänze*-sorozatban, s még gyakoribb, hogy két szabályos ouvert-clos típusú periódusból álló AoAc:|BAC:|BoBc:| strófává alakul. Így jelenik meg a 11 *Hongroises*-ban, a *Magyar táncok* „Verbonk a Palatin”-jában és „Frisch Magyar Nótá”-jában, Rigler gyűjtemé-

35 *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 500–502.



5. kotta. 24 originelle ungarische Nationaltänze 3. füzet, 13. dallam

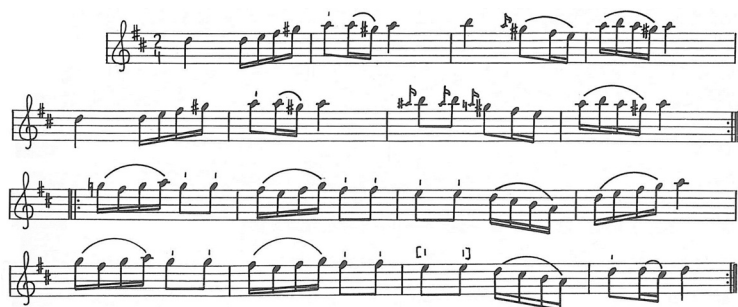
nyében, a Domokos Pál Péter által közölt „34 pesti magyar tánc”-ban és egy pozsonyi kéziratban. Egy 1804-es feliratú, német kötődésű kéziratban pedig két hasonló változat mellett egy további táncot találunk, amelyben az első sor új, ráfelelő frázissal összetettebb periódussá, majd egy visszatérő szerkezetű strófává egészül ki.³⁶

A periódusnyi alapegységet igénylő ízlést jól tükrözi egy új formatípus, amelyben a nyolcütemes formarész valójában egy rövid dallamsor ismétlésével jön létre. Még ha az ismételt dallam variált is, a klasszikus periódussal ellentétben a harmóniai funkciók nem változnak, az első frázis nem nyit dominánsra. A formarésznek a kottákban jelölt teljes ismétlésével a négyütemnyi rövid sor lényegében négyszer hangzik el. Különös, hogy ez az egyszerűbbnek látszó formabővítési mód a 18. század korábbi évtizedeiben egyáltalán nem jellemző. Csak sejthetjük, hogy a zenészek elegendőnek érezték a megismételt rövid sornyi formarészt, s nem tartottak szükségesnek további ismétlést. A népzeneben „Betlehembe jer, pajtás” szöveggel számon tartott típus példait a magyar néphagyományban énekelt dallamként Moldva kivételével mindenhol, számos változatban megtalálták, Domokos Mária és Paksa Katalin pedig a dallam 13 előfordulását sorolják fel 18. századi és a 19. század elejéről származó, hangszeres vagy vokális forrásokban.³⁷ A dallam nemzetközi jellegére utal annak a Szirmay-Keczer Anna-kéziratban található, C-13 számú, 3/4-es változata. A 18. század végének, 19. század elejének számos változatában az első, megismételt formarész lehet csupán négyütemes sor, de elhangozhat ugyanez még az ismétlőjel előtt kétszer³⁸ (6. kotta). Éppen ez a dallamtípus

36 *Originelle ungarische Nationaltänze*, 3. füzet 13., *Originelle ungarische Nationaltänze* 1.; 11 *Hongroises* 11.; *Magyar táncok* 1., 9.; F. P. Rigler: 12 *ungarische Tänze* 8.; megjelentek in: *Hungarian Dances 1784–1810; Pestini*, 34 *Hungarici Saltus* 17.; továbbá Domokos Pál Péter közlése egy pozsonyi kéziratból és egy esztergomi könyvtárban fellelt kéziratból, megjelentek in uő: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*, 117., 106., 108–109. sz.

37 Domokos Mária–Paksa Katalin: „A népdal a 18. században”, *Magyar Zene* XLV/2. (2007), 113–132., ide: 118.

38 *Originelle ungarische Nationaltänze* 1. füzet 5., 19., 22.; *Contredanses hongroises* 11.; Ossowski hat magyar táncának kéziratosa változata (*Hungarian Dances* 237.); *Pestini*, 34 *Hungarici Saltus* 13.



6. kotta. Contredanses hongroises, 11. dallam

azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy ha jellemzőbb is egy szerkezet egy-egy korszakra, a különböző változatok között nem lehet egyértelmű időrendi sorrendet felállítani. A most vizsgált korszaknál korábbi történeti példák között olyanok is vannak – például a Linus-kézirat egy dallama – ahol a teljes dallam egésze alkotja az első formarészt. A 19. század eleji változatoknak az a csoportja tehát, amelyben az első rész csupán egy rövid sor, a vokális dallam első fele, nem tekinthető valamiféle kiindulópontnak vagy legrégebbi szerkezetnek, hanem inkább egy jellemző hangszeres strófaszerkezet még mindig élő erejét tanúsítja.

A stílusváltozás módját a dallamtípusok különböző századokban való megjelenéseinek különbségei mellett az egy korszakból fennmaradt változatok jellemző eltérései is tükrözik, mintegy a kor legtipikusabb, leginkább élő formaelveinek alakító hatását mutatva. A régi elemek továbbélése mellett az anonim gyűjtemények élő hagyományt jobban őrző jellegét tükrözi, hogy egy-egy dallamtípus eltérő dallami, ritmikai és formai változatokban jelenhet meg bennük akár egyazon füzeten belül is. Az eltérések lényege gyakran az, hogy a már vizsgált retrospektív elemek helyett más változatokban a korra jellemzőbb megoldásokat találunk, s a gyakran együtt járó régi elemek közül egy-egy változatban egy, máskor több jelenik meg más módon. A 18–19. század fordulóján a régi elemek átalakulása nem feltétlenül szerző nélküli és szerzői verbunkos darabok ellentétében nyilvánul meg, hanem a régiesebb és újszerűbb változatok általában a név nélkül megjelenő sorozatokban szerepelnek, mintha az alapvetően régies típusok a szerzői repertoárból már eleve kimaradtak volna. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* alábbi három példája a különböző régebbi és újabb formatípusok együttélését mutatja.

A 2. füzet már bemutatott 19., továbbá 22. darabja ereszkedő kvintváltó, két rövid sorból álló dallam. A 4. füzet már említett dúr változata a kvintváltó szerkezetet Da Capo utasítással formálja visszatérésessé, s rendezi ezzel a tonalitását a klasszikus tonalitásérzéknek megfelelően. A kvintváltást őrzi, de a második részt ouvert-clos típusú periódussá bővíti az 1. füzet 16. darabja. A hasonló nevű, négy kézre írt *Originelle ungarische Nationaltänze*-ben viszont e dallamtípus nem ereszkedő kvintváltó, hanem mindkét formarészét azonos hangon záró változatban szerepel. Formailag és dallamvonalban is újszerű a 2. füzet 22. tánca, amelynek első

része az alapgondolatot még az ismétlőjel előtt kétszer, bár kissé variáltan kottázza, a darab második része pedig az ereszkedő kvintváltás helyett egy új, domináns hangnemű, ouvert-clos szerkezetű sorpárt hoz, amely után az első rész Da Capo utasítással visszatér:



7a kotta. Originelle ungarische Nationaltänze, 10. dallam



7b kotta. 22 originelle ungarische Nationaltänze, 2. füzet, 22. dallam

Az előző, moll típussal szemben a hasonló szerkezetű dúr dallamokat kevésbé érezzük távolinak a korabeli zenei divat főirányától. A 3. füzet 10. száma dúr ereszkedő kvintváltó dallam, amelynek alapvetően ütempáros jellegét a lejegyzett harmonizáció inkább elfedi. Formája a 18. században különösen gyakori A :||: BoBc :|| Szintén kvintváltó változata, a *Contredanses Hongroises* című gyűjtemény 9. tánca az első részt is megkétszerezi egy egyszerű sorismétléssel. E típus nem ereszkedő szerkezettel is megjelenik a korszak táncai között, ráadásul szintén különböző formákban. Az *Originelle ungarische Nationaltänze* 4. füzetének 23. darabjában az első, viszonylag árnyaltabb ritmikájú dallamsor és ismétlése az első formarész, csak a dallam továbbszövése jelent bizonyos változatosságot a tonikai funkción. A második rész nem az első kvint-transzpozíciója, az első rész regiszterében maradó ütempáros motívumai pedig a szaffikus strófához hasonlóan rendeződnek. A füzet 11. darabjának mindössze egy rövid sorból álló formarészét viszont ütempáros eredetű, de ouvert-clos-típusú sorpárrá alakított második rész követi (8. kotta).



8. kotta. 25 originelle ungarische Nationaltänze 4. füzet, 11. dallam

A 2. füzetnek a szaffikus strófa kapcsán már idézett 3. száma ütempáros eredetű, rövid sorból álló formarésszel kezdődő, modálisan ereszkedő, tehát több szempontból is az előző korszakhoz kötődő dallam. A 3. füzet 21. táncá ugyanazt a zenei gondolatot újszerűbben fogalmazza meg. A rövid kezdősor és a szaffikus strófa második része helyett is egy-egy periódus szerepel benne, s így a 18. században és még a vizsgált korszakban is gyakori AoAc :||: BAc :|| visszatérési strófa jön létre. Két periódusból áll a típus dúr hangnemű változata is, amely a *Magyar táncok* című sorozatban „Erdélyi verbonk” felirattal található. Ez a dúr motívum nem ouvert-clos-típusú, hanem egy attól elszakadó, egy ívű periódussá alakul több gyűjteményben, köztük a most vizsgált sorozat 3. füzetében.³⁹

A periódus egységnyi, de a sorpároságtól eltávolodó zenei gondolat megjelenése a periódusok általánossá válásán belül a korszak magyar táncainak új jelensége. Az 1780 előtti magyar táncok között csak egészen ritkán találunk olyat, amelynek periódusnyi egységei nem sorpáros jellegűek, noha az egykorú vokális repertoárban jelen vannak hasonló dallamok. Ebből a szempontból elsősorban az első formarészt kell figyelembe vennünk, mert a 18. században is gyakori visszatérési AoAcBAc szerkezetű strófaforma a második formarész sorpáros jellegét eltünteti. Kivételes az olyan dallam, mint a Barkóczy-kézirat 3. darabja, amely valóban értelmezhető klasszikus értelemben vett, nem sorpáros periódusként. Jellemzőbb, hogy az ide sorolható dallamok valójában ereszkedő népdalok vagy más vokális dalok; máskor, különösen a második formarészekben az ütempárosság és a motívumok még viszonylag szabadabb egymásutánja hoz létre hasonló formát. Így például a Lányi-féle kézirat 113. vagy a Zay-ugróci kézirat 20., 26. és 34. [A] táncá a szaffikus strófa olyan változata, amelynek második fele periódusként is értelmezhető, dallamossága azonban nem a klasszikus periódusé. A 18–19. század fordulójától viszont a sorpártól független, egyetlen ívű periódus már az egyik jellemző forma lesz. A műzene lehetséges hatása mellett felmerül a nem magyar táncok szerepe e változásban. A Lányi-féle kézirat magyar és lengyel táncainak, valamint két „Steyrisch”-ének rokonságára, az összehasonlító vizsgálat szükségességére már

39 *Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze...* 24., *Originelle ungarische Nationaltänze*, 3. füzet 6., *Ungarische Tänze* 1.

Kodály felhívta a figyelmet.⁴⁰ A 18. századi gyűjtemények polonézeiben, menüettjeiben Papp Géza a magyar táncokban csak később felbukkanó ritmuselemek, figurációk lehetséges előzményeit fedezte fel.⁴¹ A különböző nemzeti táncok repertárjai között egyes dallamok, valamint a már említett ereszkedő kvintváltás és az emelkedő kvintváltás elvi jelenségei is kapcsolatot jelentenek. Az egyívű periódusokra is több példát találunk a magyar táncoknál ebben az anyagban, például a Szirmay-Keczer Anna-gyűjtemény számos hármas ütemű tánca és a Zay-ugróci kézirat menüettjei és lengyel táncai között.

A 18–19. század fordulójának magyar táncában a stílus változásának folyamatát a sorpáros elvű periódusok és az egyazon motívumon alapuló egyívű dallamok kettősségének következő három példája is érzékelteti. A korszakra jellemző, az egykorú nyugati mű- és közzenében is uralkodó formákról lévén szó, egy-egy dallamtípus képviselőit nemcsak anonim, hanem szerzői sorozatokban is megtaláljuk. Egy dallamilag két részre oszló, de mindössze négyütemes dallamsor alkotja az *Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze*... 11. darabjának, és az *Originelle ungarische Nationaltänze* 2. füzet 11. táncának első részét. A rövid dallamsor egy nagyszombati kézirat magyar táncában és a *11 Hongroises*-ban ouvert-clos típusú periódussá bővül, Lissznyay Julianna gyűjteményében, illetve Franz Paul Rigler két, némileg eltérő táncában pedig egy-egy teljesen új frázissal különböző, tonika-szubdomináns-domináns-tonika funkciósort végigjáró, dallamilag komplexebb periódusokká egészül ki.⁴² A dallam változatát egyébként a hangszeres népzeneben is megtalálták; a Rigler egyik táncához legközelebb álló, sorpáros változatot Gömör megyében, Berzétén „Kassai verbunk” néven játszotta Figur Jancsi és bandája 1956-ban és 1961-ben.⁴³ (9a–c kotta)

Kodály Háy Jánosának „Intermezzó”-ja révén ismert a Gáti István 1802-es gyűjteményében megjelent énekelt verbunkos dallama. Változata szerepel az *Ausgesuchte ungarische Nationaltänze*... 3. táncaként, valamint szinte teljesen azonos formában az *Originelle ungarische Nationaltänze* első füzetében, az 1. darab harmadik dallamaként. Egy címében Pesthez kapcsolt, 34 hegedűdallamot tartalmazó gyűjteményben, melyet Domokos Pál Péter a lejegyző toronyőr volta, illetve a kulcsok írásmódja alapján a 18. századhoz kötött, ugyanez a zenei gondolat nem ouvert-clos típusú, hanem az első frázisra újabb dallammal ráfelelve nagyobb ívű periódussá alakul (10. kotta).

Különösen érdekes egy több típusból és számos dallamváltozatból álló kör, amelynek különböző kidolgozású vagy formájú darabjai szerzői és anonim soroza-

40 Kodály Zoltán: „Magyar táncok 1729-ből”. In: uő: *Visszatekintés*, 2. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 274–281.

41 Papp: *A korai verbunkos stíluselemei*, 240–241.

42 A nagyszombati kéziratot Domokos Pál Péter adta közre in uő: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*, 60. sz.; *11 Hongroises* 8.; F. P. Rigler: *12 ungarische Tänze* 6., 8. és Lissznyay Julianna gyűjteménye 4.

43 „Kassai verbunk.” Berzété (Gömör és Kis-Hont), 1956. november. Gyűjtő: Manga János. Játsszotta: Figur Jancsi primás (49), Kristóf István kontra (30), Polák János bőgő (22). MTA BTK ZTI Népzenei Archivum, Mg 1623 B; Berzété (Gömör és Kis-Hont), 1961. július 1. Gyűjtő: Manga János. Játsszotta: Figur Jancsi primás (54), Kónya Kálmán kontra (44), Polák László bőgő (36). Mg 4345 B.



9a kotta. 22 originelle ungarische Nationaltänze 2. füzet, 21. dallam, 1–4. ütem



9b kotta. 11 Hongroises, 8. dallam, 1–8. ütem



9c kotta. F. P. Rigler: 12 ungarische Tänze, 6. dallam, 1–8. ütem



10. kotta. Pestini, 34 Hungarici Saltus, 32. dallam, 1–8. ü.

tokban, gyakran egyazon gyűjteményben is megtalálhatók. Ennek a dallamcsaládnak Franz Paul Rigler *12 magyar tánca* szokatlanul sok típusát és összesen öt, a *11 Hongroises* pedig négy példáját vonultatja fel. A típusok közös vonása a tonikai funkcióról dominánsra való frázisvégi elmozdulás egyszerű harmóniai gondolata, amelynek különböző, egyszerűbb vagy figuráltabb, lassabb vagy gyorsabb tempóra utaló utasításokkal ellátott típusai és változatai is éltek. Formai szempontból legjellemzőbb a két, ouvert-clos típusú periódusból álló szerkezet, amelynek különböző változatai az *Originelle ungarische Nationaltänze* 3. füzetének és az *Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze...* című sorozatnak egyaránt a 19. száma, továbbá Lissznyay Julianna 14. tánca, Mártonfi István 1813-as kéziratának „Hungaricus”-a, s amelynek két eltérő dallamtípusa is szerepel a *34 pesti magyar táncban*, Rigler gyűjteményében, illetve a *11 Hongroises*-ban. Ez utóbbi három gyűjteményben rá-

adásul ugyanennek a típusnak olyan példáit is felfedezhetjük, amelyekben az első formarész nem ouvert-clos típusú periódus, hanem az első frázis más, új zenei anyaggal egészül ki:⁴⁴



11a kotta. 11 Hongroises, 7. dallam, 1–8. ütem



11b kotta. 11 Hongroises, 6. dallam, 1–8. ütem

Miben nyilvánul meg tehát az *Originelle ungarische Nationaltänze* sorozat címben feltüntetett „eredetisége”? Nem tudhatjuk pontosan, valójában hogyan viszonyultak e táncok a korabeli vonósbandák nem feltétlenül népi, de szájhagyományban élő zenéjéhez. A gyűjtemény stílusában a régi formák őrzése, a régi és az új együttélése mégis a sorozat közzeneti jellegére utal. A gyűjtemény füzetének összesen 93 tánc a korszak hasonló jellegű, anonim kiadványaihoz képest is nagy arányban tartalmaz olyan dallamokat, amelyeknek egyes vonásai – ereszkedő, olykor kvintváltó szerkezet, ütempáros részletek, szaffikus strófa, rövid, kanásztáncsornyi formarészek – inkább a 18. század magyar táncaira jellemzők, de emellett a korszak új stílusát képviselő dallamok is jelen vannak. Az, hogy a gyűjteményben, más egykorú sorozatokhoz hasonlóan, bizonyos dallamtípusokat különböző változatokban is megtalálunk, szintén azt a benyomást erősíti, hogy a forrás erőteljesen támaszkodik a közzenére. Egy-egy dallamtípus inkább régi, és inkább újszerű vonásokat őrző variánsai, például az ereszkedő kvintváltó dallamok és a klasszikus tonalitásérzetbe jobban illeszkedő változataik a 18. század végén bekövetkező stílusváltozás folyamatát is tükrözik. A sorozat sokszínűsége azt is megsejteti, hogy a sok más forrásban talán merevebbnek tűnő magyar táncok vonósbandák játékában élő hagyománya miatt gyakorolhatott oly nagy hatást a kortársakra.

44 11 *Hongroises* 1., 3., 6-7., *Pestini*, 34 *Hungarici Saltus* 20., 30., 33.; F. P. Rigler: 12 *ungarische Tänze* 3., 5., 6., 9., 11.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

'ORIGINELLE UNGARISCHE NATIONALTÄNZE' FROM THE EARLY NINETEENTH CENTURY

While the new style of Hungarian dances emerging at the turn of the nineteenth century, often called verbunkos, was felt by contemporaries as an ancient, unique, authentic national music, most researchers emphasize its close relationship with Viennese music. According to Géza Papp, however, some differences can be observed between two parts of the repertoire, namely collections published under the name of a composer, and anonymous collections often referring in the title to the oral tradition. The former are closer to the Western music of the era, the latter have preserved distinctive Hungarian style elements more extensively. Based on a large-scale anonymous collection titled *Originelle ungarische Nationaltänze*, this study focuses on the question of what style elements may refer to the authenticity mentioned in the title and to the possible relationship with the oral tradition. These dance tunes preserve some old formal elements like motif repetition, descending fifth- or fourth transposition, and form structures consisting of short lines or similar to the Sapphic stanza. The different variants of tune types appearing in the anonymous collections reflect the variability of living tradition and the effect of a new taste on the old form types, showing a preference for question-answer type periods and sentences. All this suggests that this collection, and in general the Hungarian dances of that era, might have been closer to the tradition known from twentieth century Hungarian folk music.

Kata Riskó (1985) studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest and after graduating in 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian language area. Since 2012 she has been an assistant researcher at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Her main research interests include the historical study of Hungarian folk music and common music, and the relationship between folk music and art music.

Szabó Ferenc János

MAGYAR OPERAI HŐSNŐK EGYIPTOMTÓL NORVÉGIÁIG

*A Magyar Királyi Operaház 1913–1914-es librettópályázata**

„Az eredeti magyar opera boldogulásának és sikerének egyik legnagyobb akadály a hatásos és szinyszerű szövegek könyvekben való hiány.”¹ Gróf Bánffy Miklós, a Magyar Királyi Operaház kormánybiztosa e mondatra hivatkozva hirdette meg operalibrettó-pályázatát 1913 augusztusában. A pályázat rendben le is zajlott, 1914 tavaszán hozták nyilvánosságra az eredményét, azonban a nyertes pályamű megzenésítését és színpadra állítását jelentősen késleltette az első világháború. A díjnyertes szövegre készült opera, a *Farsangi lakodalom* végül 1924-ben került a Magyar Királyi Operaház színpadára,² s lett a két világháború közti évek legnagyobb magyar operasikere. A *Farsangi lakodalmon* kívül még egy opera született a szöveggönyvpályázat nyomán: Szabados Béla *Fanni*-ja.³

Az alábbi tanulmányban e librettópályázat történetét tekintem át, s a fennmaradt pályaműveket elemzem zenedramaturgiai és szerepkarakterológiai szempontok szerint, az analízist elsősorban a női főszerepekre koncentrálok. Azt, hogy a női főszerepek vizsgálatán túl egy tágabb körű elemzést, a szöveggönyvek hatástörténeti vizsgálatát is elvégzem, a forráscsoport kompakt jellege indokolja. Megzenésítetlen librettókkal elsősorban jelentős zeneszerzők – csak néhány példát említve: Haydn,⁴

* E tanulmány első változata az MTA BTK Zenetudományi Intézet tudományos fórumán hangzott el 2015. május 21-én. Itt mondok köszönetet mindazoknak, akik a kutatás során segítettek, valamint hozzászólásaikkal hozzájárultak a téma minél alaposabb kifejtéséhez: Karczag Márton és Wellmann Nóra (Magyar Állami Operaház Emléktára), Mikusi Balázs (OSZK Zeneműtár), Both Magdolna (OSZK Színháztörténeti Tár), Dalos Anna, Kusz Veronika, Ránki András és Ignác Ádám (MTA BTK ZTI), Peternák Anna (Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont) és Peternák Miklós (Magyar Képzőművészeti Egyetem). Az idézetekben megtartottam az eredeti helyesírást.

A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa; a témához kapcsolódó kutatás idején az MTA posztdoktori ösztöndíjasa volt, s a kutatás témája összhangban állt a 2016. évi Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíjas programjával is.

1 N. N.: „Az Operaház munkaterve”, *Egyetértés* 1913. augusztus 24.

2 Ösbemutató: 1924. február 16.

3 Ösbemutató: 1927. február 16.

4 Mikusi Balázs: „’A Teremtés ellenpárja’. Joseph Haydn Az utolsó ítéletének szöveggönyve”, *Magyar Zene* LII/3. (2014. augusztus), 242–268.

Bartók⁵ vagy Kodály⁶ – életműve kapcsán foglalkozik a zenetudomány, azonban az itt tárgyalt forráscsoport nem köthető egy adott zeneszerzőhöz, a kohéziót más teremti meg. E librettók, amellettt hogy egyazon alkalomból keletkeztek – vagy legalábbis ugyanarra a pályázatra adták be őket –, egy konkrét *terminus ante quem*hez is köthetők, ilyen módon rendkívül egységes forráscsoportot alkotnak.⁷ Nem csak korábban egyáltalán nem vizsgált, de tömörségében a századforduló magyar operajátszását, operai előadói gyakorlatát is tükröző dokumentumegyüttesről van tehát szó (1. táblázat a 160. oldalon).

1. Források, az analízis akadályai

A Magyar Állami Operaház Emléktárának gyűjteményi jegyzékében nyolc librettónál találhatunk az 1913-as librettópályázatra vonatkozó utalást. A gyűjtemény tüzetesebb átnézése során további két szöveggönyv (*Átkozott ifjúság*, *Bánfi és Béldi*) esetében sikerült megállapítani, hogy egykor ugyanerre a pályázatra érkeztek be az Operaházba. A korabeli napi sajtó alapján további három pályamű címét sikerült megtudni, ezekhez társul a két később megzenésített librettó – ezeknek eredeti, pályaműként benyújtott példánya nem maradt fenn az operaházi gyűjteményben –, így jelenleg 15 egykori pályaműről van tudomásunk. A korabeli sajtóból tudható, hogy több mint félszáz librettó érkezett be a pályázatra, azonban az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában és az Operaház Emléktárának egyéb anyagai közt folytatott keresés eredménytelennek bizonyult. Nem maradt fenn, vagy legalábbis lappang az Operaház egykori érkeztetési naplója és 1920-as leltárkönyve is, pedig a pályaműveken szerepel mind az érkeztetés, mind pedig a leltárkönyvi bejegyzés dátuma (lásd az 1. táblázatot), ezekből a forrásokból feltételezhetően kiderülne a további beérkezett pályaműveknek legalább a címe, illetve az, hogy 1920-ban még az Operaház tulajdonában voltak, vagy addigra már visszakérültek a szerzőkhöz, esetleg elkallódtak. A sajtóból ismert továbbá a bírálóbizottság hivatalos állásfoglalása is, ez sem tartalmaz további adatokat a jelenleg ismeretlen pályaművekre vonatkozóan.⁸

Az újonnan előkerült szöveggönyveket, amelyek az Operaház Emléktárának gyűjteményi jegyzékében eddig nem voltak a Bánffy-féle librettópályázathoz kapcsolva, a korábban ismert pályaművek külső sajátosságainak figyelembevételével sikerült azonosítani. A fennmaradt pályaművek külső borítójának bal felső sarkában található Vidor Dezsőnek, az Operaház titkárának érkeztetési bejegyzése (sorszám és dátum), sötét tintával írva. Rendszerint közvetlenül alatta olvasható Her-

5 Somfai László: „Nichtvertonte Libretti und andere Bühnenpläne Bartóks”. In: Denijs Dille (szerk.): *Documenta Bartókiana*, 2. Budapest, Mainz: Akademai Kiadó, Schott, 1965, 28–52.

6 Breuer János: „Kodály és a színpad”. In: uő: *Kodály és kora*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 65–85.

7 E forráscsoporttal MTA posztdoktori ösztöndíjas kutatásaim során találkoztam, amikor készülő PhD-disszertációmhöz az adott korszak magyar operáit vizsgálva Wellmann Nóra és Karczag Márton javaslatára elkezdtem átnézni a Magyar Állami Operaház Emléktárában fennmaradt megzenésítetlen librettókat.

8 Kern Aurél: „Jelentés az operaszöveg-pályázatról”, *A Zene* VI/4. (1914. április), 65–67.

Cím	Szerző	Jelige	Érkezti. sorszám	Érkeztetés dátuma	Kék szám	Piros szám	Forrás
<i>A hajnalkövi gyűrű</i>		Dunántúl	32	1914. január 13.	6	622	MÁO Emléktár
<i>A költő lánya</i>		[nincs adat]					Sajtó
<i>A világ vége</i>		„Minden virágzásnak Hervadás a vége, Minden szenvedésnek Halál, azaz béke.”	31	1914. január 13.	1	610	MÁO Emléktár
<i>Az árnymkirály</i>	Fejér Ferencz	„Rex Hungarice”	52	1914. január 15.	–	605	MÁO Emléktár
<i>Az elrabolt Theodora</i>		[nincs adat]					Sajtó
<i>Az utolsó Toldi</i>		Siker	5	1913. november 28.	5	643	MÁO Emléktár
<i>Átkozott ifjúság</i>		Belcanto	46	1914. január 15.	7	646	MÁO Emléktár
<i>Bánfi és Béli, vagy Erdély oszlopai</i>		Ma is úgy van mint volt régén!	13	1914. január 6.	13	650	MÁO Emléktár
<i>Éjszaki fény</i>		Stella polaris	42	1914. január 14.	21	617	MÁO Emléktár
<i>Fanni</i>	Mohácsi Jenő	[nincs adat]					OSZK kotta
<i>Farsangi lakodalom</i>	Vajda Ernő	[nincs adat]					Nyomtatott szövegkönyv
<i>Forgách Zsuzsánna</i>		Excelsior	9	1914. január 5.	9	–	MÁO Emléktár
<i>Gileád gyöngye</i>	Zoltán Vilmos	[nincs adat]					Sajtó
<i>Judea virága</i>		Babylon	–	[nincs meg a borító]	10 [19?]	635	MÁO Emléktár
<i>Zandirhám</i>		„...Száll az ének szájról szájra...”	10	1914. január 5.	8	648	MÁO Emléktár

1. táblázat

czegh Sándor főkönyvtárosnak az 1920. márciusi leltárba vételre vonatkozó grafitceruzás megjegyzése. A borítók jobb felső sarkában lévő piros filccel írott, a gerincre ragasztott jelzettel megegyező számok későbbi, ismeretlen időszakból származó állományi jelzetek.⁹ Egy további, valószínűleg a pályázat korából származó, kék ceruzával írott szám található még a pályaműveken, lehetséges, hogy ez a rangsorolást jelző adat. Ezek a külső jellemzők esetleges utólagos újrakötések, restaurálások eredményeképpen természetesen eltérhetnek. Maguk a pályaművek kéz-, illetve gépiratok, méretük különböző.

A szövegek tudományos vizsgálata során számos problémát figyelembe kell vennünk. Mivel a pályaműveket név nélkül, jeligével s idegen kéz által leírva kellett beküldeni, a legtöbbnek a szerzője ismeretlen. A később megzenésített két szövegek mellett mindössze egy dicséretet kapott (*Gileád gyöngye*) és egy helytelenül beküldött (*Az árnykirály*) pályaműről tudjuk, ki írta, utóbbiról éppen azért, mert a jelige mellett saját nevét is rajta felejtette a beküldött példányon. E négy szerzőn kívül tehát nem lehetne a szövegeket egy írói vagy szövegkönyvírói életmű részeként értelmezni.¹⁰

További nehézséget okoz, hogy két kivétellel megzenésítetlen librettókról van szó. Ezért a librettókkal általában foglalkozó szakirodalom¹¹ személyhez kötött elemzési szempontjaitól – operaszerzői életmű, a librettista és a zeneszerző viszonya,¹² többszerzős librettók esetén a szöveg szerzőinek együttműködése – kénytelenek vagyunk eltekinteni. Ráadásul a két megzenésített szöveg, a *Farsangi lakodalom* és a *Fanni* eredeti, 1913-as, a bírálók által ismert szövegkönyvét sajnos lehetetlen rekonstruálni. A beküldött példányok nem maradtak fenn, feltehetőleg a zeneszerzőkhöz kerültek a megzenésítés előtt. A *Farsangi lakodalomból* – sikere folytán – fennmaradt a bemutató után négy évvel kiadott szövegkönyv,¹³ de a *Fanniból* nem találtam ilyen példányt; az 1986-ban publikált Mohácsi Jenő-bibliográfia összeállítói kéziratként hivatkoznak rá, azonban a lelőhely megadása nélkül.¹⁴ Az, hogy a bibliográfia időrendjében 1927-nél, a *Fanni* operaházi bemutatójának événél szerepel a szövegkönyv, arra enged következtetni, hogy a librettót csak az opera alapján

9 Karczag Márton operaházi állománylistájának adatai alapján.

10 A négy ismert szerző közül eddigi ismereteim szerint csak Mohácsi Jenő írt később is librettókat zenés színpadi művekhez. Zoltán Vilmos tudtommal a pályaművén kívül csak két Verdi-opera szövegkönyvének fordítójaként járult hozzá a librettisztikához.

11 A szövegkönyvekkel foglalkozó szakirodalomról bő áttekintést nyújt az MGG idevonatkozó szócikkének bibliográfiája, ld.: Dieter Borchmeyer [et al.]: „Libretto”. In: Ludwig Finscher (hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, 2003, Sachteil 5, col. 1116–1259. A kutatás során elsősorban a következő, a kutatás tárgyához időben közelebb eső szakirodalmi forrásokból indultam ki: Edgar Istel: *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs*. Berlin: Schuster und Loeffler, 1914; Molnár Antal: „Libretto”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon*. Második, pótlással bőv. kiad. Budapest: Győző Andor, 1935, 2., 31–33.; Patrick J. Smith: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. London: Victor Gollancz LTD, 1971.

12 Smith: *The Tenth Muse*, 244–245.

13 [Vajda Ernő]: *Farsangi lakodalom. Vígopera 3 felvonásban. Szövegét írta: Vajda Ernő. Zenéjét szerezte: Poldini Ede*. Debrecen–Budapest: Csáthy Ferenc egyetemi könyvkereskedés és irodalmi vállalat rt., 1928.

14 Kotvász Mária–Somoskői Istvánné (összeáll.): *Mohácsi Jenő. 1886–1944. Bibliográfia*. Mohács: Mohácsi Jenő Városi Könyvtár, 1986, 18. (22. tételszám).

datálták, valószínűleg nem maradt fenn az eredeti példány.¹⁵ Szabados Béla operájának kottája nem lett kinyomtatva, a kézírásos partitúrák, rendezői- és sűgőpéldányok, valamint a teljes zenekari és énekkari anyag részben az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában, részben az Operaház Emléktárában található.¹⁶ A *Fanni* szöveggönyvét csak ezekből a forrásokból tudtam tanulmányozni.

Ugyanakkor nem tudjuk, hogy miként viszonyulnak e megzenésített szövegek az eredeti pályaművekhez. Mindkét librettó legkésőbb 1913-ban kellett, hogy keletkezzen, de az első, a *Farsangi lakodalom* elkészültéről szóló hírek 1917-ből származnak, s a *Fanni* kottaanyagán található legkorábbi dátumbejegyzés 1924. szeptember 31.¹⁷ Ráadásul a bírálóbizottság mindkét szövegen néhány javítást is szükségesnek látott javasolni. A *Fanni* esetében „erős átdolgozásra szorul az I. és IV. kép, a II. és III. nagyon sikerült és érdekes, de szerkezete ennek is laza”.¹⁸ A *Farsangi lakodalom* javasolt változtatásairól pedig a következőket tudhatjuk meg:

A darab [...] versei pattogóak, ügyesek, csak a metrumot kell helyenkint változatosabbá tenni. A párbeszédnek tónusa is néha kissé parlagi, burleszk, ezen is könnyű segíteni. Az I. felvonás cselekményben tulgazdag s a II. nem hozza meg a várt emelkedést. Itt erősebb drámai feszültségre volna szükség.¹⁹

Valamelyest segítségünkre lehet az eredményhirdetésekor közzétett részletes tartalomleírás, amelyben a második felvonásból hiányzik Kálmán diáknak az operában már szereplő, feszültséget okozó levele, melyet a Nagyasszony kikap a kezéből. Lehetséges, hogy ezt az elemet utólag illesztették be a szerzők a bírálók által is javasolt erősebb drámai feszültség érdekében.

Végül be kell ismernünk, hogy a rendelkezésre álló korpusz csak töredék, az egykori pályaműveknek mindössze egy harmada. Jogos lehet a kérdés: vajon vonatkoztathatók-e a hozzáférhető librettók alapján tett megállapítások a száz évvel ezelőtti pályázat egészére? Vonhatunk-e le érvényes következtetéseket például a zsűri esztétikai elveire, az Operaház vezetésének ízlésére vonatkozólag mindössze a fennmaradt példányok alapján?

A töredékesség problematikája ráadásul nemcsak a teljes dokumentumegyüttes, de az egyes librettók esetében is felmerül. Bár a pályaművek – a korabeli operaházi bírálóbizottsághoz hasonlóan a mai olvasó számára is – önmagukban is releváns egészek, műalkotásnak tekinthetők, zenetudományi kontextusba helyezve még-

15 A feltételezést Kotvász Mária és Somoskövi Istvánné 2015. májusi közlése is megerősíti.

16 Az OSZK-ban található a teljes zenekari anyag, továbbá partitúra és több zongorakivonat, mind kéziratban (OSZK Zeneműtár, ZB 170/a-g). Egy szintén kézírásos, eredetileg a teljes anyaghoz tartozó, a bejegyzések alapján sűgő- vagy szűnpadi korrepetitori példánynak használt, 1925-ös datálású zongorakivonat az Operaház Emléktárában maradt (Magyar Állami Operaház Emléktára, szakleltári szám: IV 361 – 2/5). Ez a kotta mind a kézírás, mind pedig az oldalak beosztása tekintetében teljes egészében megegyezik az OSZK-ban található sűgőpéldánnyal, ami azért is szerencsés, mert az Operaházban maradt példányból hiányzik hét oldal, amelyek viszont megvannak az OSZK példányában.

17 OSZK Zeneműtár, ZB 170/b/4 sűgőpéldány.

18 Kern: i. m., 66.

19 Uott, 66.

sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy – a két megzenésített szöveget leszámítva – egy-egy opera genezisének nagyon korai fázisát mutatják. Azt a pillanatot, amikor a szövegkönyv szerzője véglegesnek tekinti ugyan a librettót, de amint a zeneszerző megkapja azt, elkezd együtt dolgozni a librettistával. A végleges szövegkönyv – ebben a formában csak a *Fanni* és a *Farsangi lakodalom* librettóját ismerjük – ezután alakul ki. A rendelkezésünkre álló szövegek tehát semmiképpen sem tekinthetők „végleges” operai librettóknak.

Mindezek ellenére az 1913. őszi librettópályázat fennmaradt forrásanyagával, ha kellő körültekintéssel is, de érdemes foglalkozni. Az 1884 és 1914 közti három évtized különböző magyar operai témájú pályázatai²⁰ közül ennek a dokumentumai maradtak fenn legnagyobb mennyiségben. Nemcsak a pályadíjnak a története, hanem ezzel együtt két magyar opera keletkezéstörténetének korai fázisa is megismerhető ezek tanulmányozása által. A szövegek vizsgálata kultúr-történeti, elsősorban természetesen a magyar opera és operajátszás történetére vonatkozó megfigyelésekhez vezethet. Ezek a szövegek ugyanis hordozzák a számukra kortárs, illetve a századelőt éppen megelőző operatörténeti korszak lenyomatát – operatörténeti korszakon ez esetben nem csupán irányzatokat, műveket és szerzőket, hanem az előadói gyakorlatot is értve. A díjat nyert, illetve dicséretben részesített szövegkönyvek (*A költő leánya*, a *Gileád gyöngye* és a *Fanni*) és a többi fennmaradt pályamű összehasonlítása árulkodhat a felkért zsűri ízléséről – míg a felkért zsűri összeállítása az Operaház vezetőiéről. S bár nem szabad túlértékelni a forrásokat, sem azok szerzőit, ezek az írók-költők – a három ismert és beazonosítható pályázó születési dátumai alapján – mégiscsak a librettótörténet egyik legizgalmasabb korszaka nagy alakjainak, Hugo von Hofmannsthalnak, Luigi Illicának és Giuseppe Giacósának s nem utolsósorban Balázs Bélának a kortársai. Mindezekon túl a vizsgált szövegegyüttes a Magyar Királyi Operaház történetének gróf Bánffy Miklós és Hevesi Sándor nevével fémjelzett rövid, de kiemelkedő fejezetéről tanúskodik.

2. Az operalibrettó az 1910-es évek első felének Magyarországn

A Magyar Királyi Operaház gróf Bánffy Miklós és Hevesi Sándor nevével fémjelzett néhány éves periódusa az intézmény történetének egyik legizgalmasabb időszak. Igazi reformkorszak, melyet kísérletezés, progresszív repertoárbővítés jellemzett.²¹ Bánffy Miklós gróf 1912. február 16-ától kormánybiztosként vezette az

20 Ezek rendszerint zenei pályázatok voltak, például: N. N.: „A Mészáros-féle operapályázat”, *Pesti Napló* 1904. április 20. vagy N. N.: „Operapályázat”, *Egyetértés* 1906. szeptember 23. A következő nagyobb jelentőségű librettópályázatra Radnai Miklós igazgatósága idején, 1928–1929-ben került sor, erről lásd bővebben: Karczag Márton–Szabó Ferenc János: *Megfelelő ember a megfelelő helyen. Radnai Miklós, zeneszerző és igazgató*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2017, 96. és 105.

21 A korszakról ld. bővebben: Tallián Tibor: „Intézménytörténet és nemzetközi repertoár. 1912–1919”. In: Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 117–128., ide: 117–124.

Operaház, s ő hívta át a Nemzeti Színháztól 1912. december 1-jével Hevesi Sándort főrendezőnek.²² Kettejük másfél szezonra terjedő közös vezetése alatt, az első világháború kitöréséig 29 új produkciót állítottak színpadra, köztük volt a Verdi-centenárium alkalmából *A trubadúr*, a *Rigoletto*, a *Traviata* és az *Aida* jelentősen leporolt, új bemutatója, külön meghirdetett klasszikus ciklus keretén belül *A varázsfuvola*, a *Szöktetés a szerájból*, Glucktól a *Május királynője* és Beethoven *Prometheusa*. Erre az időszakra esett a *Salome* operaházi bemutatója is és a kortárs zeneirodalomból Debussy *A tékozló fiú* című kantátájának színpadra alkalmazott változata, Dohnányi *Pierrette fátyolának* új betanulása, valamint Heinrich Waltershausen *Chabert ezredes*²³ című operájának magyarországi bemutatója. Az orosz zenés színházi kultúrát a *Borisz Godunov* hazai bemutatója mellett az orosz balett és Szerafina Asztafjeva vendégjátéka képviselte. Új magyar mű összesen kettő került színpadra: Buttykay Ákos *Hamupipőke* című operája, valamint Szeghő Sándor *Báthory Erzsébeta*.

A bemutatókat végignézve világosan látszik az operai szövegek nyelvek reformálására, modernizálására való törekvés. A 21 új produkcióként színre kerülő opera majd' egyharmadának – *A trubadúr*, *A varázsfuvola*, *A tékozló fiú*, a *Traviata*, a *Borisz Godunov* és az *Oberon* – a szövegét Hevesi Sándor fordította, illetve fordította újra. Újonnan, ekkor készült el továbbá az *Aida* szövege Zoltán Vilmos fordításában, a *Chabert ezredesé* és a *Rigolettóé* Lányi Viktor fordításában, a *Királyfi és királyleány* librettóját Várady Sándor, a *Május királynőjéét* Kosztolányi Dezső, a *Boccaccióé* Harasányi Zsolt, a *Djamileh* szövegét pedig Ábrányi Emil fordította le, illetve újra, kifejezetten ezekre a bemutatókra. Előfordult, hogy egy opera valamely része vagy akár szerepe kapott új szöveget, például a *Carmen* 1914. februári új betanulásához Kardos István készített új szövegfordítást csak a címszerephez.²⁴

Összesen 13 mű, tehát az új produkciók fele új szöveggel került színpadra az 1912–1913-as és 1913–1914-es szezonban. E fordítások jó részét a 20. század során még évtizedekig használták, így inkább retorikai fogásnak minősülhet a *Buda-pest* című lap újságírójának mondata, amikor így fogalmaz Bánffy Miklósról: „Mint izig-vérig művészember, mindent elkövetett, hogy a már elfogadott operák szövegén javítson, amennyit lehet. Átdolgoztatta a librettókat, izléses íróemberekkel megfésültette, de még így is bevehetetlen akárhány.”²⁵

A tízes évek első felében több tanulmány is megjelent a magyar zenei szaksajtóban a librettóírásról. Sereghy Elemér *A Zene* 1911. júliusi számában publikálta

22 Staud (szerk.): i. m., 494.

23 Waltershausen Balzac *Le Colonel Chabert* című műve alapján saját szövegére komponált *Oberst Chabert* című operájának ősbemutatójára 1912. január 18-án Frankfurtban került sor. Ez az opera a zeneszerző leghíresebb műve, az ősbemutatót követő két évben számos német város mellett az Osztrák–Magyar Monarchia több városában (Bécs, Laibach, Budapest, Prága, Brünn), valamint Bázelen, Londonban, Antwerpenben és Rigában is színre került. Lásd: Alfred Loewenberg: *Annals of Opera. 1597–1940*. Third Edition, rev. and corr. London: John Calder, 1978, col. 1311–1312. Az ősbemutatón főszerepet énekelt a nem sokkal korábban Budapestről Frankfurtba szerződött Erdős Richárd is.

24 N. N.: „(M. kir. operaház)”, *Pesti Hírlap* 1914. február 22.

25 K. J.: „Magyar operaszöveget!”, *Buda-pest* 1913. augusztus 24.

„A modern operaszöveg problémája” című tanulmányát.²⁶ Hevesi Sándor és Kern Aurél idevonatkozó írásai már a librettópályázat hatására, annak tanulságait is feldolgozva keletkeztek 1914 márciusában.²⁷ Feltűnő különbség, hogy míg Sereghy a librettóírás csúcspontjának Wagner zenedrámáit és Debussy *Pelléas és Mélisande*-jét tartja,²⁸ Hevesi a wagneri szöveggönyvírás ellenében foglal állást, s szerinte Debussy a *Pelléas* esetében „létföltételeiben támadta meg az operát, amikor azt kívánta tőle, hogy a drámához igazodjék”.²⁹ Hevesi véleménye zsúritagként a pályázat végkimenetelét is befolyásolhatta.

Kern Aurél a pályázat eredményét közlő, 1914 áprilisában megjelent beszámolójában így foglalta össze a jó operalibrettó tulajdonságait:

Érdekes drámai akció, minden fölösleges, zavaró, aprólékos bonyodalom, minden elvont, didaktikus, politikai, bölcselő kitérés vagy részletező lélektani magyarázat nélkül, a zenének megfelelő lírai nyugvópontokkal. Nem szükséges, hogy a drámai karakterek a szövegben kimerítően meglegyenek rajzolva, de legyen a szövegben annyi, hogy ezt a zene kiegészíthesse, a maga eszközeivel kiformálhassa. Legyenek élesen körvonalozott alakok. A cselekvény legyen világos, plasztikus, olyan, hogy szinte pantomimikailag is hason. A nyelv legyen változatos, ne tuljózson, de ne is annyira elvont, hogy énekelve érthetlenné váljék. Alkalmazható, kivált modern tárgynál, lendületes költői próza is. A versformákban legyen ritmikus és rimbelt változatosság. [...] A libretto legyen szinzerű, hatásos, kellő fokozásokkal s bizonyos jelenetek kellő kiélezésével, kivált a finálékban. A karnak legyen aktív, a cselekvénybe beavatkozó szerepe.³⁰

Míg – Sereghy véleményéhez hasonlóan – Kern szavaiból a wagneri zenedrámák és a wagneri elveken alapuló kortárs német operák szöveggönyveinek favorizálását érezhetjük kicsendülni,³¹ Hevesi operai ideálja inkább a 18–19. századi hagyományokon alapuló olasz és francia típusú, együtteseket tartalmazó opera lehetett. Vérbeli színházi ember lévén az operai szöveggönyvben rejlő legfontosabb lehetőségnek a szereplők párhuzamos beszéltetését tartja, ami által a cselekmény elemei nem a prózai színmű egymásutániságában, hanem egyidejűleg jelennek meg:

A szereplők [a drámában] mindig csak egymásután beszélhetnek s ehhez az egymásutánhoz csak a színjátszás, a mimika ád hozzá némi egyidejűséget, azzal, hogy a színész, a partnerének a szavai alatt, némán fejezi ki a maga lelkiállapotát. És itt van a zene óriási fölénye a szóval szemben. A zene két, három, négy, sőt számtalan emberi lelket egyszer-

26 Sereghy Elemér: „A modern operaszöveg problémája”, *A Zene* III/7. (1911. július), 149–151.

27 Hevesi Sándor: „Az opera paradoxonja”, *A Zene* VI/3. (1914. március), 45–48.; és Kern Aurél: „Jelentés az operaszöveg pályázatról”, *A Zene* VI/4. (1914. április), 65–67.

28 „Legideálisabb eset az, amidőn a zeneszerző írja a szöveget. (Wagner operái, stb.)” Sereghy: i. m., 149.; a *Pelléas*ról: uo., 150–151.

29 Hevesi: i. m., 47.

30 Kern: i. m., 65–66.

31 Hasonló véleményen volt Molnár Antal, aki két évtizeddel később a *Zenei Lexikon* idevonatkozó cikkében foglalta össze a librettóírás történetét és esztétikáját. Számára is Wagner jelentette a librettóírás fénykorát, s „a [librettó]-írás csődjét” látta abban, hogy a századfordulón eredeti drámákat használnak operai szöveggönyvként. Molnár Antal: „Libretto”. In Szabolcsi-Tóth (szerk.): *Zenei Lexikon*. 2., 31–33.

re tud megszólaltatni, tehát a drámát egyidejűleg tudja hozni. [...] az igazi opera sohasem mondhat le a duókról, tercettekről, ensemblékről, finálékról, sőt egyenesen ezekre kell pályáznia.³²

3. A Bánffy-féle operalibrettó-pályázat története a sajtó alapján

Nem csodálkozhatunk persze azon, hogy a bírálók a zenét helyezik előtérbe, hiszen ők már a megzenésítésre alkalmas librettót keresik. Ugyanakkor az is érthető, hogy a pályázat meghirdetésekor a napi sajtó elsősorban a szöveg minőségének fontosságát mellett tört lándzsát, erősen kritizálva a korabeli magyar operaszövegeket:

A magyar operaszöveg határozottan a humoros műfajhoz tartozik. Alig van olyan operánk, amelynek a szövege ne volna valóságos merénylet a magyar irodalom, sőt a magyar nyelv ellen, a kétségbeejtő stilustalanságokról nem is szólva. A szövegírók egy része tudniillik kötelességének tartotta, hogy a nyelvújítók korabeli magyarsággal, ásatag nyelven tákolja össze az opera szövegét. Olyanformán gondolkoztak, hogy az operánál a szöveg ugysí mellékes, a muzsika a fő s amint a mécsesekkel teleaggatott girlandok faváza nem látszik a sötétben, a szöveg sem lényeges, hiszen – ugysen hallatszik a muzsikától. [...] Nem nagy tulzás, ha azt állítjuk, hogy a legtöbb magyar opera szövege bizony karrikatúrája önmagának. Még veszedelmesebb a magyar librettóknak az a fajtája, amely modern ugyan, de egyáltalában nem magyar. A magyar írók eddig nem is igen törődtek ezzel a műfajjal.³³

A librettópályázat hírére ehhez hasonló újságírói vélemények kíséretében 1913. augusztus 23-án és 24-én közölték a budapesti napilapok.³⁴ A kiírás szerint mind komoly, mind pedig vidám tárgyú, egész estét betöltő operához alkalmas librettóval lehetett pályázni.³⁵ Mint már említettem, a pályaműveket idegen kéz által letisztázva, a szerző nevének említése nélkül, jeligével kellett beküldeni, a szerző nevét egy csatolt jeligés levélben kellett megadni.³⁶ A beküldési határidő 1914. január 15-e volt, tehát bő négy és fél hónap állt a pályázni kívánók rendelkezésére.³⁷ A pályadíj kétezer korona, ezen felül az előadásokért járó tiszteletdíj, ugyanis az Operaház előre garantálta a díjnyertes mű megzenésítését és színrevitelét.³⁸ Ehhez a garanciához persze hozzátartozott az is, hogy már a kiírásban leszögezték: „A pályadíjat az arra külön összeállítandó bizottság csakis olyan pályaműnek fog-

32 Hevesi: i. m., 47.

33 K. J.: i. m.

34 Pl.: N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Egyetértés* 1913. augusztus 23.; N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Alkotmány* 1913. augusztus 23.; N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Világ* 1913. augusztus 23.; N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Pesti Napló* 1913. augusztus 23.; N. N.: „Az Operaház munkaterve”, *Egyetértés* 1913. augusztus 24.; K. J.: i. m.; N. N.: „Az Operaház új szeszója. Bánffy gróf nyilatkozik”, *Független Magyarország* 1913. augusztus 24.

35 N. N.: *Az Operaház munkaterve*.

36 N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Pesti Napló* 1913. augusztus 23.

37 Uott.

38 N. N.: *Az Operaház munkaterve*.

ja odaitélni, amely megzenésítésre teljesen alkalmas, de azonfelül szinpadai sikerrel biztat.”³⁹ Már ekkor közölték azt is, hogy Bánffy Miklós kormánybiztos „föntartja magának a jogot, hogy a pályadíjat nem nyert, de egyébként szinpadra alkalmas librettókat az Operaház számára leköthesse.”⁴⁰ A díjnyertes szöveg leendő megzenésítőjének személyéről pedig az Operaház „a legkiválóbb magyar zeneszerzőkkel való megbeszélés alapján fog intézkedni”.⁴¹

A pályaműveken olvasható érkeztetési sorszámok és a hozzájuk rendelhető dátumok alapján (lásd a táblázatot) legalább öt, de legfőljebb nyolc pályamű még 1913 őszén beérkezett. 43 további szöveggönyv 1914. január 5-e után, a határidő előtti tíz napban került az Operaházba, ebből 20 az utolsó három napban. Bár a sajtó 1914 januárjában részletesen tudósított a pályázat végjátékáról, némi bizonytalanság tapasztalható a beérkezett pályaművek számát illetően. A *Világ* ötvenkét pályaműről ad hírt a határidő lejártának másnapján, 1914. január 16-án megjelent cikkében.⁴² Ezek között egy érvénytelen volt, ugyanis a pályázó nem jelígesen, hanem saját nevének küldte be a szöveget.⁴³ Ennek ellenére Az *Ujság* című napilap még január végén is 52 pályaműről ír.⁴⁴ S bár már a pályázat kiírásakor határozottan kijelentették, hogy nem fogadnak el a határidő lejártá után beérkezett pályaműveket, a február 3-i sajtóban hirtelen ötvennégy szöveggönyvet említene.⁴⁵ Nem tudni, vajon honnan és főleg mikor került elő a két újabb librettó.

A pályaművek véglegesnek tekinthető számadatait a pályázat eredményét közlő március 22-i sajtóból ismerhetjük, azonban az előző két forrással ez sem vág teljesen egybe. A *Pesti Napló* szerint ugyanis „[a] kitűzött határidőre, 1914 január 15-ére 53 szabályszerűen fölszerelt pályamű érkezett az Operaház titkári hivatalába.”⁴⁶ Az 53-as szám ismétlődik Vidor Dezső publikálatlan operaház-történeti írásában is, bár ő a harmincas években már úgy emlékezett vissza, hogy ez az 53 pályamű „az év január elsejéig” érkezett be az Operaházhoz.⁴⁷

Az *Ujság* fent idézett cikkében egy további változásról is értesülünk.⁴⁸ A bírálóbizottság összetételét a határidő lejártá után, január 29-én közölte a lap, eszerint Hubay Jenő, Kern Aurél, Diósy Béla, Gajáry István és Hevesi Sándor döntenek majd a pályadíjról.⁴⁹ Négy nappal később azonban Hubay helyett már Szabados Bélát találjuk a zsűriben,⁵⁰ aki – mint ez később kiderül – sokat köszönhetett ennek a lehetőségnek.

39 Uott.

40 Uott.

41 Uott.

42 N. N.: „Az Operaház szövegpályázata”, *Világ* 1914. január 16.

43 „Csak egy pályázó feledkezett meg erről a formalitásról: jelíges levél nélkül, a saját neve alatt küldte be a pályamunkáját.” Uott.

44 N. N.: „Az Opera szövegpályázata”, *Az Ujság* 1914. január 29.

45 N. N.: „Az Opera pályázata”, *Az Ujság* 1914. február 3.

46 N. N.: „Az operaszöveg-pályázat eredménye”, *Pesti Napló* 1914. március 22.

47 Vidor Dezső: *A M. Kir. Operaház története*. Gépirat, OSZK, 1934 k., 217–218.

48 N. N.: „Az Opera pályázata”, *Az Ujság* 1914. február 3.

49 N. N.: „Az Opera szövegpályázata”, *Az Ujság* 1914. január 29.

50 N. N.: „Az Opera pályázata”, *Az Ujság* 1914. február 3.

A bírálóbizottság 1914 februárjának elején kezdte meg munkáját.⁵¹ A tervezeteknek megfelelően 1914 márciusának közepén már megjelentek a végeredmény hírei a sajtóban, azonban a sajtó itt is több különböző verzióról tájékoztat: a *Buda-pest* március 12-i számából arról értesülhetünk, hogy a pályadíjat a bizottság eredetileg nem akarta kiadni, hanem inkább több megzenésítésre alkalmas pályaművet javasolnak az Operaháznak.⁵² E szándékukat azonban az utolsó ülésükön megváltoztatták, és úgy döntöttek, hogy kétfelé osztják a pályadíjat, két magyar tárgyú librettót jutalmaznak egyenlő mértékben.⁵³ Az eredményhirdetést jelképes dátumra, március 15-re tűzték ki,⁵⁴ valójában azonban egyelőre ismeretlen időpontban, de biztosan több nappal később – esetleg a rákövetkező szombaton, március 21-én – került rá sor, hiszen a napilapok csak a következő vasárnap, március 22-én közölték a pályázat végeredményét. A pályadíjat végül mégsem osztották kétfelé, hanem a *Farsangi lakodalom* című szövegkönyv egymaga nyerte el, s dicséretben részesítettek három további pályaművet: A *költő leánya*, a *Gileád gyöngye* és a *Fanni* című librettókat. Ekkor hozták nyilvánosságra a legjobb pályaművek szerzőinek nevét is: a *Farsangi lakodalom* című szövegkönyvet Vajda Ernő színmű- és novellaíró – később Ernest Vajda néven híres amerikai forgatókönyvíró –, a *Fannit* Mohácsi Jenő író, műfordító, később több opera és operett librettistája, a *Gileád gyöngyét* pedig az a Zoltán Vilmos írta, akinek 1913-as *Aida*-fordítását az Operaház 1913 novemberében mutatta be. A pályadíjat elnyert Vajda Ernő a lehető leghamarabb, 1914. március 23-án át is vette a 2000 koronás összeget az Operaházban.⁵⁵

Nem tudjuk sem a beérkezett pályaművek száma, sem a zsűri összetétele, sem pedig a pályázat eredménye utolsó pillanatban történt megváltoztatásának az okát. Lehetséges, hogy egy, a határidő lejártá után beérkezett pályaművek elfogadása vagy kizárása feletti nézeteltérés okozta Hubay kilépését a zsűriből, s eredményezte Szabados Béla részvételét a pályázat elbírálásában? Az utókor szemszögéből nézve az sem teljesen kizárható, hogy az eredetileg kétfelé osztani szándékozott pályadíj végül úgy maradt egyben, hogy a díjról lemaradó szövegkönyv szerzőjét a zsűri a biztos megzenésítés és színpadra kerülés lehetőségével próbálta kompenzálni, s így került a *Fanni* című librettó Szabados Bélához.

A díjnyertes pályamű megzenésítését és színpadra állítását jelentősen késleltette az első világháború. Vidor Dezsőnek a história kerülőútjait némileg kiegyenesítő emlékezete szerint Vajda Ernő librettójának megzenésítésére az Operaház közvetlenül a pályázat után Poldini Edét kérte fel.⁵⁶ Valójában azonban először nem az ő, pontosabban nem csak az ő neve merült fel a pályázatot megnyert szö-

51 N. N.: „Az Opera szöveg pályázata”, *Az Ujság* 1914. január 29.

52 N. N.: „Az operaházi szöveg pályázat”, *Budapest* 1914. március 12.

53 Uott.

54 N. N.: „Az operaházi szöveg pályázat”, *Budapest* 1914. március 12.; és N. N.: „Az Operaház szöveg pályázata”, *Világ* 1914. március 12.

55 Feljegyzés (ered.: Felzet) az Operaház 898/[1]914 iktatói számához, Vidor Dezső titkár kézírásával, Bánffy Miklós ellenjegyzésével. Magyar Állami Operaház Emléktára, szerződések, „Csavargó és királyleány, Farsangi lakodalom. 1915.” dosszié.

56 Vidor: i. m., 217–218.

vegkönyv megkomponálásával kapcsolatban. 1914 májusának végén az a hír röppent fel a sajtóban, hogy „a budapesti Operaház tárgyalásokat folytat Dohnányival oly irányban, hogy vállalja el Vajda Ernőnek az operaházi szöveg pályázaton díjnyert 'Farsangi lakodalom' című vigoperájának megzenésítését”.⁵⁷ Nem tudni, vajon Dohnányi foglalkozott-e ezzel a gondolattal, valószínűleg nem. Két héttel később, 1914. június 18-án kelt ugyanis gróf Bánffy Miklós Poldini Edéhez írott levele, melyben felkérte a Svájcban élő magyar zeneszerzőt a pályadíjat elnyert librettó megzenésítésére.⁵⁸ A fennmaradt levélmásolat hátoldalán ugyanakkor egy ceruzás feljegyzés olvasható: „Visszatartandó VI. 15-ig”, tehát a levelet korábban, valószínűleg még a Dohnányival kapcsolatos hírek idején fogalmazhatták meg, s június 15-ig még vártak az elküldésével – talán Dohnányi válaszát várták? –, s csak ezután kérték fel hivatalosan Poldini Edét.

Poldini postafordultával válaszolt, örömmel vállalkozott az opera megkomponálására.⁵⁹ Ennek megfelelően 1915 szeptemberében Kern Aurél már a sajtóban is Poldini Edét említi a pályadíjat nyert opera zeneszerzőjeként.⁶⁰ Nem meglepő, hogy 1914-ben Poldini és Dohnányi neve merült fel egy ilyen kitüntető feladattal kapcsolatban. Dr. Edgar Istel 1915-ben a Wagner halála utáni „modern” operairodalomról írott tanulmányának nemzeti operákról szóló fejezetében éppen Dohnányi és Poldini nevét említi mint figyelemre méltó kortárs magyar operaszerzőket.⁶¹ S elsőre a fiatalabb Dohnányi tűnhetett alkalmasabbnak a feladatra, hiszen *Tante Simona* című operáját 1913. január 22-én mutatták be Drezdában, s erről a budapesti sajtó is hírt adott,⁶² 1914 májusában pedig a budapesti közönség már értesülhetett a készülő *A tenor* című operáról is.⁶³

Kern Aurél fent említett kommunikációjában a *Fanni* helyzetéről is információt kapunk: „A XVIII. század magyar életét dolgozza fel, háttérben a Martinovics-féle összeesküvéssel a 'Fanni' című opera, amelyet Mohácsi Jenő szövegére Szabados Béla írt meg.”⁶⁴ A múlt idő alapján arra következtethetünk, hogy a *Fanni* zenéje már 1915 szeptemberében készen volt, ugyanakkor ezt más adatok nem támasztják alá, s a fennmaradt kéziratos kottákon húszas évekbeli dátumok találhatók.

57 N. N.: „Dohnányi új operái”, *Világ* 1914. május 30.

58 „Illetékes egyéneknek az enyémmel egybehangzó vélekedése szerint az említett szöveg nemcsak alkalmas, hanem méltó is volna arra, hogy olyan kiváló magyar komponista lássa el zenével, mint a miylennek mi Nagyságodat ismerjük.” Gróf Bánffy Miklós levele Poldini Edéhez, 1914. június 18. Vidor Dezső másolata, iktatószám: 1815/1914. Magyar Állami Operaház Emléktára, szerződések, „Csavargó és királyleány, Farsangi lakodalom. 1915.” dosszié.

59 „A 'Farsangi lakodalom' könyve tényleg olyanszerű, mintha épen csak számomra készült volna. Természetesen örömmel vállalkozom a megzenésítésére, s a kész művet a megkötenendő szerződés keltétől egy évre a m. kir. Opera rendelkezésére bocsáthatom.” Poldini Ede levele gróf Bánffy Miklóshoz, 1914. június 26. Magyar Állami Operaház Emléktára, szerződések, „Csavargó és királyleány, Farsangi lakodalom. 1915.” dosszié.

60 N. N.: „Új magyar operák”, *Pesti Napló* 1915. szeptember 19.

61 Dr. Edgar Istel: *Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883–1914)*. Leipzig–Berlin: Teubner, 1915, 73.

62 Gisela Selden-Goth: „Die neue Oper Dohnányi's”, *Pester Lloyd* LX/22. (1913. január 25.), 1–2.

63 N. N.: „Dohnányi új operái”, *Világ* 1914. május 30.

64 N. N.: „Új magyar operák”, *Pesti Napló* 1915. szeptember 19.

A bemutatókra azonban továbbra is várni kellett. 1916 májusában a *Világ* újságírója korholta az Operaházat a késlekedés miatt.⁶⁵ Egy évvel később, az 1917–1918-as szezon beharangozójában viszont már szerepel a *Farsangi lakodalom* Bartók, Hubay és ifj. Ábrányi Emil színpadi műveinek bemutatói mellett.⁶⁶ Az 1917–1918-as szezonban végül csak *A kékszakállú herceg vára* és a *Don Kihóte* bemutatójára kerülhetett sor. A következő szezon elején ismét hirdetik a magyar újdonságokat, köztük karácsony utánra Poldini operáját.⁶⁷ 1920-ban találjuk a következő hírt a *Farsangi lakodalom*ról, azonban ekkor már nem is hirdetik a bemutatót: az 1920–1921-es szezon kezdetén Kerner István arra panaszkodik, hogy hiába állna rendelkezésére Hubay, Dohnányi és Poldini egy-egy operája, finansziális okok miatt csak Dohnányiét (*A vajda tornya*) tudja bemutatni.⁶⁸ Poldini operájának bemutatójára végül 1924-ben került sor,⁶⁹ Szabados Béla *Fannija* pedig még később, 1927-ben került színre.

4. A pályaművek

Milyenek voltak a pályázatra beérkezett librettók? Kern Aurél a zsűri nyomtatásban is megjelent beszámolójában így fogalmazott:

A legtöbb pályázó nem tudta, mi is az az operaszöveg. Igen sokan bizonyára más pályázatokról visszaküldött, versben és prózában írott darabjaikat változtatás nélkül nyújtották be. De még azoknál is, kik csakugyan szöveget próbáltak írni többnyire észrevehető volt, hogy köti őket a szavalt dráma műfaja.”⁷⁰

Ezen a véleményen lehetett Hevesi Sándor is, hiszen fentebb idézett írásában éppen amellet érvel, hogy „a jó dráma [...] sohasem lehet jó librettó, abból az egyszerű okból, hogy a jó drámához nem kell egyéb, mint jó előadás, ellenben a librettohoz először jó zene kell s csak azután jó előadás.”⁷¹

Vidor Dezső, az Operaház titkára így fogalmazott a pályázat határidejének lejártakor készített interjúban:

Amennyire első átpillantásra meg tudom állapítani, a pályázók nagyrésze a magyar történelemből veszi tárgyát, nagyon sok keleti sujet-jü is van a pályaművek között, többen dominál a fantasztikus elem és van nagyon sok egészen modern tárgy is. A legtöbbje eredetinek látszik, de sokan hazai vagy külföldi regényt dolgoztak fel operaszöveggé.”⁷²

65 N. N.: „Az Operaház mérlege”, *Világ* 1916. május 28.

66 N. N.: „Az Opera jövő szezonja”, *Esti Újság* 1917. június 7.

67 N. N.: „Az Operaház megnyitása”, *Magyar Színpad* 1918. szeptember 17.

68 N. N.: „Dohnányi-bemutató az Operaházban”, *Pesti Napló* 1920. szeptember 30.

69 Vajda Ernő és Poldini Ede viszonylag sokáig nem tudott megegyezni a szerzői tiszteletdíjak ügyében az Operaházzal, még 1915 őszén is erről próbáltak egyeztetni a világháború által súlyosbított postai körülmények között. A Magyar Állami Operaház Emléktárának *Farsangi lakodalom*ra vonatkozó iratanyag-gyűjteményében felfejthető a zeneszerző és az Operaház hosszas levelezése a megkomponáló opera szerzői tiszteletdíjáról és a világháború okozta késedelmekről, ezek ismertetése azonban nem tartozik jelen tanulmány tárgykörébe.

70 Kern: i. m., 65.

71 Hevesi: i. m., 47.

72 N. N.: „Az Operaház szövegpályázata”, *Világ* 1914. január 16.

Összefoglalása nemcsak az akkori félszáz, de a napjainkra fennmaradt pályaművekre nézve is érvényes. Mindössze öt esetben beszélhetünk adaptációról, egy további esetben (*Forgách Zsuzsanna*) valószínűsíthetjük az adaptáció tényét, a többi szövegek könyv – jelenlegi ismereteim alapján – eredetinek minősül. A témák nagy része valóban a magyar történelemből származik, de az *Átkozott ifjúság*, illetve *A hajnalköví gyűrü* egy része Olaszországban, az *Éjszaki fény* Norvégiában, míg a *Judea vi-rága* és *A világ vége* a Közel-Keleten, a múltbéli Jeruzsálemben, Babilonban illetve a jövőbeli, de a piramisok és a szellemében jelen lévő Kheopsz fáraó okán a múltat idéző Egyiptomban játszódik. A tizennégy ismert szövegű pályamű közül összesen négy témája keleti-egzotikus, s a keleti témáknak a 19. század közepe óta tartó operai népszerűségét mutatja, hogy a négy díjazott szövegek könyvből kettő is ilyen. A *Sámson és Delila* megkésett magyarországi bemutatójának közelségét jelzi továbbá, hogy ketten is bibliai történetet dolgoztak fel. Több nem keleti témájú szövegek könyvben is a muzsikuss- vagy vándorcigányok képviselnek egyfajta egzotikumot, gondolhatunk például *Az utolsó Toldi* táncoló és zenélő cigányaira.

A történetek időbeli spektruma igen széles, a közvetlenül a honfoglalás előtt játszódó *Zandirhám*tól⁷³ a „tíz millió év múlva” esedékes apokalipszisig számos különböző korszak szerepel. Feltűnhet, hogy az ismert librettók mind különböző korszakokban játszódó történetek. Ha feltételezzük, hogy a fennmaradt librettók által alkotott dokumentumegyüttest tudatos kiválasztás eredményezte, esetleg megkockáztatható az a feltételezés is, hogy az Operaház által felkért bírálók 1914 tavaszán egy magyar zeneszerzők által megkomponált, ha nem is magyar történelmi, de operai ciklus létrehozásáról álmodtak.

A Vidor által említett fantasztikus elemek a fennmaradt librettókban is megtalálhatók. Feltűnő, hogy egy-egy jelenet három pályaműben is laboratóriumban vagy ahhoz hasonló helyen játszódik. A *Forgách Zsuzsanna*ban ez egy cigány javasasszony boszorkányszínháza, az *Átkozott ifjúság*ban pedig egy alkimista laboratóriuma.⁷⁴ A mindkét esetben már a színpadi leírásban is szereplő varázsitalok⁷⁵

73 A *Székely krónika* szerint a honfoglalás idején Zandirhám volt a székelyek főrabonbánja, aki Árpáddal szövetségbe hódította meg Pannóniát, ld. Viczián János: „Rabonbán”. In: Diós István (főszerk.): *Magyar katolikus lexikon*, XI., Budapest: Szent István Társulat, 2006, 388–389. – Köszönöm Petermák Annának, hogy felhívta a figyelmemet arra a valószínűleg nem szándékolt egybeesésre, hogy Zandirhám szerepel Mosonyi Mihály *Álmos* című, a tárgyalt operalibrettó-pályázat idején még bemutatatlan operájában is.

74 Nem kizárható, hogy a laboratórium iránti színpadi érdeklődésnek köze volt Hevesi Sándor néhány évvel korábbi, nagysikerű *Az ember tragédiája*-rendezéséhez. Bár annak az előadásnak a színpadi fotóin nem látható laboratórium, mind a prágai, mind pedig a falanszterben játszódó színben találhatunk utalásokat laboratóriumra, üzemi környezetre. S mivel a pályázók gyaníthaták, hogy az Operaház főrendezője nem marad ki a pályaművek értékelési folyamatából, nem kizárt, hogy éppen az ilyen jelek színpadra állítási lehetőségeire alapozták reményeiket. A téma további vizsgálatokat igényel. Hevesi *Tragédia*-rendezéséről és az arról készült színpadi fotókról ld. Bódis Mária: *Két színházi siker a századelőn*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1984, 111–194.

75 A *Forgách Zsuzsanna*ban (12.): „Egy gyönyörű szőnyegekkel takart kereveten Kafra zilált haju öreges cigányasszony, fantastikus selyem öltözetben, előtte alacsony asztalon kártya, koponyák s arany serlegek. Különös alaku üveg palackokban élénk színű folyadékok.” Az *Átkozott ifjúság*ban (3. felvonás, 1.): „Egy sarok padkáján koponya, ráfűzött kígyóval. Kitömött bagoly, kandur. Kabalisztikus jelek, lelógó zsákok, furcsa üvegek, szerek, lombikok. Balról tűzhely, felette bogrács. Jobbról és balról kijárás. Kisérteties világitás.”

akár a *Trisztán és Izolda* sikerének közelségét, akár *Az istenek alkonya* népszerűségét is jelezhetik. Néhány librettó élvezetes színpadleírásai jól illusztrálják, hogy a fantasztikum egyfajta tudományos érdeklődéssel is keveredhet. A *világ vége* című pályamű tízmillió év múlva játszódó tudományos-fantasztikus története már egy laboratóriumban kezdődik, s csak úgy hemzseg a modern elképzelésektől. A férfi főhős a második felvonás szerelmi kettősében fonográfól, telefonikus vetítésről énekel,⁷⁶ míg a harmadik felvonásban repülő csónakkal közlekedik.⁷⁷ A repülés az *Éjszaki fény* szerzőjét is izgatja, de ő léghajón utaztatja férfi főhőseit az Északi-sarkra, s további modern operai elemként a sajtót is beleszövi a történetbe: az Északi-sarkhoz léghajózott férfiak sorsáról a női főszereplő a hírlapokból értesül.⁷⁸

Azok a librettók, amelyek valamilyen korábbi irodalmi műalkotás adaptációjaként keletkeztek, mind aktuálisnak mondhatók abban az értelemben véve, hogy a forrásul használt művek benne voltak, benne lehettek a budapesti köztudatban. A *világ vége* és *Éjszaki fény* alapjául szolgáló külföldi kortárs regények 1900-ban,⁷⁹ illetve 1904-ben⁸⁰ jelentek meg magyar nyelven. Kármán József *Fanni hagyományai* című regénye 1897 és 1909 között legalább öt kiadásban látott napvilágot.⁸¹ Forgách Zsuzsanna történetéről és híres 17. századi válóperéről Horváth Lajos 1903-ban, az *Evangélikus családi lapban* publikált egy, a librettóéval teljesen azonos vonalvezetésű leírást.⁸² A válóper égetően aktuális volt a századforduló Magyarországon, hiszen 1918 előtt az Osztrák–Magyar Monarchiában csak magyar állampolgárok házassága volt törvényesen felbontható.⁸³ Ugyan a Forgách-per eseményei, s az azt eldöntő nemesi tisztítóeskü nem szerepelnek a librettóban, de a válóper előzményei igen, köztük az az utólag perdöntő bizonyítékul szolgáló papír is, melyen Révay Ferenc beismeri, hogy rosszul bánt a nejével, megígéri, hogy viselkedésén változtatni fog, s ha ezt mégsem tenné, a felesége tőle elválhat.⁸⁴ E papírról írta Meliórisz Béla 1897-ben a *Sárosmegyei Közlönyben* a következőket: „Nevezetes egy

76 *A világ vége*, 30.

77 Uott, 38.

78 *Éjszaki fény*, 64–65.

79 Flammarion Kamill: *A világ vége*. Ford. Feleki József. Budapest: Kostyál Jenő, 1900. Ered.: Camille Flammarion: *La fin du monde*. Paris: Ernest Flammarion, 1894.

80 Voss Richard: *Léghajón az Északi sarkhoz*. Budapest: Magyar Kereskedelmi Közlöny kiadása, 1904. – Köszönöm Dalos Annának, hogy felhívta a figyelmemet arra a valószínűleg véletlen egybeesésre, hogy a Magyar Királyi Operaház 1894-ben színpadra állított egy *Északi fény* című balettet, amelynek szövegét Victor Léon, míg zenéjét éppen Poldini Ede komponálta. A balett nem élte túl a „kötelező” három előadást.

81 Az OSZK katalógusa alapján. A pályázat előtti legutolsó általam ismert kiadás: Kármán József: *Fanni hagyományai. Beszély*. [1794]. Budapest: Franklin-társulat, 1909.

82 Horváth Lajos: *A szép Forgách Zsuzsanna. Történeti elbeszélés*. Különlenyomat az „Evangélikus családi lapból”. Budapest: Hornyánszky, 1903.

83 DLA-disszertációmban részletesen foglalkoztam a „magyar válás” jogi intézményével. Szabó Ferenc János: *Karel Burian és Magyarország*. Doktori disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012, 81–86. A magyar válásról lásd: Nagy Sándor: „Válóperek az Erdélyi Unitárius Levéltárban (1869–1895)”. *Levéltári Szemle* 55. (2005/4): 80–83.; Nagy Sándor: „Osztrák válások Erdélyben 1868–1895. Otto Wagner ’erdélyi házassága’”. *Fons* 14. (2007): 359–428.

84 *Forgách Zsuzsanna*, 11.

irat, párját nem mutatja fel a leghíresebb válópörök leveles-ládája sem!”⁸⁵ Remekül kiválasztott téma, mely egyszerre történelmi és aktuális; operatéma – ráadásul vidám befejezéssel – pedig szinte csak Magyarországon válhatott (volna) belőle.

Bár nincs információnk Dózsa Dánielnek a *Székely krónikára* alapuló, 1858-ban megjelent *Zandirhám* című hősi eposza későbbi kiadásáról, ugyanakkor Arany Jánosnak az eposzról írt bírálata 1897-ben jelent meg újra az Arany János összes munkái második kötetében,⁸⁶ s a székely őstörténet iránt érdeklődők innen tudomást szerezhettek a műről.⁸⁷ S bár Szigligeti Ede *Béldi Pál* című színművéből a legkésőbbi általam ismert kiadás 1892-ben jelent meg,⁸⁸ Jókai Mórnak a Szigligeti-történet egy részét tartalmazó *Erdély aranykora* című regénye számtalan kiadást megért a századfordulón, többek között 1912-ben, a Jókai-összkiadás részeként.⁸⁹ Béldi Párról továbbá Gaál Mózes publikált egy elbeszélést 1895-ben *A Jedikula rabja* címmel.⁹⁰ A *Bánfi és Béldi* esetében a címbe és a jelígebe rejtett aktuális célzások komplex hálózata is tetten érhető. A szerző ugyanis a librettó címében nemcsak a pályázatot kiíró Bánffy Miklós, de a korszak egyik legismertebb zenekritikusa, Béldi Izor nevét is felidézte. E címbéli célzást fokozhatta, hogy Szigligeti *Béldi Pál*-ja maga is pályaműként született mintegy 60 évvel korábban mint a „gróf Teleki-féle alapítványból száz arany pályadíjjal jutalmazott eredeti szomorújáték”. S ahogy az operai pályamű szerzője a pályázatot meghirdető intendánst, Szigligeti a pályázatot meghirdető grófot szerepelteti a pályaművében. S meglepő az összefüggés: éppen Jókai Mór írta Szigligeti színművéről 1857-ben, hogy annak ellenére is hiteles műnek tartja, hogy abban szerzője Teleki Mihályt jó szándékú, tisztességes embernek rajzolta, hiszen „nem akarta azt a furcsaságot elkövetni, hogy egy Teleki jutalomra versenyezvén, éppen a Telekiek őseit cibálja meg historice”.⁹¹ Ha tehát Szigligeti pályaműbe foglalhatta a pályázat kiírójának nevét, miért ne tehetne így az 1910-es évek librettistája, aki ráadásul jelígeének a „Ma is úgy van, mint volt régen” mondatot választotta...

A szövegeknyelveket végigolvasva kijelenthetjük, hogy beérkezett állapotában egyik pályamű sem volt alkalmas a megzenésítésre. Ennek okai egyrészt magukban a szövegekben, másrészt pedig a pályázat természetéből fakadó sajátosságokban rejlenek. Több librettón is érződik szerzőjének igyekezete, hogy pályaműve „sike-

85 Meliőrisz Béla: *A holicsi vár foglya*. Különlenyomat a *Sárosmegyei Közlönyből*. Eperjes: Kósch Árpád, 1897, 15.

86 Arany János: „Dózsa Dániel: *Zandirhám*” [bírálat]. In: *Arany János hátrahagyott prózai dolgozatai*. Szerk. és bev. Arany László. Budapest: Ráth Mór, 1897 (Arany János összes munkái, 2.), 301–310.

87 Közrejátszhatott a történet ismertségében, hogy a *Székely krónika* hitelességéről folytatott viták egyik fontos állomása Szádeczky-Kardoss Lajos 1910-ben tartott magyar tudományos akadémiai székfoglaló előadása volt. Az előadás megjelent: Dr. Szádeczky Lajos: *Még egyszer a Csiki Székely Krónikáról*. Székfoglaló értekezés, felolvasva az 1910. március 6-i ülésen. Budapest: MTA, 1911.

88 Szigligeti Ede: *Béldi Pál. A gróf Teleki-féle alapítványból száz arany pályadíjjal jutalmazott eredeti szomorújáték öt felvonásban*. Budapest: Franklin-társulat, 1892.

89 Jókai Mór: *Erdély aranykora*. Budapest: Révai, 1912.

90 Gaál Mózes: *A Jedikula rabja. Történeti elbeszélés Apafi Mihály korából*. Pozsony–Budapest: Stampfel, 1895.

91 Öreg Kakas Márton [Jókai Mór]: „Béldi Pál”. 100 arannyal jutalmazott szomorújáték; írta: Szigligeti” [1857]. Gyűjt. kiad.: Jókai Mór: *Írói arcképek*. Budapest: Unikornis, 1993, 205–206.

res” legyen, s hogy minden áron meggyőzze a bírálóbizottságot arról, hogy az érdeemes a megzenésítésre. E törekvéseknek egészen változatos eszköztárával találkozhat az olvasó. Az *utolsó Toldi* szerzője például jeligéjéül a „siker” szót választotta.

Jól látható, hogy több librettista is gazdag, kiállításos, ünnepi alkalmakkor előadható nagy magyar történelmi-nemzeti operában gondolkodott, ilyenek elsősorban a *Zandirhám*, a *Bánfi és Béli* és *Az utolsó Toldi*, s valamennyire *Az árnykirály* és *A hajnalköví gyűrű* című pályaművek. Ezekben vagy talán túlzottan is nemzetieskedő s a történet szempontjából fölösleges célzásokat találunk, vagy pedig – a *grand opéra* hagyományaképpen – a szerelmi szálak egy magasabb rendű, nemzeti-politikai kontextusba illeszkednek. S bár 1906-ban valóban volt egy pályázata az Operaháznak („diszeloadásokra és ünnepi előadásokra való bemutatásra alkalmas magyar történelmi dalműre”),⁹² ezúttal nem ez volt a cél. Ezt a pályázat végeredménye is mutatja: a négy kiemelt librettóból csupán a *Fanni* minősíthető magyar történelmi tárgyú szöveggönyvnek, azonban ebben is – már csak a forrásul szolgáló regény miatt is – inkább a lírai elemek dominálnak.

A librettószerzők által alkalmazott, néhol erőltetetten magyaros elemek ugyanakkor több helyütt műfajidegen, a korszakban inkább a népszínműre vagy operettre jellemző, napjaink szemszögéből nézve a komikum határát súroló szövegeket eredményeztek. A *hajnalköví gyűrű* harmadik felvonásában Kevez az Adriai tenger partján egy akácfa alatt ülve egy „nótás levélen” összefonódó új s régi korról, s kék magyar égről énekel, mely égen „művészettel átitatott lélek leng játszva.”⁹³ A *Zandirhám* honfoglalás előtti székely vitézei pedig „Lyukas ajtón rézkilincs, / Itt minden van ami nincs!” hétszótagos táncszóval mulatnak a 2. felvonás 2. jelenetében.⁹⁴ A tárogató nemcsak *Az utolsó Toldi* cigányzenészeinek kezéből nem hiányozhat,⁹⁵ de meglepő módon *A világ vége* záróképében, az utolsó emberpár megfagyásakor is megjelenik a jelenet látvány- és zenei világának leírásában: „a távolban tündéries kép tárul a nézőtér felé, égi fényben úszó; hangzik a látható angyalok karéneke és harsog egy főangyal ezüst tárogatója.”⁹⁶

Láthatjuk, hogy a fennmaradt pályaművek tanulmányozása nemcsak tudományos tanulságokkal szolgálhat, de – valljuk be – sok esetben igen szórakoztató is. A szövegekben számos ügyetlenség, esetlen, vagy éppen operai előadásra teljességgel alkalmatlan megfogalmazás található. Hogy csak egy példát említsünk: az apokaliptikus *A világ vége* első felvonásának elején a bölcsész aggastyán monológjában a zeneszerzőnek a „stb.” szót is meg kellett volna zenésítenie.⁹⁷

92 N. N.: „Operapályázat”, *Egyetértés* 1906. szeptember 23.

93 *A hajnalköví gyűrű*, 32.

94 *Zandirhám*, 20. – A részlet a rézkilincs szó használata mellett azért is felveti a hitelesség kérdését, mert az ilyen típusú táncszókat inkább lányok, mint férfiak szokták kurjongatni. Lásd: Küllös Imola–Martin György: „Táncszó”. In: Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon*, 5. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 185–186.

95 *Az utolsó Toldi*, 23.

96 *A világ vége*, 46.

97 „Francia, Olasz, Görögország, / Európa, Amerika stb. [sic!] / Mind elenyésztek / És megsemmisültek.” *A világ vége*, 3.

4.1. Zenei utalások

A zenetudományi vizsgálódás szempontjából azonban sokkal inkább figyelemre méltó, hogy többen is zenei megvalósításokra vonatkozó javaslatokkal gazdagították a szöveggönyvüket. Bár tény, hogy ez bevett eljárás az operalibrettóírásban, a pályázók törekvése mégis nyilvánvaló: mivel a szövegek először a zsűri elé kerültek, s csak azután reménykedhettek a szerzők a megzenésítésben, e zenei tárgyú megjegyzések a pályázat ekkori szakaszában elsősorban a zsűrinek szóltak. A szerzők ezzel is jelezni kívánták pályaműveik megzenésítésre alkalmas voltát. Néhanan szinte megfogni és vezetni akarták volna a leendő zeneszerző kezét.

Az *Átkozott ifjúság* szerzője már a választott jeligéjével („Belcanto”) is sugallja az általa elképzelt megzenésítési irányt, ráadásul egyedül ő társít hangfajokat a szerepekhez. Zenedramaturgiai elképzeléseiről tanúskodik továbbá, hogy a zenekart szervesen beleépíti a cselekménybe, egy helyen a zenekar válaszol a női főszereplő helyett: „[Rosilla] hosszan ránéz. A zenekar felel helyette: 'Talán nem, talán igen' élesen poentirozva”.⁹⁸ Míg az előbbi jelenet zenei leírása a színpadi cselekménybe ágyazott eseményt hivatott illusztrálni, találhatunk példát a cselekményből kilépő balettjelenetekre is. Az *utolsó Toldi* 3. felvonásának a lotharingiai herceg táborában játszódó balettjelenetében a szerző színpadi zenét ír elő meghatározott hangszerekkel – a hangszerösszeállításban megfigyelhető a magyaros elemek hangsúlyozása⁹⁹ –, s a színpadi zenélés három további alkalommal a műezzin énekében is megjelenik.¹⁰⁰

Szinte pontosan előírja a zenekar feladatát a *Zandirhám* szerzője a majdan megkomponálandó opera elején: „Ősmagyaros nagyon halk gyászzeneket” kíván,¹⁰¹ majd nem sokkal később „(Csattanás s egy pár lágy accord hallatszik.)”¹⁰² A *Judea virága* első jelenete talán a leggazdagabb az ilyen zenei célzásokban. Az opera elején „lassu, mormoló zene hallatszik”,¹⁰³ amely folyamatosan szól, „hol erősödik, hol gyengül, de feltétlenül kíséri az egész jelenetet, csupán a vége felé hal el, mintegy távozóban”.¹⁰⁴ Később pedig „csend. A tűz lobog csak. A morajos zene pedig ujjongásba csap.”¹⁰⁵ Nyilvánvaló persze, hogy a zeneszerző nem köteles követni a szövegíró zenei előírásait;¹⁰⁶ tudjuk, hogy Poldini Ede is több alkalommal – hiába – kereste a közös meg-

98 *Átkozott ifjúság*, 19. – Mind a főszövegbeli, mind a lábjegyzetben közölt idézetekben (a nyomtatott librettók hagyományainak megfelelően) dőlt betűkkel jelzem a librettókban található színpadi játékra vonatkozó utasításokat.

99 „Czigányzenészek klarinét, hegedű, különösen czimbalom, tárogató, etc. hangszerekkel elhelyezkednek s zenélni kezdenek. A czigánycsereg lassu sánczba [sic, recte: tánczba] fordul s halk zümmögéssel kíséri Mendzsé dalát, s mögötte tánczol.” Az *utolsó Toldi*, 23.

100 Az *utolsó Toldi*, 11., 25., 31. oldalakon. A műezzinének mint magyar operai jelenet néhány évvel a librettópályázat előtt már kiemelt dramaturgiai jelentőségre tett szert operaszínpadon, Rékai Nándor *György barát* című operájában (bem. 1910. november 12.).

101 *Zandirhám*, 1.

102 Uott, 3.

103 *Judea virága*, 4.

104 Uott, 6.

105 Uott, 8.

106 Példaként említhető, hogy Meyerbeer sem valósított meg minden zenei előírást, amelyet Scribe belefoglalt *A proféta* librettójába, ld. Smith: *The Tenth Muse*, 228.

beszélés lehetőségét Vajda Ernővel a *Farsangi lakodalom* komponálásának megkezdése előtt.¹⁰⁷ Ezért lenne különösen érdekes ismerni és az elkészült operákkal összehasonlító elemzésnek alávetni a *Farsangi lakodalom* és a *Fanni* eredeti szövegek könyvét.

4.2. A pályaművek hatástörténeti sajátosságai

A korszak legnépszerűbb operáinak, illetve operai irányzatainak lenyomata jól kivehetően érződik a pályaműveken. Bizonyos esetekben ez csak egy-egy jól körülhatárolható hangulatban, drámai szituációban vagy fordulatban, esetleg színpadi leírásban jelenik meg, azonban néhány esetben határozottabb allúziókról, szinte kölcsönzésekről van szó. Ezek alapján kijelenthető, hogy a librettisták közül csak kevesen kerestek új utakat az operalibrettó terén, nagy részük inkább korábbi témák tovább- vagy újragondolásával, magyar köntösbe öltöztetésével próbálta megteremteni a sikeres magyar szövegek könyvét.

A leginkább szélsőséges eset *Az árnykirály*, amely tulajdonképpen két Wagner-operából lett összeollózva. Az opera első két felvonása a *Tannhäuser* első két felvonásának magyarítása (Tannhäuser szerepét Kun László király, Vénuszt Édua kun leány, Erzsébetet Izabella királyné, Wolfram von Eschenbachot pedig egy Olivér nevű vitéz másolja, de még a zarándokok kara is megjelenik). A harmadik felvonásban azonban Kun László és Izabella *Az istenek alkonya* harmadik felvonásának Siegfriedjévé és Brünnhildéjévé változnak, az Éduába szerelmes kun Kada vitéz pedig ugyanúgy szúrja le Kun Lászlót annak visszaemlékező elbeszélése után, mint tette Hagen Siegfrieddel, sőt még a férfikar reakciója is – „Mind (*megrettenve*): 'Hah! Örült te! Mit miveltél?'”¹⁰⁸ – megfelel a wagneri „Hagen! was tust du? Was tatest du?”-nak.

Kisebbsé allúzióra sok példát lehet említeni, s a kapcsolódási pontokat keresve régi és új operákat egyaránt találunk. Nem meglepő, hogy Wagner hatása több szövegek könyvön is érezhető. A *Zandirhám* első felvonásában Magor és Jolán hatyút áldoznak a Hadúr temploma előtt,¹⁰⁹ majd a 2. felvonásban Barnavitéz – akárcsak Lohengrin – egy év türelmet kér a nevét firtató szerelmes lánytól és annak édesanyjától.¹¹⁰ A *Hugenottákból*, illetve a *Saroltából*¹¹¹ meríthetett ihletet *Az utolsó Toldi* szerzője a második felvonás utolsó jelenetéhez, amelyben szerzetesek áldják meg a csatába induló harcosok fegyvereit.¹¹² A *próféta* 4. felvonásának drámai zárójelenete lehetett a mintája ugyanezen opera azon jelenetének, amelyben Myrrha hercegnő kénytelen nyilvánosan letagadni Toldi iránt érzett szerelmét, mert ellenkező

107 Ld. Poldini Edének az Operaház vezetőségéhez írott leveleit: Magyar Állami Operaház Emléktára, szerződések, „Csavargó és királyleány, Farsangi lakodalom. 1915.” dosszié.

108 *Az árnykirály*, 32.

109 *Zandirhám*, 12.

110 Uott, 18.

111 Elsőre meglepőnek tűnhet a *Sarolta* említése, azonban 1901 januárjában négy előadás erejéig felújították Erkel operáját, tehát nem kizárható, hogy a szövegek könyvek szerzői emlékeztek a *Sarolta* hatására karjelenetére.

112 *Az utolsó Toldi*, 21.

esetben kivégeznék a férfit.¹¹³ Szintén régebbi operatörténeti korokból, ugyanakkor a századfordulón népszerű operákból szól a *Forgách Zsuzsanna* harmadik felvonását indító cigánykórus harangot öntő kovács cigányokkal és egy zilált, Kafra nevű cigány jósasszonnyal;¹¹⁴ *A trubadúr* és az *Álarcosbál* mellett – vígoperáról lévén szó – akár *A cigánybáró* is eszünkbe juthat a jelenetről.

Erkel Ferenc hatása nem csak a dramaturgia, a jelenetek szintjén érződik. Eredetileg is magyar szövegekre komponáló, emblematikus magyar operaszerzőről lévén szó, még egy-egy népszerű ária szövegének prozódiját is átveszik tőle. A *Bánfi és Béli* több szereplő által énekelt bordalának szövege szinte ráénekelhető lenne a „Keserű bordal” dallamára.¹¹⁵ Ugyanezen librettó második felvonásában Szilágyi Erzsébet áriáinak nyomára bukkanhatunk Bánfiné hatalmas, viharban énekelt cabaletta *preghierájában*, nemcsak az áriatípus, hanem a La Grange-ária verselésének átvétele okán is.¹¹⁶ S nehezen elképzelhető, hogy a közönségnek – illetve a bírálóknak – ne jutott volna az eszébe a *Bánk bán* zárójelenete, amikor az *Éjszaki fény* végén a színpadi leírás szerint „*Halásznak Svend holttestét egy saroglyán behozzák letakarva.*”¹¹⁷

A verista operák ekkor még tartó népszerűségére utal, hogy *A hajnalkövű gyűrű*-ben ezeknek az operáknak még a magyar sajtóban is kötelező számként említett tételét, intermezzót is találunk.¹¹⁸ A *Parasztbecsület* elejét idézi a *Forgách Zsuzsanna* kezdete, mikor is a nászmenet a templomból kihallatszó orgonaszó kíséretében jön be a színpadra.¹¹⁹ Az *átkozott ifjúság* „színház a színházban” típusú balettjelenete pedig a *Bajazzók* hasonló szituációját idézi – nem is beszélve arról, hogy az egyik szereplő itt is Silvio, bár ő ebben a jelenetben Caniónak felelne meg:

([...] A játék szerint Mars háromszor csókolja meg Vénuszt. Mikor a szerepek szerint Silvio először csókolja meg Rosillát, Camillo felugrik a nézők között. Mikor másodszor megcsókolja, Camillo alig tudja türtőztetni magát és két lépést előre rohan. Silvio és Rosilla nem látják. A harmadik csók előtt Camillo már nem bír magával. Felrohan az emelvényre és eltaszítja Silviót).¹²⁰

Bár a pályázók nyilvánvalóan nem ismerhették Bartók ekkor már bemutatásra váró operáját, nem kizárható, hogy Balázs Béla misztériumjátéka többeket is megérintett, több szimbolista stílusú sor mögött is *A kékszakállú herceg vára* hatását sejtethetjük.¹²¹ Élőképpel gazdagított prólógus indítja a *Judea virágát*, s a sorok között

113 Uott, 49.

114 *Forgách Zsuzsanna*, 12.

115 Ráadásul a bordalt közvetlenül követi egy palotás. *Bánfi és Béli*, 1–2.

116 Uott, 23–24.

117 *Éjszaki fény*, 98.

118 *A hajnalkövű gyűrű*, 37. – Az intermezzo és a verista operák kapcsolatának magyarországi recepciójáról ld. (+y): „Fritz barátunk”, *Pesti Hírlap* 1892. január 24.

119 *Forgách Zsuzsanna*, 1–3.

120 *Átkozott ifjúság*, 2. felvonás, 21.

121 Mint Vikárius László *A kékszakállú herceg vára* autográf fogalmazványának fakszimile kiadásához írt tanulmányából kiderül, Balázs Béla misztériumjátéka már 1910-ben készen állt. Vikárius László: *Kommentár Bartók Béla A kékszakállú herceg vára, op. 11 zongorakivonatának autográf fogalmazványához*. Budapest: Balassi Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 9. A misztériumjáték 1910 júniusában nyomtatásban is megjelent, ld. Kroó György: *Bartók Béla színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 26.

egyértelműen visszaköszönnek a *Kékszakállú* prologjának elemei: a vers közben megszólaló zene s a „Szemem pillás függőnye fent”.¹²² A *hajnalkövű gyűrű* harmadik, misztikus felvonásában Pán isten a függöny széthúzásával elének tárul, fényárban úszó tájat e szavakkal mutatja be: „Ez a nap birodalma!”¹²³ Szintén az ötödik ajtónál elhangzó szöveget hallhatjuk kicsengeni az *Átkozott ifjúság* második felvonásából, mikor Silvio a rosszkedvének okáról faggatja Rosillát:

Tiéd a kincsem, trónom, életem,
A fény neked ragyog, nem énnékem.
Akármilyen kell, mindent megengedek.
Mi kell még? Az emberek?¹²⁴

A témájához képest meglehetősen anakronisztikus, egészen kortárs idézetet találunk a *Bánfi és Béli* harmadik felvonásának tercettjében, ahol a szabadulásának örülő Béli Pál a Lehár Ferenc *Cigányszerelem* című operettjéből ekkorra már népszerűvé vált „Messze a nagy erdő” kezdetű ária szövegének több jellegzetes részletét idézi. Béli áriájának ismétlődő „Volt – nincs” szövegkezdeté az operettária gyors szakaszának szintén ismétlődő „Volt – nincs” szövegkezdetével, az „A felhő messze szállt” sor az operettária kezdősorában található „messze száll a felhő”-vel, míg az „A virág elhervadt / A könnyem elapadt” sorpár az „Elmúlik a nyár, hervad a határ, / Ne hullajtsd a könnyeidet” soppárral vethető össze:

BÉLDI
Volt – nincs
Felhő az egemen
Volt – nincs
Bánat a szívemen
Volt-nincs
Virág a kertemben
Volt-nincs
Könny a szemeimben.
A felhő messze szállt,
A bánat porrá vált
A virág elhervadt
A könnyem elapadt.¹²⁵

ILONA
Messze a nagy erdő, messze száll a felhő,
Messze megyek édes rózsám, tetőled.
Megszakad a szívem, nem hallok a hírem,
Én se hallok sohase hírt felőled,
Elmúlik a nyár, hervad a határ,
Ne hullajtsd a könnyeidet, levelet ne várj,
Messze a nagy erdő, messze száll a felhő,
Messze megyek édes rózsám tetőled.
Volt nincs fene bánja, volt nincs vigye kánya,
Volt szeretőm mindig, volt elég,
Ötnék gyűrűt adtam, tízet csalogattam,
Elcsavartam húsnak a fejét,
Járt-járt mind utánam, csókot várt-várt,
Egy sem tett szívemben kárt-kárt-kárt,
Volt nincs fene bánja, volt nincs vigye kánya,
Volt szeretőm mindig, volt elég!¹²⁶

Végül előadóművészet-történeti szempontból kuriózumnak tekinthető, hogy a *hajnalkövű gyűrű* álomszerű harmadik felvonásának elején Robert Planquette *Rip*

122 *Judea virága*, 4–5.

123 *A hajnalkövű gyűrű*, 29–30.

124 *Átkozott ifjúság*, második felvonás, 4.

125 *Bánfi és Béli*, 37–38.

126 Ilona dala a *Cigányszerelemből*.

van Winkle című operettjének egy híressé vált színpadi figurája, illetve annak interpretációja elevenedik meg, ráadásul jól felismerhetően az operett Magyarországon játszott egyedi verziójából. Pálmay Ilka emlékirataiból tudjuk, hogy a *Rip van Winkle* második felvonásában a Kék hegyek szellemének figuráját az ő kedvéért alakították át női szereppé, így játszhatott nemcsak kettős, de hármas főszerepet a darabban, s tette hírhedtté éppen ezt a jelenetet lenge öltözéke, csábító megjelenése által.¹²⁷ A *hajnalkövű gyűrű* harmadik felvonásában a jelenet két egymás utáni képben ismétlődik meg: előbb balett vagy pantomim formájában „a Mámor szelleme” csábítja és itatja Kevez vitézt,¹²⁸ majd nem sokkal később, a jelenet énekelt részében az opera egyik női szereplője, Hajnalka lép ki egy csónakból, s küllemének leírása teljes egészében megfeleltethető Pálmay Ilka szerepképen is megörökített csábító alakításának (1. kép a 180. oldalon):

(Csónak köt ki, Hajnalka kiszáll belőle, a fejére emel egy nagy korsót és megindul a ház felé.) [...] KEVEZ

Szépségének szobor-varázsa az egyetlen valóság.¹²⁹

5. A librettók női szerepei

A 19. század utolsó harmadának, illetve a 20. század első másfél évtizedének nemzetközi operairodalmát ismerők számára valószínűleg nem meglepő, hogy a vizsgált szövegekönyvek nagy részében nem a férfi főszereplő az igazi főhős. Ez már a címadásokból is feltűnhet. A *Forgách Zsuzsanna*, a *Judea virága*, a *költő leánya*, a *Gileád gyöngye*, a *Fanni* és *Az elrabolt Theodora* mind női operacímek lennének. S bár érződik a magyar nemzeti operát megteremteni szándékozó szerzőknél némi maradi férfiközpontúság, a *Bánfi és Béldi*, *Az utolsó Toldi*, illetve a *Zandirhám* című szövegekönyvek női alakjai nem kevésbé fontosak, ráadásul aktívak és különlegesek, mint ahogy a címében semleges *A világ vége*, illetve az *Átkozott ifjúság* női főhőse is az. A jelenség persze nem egyedi, beleillik az operatörténeti kontextusba.

Ugyanakkor szinte biztos, hogy a Magyar Királyi Operaház társulatáról is vall. Szinte szimbolikus – bár nyilvánvalóan véletlen – a librettópályázat meghirdetésének és Takáts Mihály hirtelen halálának egybeesése. A korszak egyik legnagyobb magyar operaéneke, a magyar dalművekben rendkívül népszerű és nagyhatású Takáts Mihály halálhíre 1913. augusztus 22-én jelent meg a napilapokban, egy nappal a librettópályázat meghirdetése előtt. Bár a két eseménynek nyilvánvalóan nem volt köze egymáshoz, a pályázat végkimenetelére hatással lehetett, hogy a librettószerzők már nem számíhattak egy megbízható, a magyar opera sikeréért komoly erőfeszítéseket tevő baritonénekesre. Takáts Mihály jelentősége e téren oly nagy volt, hogy még a nekrológokban is szóvá tették. Merkle Andor így fogalmazott:

127 Gróf Kinskyné Pálmay Ilka: *Emlékirataim*. Budapest: Singer és Wolfner, 1912, 75–76.

128 *A hajnalkövű gyűrű*, 28.

129 Uott, 31.



1. kép. Pálmai Ilka a Rip van Winkle című operettben
(Fotó: Strelsky, 1883, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet)

A hazai szerzők mindig különös ambíciót helyeztek arra, hogy operáikban Takátsnak okvetlenül szerep jusson, mert szép hangja és kitűnő alakítókéessége mellett olyan szépen magyarul énekelni, mint ő, csak kevesen tudtak. Törül metszett magyarsága az ének-szavakat művészetében elragadó természetességgel nyilatkozott meg.¹³⁰

A Takáts halála utáni – tehát a pályázat meghirdetését közvetlenül megelőző – napon szinte kitapintható volt a régi és új magyar operák repertoáron tartása miatti félelem:

[Takáts Mihály] halála súlyos csapás az Operaházra, amely nemcsak első baritonistáját veszítette el benne, de a magyar dalművek egyetlen oszlopát, akinek művészete híján talán hosszú ideig árván marad a sok magyar opera, amely eddig a repertoáron szerepelt.¹³¹

Nem feltételezhetjük, hogy egy bemutató ígéretével csábító operai szöveg-pályázatra jelentkező szerzők egyáltalán ne vették volna figyelembe az Operaház előadó-együttesét. S ha megnézzük a pályázat lefolytatása idején az Operaház rendelkezésére álló férfiénekeseket, láthatjuk, hogy az elmúlt években rendre magyar operai főszerepeket éneklő Takáts Mihály elvesztésével valóban nagy űr keletkezett. Arányi Dezső és a magyarrá lett Georg Anthes már sokadvirágzását élte, mindketten túl voltak pályájuk delelőjén. A fiatalabb generációban Környei Béla és Rózsa S. Lajos még nem nőttek fel Takáts Mihály mellé – bár erre leginkább Környeinek lett volna esélye –, Gábor József többéves olaszországi és németországi tanulmányút után csak a pályázat évében szerződött vissza az Operaházhoz,¹³² a korszak magyar operáiban viszonylag többet foglalkoztatott Székelyhidy Ferenc pedig még valószínűleg fiatalnak számított. Ha lettek volna állandóan rendelkezésre álló, megbízható magyar férfi énekesek, akiknek kvalitásai összemérhetők lettek volna egy Szamosi Elza, Krammer Teréz vagy Szoyer Ilona színpadi és énekesi tudásával, talán nem tolódtott volna el ilyen mértékben a szövegkönyvek súlypontja a női szerepek felé. A librettók női alakjainak különlegessége indokoltá teszi, hogy a pályaműveket a női főszereplők szempontjából is vizsgáljuk.

Ha a női szerepek alapján próbáljuk csoportosítani a librettókat, egyaránt találunk régi, inkább a 19. század második felének olasz és német operai alakjaira emlékeztető, és modern, a századforduló francia és olasz főszereplőire hasonlító nőalakokat. Részletesebben csak a különleges, modernebb szerepeket tárgyalom, továbbá néhány olyan esetet, ahol valamilyen módon a kortársi jelleg felfedezhető.

A dicséretet kapott *A költő leánya* ismert esetet, Firduszi perzsa költő, illetve leánya történetét dolgozza fel.¹³³ Bár a költő az ismert történelmi figura, a főszereplő

130 (m. a.) [Merkler Andor]: „Takáts Mihály”, *Magyarország* 1913. augusztus 22.

131 N. N.: „Takács Mihály meghalt”, *Budapest* 1913. augusztus 22.

132 Schöpflin Aladár (szerk.): *Színművészeti lexikon. A színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*. Budapest: Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929, II., 89.

133 A librettó a bírálóbizottság szerint bár hosszadalmas, de „figyelemreméltó munka [...] Voltaképpen verses tragédia, de igen jó operaszöveg anyaga rejlik benne.” N. N.: „Az operaszöveg-pályázat eredménye”, *Az Újság* 1914. március 22.

valójában a lány: őt esketi meg a haldokló költő, hogy álljon bosszút a hálátlan perzsa királyon. A leány a fejedelmi udvarban „összekerül a királyfival, kit esküje miatt arra bír, hogy ölje meg atyját”.¹³⁴ Nőközpontú opera a szintén dicséretet kapott *Gileád gyöngye* is, mely Jefte leányának története. A sajtóban megjelent rövid jellemzés alapján feltehetőleg inkább 19. századi operatörténeti alapokon nyugvó darabról lehet szó: „nagyszabású, kiállításos opera [...] sok érdekes, eleven operaszerű jelenettel. [...] sok hatásos kar és tömegjelenet, ügyes fokozás van a darabban.”¹³⁵

A későn beérkezett *Az elrabolt Theodora* című pályaműről még kevesebbet tudunk,¹³⁶ tartalmát illetőleg is csak feltételezésekbe bocsátkozhatunk. Ha e librettó címszereplője a hatodik században élt híres bizánci császárné (500 k.–548) volna,¹³⁷ akkor személyében egy kurtizánból és színésznőből a bizánci birodalom legbefolyásosabb császárnéjává váló női szerep is a látókörünkbe kerül. Bár a bizánci Theodoráról nem írják, hogy elrabolták volna, hányattatott gyermekkorra éppen alkalmat is adhatott egy ilyen témájú operaszüzsé kidolgozására, nem is beszélve a rendkívül karakteres, egyszerre művész és a végzet asszonya, némileg Thomas Mignonjára hasonlító címszerep lehetőségéről.

5.1. 19. századi operai nőalakok

Az árnykirály nőalakjai nagyjából megfeleltethetők azon Wagner-operák nőalakjainak, amelyekből maga a szöveggönyv szerzője, Fejér Ferenc is ihletet merített. Tannhäuser-Kun László Vénusz-Édua karjaiból menekül vissza Erzsébet-Izabella szerelméhez – leszámítva, hogy Izabella már felesége a királynak, miközben az a szépséges kun leány szerelmét is élvezi.

Forgách Zsuzsanna – a librettó már említett kortárs kontextusa ellenére – nem minősül modern nőalaknak. Ahogy Meliórisz Béla *A holicsi vár foglya* című, 1897-ben megjelent írásában fogalmaz:

Ártatlan, szende lélek, kedvencze apjának, [...] Zsuzsánnát szerette mindenki; hisz ki ne nézne szerető szemmel a harmatos rózsabimbóra, ki ne imádná kegyelettel, ihlettel az ártatlan gyermek-lelket, kinek fogalma sincsen még a rosszról, a búról, az életről?!¹³⁸

A librettóban szereplő Zsuzsannáról mindezek ugyanígy elmondhatók.

A Bánfi és Béli szerzője sokat markolt, amikor Szigligeti Ede színművébe Jókai Mór regényét próbálta beoltani. Az operaszöveg, bár szerzője két műből készített egy harmadikat, mégis – különösen a Jókai-regényt ismerők számára – nemhogy több, de inkább jóval kevesebb lett, mint bármelyik forrása. A Béli Pál-történet

¹³⁴ Uott.

¹³⁵ Uott.

¹³⁶ Mindössze annyit tudunk meg a sajtóból, hogy „későn érkezett, különben is nem volt libretto, hanem prózában írott hosszú tragédia, megzenésítésre eben a formában teljesen alkalmatlan.” N. N.: „Az operaszöveg-pályázat eredménye”, *Az Újság* 1914. március 22.

¹³⁷ Theodora császárnéről lásd: „Historia arcana”. In: Dimitriosz Hadzisz (vál.): *A bizánci irodalom kis-tükre*. Budapest: Európa, 1974, 60–67., ide: 64–67.

¹³⁸ Meliórisz: *A holicsi vár foglya*, 8.

feltétlenül nyert ezáltal, ugyanakkor az egyes szereplők Jókainál oly részletesen kidolgozott jellemének kibontására gyakorlatilag nem maradt lehetőség, mindegyik szereplő vesztett súlyából. A szerző hozzáállása ráadásul operai szempontból inkább konzervatív volt,¹³⁹ férfi hősök és politikai eszmék küzdelmét akarta színpadra állítani. Nem igazán sikerült kibontania a fejedelemt, Bornemissza Anna Jókainál rendkívül erőteljes figuráját. Erkölcsileg a librettóban is fölötte áll az urának, felelősségre vonja a fejedelmet, s nemcsak hogy ő rendezi el, amit a fejedelem elrontott, de ezek után még utasítást is ad neki:

ANNA

Szerencsére épp jókor érkeztem
Meggátolni. S már el is rendeltem
Béldit nejével elődbe jönni
Te béke jobbot fogsz felé nyujtani!¹⁴⁰

Szerepe ugyanakkor jóval kisebb, mint Jókainál, ahol maga Apafi Mihály mondja e szavakat feleségének: „Asszony, hisz te valóban fejedelemtnek születél!”¹⁴¹ A librettóba ebből ennyi került át a fejedelemtnek éppen a fent idézett jelenet utáni válaszában: „Édes feleségem, te vagy őrangyalom / Öröködj rám tovább is, én édes bálványom!”¹⁴²

A csábító és explicit egzotikus Azraële szerepe pedig teljes egészében kima-radt a librettóból, pedig Carmen és Delila budapesti népszerűségének aranykorában igazán operába illett volna egy egzotikus *femme fatale*, akit Jókai így jellemez: „nő vagy tündér, vagy démon”.¹⁴³

Az *utolsó Toldi*-ban, bár a címszereplő férfi, a történetet valójában kizárólag nők alakítják. Toldi Miklós engedelmesen követi az anyját és annak akarátát, miközben még Buda felszabadításánál is fontosabb neki szerelme, a török Myrrha hercegnő. S bár az összes szereplő közül az édesanya figurája a legerőteljesebb, a tragédiához egy harmadik nő, a címszereplő török ellenfelébe szerelmes rabnő, Mendzsé kémkedése és ügyessége vezet el. Maga az egész librettó zárt, számos szerkezetű, 19. század közepi olasz operai alapokon nyugszik – *preghiera*, *zarándokkar* és *fegyverszentelés*, zárt szóló számok és együttesek (trio, quatuor, sextuor)¹⁴⁴ találhatók a szövegben, sőt a librettista még egy zenei emlékeztető motívumra is utalást tesz¹⁴⁵ –, s ezen a kereten a női szerepek sem lépnek túl. Könnyen adja magát a párhuzam Toldiné és Szilágyi Erzsébet között; mindketten elveszítik a fiukat az

139 A Scribe-féle francia történelmi librettók tanulmányozására utal például, hogy a szövegtől szerzője történelmi magyarázattal, szinte végjegyzettel látja el pályaművét. Scribe magyarázó jegyzeteiről ld. Smith: *The Tenth Muse*, 222.

140 *Bánfi és Béldi*, 39.

141 A regény 7. fejezetében, ld. Jókai Mór: *Erdély aranykora*. Budapest: Kossuth, 2008, 74.

142 *Bánfi és Béldi*, 39.

143 A regény 18. fejezetében ld. Jókai Mór: *Erdély aranykora*, Budapest: Kossuth, 2008, 221.

144 Sextuor a 37., Trio a 43., Quatuor a 47. oldalon.

145 „(Az utolsó szavaknál Myrrha magával vonja Miklóst a torony felé. Miklós tévétel léptekkel követi e pillanatban az eskü motívuma csendül föl.)”. Az utolsó Toldi, 35.

opera végére, bár Toldinéban a hazaszeretetet erősebb az anyai szeretetnél, az opera egyik legfeszültebb pontján még fiát is megátkozza, hogy az habozik szerelme és Buda felszabadítása között választani.¹⁴⁶ Myrrha hercegnő is inkább régi, lírai szopránszerep lehetne. Leginkább Mendzsé alakja sajátos, öntörvényű: kémkedésre, sőt gyilkosságra is képes rabnő, de ő sem lép túl a 19. század közepének egzotikus női mellékszerepein.

A vizsgált dokumentumegyüttes legfurcsább, legkevésebb operai szövege, *A világ vége* apokaliptikus víziója Éva és Omegár – egyfajta „utolsó emberpár” – a világ végső kihülésével párhuzamos rövid, de annál szenvedélyesebb szerelmének története. A szöveg merészségét mutatja, hogy a két főszereplő két külön magánjelenetben mutatkozik be, mielőtt találkoznának, így első duettjüket terjedelmes, több jeleneten végighúzódo, bölcseledő monológok előzik meg.

A regény Évát bemutató mondatai bekerültek a szövegkönyvbe is: „Tizenhat éves létére több tapasztalattal és több bölcsességgel bírt, mint a lezajlott korszakok hatvan éves emberei.”¹⁴⁷ Tizenhat éves kora tehát már a regényben eldőlt, nem az operai Salome öröksége. Oscar Wilde színművével való rokonsága nem zárható ugyan ki, de kérdéses, hiszen a színmű először a regénnyel egy évben, 1893-ban jelent meg.

Az opera szereplői ugyanakkor – a téma és a magában a szövegben található modern célzások ellenére is – inkább wagneriek, mintsem a századforduló gyermekei. Éva halott anyja, amikor rövid időre még feleszmél, az álomból ébredő Brünnhilde gesztusával fordul az ég felé, s köszönti a Jupitert.¹⁴⁸ Éva és Omegár szerelmi duettje kitölti a második felvonás első felét; megzenésítve a *Trisztán és Izolda* szerelmi kettősének hosszúságával és súlyával vetekedhetne. Ebben a kontextusban nézve nem is teljesen kizárható, hogy a főangyalnak az opera végén – egyértelműen Goethe *Faust*jára utaló anygalkarban,¹⁴⁹ a két főszereplő közös „szerelmi halála” közben – megszólaló tárogatója nem csupán magyaros célzásnak tekinthető, hanem értelmezhető a *Trisztán*ra való utalásként is, hiszen ismert, hogy a harmadik felvonásbeli *Alte Weisét* a *Trisztán* budapesti előadásain angolként helyett tárogatón játszották.¹⁵⁰

Athalja is egy régi típusú opera főhősnője – ráadásul címszereplő, hiszen ő Judea virága. Aidához hasonlóan apja és szerelme, egyben hazája és annak ellenségei között vívódik, bár ő nem él elnyomatás alatt. Anya szeretne lenni,¹⁵¹ azonban

146 „Légy átkozott... (megragadja az égő fátklyát s le akar véle a bástya belsejébe sietni. [...])”. Uott, 37.

147 Flammarion: *A világ vége*, 216.

148 „[...] kezét kinyújtva, Jupiter bolygóra mutat az Ég felé, mely sugárzó fénynyel ott ragyog a magasban.” *A világ vége*, 22. Wagnernél: „Sie begrüßt mit feierlichen Gebärden der erhobenen Arme ihre Rückkehr zur Wahrnehmung der Erde und des Himmels.” Siegfried, 3. felv., 3. jelenet.

149 „(A távolban tündéres kép tárul a nézőtér felé, égi fényben úszó; hangzik a látható angyalok karéneke és hangos egy főangyal ezüst tárogatója.)”. *A világ vége*, 46.

150 N. N.: „A tárogató az Operában”, *Zenevilág* II/30. (1902. márc. 18.), 314.; a Schunda-féle tárogatónak a *Trisztán*ban történt alkalmazása kapcsán lásd továbbá: N. N.: „A tárogató a Wagner-operákban”, *Zenevilág* II/7. (1901. október 15.), 54.; valamint N. N.: „A tárogató a bécsi udvari Operában”, *Zenevilág* II/37. (1902. május 6.), 401.

151 *Judea virága*, 20.

nem tud mást szeretni, csak a perzsa Gileádot, akit a második felvonásban Athalja honfitársai orvul meggyilkolnak.¹⁵² A 19. század közepének operai toposzát idézi, mikor a népzvezér édesapa mindezek miatt megátkozza leányát.¹⁵³ Az opera harmadik felvonása egy terjedelmes örülesi jelenet, melyben még egy női alak feltűnik, egy szellem, aki „a csókok lelke”-ként mutatkozik be. A szerző modern operai témáktól való elhatárolódását jelzik e szellemnek könnyen a *Salome* hírhedt jelenetére érthető szavai: „A siron tul emléken nyilok / Halott szájon már nincs erőm!”¹⁵⁴

E konzervatív gesztusokhoz képest különösen feltűnik az opera egy pontja, ahol Athaljára hirtelen egészen modern fény vetül. Az első felvonásbeli szerelmi kettős végén a színpadi leírás szavaiból szinte a *Pillangókisasszony* szintén első felvonásbeli szerelmi kettősének erotikáját hallhatjuk kicsendülni:

[Gileád] felkel. Megfogja Athalja kezét. Az ágyhoz vezeti. Athalja öve teljesen lecsuszik. Ruhája habosan omlik alá. Teste, mint egy márványszobor vakít. Gileád összehuzza az ágy függőnyeit. Az egyik bajadér teljesen lefordítja a fáklyát. Gyér, füstös világítás. A bajadérok és kíséret kimennek. Nemsokára egyenetlen lélekzetvétél lükteti át a nagy csendességet.¹⁵⁵

A *Pillangókisasszony* 1906. májusi budapesti bemutatója utáni recenzióknak egyik visszatérő szava volt az erotika, amelyet Béldi Izor kifejezetten össze is kapcsolt a szerelmi kettőssel.¹⁵⁶ S ez az erotika olyannyira össze is forrott a *Pillangókisasszony* címszerepével, hogy még az 1913. szeptemberi új betanulás alkalmával is éppen az erotikus bájt – mely „mint valami fluidum sugárzik ki Madame Chrysanthème gyöngéd, törékeny lényéből”¹⁵⁷ – kérték számon Medek Anna szerepformálásán.¹⁵⁸

5.2. Operettel kacérkodó szerepstruktúrák – a *Zandirhám* és a *Farsangi lakodalom*

A forráscsoport két vígoperai librettója is bizonyos mértékig kapcsolatba hozható az operettel, ennek oka elsősorban a női szerepekben kereshető. A *Zandirhám* szerzője a forrásként felhasznált eposz szereplőinek struktúráját alakította át oly módon, hogy az az operettdeli hagyományos négyesfogat-dramaturgiát kövesse. A történet középpontjában Jolán áll, aki egyfajta szelídebb kiállítású Norma; az opera közepén kiderül, hogy valójában Magor főrabban leánya – lásd: Oroveso és Norma –, s övé a feladat, hogy kihirdesse az új rabonbán¹⁵⁹ nevét a rabonbáni toronyból. A szerepek

152 Uott, 27.

153 Uott, 22.

154 Uott, 33.

155 Uott, 14–15.

156 Dr. Béldi Izor: „Pillangó kisasszony”, *Pesti Hírlap* 1906. május 13.

157 N. N.: „(Operaház)”, *Budapesti Hírlap* 1913. szeptember 14.

158 Uott.

159 A rabban és a rabonbán lényegében hasonló jelentésű, perzsa eredetű méltóságnév. A rabonbán a székelyek kormányzója és főpapja, ld. „Rabonbán”. In: *A Pallas nagy lexikona*, XIV. Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1897, 327.; ill. Viczián János: „Rabonbán”. In: Dr. Diós István (főszerk.): *Magyar katolikus lexikon*, XI. Budapest: Szent István Társulat, 2006, 388–389.

közt elfoglalt centrális jellegét erősíti, hogy többek szerelmének is ő a célpontja. Titokzatos származása ellenére is őt választja párjává a hős Zandirhám, de végzetes szerelemmel szereti őt a púpos Zoa, s a besenyő kán is őt szeretné megszerezni.

A „komoly” pár, Jolán és Zandirhám mellett szerepel egy könnyedebb páros is: Zéla, Zandirhám leánytestvére és Barnavitéz. A hőskölteményben mindkettőjük figurája komolyabb, mint az operalibrettóban. Barnavitéz jelentőségteljes hős, Dózsa Dániel egy teljes éneket szentel a feltűnésének, vitézségének, erejének.¹⁶⁰ S nemcsak erős, de idegenből érkező, titokzatos, fenyegető harcos is, aki eleinte a besenyők közé áll, még székely hősöket is legyőz. Csak Zandirhám tud felülkerekedni rajta,¹⁶¹ ekkor áll át a székelyek táborába, s kedveli meg őket. A hősköltemény végére derül ki, hogy Barnavitéz valójában Árpád vezér.¹⁶² Mindezekből a librettista egy, bár titokzatos, mégis könnyed harcost faragott, könnyed karakterét még nevének Lohengrinéhoz hasonló, már említett titkolása sem ellensúlyozza kellő mértékben.¹⁶³

A „bájkcsú” eposzi jelzővel kitüntetett Zéla a hőskölteményben íjjal a kezében mutatkozik be:

Nézz nyilomra, tömött tegezemre,
Harczos népnek hősi lovagja!
Szólt a leány, édes szava zengvén,
Lenyilazom a belényt, le a medvét [...] ¹⁶⁴

Az operában ezzel szemben első megjelenésekor tréfálkozik, a librettó előírása szerint „pajkosan” arra bízta Zelemirt, hogy zavarja meg Jolán és Zandirhám álmodozó kettősét.¹⁶⁵ Zéla a hőskölteménybeli méretéhez képest jelentősebbé, epizód szerepből egy, a női főszereplőénél könnyebb fajsúlyú, de szintén főszereplővé válik. Barnavitézzel már annak megjelenésekor kacérkodik,¹⁶⁶ később róla ábrándozva látjuk.¹⁶⁷ Egyetlen hősies gesztust írt neki a librettista: a harmadik felvonás csatajelenetében leszúr egy besenyő vezért.¹⁶⁸ Erre a gesztusra az opera hősi, nemzeti jellegének erősítése mellett valószínűleg azért is volt szükség, hogy Zéla méltó párja tudjon lenni a szintén könnyedebb, de – mégiscsak Árpád vezérről lévén szó – bizonyos értelemben hősies Barnavitéznek.

Zéla és Barnavitéz szerelmi viszonya ugyanis teljes egészében a librettista fantáziájának szülötte, a hőskölteményben nem szerepel. Évődve kibontakozó szerel-

160 Dózsa Dániel: *Zandirhám*, Harmadik költemény negyedik ének.

161 Uott, 129.

162 Uott, 295.

163 „Külsőm tetszések megnyeré, / S szívem hagyom tuszul neked. / Dicsősséggel ha visszatérek / Győzelmem hirdetni nektek / Hogy ki vagyok s mi a nevem? / Egy év megfejt a talányt....” *Zandirhám*, 18.

164 Dózsa Dániel: *Zandirhám*, 162.

165 Uott, 8.

166 Uott, 14.

167 Uott, 16.

168 Uott, 37.

müket Jolán és Zandirhám nemesebb érzelmi viszonyával együtt szemlélve válnak ők szinte az operettbeli négyesfogat szubrett és táncoskomikus párosává. Operettes – de legalábbis vígoperai – karakterükről árulkodik többek között az a részlet is, amikor Zéla anyja titkos találkán érvén őket rájuk pirít: „Zéla, mi az? Mi történt itten?” – mire Barnavitéz az eposzi történethez képest meglepő könnyedséggel válaszol: „Egy két kis csók több semmisem.”¹⁶⁹ Bár némileg baljóslatú körülmények között, de operettes átöltözésnek is tanúi lehetünk a librettóban: Jolán a csata előtt Zélára adja köpenyét,¹⁷⁰ ezáltal is erősítve a kettejük szerepe közti kapcsolatot – gondoljunk *A denevér*-ben Adélra, aki a bonyodalomba Rosalinde ruhájában érkezik.

Áttételesebben kapcsolódnak az operett műfajához a *Farsangi lakodalom* legfontosabb női szerepei. Négy teljesen különböző nőtípust látunk: a zsémbes Nagyaszonnyt, a bájos és szerelmes Zsuzsit, az ábrándos-boldogtalan Grófnét és a nagyvilági, kokett Stancit. Tóth Aladár az operáról írott kritikájában érzékletesen vázolja fel a szerepek hierarchiáját: „A Nemzetes asszony a középén; mindent mozgató praktikus elem; a cselekmény higánya. Szemben vele a házigazda: a reflektív, a mérsékelő [...]. Mindkét oldalon egy-egy szerelmes pár: a házikisasszony Zsu[z]-ska és Kálmán, a diák; [a] fiatal, keresetlen, falusi szerelem diadala; és a grófnő, a gárdatiszttal, a megkésettek, a városi kultúra megkötöttségeinek rabjai, rezignálók.”¹⁷¹ A *Zandirhám* esetében is látott négyesfogat párosai itt helyet cserélnek: ugyan itt is a fiatalabb pár, Zsuzsi és Kálmán a bohémebb, s az idősebb páros, a Grófné és a gárdatiszt a komolyabb, de ez esetben a könnyedebb pár a főszereplő, s a komolyabb a másodrangú.

A főszereplők közül Zsuzsi a legkevésbé modern nő, Cserna Andor kritikájában – érvelését zenei példákkal is alátámasztva – jogosan állítja párhuzamba a *Mesterdalnokok* Évájával.¹⁷² Különös ugyanakkor, hogy a kritikusoknak a lehetséges vígoperai mintákat, párhuzamokat keresve nem jutott eszébe a *Rózsalovag*, amelynek budapesti bemutatója alig valamivel előzte meg a librettópályázatot.¹⁷³ A mélabús, ábrándozó grófné egyértelműen magán hordozza a Marschallin néhány személységjegyét. Férfjét, aki távol van – ráadásul Bécsben¹⁷⁴ – nem szereti, vágyik az igazi boldogságra, miközben tudja, és ki is mondja – ha nem is a hoffmannsthali „Zeit” keretei között –, hogy az idő elszállt felette.¹⁷⁵ Bár nem magától, hanem a

169 Uott, 18.

170 Uott, 36.

171 Tóth Aladár: „Farsangi lakodalom”, *Pesti Napló* 1924. február 17.

172 Cs[erna]. A[ndor]: „Farsangi lakodalom”, *Magyarország* 1924. február 17. – Szintén zenei példákkal alátámasztva Tóth Aladár is a *Mesterdalnokok* szerepeihez hasonlítja a *Farsangi lakodalom* főbb szerepeit, de csak a férfiszereplőket említi. Tóth Aladár: „Farsangi lakodalom” *Pesti Napló* 1924. február 17.

173 Egy, a szerepkarakterektől független hasonlóság is található a két opera között: a hóviharban elzárt fogadóba érkező vendégek okozta felfordulás megfelleltethető a *Rózsalovag* első felvonása audiencia-jeleneténél. Akár a „Drei adeligen Töchter” megfelelőjeként – vagy inkább ellenképeként – is tekinthetünk a három lányos anya szerepére.

174 Vajda Ernő: *Farsangi lakodalom*, 23.

175 Uott, 43.

Nagyasszony kérésére, de ő is megpróbál beleavatkozni a fiatalok kibontakozó szerelmébe. Igaz, működése – éppen saját románca miatt – nem lesz hatékony. A Marschallin ezzel szemben saját maga próbálja irányítani a cselekményszálakat, de ennek végeredménye ugyanaz: a fiatalok boldogsága beteljesül.

Stanci, a kacér vénlány a nagyvilágot képviseli, belépőjében hat nyelven énekel:

STANCI

Pardon! Pardon!

Mille pardons! Mille pardons!

Hogy „wie vom Himmel” csak itt vagyok,

Mint az égből ide pottyanak!

Bon jour! Good bay [sic, recte: day]! Goten Tag! Jó napot!

Buon giorno! Dobry gyen!

Minden nyelven társalgok!

Leider, leider még sem érti meg

Szavam a férfi nem!

Unbegreiflich! Incroyable!...

El nem vett még egyikök sem!¹⁷⁶

Bár az operában ő egy idősebb vénleány, a librettóból nem derül ki egyértelműen, hogy idős vagy fiatal nőről van-e szó, csak az, hogy még nem házas, így akár azt is feltételezhetjük, hogy Vajda Ernő egy vérbeli francia eredetű virtuóz szubrettszerepet, Philine, Musette vagy Adél rokonát látta benne.

5.3. Az északi vierge forte – Maren

A női főszereplők közül az egyik legerősebb karakter az *Éjszaki fény* norvég Maren-je, aki ha valóban operai hősnővé válhatott volna, Minnie-nek, *A nyugat lánya* főszereplőjének lenne közeleli rokona. Közös bennük a szerzőtől való földrajzi távolság, amely ugyanakkor egyik esetben sem a keleti témában találja meg az eltávolodás lehetőségét. Mindketten a morálisan rendkívül erős nő, a „vierge forte” nőtípus képviselői. Cserna írt így Minnie-ről 1912-ben: „ő a 'vierge forte', a kaliforniai aranyásók jótevő nemtője, aki a romantikus környezetbe, eldurvult férfiak közé kerülve, féltő gonddal őrzi leányos ártatlanságát ama férfiú számára, aki szívét meg fogja nyerni.”¹⁷⁷ Maren hasonlóképpen őrzi magát, csak éppen norvég halászhalkák között élve egyedüli aktív nőként. Marenen kívül mindössze súlyosan depressziós édesanyja lenne női szerep az operában, aki hasonlóan Wowkle-höz inkább csak hangulatteremtő zsánerfigura.

Akárcsak Minnie, Maren is két egymástól függő, egymással ellentétes akaratú férfi szerelmének célpontja. A két mű férfiszereplői között már több eltérés található – például az, hogy Svend és Sigurd eleinte barátok, csak Maren teszi őket ellenfelekké, illetve hogy Svend, bár jóval gyengébb Sigurdnál, mégis megöli őt az Északi-sark felé repülve –, de az közös bennük, hogy mindketten a nő körül mo-

¹⁷⁶ Uott, 20–21.

¹⁷⁷ Cserna Andor: „A Nyugat leánya”, *Egyetértés* 1912. március 1.

zognak, a nő jelenléte robbantja ki a köztük már kezdetben meglévő feszültséget. Svendet ismerjük meg előbb, ő Maren gyerekkori pajtása, aki szinte magától értő-dőnek veszi, hogy a lány majd feleségül megy hozzá, egészen addig, amíg meg nem jelenik a színen a daliás, ugyanakkor némi ellenszenves felsőbbrendű jelleget is hordozó – nevében is Siegfriedre hasonlító¹⁷⁸ – Sigurd Ekdal.

A vallás mind Maren, mind Minnie életében alapvető tényező. Minnie biblia-órát tart a bányászoknak, Marennek pedig az édesapja a falu lelkésze. Maren ugyanakkor nem megy el odáig, hogy csaljon a kártyában szerelme érdekében. Sőt, amikor Svend Sigurd halálhírét hozza, elfogadja aényt, és égi jelnek veszi, hogy kezét mégis Svend Hansennek kell nyújtania. Így Maren kevésbé az önállóságával, mint inkább az erejével válik hasonlóvá Minnie-hez. Anyjával ellentétben, akinek depresszióját az északi táj okozza, Maren szereti ezt a vidéket: „Itt érzem magam nagyra, szabadnak, Megküzdök fürgeteggel, hóviharral! Győzelmesen!”¹⁷⁹ Nem vágyódik el, mint az anyja, hanem inkább az egyetlen délről északra jövő úton várja a férfit. A regényben Maren még az operalibrettóban tapasztaltnál is nagyobb önállóságot és erőt tanúsít: amikor Sigurd halálának körülményeiről faggatja Svendet, kijelenti, hogy ha ő is ott lett volna a léghajóban Sigurd állítólagos öngyilkossága idején, ő megmentette volna a hőst¹⁸⁰ – akárcsak Minnie az éppen vérző sebbel, eszméletlenül fekvő vagy akasztás előtt álló Dick Johnstont.

A regény és az operalibrettó Marenjének személyisége közötti alapvető különbség az adaptáció természetes velejárója. A regényben Maren vadsága egy időre megszűnik, a hazatérő Svend Hansennel nemcsak összeházasodik, de együtt elköltözik egy nagyobb városba, sőt gyermeket is szül neki, s csak ezután derül ki, hogy Svend ölte meg Sigurdot. Sigurd naplója, amelybe Svend – lelkiismeretével küzdve – maga jegyzi be ennek bizonyosságát, már szerepel az operalibrettóban is, azonban Marennek a domesztikációja, a polgári életbe való belehelyezkedése elmarad. E jelenetek kihagyásával ugyanakkor még inkább szembetűnő a librettó Marenjének párhuzama *Az istenek alkonya* Brünnhildéjével, aki az opera elején szinte háziasszonnyá válva búcsúzik el hőstől. Maren az opera végén szintúgy behívja a tömeget a színpadra, s elénekli a maga – persze egy egyesítés operához illő terjedelmű – „Starke Scheite”-monológiát:

MAREN (*határozott hangon*)

S ti emberek!

Hallgassatok meg csöndben engemet! [...]

Az elhunyt Svend Hansen özvegye, én, vádoló

Az elhunyt férjem, hogy megölte,

178 A Siegfried és Sigurd közti hasonlóság a regényben még jobban átüt: Sigurd „[s]ohasem fáradt el, sem a testi, sem a szellemi kimerülést nem ismerte: pár órai alvás elég volt, hogy a legnehezebb megerőltetéseket is teljesen kiheverje. Sőt úgy kereste a veszélyt, küldelmet, fáradságot, mint más az élvezeteket.” Voss Richard: *Léghajón az Északi sarkhoz*. Budapest: Magyar Kereskedelmi Közlöny kiadása, 1904, 33.

179 *Éjszaki fény*, 9.

180 Voss: i. m. 77.

Szigurd Ekdált, barátját s utitársát,
 Ki nékem vőlegényem volt
 (magasra tartja a naplót) Itten van kezemben a saját bűnvallomása.¹⁸¹

5.4. Femme fragile a Martinovics-összeesküvés árnyékában – Fanni

A Fanni esetében – ahogy a *Farsangi lakodalom*nál is tettem – szándékosan eltekintek a szerepek zenei jellemzésétől. Kármán regényének Fannija különleges változáson megy keresztül, mire operai hősnő lesz belőle. Az előbbi teljesen introvertált, csak idősebb barátnője, „Báró L.-né” előtt tárulkozik ki. Ez az idősebb barátnő az operából hiányzik, hiszen nincs is rá szükség. Mohácsi Jenő Fannija nyíltabb, bátrabb. A regényben szinte elképzelhetetlen volna, ami az operában megtörténik: Fanni a társaság kérésére nyilvánosan elénekel egy dalt. S nemcsak szentimentális, epekedő szerelmes, hanem az önkéntes száműzetésben is hősies társa kívánna lenni Baranyai jurátusnak.¹⁸² Az utóbbit persze nem kérhetjük számon Kármán Józsefen, hiszen a regényben nem szerepel az a politikai szál, amelyet Mohácsi Jenő beleszótt a librettóba – nem is szerepelhetett, hiszen éppen a regény megírása idején aktuális. Nem állíthatjuk persze, hogy az operai Fanni extrovertált lenne. Kármán Fannijához viszonyított nyíltsága azonban abban is megnyilvánul, hogy a bálban a nemkívánatos táncpartnerrel tréfálkozva évődik.¹⁸³

Amikor Fanni a dala után Baranyaival tánc közben duettet énekel, szinte megjelenik előttünk a *Bohémélet* fiataljainak ismerkedő kettőse. Baranyai előbb Marcello szakmáját hívja segítségül az udvarláshoz („Bár lennék képiró, lefesteném, a hogy e dalt énekelte”), majd magát Rodolfót idézi meg: „Vagy lennék nagy poéta, strófákban zengeném, a hogy e dal hullámain törékeny csolnakként a lelkem ringatózott.”¹⁸⁴ Fanni válaszában a „Mi chiamano Mimi” szövegének emlékeit fedezhetjük fel: „Egy ily egyszerű falusi lányka, hogy volna méltó ez ékes szavakra. Csön-des otthonomban, a dalos madárka volt mesterem.”¹⁸⁵

A Fannit a budai bálba vivő Torday Teréz is sokkal gazdagabb figura az operában, mint a regényben. A regényben Teréz inkább epizód szereplő, Fanni szomszédja, aki egyetlen markáns cselekedetét leszámítva – amikor Fanni érzelmeit egy tréfájával leleplezi – inkább vigasztalója, barátnője a leánynak. Az operában Teréz karakteresebb, nagyvilági egyéniség, aki mindennek felett szereti a bálakat, alig várja már, hogy induljanak Budára.¹⁸⁶ Az opera utolsó felvonásában vissza is tér a beteg Fanni ágya mellé, azonban ekkor is bálba készül, ezúttal Bécsbe.¹⁸⁷ Az operai Teréz és Fanni viszonya ismét Fanni Mimi-jellegét erősíti, ketten együtt egyfajta Musetta-Mimi párost alkotnak, ami nyilvánvalóan nem a forrásul szolgáló regényből, hanem Mohácsi Jenőtől származik.

181 *Éjszaki fény*, 102–103.

182 *Fanni*, zongorakivonat, 310.

183 Uott, 217–223.

184 Uott, 285.

185 Uott, 288.

186 Uott, 38–39.

187 Uott, 370.

5.5. Femme fatale különböző életkorokban – Rosilla

Talán valamennyi librettó közül a legérdekesebb, legkülönlegesebb az *Átkozott ifjúság*. A benne lévő szerelmi háromszög önmagán messze túllépő feszültségét egyrészt az adja, hogy a jelenetek között 15, 10, majd újabb 15 év telik el, másrészt pedig az, hogy a szerelmi háromszög egyik férfi tagja, Camillo az első felvonás végén elvesztett szerelme feletti bújában az Alkimista által felajánlott két ital – a felejtés és az ifjúság itala – közül az ifjúságot választja, s így az opera végéig ifjú marad. Az örök ifjúság a századforduló kedvelt témája volt, gondoljunk csak Oscar Wilde *Dorian Gray arcsképe* című regényére, mely 1904-ben már megjelent magyarul.¹⁸⁸ S bár Szeghő Sándor *Báthory Erzsébet* című operájában, melyet néhány hónappal a pályázat meghirdetése előtt, 1913 májusában mutatott be az Operaház, nem az örök ifjúság adja a szűz leányok gyilkolásának motivációját, annak a Báthory-legendával való összefüggése nyilvánvaló.

A női főszereplő, Rosilla lépésről lépésre változó érzelmekkel viseltetik két lovagja, a csodás szépségű Camillo¹⁸⁹ és a nemesi származású Silvio¹⁹⁰ iránt. 15–16 éves gyermekként Camillót szereti, de a rang csábítására mégis Silvióhoz megy hozzá. 15 év elteltével a fiatal Camillóval tart, 10 év múlva már benne is csalódik, s végül újabb 15 év elteltével visszatér Silvióhoz.

Az időátlépéssel játszó történetek persze nem állnak távol a zenés színpadtól, s a századfordulón is találunk népszerű műveket, amelyekben a felvonások között több év is eltelik. Elég csak Planquette *Rip van Winkle* című operettjére, Adolphe Adam *Le postillon de Lonjumeau* című opéra comique-jára, Goldmark *Ein Wintermärchen*jére, az *Anyeginre* vagy akár a *Pillangókisasszonyra* gondolnunk, de érdemes itt visszaautalni az *Éjszaki fény* című pályaműre is, amelyben két év telik el a második és a harmadik felvonás között.¹⁹¹ Figyelemre méltó, hogy e műveket nézve a nagyobb időtáv vidám, a kisebb inkább tragikus művekben fordul elő. Ennek oka lehetett a nagyobb életkorkülönbségből adódó kettős szerepek kínálta látványosság, illetve komikum, szemben a kisebb időeltéréssel, amely a drámai idő rövidebb megakasztásával és az események eszkalálódásának késleltetésével inkább a feszültséget növeli. Az *Átkozott ifjúság*ban ugyanakkor a nagy felvonásközi időintervallumok tragikus történettel párosulnak, a szereplők nem használhatják ki a különböző életkorból adódó komikus lehetőségeket.

Rosilla több modern operai női alak hatását hordozza magán: 16 éves, mint Salome, kacérsága öntudatlan és ingerlő, mint Manoné, s gyengéd, finom leány, mint Mimi.¹⁹² Philine-hez hasonlóan – édesapját leszámítva – az összes férfi fősze-

188 Wilde Oszkár: *Gray Dorian arcsképe*. Ford. Konkoly Tivadar. Budapest: Országos Irodalmi Részvénytársaság, 1904.

189 „harmincéves, aranyhaju, ragyogó szépségű fiatalember”, *Átkozott ifjúság*, 1. felv., 13.

190 Silvioról az első felvonás folyamán derül ki, hogy a pármai herceg unokaöccse, s éppen ekkor örökölt hatalmas vagyont. Uott, 15.

191 Szintén ezzel a dramaturgiai eszközzel játszik Richard Heuberger *Manuel Venegas* című operája, melynek lipcei ősbemutatóján (1889. március 27.) Krammer Teréz is énekelt, s Nikisch Artúr vezényelt. Ezt a darabot viszont nem játszották ekkoriban Budapesten.

192 „Rosilla alig tizenhat-éves gyengéd, finom leány. Csupa öntudatlan, ingerlő kacérság.” *Átkozott ifjúság*, 1. felv., 11.

replő érzelmének célpontja. Ugyanakkor egyértelműen Carmenre utal első megjelenésekor énekelt áriájának szövege: „A női szívnek nincsen nyitja. / Hogy lángragyult-e perzselőn lobogva, / Vagy még csak álmaid dobogja, / Hogy angyalé, vagy ördögé – / Ki lát a hókebel mögé? / Hogy milyen arc ragyog belé tavaszt, / Ki tudja azt? Ki tudja azt?”¹⁹³ Az utolsó szövegsort még rá is lehetne énekelni Carmen Habanerájának dallamára.

Rosilla személyiségfejlődésének, változásának szinte nem leljük párját az operairodalomban. Kezdetben csapongó, felelőtlen kislány. Ragyogó szépsége miatt Camillót szereti, de akaratos „hercegné leszek”¹⁹⁴ szavakkal mégis a hirtelen örökségnek köszönhetően herceggé emelkedett Silviónak mond igent. Lelki fejlődésének stációi leginkább Camillónak mondott búcsúszavaiból látszanak. Az első felvonásban a férfi csalódott „Hát nem szeretsz?” kérdésére fiatal Carmenként így felel: „Leánytitok, ábrándok titka, / A női szívnek nincsen nyitja.”¹⁹⁵

A második felvonásban már érett nő:

Emlékezzél, Camillo a szavamra:
E nap nagy napja végzetednek,
Várj és szeress:
Asszony vagyok, szeretlek.¹⁹⁶

A harmadik felvonás első képének végén – miután a „telt, negyvenéves asszony”¹⁹⁷ felfedezi első ősz hajszálait¹⁹⁸ – szavaival ugyan elbúcsúzik Camillótól, de a férfit már nem hagyja el, valójában az érzelmi kötődéstől búcsúzik:

Camillo, ma elvesztettelek.
Egy lélek voltunk még, mikor bejöttünk.
És most ketten megyünk el.
Az átkozott ifjuság áll közöttünk.¹⁹⁹

Ezen a búcsúzáson a szerző karakterformálásának dilemmái is megfigyelhetők. A végleges formában a következőképpen ér véget a jelenet: Camillo: „Add a kezéd.” / Rosilla: „Hagyd.” S ezek alatt található az eredeti befejezés utolsó három sora áthúzva: Camillo: „Szeretsz még?” / Rosilla: „Mint a fiamat. / Anyád lehetnék.”²⁰⁰ Ennek az iróniával erősen átítatott három sornak a kihúzása valószínűleg a szerep kerekded jellegének megőrzése érdekében történt, ezáltal azonban éppen a szereplő felnőtté válásának, karaktere gazdagodásának egy egyedi pontját hagyta el a szerző.²⁰¹

193 Uott, 1. felv., 12.

194 Uott, 1. felv., 18.

195 Uott.

196 Uott, 2. felv., 19.

197 Uott, 3. felv. 1. jel., 5.

198 Uott, 3. felv. 1. jel., 6.

199 Uott, 3. felv. 1. jel., 8.

200 Uott, 3. felv. 1. jel., 8.

201 Az operai iróniáról lásd bővebben: Smith: *The Tenth Muse*, 276–277.

A harmadik felvonás második képének végén, amikor Silvióval újra egymásra találnak, Rosilla végül mégis elköszön Camillótól:

Megyünk tovább, két tipegő öreg,
Kik végre boldogok lehetnek.
Bocsáss meg, ó Camilló,
Én téged nem szeretlek.²⁰²

Rosilla tehát felfogható egy egyedi végzetasszonyként, aki miatt az egyik férfi bár 15 évig boldog, majd megöregedéséig kell várjon, míg az asszony visszatér hozzá, a másik férfi fiatalságával bukik el. Mindeközben – a tökéletes párkapcsolatot keresve – a nő maga is belebukik saját érzelmi instabilitásába.

A női főszereplő személyiségén, illetve annak változásain keresztül a librettó több, a mindennapi életben felmerülő kérdést is színpadra emel. Egyrészt megjelenik a családalapítás: nemcsak Rosilla megy férjhez (kétszer is), hanem az első felvonás szereplői közül többen családjukkal érkeznek a második felvonás, illetve az egész opera centrális pontján megrendezett ünnepségre.²⁰³ Másrészt hangsúlyt kapnak a házasságnak az opera műfajában ilyen mélységgel nem tárgyalt válságai. Noha Fricka és Wotan is vitatkozik, azonban itt – Freia almáinak hiányában, hiszen azoknak áldásaival ez esetben egy harmadik személy élt – épp az idő érzékelhető múlása hozza magával a feszültséget. A második felvonásban, 15 év elteltével a pár tagjai már alig szólnak egymáshoz, nem tudják felvenni a beszélgetés fonalát.²⁰⁴ Mint azt láthattuk, Rosilla a harmadik felvonásban, újabb csalódása után második férjétől már nem búcsúzik el, csak megállapítja, hogy már nem éreznek egymás iránt semmit. A válás itt nem kerül olyannyira előtérbe, mint a *Forgách Zsuzsanna* esetében, de nyilván az is a háttérben lezajló, színpadra ugyan nem vitt, mégis szerves része a szövegeknyvben végbemenő folyamatnak.

6. Összegzés

A fenti példákkal megpróbáltam rávilágítani arra, milyen lehetséges minták, irányvonalak alapján választották ki a tízes évek ismeretlen librettistái operatémáikat és női szerepeiket. A női szerepeket összegezve megállapíthatjuk, hogy a századforduló operai nőalakjainak széles skálája visszaköszön ezekben a nagyrészt meg nem zenésített operalibrettókban. A *femme fragile* Fanni, a *vierge forte* Maren, a *femme fatale* Rosilla, szubrettszerű, operettes női figurák – Zéla, Stanci és Teréz – és a Marschallinnal közeli rokonságban lévő Grófné mellett régiesebbek is megjelennek, akik közül Athalja színpadi erotikáján keresztül, míg Forgách Zsuzsanna a válóper színpadra idézése okán kap némi aktualitást. E női alakok sokfélesége illeszkedik a budapesti opera előadói gyakorlata s tágabb értelemben véve a nemzet-

202 Átkozott ifjúság, 3. felv. 7. jel., 8.

203 Uott, 2. felv., 11.

204 Uott, 2. felv., 2.

közi operai repertoár kontextusába is.

Sajnálatos tény, hogy az eredeti pályaművek több mint fele lappang, s még csak arról sincs adatunk, hogy milyen témájúak voltak. Lehetséges, hogy némelyiket visszakérte a szerzője, de az sem kizárható, hogy egy-egy librettó a 20. század folyamán elkallódott, netán selejtezés áldozata lett. Herczeg Sándor főkönyvtáros a meglévő librettókat 1920 márciusában vette leltárba, tehát arra is gondolhatunk, hogy a Tanácsköztársaság idejének operaházi zűrzavarában tűntek el példányok – az Operaház kottatárának a Tanácsköztársaság alatti állapotáról jó jellemzést ad az ekkori kölcsönzőnapló,²⁰⁵ melybe olvashatatlan kézírással, rendszertelenül jegyezték be a kikölcsönzött szerepeket, kottákat.

Az előzőektől nem független az a kérdés, hogy vajon a fennmaradt dokumentumegyüttes tudatos válogatás eredménye-e, s ha igen, azt a kérdést is fel kell tennünk, hogy vajon mi lehetett ennek a válogatásnak a szempontja. Lehetséges, hogy ezeket tartotta az Operaház alkalmasnak arra, hogy némi átdolgozás után operalibrettóként használja őket? A pályázat sajtójában ugyanis olvashatjuk, hogy a díjazott pályaműtől függetlenül is „az igazgatóság [...] fenntartja magának a jogot, hogy a pályázaton résztvevő operaszövegek közül többet meg is vásárolhasson.”²⁰⁶ Ráadásul Kern Aurél beszámolójából kiderül, hogy az első szűrés után „[k]örülbelül tíz darabot találtak a bírálók, mely érdemes volt a beható tüzetes tanulmányra”,²⁰⁷ ez a szám megegyezik az Operaház Emléktárában fennmaradt pályaművek számával.

A kérdés megválaszolása azonban nem ennyire egyszerű. A bizottság által kiválasztott tíz pályaműben benne kellett hogy legyen a négy díjazott szöveg is, amelyeknek eredeti példányai viszont nem maradtak fenn. S a fennmaradt tíz librettó között ott találjuk a pályázatból kizárt *Az árnykirály* című szövegkönyvet is. A fennmaradt tíz librettó között tehát legföljebb öt lehet olyan, amelyik túljutott a bírálat első fordulóján. Az, hogy a jelíges levelek sem maradtak fenn, arra enged következtetni, hogy ezeket vagy felbontatlanul kidobták – aminek nem sok értelme lett volna, ha a librettókat viszont megtartották –, vagy felbontották, csak az elmúlt száz évben elvesztek.

A pályaműveken található számok sem segítenek minden kétséget kizáróan e tekintetben. A kék számok sorozata nem folyamatos: az 1 után a 5–10, valamint 13 és 21 következik. Mivel *A világ vége* című librettón az egyes szám látható, ha feltételezzük is, hogy ezek a számok valamiféle rangsort jelöltek, akkor is csak a négy díjazott, illetve megdicsért pályamű utáni rangsorról lehet szó. E feltételezés érvényét ugyanakkor még inkább gyengíti, hogy Kern Aurél fent hosszabban idézett, a

205 Lelőhely: Magyar Állami Operaház Emléktára.

206 N. N.: „Az Operaház szövegpályázata”, *Világ* 1914. január 16.

207 „A bizottság a beérkezett anyagból először azokat a darabokat selejtezte ki, melyek semmiképp se jöhettek tekintetbe. Körülbelül tíz darabot találtak a bírálók, mely érdemes volt a beható tüzetes tanulmányra.” Kern: i. m., 66. – Nem kizárható, de sem adatokkal, sem pedig a Kern beszámolójában írottak alapján nem támasztható alá, hogy Kern később, operaigazgatóként – tehát 1915. február 1. és 1917. június 30. között – átválogatta az akkor még meglévő pályaműveket.

jó librettó tulajdonságait összefoglaló írása alapján *A világ vége* semmiképpen sem sorolható ennyire előre. Számtalan – Kern által elítélt – „bölcsező kitérés” található benne, s nyelvezete sem változatos, sőt inkább elvont.²⁰⁸ Azt a feltételezést, hogy a kék számok esetleg pontszámok lennének, tehát az 1-es az utolsónak rangsorolt librettót jelentené, nem tudjuk alátámasztani, hiszen nagyrészt alacsony számmal ellátott pályaművek maradtak fenn.

A piros számok – Karczag Márton elnevezése szerint: beadványszámok – alsó határa 605 (*Az árnykirály*), felső határa 650 (*Bánfi és Béli*), ezek azonban korábban sem alkottak egységes csoportot, hiszen az Operaház Emléktárának állományösszesítő listái alapján például a 613., 619., 623. stb. piros színű számmal ellátott dokumentumok operakották, vegyesen magyar és külföldi szerzőktől. Sajnos egyelőre nincs arról biztos adat, hogy vajon mikor kerültek a kottákra és szöveggönyvekre ezek a számok.

Az ugyanakkor elgondolkodtató, hogy a fennmaradt pályaművekben található női szerepek milyen különböző nőalakokat formálnak. Ha a tíz ismert librettó tudatos válogatás eredménye, s ez a válogatás még az első világháború kitörését megelőző időpontban történt meg, feltehető, hogy a válogatást végzők az Operaház akkori énekesnőinek szántak egy-egy parádés magyar operai szerepet.

Mindezek alapján azonban továbbra sem jelenthető ki teljes biztossággal, hogy vajon a fennmaradt dokumentumegyütttest tudatos válogatás vagy inkább a pályaművek nagyobb részének az elmúlt bő száz év alatti elkallódása formálta a jelenlegi állapotára. Az viszont bizonyos, hogy a díjat nyert és dicséretet kapott egzotikus, illetve rokokó-biedermeier hangulatú pályaművek jól illeszkednek az Operaház Hevesi Sándor és Bánffy Miklós nevével fémjelzett korszakának repertoárjához, gondoljunk csak a *Djamileh* magyarországi bemutatójára, vagy Glucknak²⁰⁹ és más zeneszerzőknek a rokokódívat szellemében színpadra vitt operáira. A sors fintora, hogy a két elkészült magyar operát csak a húszas évek derekán mutathatták be, amikor Hevesi már újra a Nemzeti Színházban rendezett.²¹⁰ A két mű közül végül csak a *Farsangi lakodalom* aratott maradandónak nevezhető sikert, a *Fanni* hat előadás után eltűnt a repertoárról. A fennmaradt pályaművek között található merészebb, modernebb szellemű librettókból – a tízes évek színpadra került magyar operatermésével összevetve – izgalmas operák születhettek volna, persze ha lett volna olyan tehetségű zeneszerző, aki képes lett volna megkomponálni az *Átkozott ifjúságot*, *A világ végét* vagy az *Éjszaki fényt*. Az operaház magánénekeseit nézve az inkább kijelenthető, hogy előadó lett volna hozzájuk.

208 „A nyelv legyen változatos, ne tuljőzan, de ne is annyira elvont, hogy énekelve érthetetlené váljék.” Kern: i. m., 66.

209 Gluck: *Május királynője* (1913. március 20.). A rokokóról ezzel az előadással kapcsolatban ld. (–rfi.): „Klasszikus-est az Operában”, *Budapest* 1913. március 20.

210 Staud Géza: *Hevesi Sándor rendezései. (Adattár.)* Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1957, 14–19.

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

HUNGARIAN OPERATIC HEROINES FROM EGYPT TO NORWAY

The Hungarian Royal Opera's Libretto Competition 1913–1914

In August 1913 Count Miklós Bánffy, the government commissioner at the Hungarian Royal Opera, announced a competition for the writing of a Hungarian libretto for a full length opera. A result of the successful competition was the composition of two Hungarian operas, *Farsangi lakodalom* (*Carnival Wedding*) by Ede Poldini and *Fanni* (*Fanny*) by Béla Szabados. Most of the submitted librettos have been lost over the last hundred years, but some survive in the archive of the Hungarian State Opera and during the past year it has been possible to identify more librettos related to the topic. These in many respects reflect the situation of Hungarian operas in the decade after 1910. It is possible to identify in them not just the influence of the operas and operatic trends at the turn of the century and earlier, but also the influence of particular roles and even singers. Even in its fragmentary form the surviving corpus of documents shows how the writers living at the time were thinking regarding the renewal of Hungarian opera. In my article I introduce the Opera's 1913–14 libretto competition, the influence it had and its after-life. I then analyse the surviving submitted librettos from the aspect of reception history and role characterology.

Ferenc János Szabó (b.1985 in Pécs) is a musicologist and pianist. In 2008 he graduated with honours in the piano faculty of the Budapest Liszt Academy. In the same year he started doctoral studies for a DLA degree in piano playing and a PhD in musicology, and began a master course in chamber music at Kunstuniversität Graz. In 2012 he successfully defended his DLA thesis. He is a founding member of the THReNSeMBle contemporary music chamber ensemble and the Trio Duecento Corde piano trio, and as a member of the latter has won prizes in several international competitions. In 2009 and 2010 he held a Fischer Annie scholarship. Since 2013 he has been teaching in the vocal faculty of the Liszt Academy. In the first half of 2011 he worked as a contributor at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre. Since September of the same year he has been a young researcher in the department of Hungarian music history at the Institute for Musicology, where at present he is a research colleague and a member of the 'Lendület' 20th and 21st century Hungarian musical archive. From 2013 to 2015 he held an MTA postdoctoral scholarship, in 2014 he won the Youth Prize of the Hungarian Academy of Sciences and in 2016 and 2017 held a Zoltán Kodály musical creativity scholarship. His research topic is the history of Hungarian recordings, Hungarian performances of opera and Hungarian musical performance.

Ozsvárt Viktória

„TRAGÉDIÁK KORA”

*A tragikum kifejezőeszközeinek szerepe és jelentősége
Lajtha László kései szimfóniáiban**

1951-ben a Magyar Tudományos Akadémia keretein kívül alakult meg az a népzene-kutató csoport, amelyet 1963-ig, tehát egészen haláláig Lajtha László vezetett.¹ Lajtha a csoport két tagjával – Tóth Margittal² és Erdélyi Zsuzsannával³ – rendszerint havonta 8-10 napot töltött gyűjtőutakon; az ekkor gyűjtött anyag a *Népzenei monográfiák* sorozatában, a 4. kötettől kezdve jelent meg.⁴ Szintén ezekhez az utak-hoz kapcsolódik egy másik, jóllehet nem tudományos igényű, mégis forrásértékű dokumentum. Az úgynevezett *Kockás füzet*ről van szó, mely Erdélyi Zsuzsannának a gyűjtőutakon készített feljegyzéseit, visszaemlékezéseit tartalmazza.⁵ A füzetben bőven találunk Lajhtától származó önanalíziseket és műelemzéseket is. Feltételez-

* Az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem közös szervezésében 2017. február 17–18-án megrendezett „1956 és a zenei élet – Előzmények, történelem, következmények” című konferencián elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Berlász Melindának, aki beszélgetéseinkkel, tanácsaival segítette a tanulmány formálódását.

A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

- 1 A népzene-kutató csoport, melyet szokás „Noé bárkájaként” aposztrofálni, gyakorlatilag a perifériára sodródott értelmiségiek mentőhajójaként funkcionált. Tagjai voltak többek között Erdélyi Zsuzsanna, Tóth Margit, a ciszterci szerzetes Marosi György, az angolkisasszonyok rendjéből Gábor Éva, az ekkoriban meghurcolt Fábián László, az erdélyi arisztokrata Teleki Cecília grófnő. A csoport működéséről Pálóczy Krisztina írt tanulmányt: „A Lajtha-csoport és a Néprajzi Múzeum Népzene Osztályának fénykora”, *Ethnographia* CXXIV/4. (2013), 545–562.
- 2 Tóth Margit (1920–2009) népzene-kutató, Lajtha László 1951-ben megalakult népzene-gyűjtő csoportjának tagja. Lajtha halála után néhány évig ő vezette tovább a kutatócsoportot. Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Közr.: Solymosi Tari Emőke. Budapest: Hagyományok Háza, 2010, 7.
- 3 Erdélyi Zsuzsanna (1921–2015) néprajztudós. 1953-tól Lajtha László népzenei gyűjtőcsoportjának textológusa.
- 4 A *Népzenei monográfiák* első három kötete, a szépenyerűszentmártoni, a széki és a kőrispataki gyűjtés az 1940–44 között gyűjtött erdélyi dallamanyagot tartalmazza. A *Népzenei monográfiák* Lajtha életében megjelent kötetei: I. *Szépenyerűszentmártoni gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1954; II. *Széki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1954; III. *Kőrispataki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955; IV. *Sopron megyei virrasztó énekek*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956; V. *Dunántúli táncok és dallamok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962.
- 5 A kötetben Erdélyi Zsuzsanna bevezető- és zárófejezete mellett összesen tizenegy, 1960. március 18. és 1962. december 9. között lejegyzett beszélgetést találunk. Erdélyi: i. m.

hetjük, hogy a szöveg az „oral history” jellegéből következő elkerülhetetlen torzítások ellenére is megbízhatóan adja vissza Lajtha nézeteit; erre enged következtetni például több szakasznak a zeneszerző egyéb írásos formában fennmaradt megnyilvánulásaiival megegyező látásmódja, sőt a helyenként azonos szóhasználat is. A feltűnő egyezések közül csupán egy kiragadott példa az igen sajátos „kérődző ökör” hasonlat annak szemléltetésére, ahogyan a szigorúan szerkesztett szonáta-forma kidolgozási szakaszában az expozíció témáinak töredékei újra és újra felbukkannak. A hasonlat feltűnik *A kockás füzet*ben rögzített beszélgetések szövegében és Lajthának az egykori tanítványával, a zenei publicista Weissmann Jánossal folytatott levelezésében egyaránt.⁶

A kései szimfóniaciklus analitikus igényű magyarázata különösen nagy súlyt kap *A kockás füzet* 1960 és 1962 között lejegyzett beszélgetéseiben; ennek alapján úgy tűnik, hogy szimfóniáinak értelmezési lehetőségei erősen foglalkoztatták ekkoriban a zeneszerzőt. A tanulmány címében szereplő szókapcsolatot szintén *A kockás füzet*ből kölcsönöztem. Erdélyi Zsuzsanna 1961. április 12-re datálja azt a beszélgetést, melyben Lajtha László a következőket mondta:

S most lezáródik a kor, a tragédiák kora a IX.-kel, amelyben újra ember vagyok, elsősorban ember és európai. Nem tudom kianalizálni, pedig nagyon szeretném, hogyan s miért született meg ez a ciklus így. De hiszen titok az ember, még saját maga számára is titok. [...] Így titok ennek az öt szimfóniából álló ciklusnak a megszületése is, amelyet meg fog-e fejteni valaha valaki...⁷

Tanulmányomban egy ilyesfajta – az idézett szakasz kifejezésével élve – „kianalizálásra” teszek kísérletet. *A kockás füzet* szövegének rendre visszatérő gondolatai, a Lajtha levelezésében a szimfóniákról fellelhető elemzések ezekkel egybevágó megjegyzései, illetve magának a zenének egyénien kialakított és belső összefüggésekben gazdag megoldásai mindenképpen vonzó vizsgálódási területet kínálnak. Az egyes műveket összekötő kapcsot könnyen megtalálhatjuk a zeneszerző nyilatkozataiban: *A kockás füzet* jellemzése szerint a 7. szimfónia a „magyarság sorstragédiáját” ábrázolja, a 8. szimfónia zárótétele „gigászi tragédia”, a 9. szimfónia első tételének hangja a „tömör tragikum”.

Lajtha leveleinek a szimfóniákra vonatkozó szakaszaiban hasonló jelzőkkel találkozunk. Egy 1958 márciusára datált levelében a zeneszerző a következőképpen mutatja be legújabb szimfóniáját: „A VII. Symphonia, melyet decemberben befejeztem (3 tétele van) sokkal tragikusabb és harmóniákban sokkal keményebb, mint az V.-ik.”⁸ Két évvel később, 1960 márciusában pedig ezt írja: „[...] készülöben van a VIII. Szimfóniám, mely még tragikusabb hangvételő lesz, mint a hete-

6 Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én. MZA-LL-LI-Script 8. 464:1. (A hivatkozott levelek az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának gyűjteményében találhatók.) Ugyanakkor nem zárhatjuk ki teljes bizonyossággal azt a lehetőséget sem, hogy Erdélyi Zsuzsanna ismerhette a Lajtha-hagyatékban fennmaradt levél szövegét.

7 Erdélyi: i. m. 60.

8 Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1958. március 11-én. MZA-LL-LI-Script 8.451:1.

dik.”⁹ Egy évvel később, 1961 januárjában Lajtha felesége mintegy a zeneszerző szócsöveként a következőképpen tudósít mindennapjaikról: „Kevés szabad idejét jelenleg a komponálásnak szenteli. Jelenleg a IX. Szimfóniáján dolgozik (nagyon tragikus mű) [...]”¹⁰ A megjegyzések pontos értelmezéséhez érdemes körüljárni a kérdést, milyen asszociációkkal társította és ezáltal milyen jelentéskörhöz kapcsolta Lajtha a szimfóniák jellemzésére oly gyakran használt „tragédia”, illetve „tragikus” szavakat. A szavak jelentésének értelmezése közelebb vihet a kései kompozíciókban alkalmazott, tragikus hatást előidéző zenei megoldások rendszerének feltérképezéséhez, jelentőségének értékeléséhez. A zenei eszközök rendszerére révén képet kaphatunk Lajtha zeneszerzői gondolkodásáról, illetve e kései alkotókorszak inspirációinak hálózataról.

Breuer János monográfiájában a szimfóniát Lajtha László reprezentatív kifejezési formájának nevezi, és egyben a magyar zene történetének első reprezentatív szimfonikusaként is hivatkozik a zeneszerzőre.¹¹ Könyvében a „hazai érdektelenséggel” magyarázza, hogy a „zenekarkezelés nagymestereként” bemutatott komponista viszonylag későn fordult a szimfónia műfaja felé.¹² 44 évesen, 1936-ban komponálta 1. szimfóniáját, az utolsó, a 9. szimfónia pedig 1961-ben készült el. Bár Breuer Lajtha érdeméért említi, hogy a bécsi klasszika tradíciójából származó formát úgymond „lakhatóvá tette”,¹³ ugyanakkor azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a szimfóniák egyedi formaalkotása és szerkesztésmódja szétfeszíti a műfaj hagyományos értelemben vett kereteit.

Szintén sajátos a kései szimfóniaciklus szerkezete és elhelyezkedése az életmű egészében. Berlász Melinda a *Magyar Zene* hasábjain megjelent tanulmányában Lajtha László életművét négy periódusra tagolja, és megállapítja, hogy az egyes műfajok felbukkanása jellemzően ciklikus elrendeződést mutat.¹⁴ A szisztematikusan tárgyalt műcsoportok között Berlász a kései szimfóniákat a zeneszerzői pálya „végső konklúziójaként” határozza meg.¹⁵ Lajtha utolsó alkotókorszakának valóban leginkább reprezentatív vonulatát, a zeneszerzői pálya egyfajta összegzését jelenti a hét kompozícióból álló sorozat, melyben öt mű, a 3., az 5., a 7., a 8. és a 9. szimfónia szorosabban kapcsolódik össze. Visszaemlékezéseiben a zeneszerző ezt a hangsúlyozottan tragikus szimfóniaciklusát 1948 tájáról eredezteti.¹⁶ Ebben az

9 Lajtha levele Henri Barraud-nak 1960. február 10-én. MZA-LL-LI-Script 8.527:1.

10 Lajtha Lászlóné levele Henri Barraud-nak 1961. január 18-án. MZA-LL-LI-Script 8.561.

11 Breuer János: *Fejezetek Lajtha László életéből*. Budapest: Editio Musica, 1992, 207.

12 Uott, 83.

13 Uott, 207.

14 Berlász Melinda: „Műfajyszerű gondolkodás Lajtha László életművében”, *Magyar Zene* XXXI/2. (1990. június), 193–200.

15 Uott, 199. Bár az említett tanulmány közel három évtizede látott napvilágot, Lajtha zeneszerzői műhelyének eme „végső konklúziója” eddig mégsem került elsősorban zenei szempontok szerinti analízis középpontjába; a zeneszerző eszköztárának feltérképezése, zenei és történeti inspirációs forrásainak vizsgálata még várat magára.

16 Lajtha 1948 októberében tért haza Magyarországra, ahol hamarosan sorra szűntek meg a II. világháború utáni újjáépítés alatt betöltött állásai; 1949 a zeneszerző pályáján is „a fordulat évének” bizonyult. Az események részletes ismertetésére ezen a helyen nem térek ki. Ld. Berlász Melinda: *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992, 310.; és Breuer: i. m.

évben fejezte be a 3. szimfóniát, melynek részleteit a *Gyilkosság a katedrálisban* című, T. S. Eliot verses drámáján alapuló film zenéjéhez is felhasználta, ezzel foglalva hangokba Becket Tamás mártíromságának történetét.¹⁷ A művet Lajtha egy 1954-es levelében az 1953-ban befejezett 5. szimfóniával együtt tragikus művei közé sorolja.¹⁸ Ezekben az években azonban még nem bizonyul egyeduralkodónak a tragikus hangvétel Lajtha szimfóniatermésében: az 1951-ben komponált, „A tavasz” alcímet viselő 4. szimfónia és az 1955-ben befejezett 6. szimfónia derűsebb színfolt az életműben.¹⁹ 1959 júliusából származik az a levél, melynek leírása szerint ez a két mű „nosztalgia a Mozart-Haydn-i édenkert iránt”.²⁰ Az 1956 után Lajtha műhelyéből sorozatban kikerült három nagyszabású szimfónia, a 7., a 8. és a 9. közös jellemzője azonban már egyértelműen az a zeneszerző által tragikusként megfogalmazott zenei világ, mely különböző dramaturgiákba ágyazva jelenik meg, mégis hasonló reménytelenséget sugall.

A tragikus mint esztétikai kategória évszázadok óta meghatározó fogalom a művészet- és a zenetörténetben egyaránt.²¹ Az esztétikában Arisztotelész *Poétikájától* kezdve a művészi hatóerő magyarázatának megkerülhetetlen komponense. Magának a jelenségnek filozófiai vetülete pedig Friedrich Schelling óta vált hangsúlyossá.²² Friedrich Schiller a drámáiban rendre alkalmazza a tragédia művészi megfogalmazásának alapelveit, 1792-es *Über die tragische Kunst* című írásában pedig a tragikus hatás elemző értelmezésére tesz kísérletet. Schiller ebben az értekezésében a tragikus művészet legfőbb erejét a tragikus hős szenvedése által kiváltott együttérzésben jelöli meg, melynek intenzitása a tragédia hőisével való azonosulás mértékével arányosan növekszik.²³

17 1947–48-ban Lajtha egy évet Angliában töltött, ahol Georg Hoellering rendező meghívására a T. S. Eliot verses regényén alapuló *Murder in the Cathedral* című film zenéjének komponálásán dolgozott. A filmzenében Lajtha több művének részletei bukkannak föl, így például a *Variations* („Les Tentations”, Op. 44) és a 3. szimfónia (Op. 45) egyes szakaszai.

18 „The III. Symphony is also a tragic opus.” Lajtha levele gyerekeinek, 1954. május 27. MZA-LL-LI-Script 8.374:2. A zeneszerző táblázatszerűen foglalja össze néhány alkotását, a „Tragic work” kategóriába kerül a 3. és az 5. szimfónia, a „Gay work” kategória többek között a 4. szimfóniát tartalmazza. Az idézett levélrészlet amerikai menyének, Marie-nak szól, ezért írta a zeneszerző angolul.

19 A 4. és a 6. szimfónia bizonyos mértékben talán a korszak hivatalos zenei életének elvárásait tükrözi, egy kényszerhelyzetből fakadó megfelelési kísérlet nyomait is magán viseli. Az 1951-es I. Magyar Zenei Héten elhangzott 4. szimfónia mégsem aratott sikert. Szabó Ferenc véleménye szerint Lajtha 4. szimfóniája „olyan, mintha a VII. vonósnyégese meg sem született volna, nyugodtan továbbfolytatja a zenélésnek azt a nemkívánatos formáját, azt a szélsőséges, szubjektív szellemét, amelyről ha rövid ideig is, azt hittük, hogy a VII. vonósnyégese után végleg felszámolódott Lajtha értékes és jelentős alkotóművészetéből.” Szabó Ferenc: „Az első magyar zenei héten elhangzott művek”, *Új Zenei Szemle* II/12. (1951. december), 12–27.

20 Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1959. július 31-én. MZA-LL-LI-Script 8.503:1.

21 Zeneművek esetében példaként említhetjük Franz Schubert 4., c-moll, „Tragikus” szimfóniáját (1816) vagy Johannes Brahms *Tragikus nyitányát* (1880).

22 Friedrich Schelling: *Philosophischen Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795). Idézi: Szondi Péter: *Versuch über die Tragische*. H. n.: Insel-Verlag, 1961, 13.

23 Schiller az azonosulás szereplők bukását, míg másoké kevésbé rendíti meg. Friedrich Schiller: *Über die tragische Kunst*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-die-tragische-kunst-3346/1> Letöltés ideje: 2017. 05. 15.

Cím	Tételek				Megjegyzések
3. szimfónia, Op. 45 (1948)	I. Lento, quasi rubato		II. Allegro molto e agitato		<i>A Murder in the Cathedral</i> c. film zenéjében felhasználva
4. szimfónia, „A tavasz” Op. 52 (1951)	I. Allegro molto	II. Allegretto		III. Vivace	Elhangzott az 1951-es I. Magyar Zenei Héten
5. szimfónia, Op. 55 (1952)	I. Très modéré		II. Vite et agité		Ajánlás: Henri Barraud-nak
6. szimfónia, Op. 61 (1955)	I. Très vif	II. Très calme	III. Allegretto grazioso	IV. Vif et bien rythmé	Ajánlás: Albert Marinus-nek
7. szimfónia, „Az ősz”, „Forradalmi” Op. 63 (1957)	I. Moderé – Agité		II. Lent	III. Agité	Ajánlás: Mr. és Mrs. John Streetnek
8. szimfónia, Op. 66 (1959)	I. Allégre et léger	II. Lent et triste	III. Très agité et toujours angoissé	IV. Vio- lent et tourmen- té	
9. szimfónia, Op. 67 (1961)	I. Vite		II. Lento	III. Vite	

1. táblázat. Lajtha László kései szimfóniáinak tételszerkezete

A tragikus mű művészi jelentőségét Schiller nem pusztán a témaválasztásban, hanem a műalkotásnak a tragikumot teljességében érvényre juttató formaépítkezésében látja. A színpadi művek és az irodalmi alkotások ugyan alapjaikban más műfaji attribútumokkal rendelkeznek a zeneművekhez képest, bizonyos módosításokkal azonban a tragikus fentebb vázolt értelmezésének alapelvei ezen a területen is alkalmazhatók.

Különösen igaz lehet ez Lajtha szimfonikus művészetére, mely nem nélkülözi az erős vizuális indíttatást, a filmzenéssel való kapcsolatot sem. Erre enged következtetni többek között az a tény, hogy éppen egy bizonyos értelemben véve *filmzene*,

a 3. szimfónia zenéje szolgált a kései szimfóniaciklus kiindulópontjaként, és mint később látni fogjuk, a kompozíciónak nem egy zenei megoldása ismételten felbukkan a kései szimfóniák textúrájában. A 3. szimfónia első tételéről és annak a *Murder in the Cathedral* befejezésében betöltött funkciójáról szólva a zeneszerző egy fiainak írt levelében néhány mondat erejéig elemzi a drámai feszültség természetét, hatását, és ennek megvalósulását a film felépítésében:

Avval, hogy a néző szubjektíven is benne van a drámában, vár, szeret, aggódik, – mozi-
ban, a képsorozat crescendojában, drámát látó szemmel vesz részt, – olyan atmoszférá-
ban van, mint ha vihar előtt nyomott csendben várják az első villám kicsattanását. Az
ilyesmihez költő kell. És mester. [...] Ha a drámai feszültség igazán és mélyen emocioná-
lisan megrázó, akkor a legnagyobb méltóságot hordozza. [...] A mélyen alatt meg azt ér-
tem, hogy úgy a szívedhez kell szóljon, mint pl. Mozart B-dúr Divertimentojának lassú
tétele vagy más mélyre a szív fenekére lenyúló hatás, amely ha megérint, csak azért nem
sírsz, vagy bögöd el magad, mert szégyenled idegenek előtt. Sajnálám, ha ép a film vé-
gén nem érvényesült volna jól a zene, mert az (a III. Symphonia első tétele) – úgy vélem,
ilyenfajta muzsika.²⁴

Az idézett szakaszban a drámai feszültség attribútumainak felsorolása, a szub-
jektivitás, a néző azonosulása a drámában zajló történésekkel és a szereplők érzé-
seivel, az ebből következő feszültség és a konfliktus végső kirobbanását követő
megrázó hatás Schillernek a tragikusról megfogalmazott definíciójával rokonítha-
tó.²⁵ Jellemző Lajtha gondolkodásmódjára, hogy a filmzene drámai hatásának le-
írására egy alapvetően más jellegű zenét, Mozart B-dúr divertimentójának lassú té-
telét hozza fel példaként.²⁶ Így – bár a színpadi dráma és a színpadtól független ze-
ne műfajilag döntően különbözik, és hatásmechanizmusuk is eltérő – mégsem
tűnik erőltetettnek a drámai műfaj tragikuma kapcsán tárgyalt jelenségeket Lajtha
szimfonikus zenéjére alkalmazni. Jelen tanulmány témájára vonatkoztatva joggal
merülhet tehát föl a kérdés: milyen eszközökkel van jelen a tragikum, hogyan jele-
nik meg a tragikus hős Lajtha László kései szimfóniáiban, és milyen az a formálá-
si mód, melynek segítségével a tragédiákat a zeneszerző megfogalmazza?

Erdélyi Zsuzsanna feljegyzéseiből az derül ki, hogy Lajtha nem korábban, mint a
9. szimfónia befejezése után értelmezte egységként a teljes szimfóniaciklust, melyet
akkor látott kialakulni, s egyben beteljesedni.²⁷ Ekkor érezte azt is, hogy nem kíván-
ja folytatni a tragikus művek eme nagyszabású sorozatát. Mint láttuk, *A kockás füzet*
1961 áprilisára datálja Lajtha azon kijelentését, miszerint „véget ért a tragédiák ko-
ra”. A következő évben, 1962 tavaszán valósulhatott meg az a hosszabb külföldi uta-
zás, amely végre valóra váltotta a Lajtha család sok éve ellehetetlenített találkozását.

24 Lajtha levele fiainak, 1952. április 10. MZA-LL-LI-Script 8.343:2.

25 Nincs tudomásunk arról, hogy Lajtha ismerte volna Schillernek ezt az írását. Könyvtárában a szerző-
től csupán a Goethével folytatott levelezés maradt fenn.

26 Lajtha talán a K 287-es számú B-dúr divertimentóra (No. 15) utal. A hagyatékban található műsorlap
szerint az ugyanarra az apparátusra írt D-dúr divertimentót (K 334; No. 17) Lajtha 1949. március 6-
án vezényelte a Szabadság téri Református Egyház Kamarazenekara élén.

27 Erdélyi: i. m., 62.

A zeneszerző Angliában, a Manchesterhez közeli Wilmslow városában találkozott 1948 óta először a fiaival, Ábelrel és az ifjabb Lászlóval, és itt ismerte meg személyesen addig csak fényképeken látott angliai menyét és két unokáját.²⁸ A találkozást feleségének szóló egyik levelében így elevenítette fel: „Együtt voltunk, kik együvé tartozunk [...]”²⁹ Ezután írt leveleiben Lajtha gyakran említi az angliai élmények hatására megfogalmazódott új, „könnyes, boldog” 10. szimfónia terveit, melyre többször a wilmslow-i szimfónia címmel utal.³⁰ Ha azonban Erdélyi időpontjára támaszkodhatunk, akkor a tragikus szimfóniaciklus így is, úgy is lezárult volna, ebben nem feltétlenül játszott döntő szerepet az 1962-es angliai utazás.

Feltételezhetünk-e a meg nem írt 10.-hez hasonló önéletrajzi indítást a tragikus művek mögött is, és ha igen, akkor mi lehetett az a tragédiaélmény, melyet Lajtha nem is egyetlen szimfóniában, hanem csupán egy nagyszabású szimfóniaciklusban tudott kifejezni? Kézenfekvő lehet a gondolat, hogy az 1950-es évek második felében a zeneszerző egyre sötétebben látta a körülötte zajló eseményeket, és műveinek egyre komorabb hangja aktuális lelkiállapotát tükrözi. Ennek az interpretációnak némileg ellentmondhat Lajtha egy megjegyzése, melyet élet és művészet összefonódásával kapcsolatban tett Mariay Ödönnek írt, 1952-ből származó levelében.³¹ Miután felvázolja egy vidám opera komponálásának terveit, melynek Mariay készíthetné a librettóját, a következőképpen folytatja:

Ne vedd kérlek megnemértésnek, iróniának vagy akármi másnak, hogy éppen Tőled, ki súlyos gondokkal terheltel élsz, várok visszhangot ötletemre. Nézd pl. Beethovent. Akkor írta legvidámabb műveit, amikor legjobban tépázta a balsors, és akkor a tragikusakat, amikor simább volt élete folyása. Nem ő az egyedüli. Schubert életéből is idézhetnék. Élet és művészet ilyen vonatkozásban nem haladnak párhuzamosan.³²

Solymosi Tari Emőke disszertációjában szintén idézi ennek a levélnek egy bővebb szakaszát, annak alátámasztására, hogy a művészet Lajtha számára egyfajta „irreális világot”, a művészi munka pedig a „menekülés lehetőségét” jelentette volna.³³ Bár az idézetben megfogalmazott gondolatmenet bizonyos feltételekkel valóban alkalmazható Lajtha saját élethelyzetére,³⁴ a levél értelmezéséhez mégis fontos adalék, hogy Mariay ekkoriban politikai üldözöttként rendkívül nehéz, túl-

28 Ábel családja, azaz felesége, Marie és két lányuk nem tudott személyesen jelen lenni a találkozóon.

29 Pl. Lajtha levele feleségének 1962. július 14-én. MZA-LL-LI-Script 8.601:2.

30 Uo.: „[...] a wilmslowi X-ik symphonia a könnyes boldogságról”. Egy másik, keltezés nélküli levélben, szintén feleségének: „[...] ha lehet könnyes boldog szimfóniát írnok, 'Wilmslow' lesz a neve.” MZA-LL-LI-Script 8.621:2.

31 Mariay Ödön (1883–1952) író, a *Szépművészet* című folyóirat szerkesztője, a Petőfi Társaság tagja. 1906 és 1941 között a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium tisztviselője. Lajtha és Mariay kapcsolatáról lásd Bakó Endre: „Lajtha László Mariay Ödönért”. In: uő: *Rejtett vízjelek*. Debrecen: Hajdú-Bihari Napló, 2008, 327–332.

32 Lajtha levele Mariay Ödönnek. 1952. augusztus. MZA-LL-LI-Script 8.349/a.

33 Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában*. PhD doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011, 19.

34 Mint azt Solymosi Tari Emőke említi, a Lajtha-életmű egyik legvidámabb darabja, a *Capriccio* című balett például 1944-ben készült el. Solymosi: i. h.

zás nélkül úgy is fogalmazhatunk: elviselhetetlen körülmények között élt, és Lajtha biztató szavainak célja feltehetően elsősorban a vigasztalás volt.³⁵

1956 fordulópontot jelentett Lajtha életében is; szimfóniáinak hangja ezek után még sötétebbé vált. Talán csak a cenzúra hatására fogalmazott óvatosan a zeneszerző, amikor 1959 márciusában fiaihoz írt levelében csak más személyek állításaként idézi, hogy az 1957 decemberében befejezett 7. szimfónia „[...] 1956 októberi forradalmának és tragédiájának zenében való dramatizálása [...]”.³⁶ Ugyanabban a levelében Lajtha „drámai feszültségekkel terhesen tragikus” műként jellemzi ezt a szimfóniát. Az önelemzésekben – akár *A kockás füzetben*, akár a zeneszerző levelezésében – a szimfóniákról szólva szinte soha nem marad el a „tragikus” jelző használata. Egyéb saját műveivel, illetve más zeneszerzők egyes kompozícióival kapcsolatban azonban feltűnően ritkán használja; kivételként említhetjük, hogy Ralph Vaughan Williams 4. szimfóniáját ezzel a szóval jellemzi.³⁷ Lajtha leveleiben életrajzi események jelzőjeként elvéve bár, de következetesen fordul elő a „tragikus” mint jelző. A fiától, Ábeltől és családjától való elszakítottságra utal ezzel a szóval; arra az időszakra, amikor személyes találkozásra nem volt lehetőségük, és egyetlen kommunikációs csatornájuk a levelezés lehetett. A kialakult helyzetet a zeneszerző a következőképpen összegzi: „A levél pedig, tragikusan csak levél.”³⁸ A családjától való fájdalmas és megváltoztathatatlan tűnő elszakítottságon kívül Bartók Béla haláláról szólva használja több helyen is ezt a jelzőt. 1957 áprilisában például így ír egykori tanítványának, Weissmann Jánosnak:

Szerintem Bartók halála többszörösen tragikus. Tragikus azért is, mert akkor amikor az igazi remekművek követték volna egymást, élete megszakadt.³⁹

A tragikus jelző mindkét esetben a megvalósulatlanságot, a beteljesületlen reményeket, kihasználatlanul maradt lehetőségeket írja le. Mivel Lajtha a szóhasználatában ennyire következetes, feltételezhetjük, hogy a tragikus hatású elemeket zeneműveiben is összeköti valamiféle jelentésbeli szál. A következőkben ezt a feltételezett közös jelentéstartalmat vizsgálva kísérlem meg bemutatni a tragikum

35 Mariay négy hónappal később, 1952 decemberében meghalt. Bakó: i. m.

36 Lajtha levele 1959 márciusában fiaihoz. MZA-LL-LI-Script 8.482:2.

37 Lajtha László: „Vaughan Williams”. In: Berlász (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I., 282–286. Lajtha zeneszerzői alkatát talán nem véletlenül éppen Vaughan Williamsszel állította párhuzamba Weissmann János, amit a zeneszerző Weissmann-nak írt 1959. július 31-i levelében helyesléssel nyugtáz. „Igen szellemesen hasonlítasz össze Vaughan Williams-sal. [...] Az is igaz, hogy a népzenehez való viszonya is hasonlít az enyémhez.” MZA-LL-LI-Script 8.503:1.

38 Lajtha levele Weissmann-nak, 1958. augusztus 5. MZA-LL-LI-Script 8.472:1.

39 Lajtha levele Weissmann-nak, 1957. április 16. MZA-LL-LI-Script 8.426:1. Egy korábbi, 1954. január 2-án Esteban Feketének írt levelében így fogalmaz: „Más úton haladok nemcsak én, hanem más európai kartársaim is, és a legtragikusabb, hogy erre az útra áttérve halt meg időnek előtte Bartók Béla [...]”. MZA-LL-LI-Script 8.370:1. Egy harmadik levélben, melyet 1962. július 14-én feleségének írt, ez áll: „És utazni, dirigálni – és 70 éves multam. Vagy én is olyan tragikusan haljak meg mint Bartók: ’ugy megyek el, hogy még tele volt a zsákom.’” MZA-LL-LI-Script 8.602:2. Egy másik levél 1958. május 22-én szintén Weissmann-nak: „Nem veszed-e észre, hogy válhat Stravinsky 12Tonler-é, (ez a tragédiája, de ez külön levelet igényel)”. MZA-LL-LI-Script 8.464:1.

	7. szimfónia	8. szimfónia	9. szimfónia
gyászinduló	X		
sirató	X		
„Könnyek tava” allúzió és egyéb utalások a <i>Kékszakállú herceg várára</i>	X		
„Hajsza” allúzió			X
B-A-C-H motívum	X		X
sóhajmotívumok	X	X	X
ütőhangszeres effektusok	X	X	X
speciálisan szerkesztett korálszerű dallamok	X	X	X
vonós hangszerszólók	X	X	X
harci zene	X	X	X

2. táblázat. A tragikum jelentésköréhez társítható zenei eszközök Lajtha kései szimfóniáiban

ábrázolását Lajtha 7., 8. és 9. szimfóniájának zenei anyagában. Elsőként azokat a tragikum kifejezéséhez kötődő eszközöket tekintem át, melyek az egyes művekben csupán egyszer vagy szórványosan bukkannak föl. Ezután térek rá azoknak a jelenségeknek tárgyalására, melyek a szimfóniaciklus több tagját fűzik össze, és ezzel megteremtik a tragikum zenei ábrázolásának koherens érzetét. Az elemzés során a tragikust kifejező zenei megoldásnak tekintem a zenetörténetben hagyományosan ehhez a jelentéskörhöz kapcsolódó műfaji utalásokat (gyászinduló, stilizált sirató); tragikus tartalmú zenei allúziókat (utalások a *Kékszakállú herceg vára*, illetve *A csodálatos mandarin* bizonyos szakaszaira); a zenei tradícióban szenvedésmotívumként meghonosult motívumokat (kisszekundos sóhajmotívum, B-A-C-H motívum). Szintén tragikus jellemzőként tekintek az olyan egyedi szerkesztésmódokra, melyekben a drámai kontrasztok szoros egymás mellé állítása fejt ki tragikus hatást (speciálisan szerkesztett korálszerű dallamok, vonóshangszer-szóló).

Az egyes művekben a tragédia élményét kifejező zenei eszközök bizonyos tekintetben szervesen kapcsolódnak egymáshoz, a hasonló megoldások közötti súlyponteltolódás azonban mindhárom esetben sajátos kontextust alakít ki; mintha a szerző a tragédiát különböző szemszögekből mutatná be. A 2. táblázatban feltüntetett jelenségek eloszlásából kitűnik, hogy a 7. szimfónia a leginkább komor, a legtöbb tragikus stíuselemet felvonultató kompozíció a három vizsgált mű közül.

Első tételét sűrű kromatika jellemzi, a második tételben epizódiként gyászinduló hangzik fel, a zárótétel Lajtha tipikus csatazenéinek egyike. A 8. szimfónia, mint arra a zeneszerző felesége egyik levelében utalt, vigasztalan tragédia.⁴⁰ Ugyan – legalábbis látszólag – vidáman indul, de a végére reménytelen tragédiába zuhan. Eközben bejár egy – a franciaországi bemutató Henri Barraud által jegyzett műsorfüzetének kifejezését kölcsönözve – Edgar Allen Poe vízióinak világát idéző, lidércnyomásos⁴¹ scherzót, melyet Lajtha harci zenéinek gépies hangja ural, majd a dan-tei pokol köreiben ér véget.⁴² A 9. szimfónia gregorián utalásai szinte már bizakodó, reményteli szakaszokat eredményeznek, a mű végkicsengése mégsem érződik pozitívnak. Mindhárom kompozícióra – és Lajtha stílusára általában – jellemző a szabad formaépítés, a melódiaközpontú gondolkodás, bizonyos hangszerelésbeli fordulatok következetes alkalmazása. Esetenként egy-egy zenei gondolat ismételt feltűnése más oldalról mutat be már megismert zenei ötleteket, sőt egy korábban felbukkant ötlet továbbfejlesztését jelenti.

A 7. szimfónia textúrájában jelennek meg a leginkább koncentráltan azok a zenei megoldások, melyek tragikus jelentéstartalmat közvetítenek. (Lajtha a szimfóniát 1957 decemberében, az 1956-os forradalom leverése után egy évvel fejezte be.) Mint a zeneszerző ekkoriban írt levelei tanúsítják, Bartók Béla művészetének, recepciójának kérdései is intenzíven foglalkoztatták – a korábban idézett levélrészletekben láthattuk, hogy Bartók halálát több okból is tragikusan élte meg. A gyászinduló szerepeltetése a második tételben már önmagában szemlélve is tragikus jelentéstartalmat hordoz. Azonban ahhoz, hogy dramaturgiai szerepét legfontosabb aspektusaival együtt értelmezhezzük, érdemes röviden áttekintenünk a tétel zenei folyamatát, szerkesztésmódját. A 2. táblázatban jelzett Bartók-allúziók egyike a hangnemi struktúrában érhető tetten: a tétel kezdő- és záróhangja egyaránt fisz, s két helyen is egyértelmű C-dúr zárlat található benne. A hangnemi struktúra megidézésén túl a tétel egy további pontján is utalást találunk a *Kékszakállú herceg vára* jellegzetes hangzásvilágára. A szimfónia második tételének 79. ütemében a klarinét figurációi a „Könnyek tava” csendes fodrozódását idézik fel (1. kotta).

Az itt még visszafojtott feszültség hamarosan utat tör magának, ráadásul talán az sem véletlen, hogy hallatán ismét Bartók zenéjére asszociálhatunk. A 84. ütemben stilizált siratódallam hangzik fel a vonóskaron, a dallamsorok között fúvósakkordok fűznek hozzá kommentárt. A szakasz hangszerelése és szerkesztésmódja közeli rokonságot mutat Bartók *Concertójának* harmadik tételével, amelyben hasonlóan formált siratót találunk (2. kotta).

40 Lajtha Lászlóné 1961. április 12-i levele Lajtha francia kiadójának, Leduc-nek. MZA-LL-LI-Script 8.566. A 8. szimfóniáról szólva: „C’est une tragedie sans consolation.”

41 „Cauchemar”. Feltűnő a szóhasználat hasonlósága Lajthának *A kockás füzet*ben a szimfóniáról található leírása és Barraud megfogalmazása között.

42 Lajtha Lászlóné szavai a már idézett, Leducnek írt levélből: „un Inferno quasi Dantesque”. Hasonlóan jellemzi a művet a zeneszerző *A kockás füzet* lapjain. Feltételezhető, hogy a műsorfüzet Lajtha László, Lajtha Lászlóné és Henri Barraud együttműködéséből készült, sőt mi több, Barraud talán csak a nevét adta az íráshoz.

Clar.

Bons

mf très souple

pp

tr

ppp

1. kotta. A Kékszakállú herceg várát idéző „Könnyek tava” allúzió a klarinéton
Lajtha 7. szimfóniájának 2. tételében (© Alphonse Leduc & Cie.)

Soutenu ♩=84

1rs Vons

2ds Vons

Alt.

Vlles

C.B.

ff

ff

ff

sf

ff très marqué

Agité ♩=104

Soutenu ♩=84

1rs Vons

2ds Vons

Alt.

Vlles

C.B.

ff

ff

ff

simile

2. kotta. Stilizált siratódallam Lajtha 7. szimfóniájának 2. tételében (85–86. ütem,
© Alphonse Leduc & Cie.)

A siratót követően a 105. ütemtől kezdve induló – bár a kottában erre nincs egyértelmű utalás, de alighanem gyászinduló – hangzik el a klarinéton, a dallamot a kürt folytatja tovább:

♩ = 69

Clar. *quasi p très souple*

Cors

Timb. *pp sec*

G. C. *pp sec*

1rs Vons *pp très court en peu marqué*

2ds Vons *pp très court en peu marqué*

Alt. *pp très court en peu marqué*

Vlles *pp très court en peu marqué*

C. B. *pp très court en peu marqué*

A gyászinduló után már csak a csendes emlékezés lehetősége marad: a hegedűszóló drámaian szerkesztett monológja zárja le a tételt. Miközben a 7. szimfónia nem programzene, történései mégis bizonyos értelemben egyértelmű eseménysort, talán egy tragikus hős kálváriáját tükrözik. Azonban éppen azért, mert nincsen konkrét programja, a mű feltételezett jelentése nem kötődik kizárólagosan aktualitásokhoz. Nyitott marad a kérdés, hogy kiért szól a sirató, azonos-e vajon azzal, akinek a gyászmenetét látjuk; ki az, aki sirat, és azonos-e a hegedűszóló magányosan emlékező individuumával. Miként a korábban már idézett levélrészletben, az Erdélyi Zsuzsannával folytatott beszélgetések egyikében Lajtha ismét Mozartot hozza példaként a zene magával ragadó erejének demonstrálására:

Mozart, aki tiltakozott a librettó zsarnoksága ellen, azt mondta: adjatok nekem szöveget, és én majd írok hozzá muzsikát, mert a muzsika jön mindenekelőtt. Mozart zseniálisan tudott jellemeket alkotni a zene hangjaival, anélkül, hogy programzenét írt volna. Milyen ragyogóan rajzolja meg Leporellót és szinte ellentétét: Don Juant. Taminót és Papagenót. Abszolút és mégis zenei élőlényekké varázsolja a különben élettelen szerepeket.⁴³

Árulkodó lehet Lajtha szóhasználata, ahogyan „zenei élőlényekről”, a zene eszközeivel történő „rajzolásról” beszél. Kicsivel később ugyanebben a beszélgetésben még explicitebb módon fejezi ki véleményét a zene természetéről, és ismét hangsúlyosan megjelenik – szinte szó szerint megegyező formában – a Mozart B-dúr divertimentójával kapcsolatban megfogalmazott „a szív mélyéig lenyúló hatás” gondolata:

A muzsika legnagyobb csodája az, hogy bele tud nyúlni minden ember lelkébe *jusqu’ au profond du coeur*. Nem kell neki szó, fogalom, mert varázslatos ereje a hang, és az a csoda, amely a titkos tudat alatti emocionális erővel a különben absztrakt hangot élő mágiává teszi.⁴⁴

Az egyedi jellemzők után vegyük sorra a három vizsgált művet összekötő, tragikus jelentéstartalmat hordozó megoldásokat. Mint a 2. táblázatból látható, a szimfóniák zenei világát öt közös jellemző kapcsolja egységbe: a korálszerűen alkalmazott dallamidézetek szerepeltetése, az ütőhangszerek olykor már-már démonikus színekbe hajló megszólalásai, az embertelen gépiességgel zakatoló harci zenék, a sóhajmotívumok továbbfejlesztéséből kinyúló B-A-C-H téma megjelenései és a hangszerszólók rendhagyó, sokatmondó megformálása.

A művekben rendre visszatérő jellemző megoldás a korálszerűen alkalmazott dallamidézetek szerepeltetése, mely leggyakrabban a fúvósokaron kap helyet. A 7. szimfónia zárótételében *Himnusz*-idézetet hallunk, melynek környezetében durva akkordok hangzanak el. Lajtha egyik levelében utal azokra a vélekedésekre, amelyek szerint „a magyar Himnusz a Symphonia végén orosz gépfegyverek lármájának utánzása öli meg” – a levélrészletből nem derül ki, hogy pontosan kik

43 1960. március 22-én feljegyzett beszélgetés. Erdélyi: i. m., 42.

44 Uott.

terjesztették az értelmezést.⁴⁵ Maga a zeneszerző sem ekkor, sem későbbi megnyilvánulásaiban nem társított a szimfóniát lezáró effektushoz ehhez hasonlóan konkrét jelentést. A 142–145. ütemben felbukkanó *Himnusz*-idézet ugyan a 134. ütemben kezdődő korálszerű dallam utolsó soraként épül be a zenei folyamatba, az utána következő ütőhangszeres kopogások és a művet hirtelen lezáró, puska lövésszerű fff akkordok, ha nem is programzeneszerűen festenek le történéseket, de mindenképpen erőszakos, tragikus végkicsengést kölcsönöznek a szimfóniatételnek (*4a–b kotta*).

A 8. szimfónia Lajtha Lászlóné által dantei pokolként aposztrofált zárótételében szintén találkozunk hasonló szakaszokkal. A tétel alapkaraktere Lajtha jellegzetes harci zenéinek sorába illeszkedik. A 13. ütemben a zenekari tutti kavargásából néhány ütem idejére korálszerű dallam, a Rákóczi-dallam egy változata emelkedik ki, majd mintha mi sem történt volna, folytatódik a hajszaszerű zene (*5a–b kotta a 212–213. oldalon*). A Rákóczi-dallam itt fellelhető változatára Lajtha a „Jaj, régi szép magyar nép” szöveggel utalt.⁴⁶ A kiemelkedésre törekvő dallamot a magyar néppel, az utána következő fortissimo, energikus, harci zenét pedig a magyarságot elnyomó erőkkal azonosítani nyilvánvaló túlkapas volna. A kétfajta tematika ütköztetése, a különböző jelentéstartalmak közvetlen egymás mellé helyezésének drámai hatása azonban a pusztán zenei elemzésből is szembetűnővé válik. A 9. szimfónia zárótételében hasonló körülmények között gregorián idézetek szerepelnek.

A korálszerű idézetek hasonló kontextusban történő szerepeltetése Lajtha szimfóniáiban egészen a kései szimfóniaciklus első darabjáig nyúlik vissza: az 1948-ban befejezett 3. szimfóniában a zeneszerző Becket Tamás vértanúságának állított emléket ezzel a megoldással. A 3. szimfónia első tételének lezárásaként Lajtha szintén korált alkalmaz, melyet a 2. és egyben zárótételben szintén a jellegzetes harci zene követ (*6a–b kotta a 214. oldalon*). A zeneszerző megjegyzése szerint a tételpárban a „szent és a zsarnok” arcképét mintázta meg.⁴⁷ A 3. szimfónia dramaturgiáját, „két arcképét” továbbgondolva a két pólus – a korálszerű dallamok és az erőteljes, feltartóztathatatlan harci zenék – közvetlenül egymás melletti szerepeltetése révén kölcsönhatásba lép egymással; s a küzdelmüket szemlélhetjük a 7., a 8. és a 9. szimfóniában is.

A *6b kottán* láthatóhoz hasonló zenei textúra sűrűn tűnik fel Lajtha kései szimfóniáiban. A „zsarnok” arcképeként említett tétel egyenletes és folyamatos, perpetuum mobileszerű nyolcadmozgásához önmagába visszakanyarodó, szekundlépésekből kialakított dallamvonal társul. Hasonlóan szerkesztett szakaszokkal találkozhatunk a 7. szimfónia *Himnusz*-idézetet tartalmazó zárótételében (*7a kotta a 215. oldalon*), a 8. szimfónia feltételezhetően Lajtha jellemzése szerint poe-i víziójában

45 Lajtha levele fiainak 1959 márciusában. MZA-LL-LI-Script 8.482:2.

46 Erdélyi: i. m. 15.

47 „A III. szimfónia két tétele tulajdonképpen két portré: a szenté és a kegyetlen zsarnoké.” Erdélyi: i. m. 62. A szövegben tévesen „II. szimfónia” szerepel, de a kontextusból egyértelmű, hogy a III. szimfóniáról van szó.

Fl. *Maestoso* ♩ = 84 *Molto rit.*

fff

4a kotta. Himnusz-idézet a 7. szimfónia 3. tételében (142–145. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

a Tempo ♩ = 104

Timb. *fp* *ff*

Bl. ch. *a Tempo* ♩ = 104 *mf* *poco cresc.* *tr*

T. T. *f* *p*

Cymb. *f* *tr*

C. cl. (gr.) *f* *tr*

C. cl. (pt.) *mp* *poco cresc.*

G. C. *tr* *mp* *poco cresc.*

Xylophone *mf* *p* *mf* *p* *fff*

1rs Vons *p* *fff*

2ds Vons *p* *fff*

Alt. *p* *fff*

Vlles *p* *fff*

C. B. *p* *fff*

4b kotta. Ütőhangszeres zakatolás és lövésszerű akkordok a 7. szimfónia 3. tételében (146–147. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

Poco più ♩ = 96

Pte Fl.
Gdes Fl.
Htb.
C. A.
Cl. (La)
Sax. Alto
Bons.

5a kotta. Rákóczi-dallam a 8. szimfónia 4. tételében (13–14. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

(7b kotta a 215. oldalon), illetve a 9. szimfónia zárótételének zenei anyagában is (7c kotta a 216. oldalon). Érzelemmentes motorikusságával, önmaga körüli céltalan forgásával az emberi hangot megidéző, korálszerű dallamok letisztultságának ellentétét teremti meg.

A motorikus szakaszokhoz nem egy helyen markáns ütőhangszeres szólamok társulnak; a 9. szimfóniának épp egy ilyen szakasza *A csodálatos mandarin* vad hajszáját juttathatja az eszünkbe. De nem csupán kísérőfunkciót lát el a hangszercsoport; a gazdag ütőhangszeres apparátus személytelen, fenyegető hatásával gyakran jut szólisztikus szerephez a vizsgált szimfóniákban. A 7. szimfónia nyitótételében az időről időre felhangzó tisztán ütőhangszeres szakaszok formaalkotó szerepet játszanak; a második tételben egyfajta „éjszaka zenéje” hangulatát teremtik meg. A 8. szimfónia zárótételében egy különösen izgalmas jelenséggel találkozunk. A korábban már említett Rákóczi-dallamot a fúvósok játsszák, majd közvetlenül ezután a xilofon eltorzítva imitálja a melódiát; groteszk csontzenéjével mintha kifigurázná a jajszót. A megoldás a liszti téma-transzformáció rokonaként értelmezhető, és talán szintén a liszti hagyományig nyúlik vissza az ütőhangszereknek egyfajta infernális jelentéstartalommal történő társítása (8a–b kotta a 216. oldalon).

A kisszekundos sóhajtó, síró motívum alkalmazása nagyon gyakori a három szimfóniában. A 7. és a 9. szimfónia zenei anyagában egyfajta szenvedésmotívumként a B-A-C-H téma is megjelenik. Nem ez az első alkalom, hogy feltűnik Lajtha műveiben: az 1923-ban komponált 1. vonósnégyes (Op. 5) nyitótétele (9a–d kotta a

1rs Vons

2ds Vons

Alt.

Vlles

C. B.

5b kotta. A Rákóczi-dallamot követő harci zene a 8. szimfónia 4. tételében (16–19. ütem,
© Alphonse Leduc & Cie.)

218–219. oldalon), a kettősfűga ugyanezzel a jelentőségteljes és szimbolikus motívummal indul.⁴⁸ A 7. szimfónia nyitótételében az expozíció végén, illetve a tétel lezárása előtt nem sokkal zárótémaszerű funkciót tölt be. Különböző transzpozíciókban jelenik meg a tétel folyamán, azonban az eredeti, B-ről induló változat elmarad. Négy évvel később, a 9. szimfóniában ismét több alkalommal hangzik fel,

⁴⁸ Lajtha zeneakadémiai tanulóévei alatt 1909-ben néhány hónapot Lipcsében töltött, és a Tamás-tempo Bach-előadásait is hallgatta.

♩ = 76

Gr. Fl. *mf* *pp*

Htb. *mf*

Clar. *mf* *pp*

Bons

Cors *mp*

6a kotta. Korálszerű dallam a 3. szimfónia 1. tételének lezárásaként (127–129. ütem,
© Alphonse Leduc & Cie.)

Allegro molto e agitato ♩ = 140

Timb. *mp* < *mf* *peu en dehors* *fp* < *mf* *mp* < *mf* *fp* < *mf*

Gr. Caisse *mp* < *mf* *peu en dehors* *mp* < *mf* *mp* < *mf* *mp* < *mf*

2ds Vons *f impetuoso, détaché*

Alt. *f impetuoso, détaché*

Villes *f*

C. B. *f*

6b kotta. Harci zene a 3. szimfónia 2. tételének elején (1–4. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

Agité ♩ = 132

1rs Vons

2ds Vons

Alt.

Viles

C.B.

7a kotta. Harci zene a 7. szimfónia 3. tételében (1–2. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

C. cl.
sans corde

1rs Vons

2ds Vons

p *pp*

C. cl.
sans corde

1rs Vons

2ds Vons

toujours pp et spiccato

7b kotta. Harci zene a 8. szimfónia 3. tételében (406–409. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

1rs Vons
2ds Vons
Alt.
Vlles
C.B.

pp

perdendosi

Detailed description: This musical score block contains five staves. The top three staves are for Violins (1st and 2nd), Viola, and Alto. The fourth staff is for Violoncello (Vlles) and the fifth for Double Bass (C.B.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first two measures show a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Vlns and Vlles parts have many slurs and ties. The C.B. part is mostly rests. The dynamic marking *pp* is at the bottom. The word *perdendosi* is written below the Vlles staff in the second measure.

7c kotta. Harci zene a 9. szimfónia 3. tételében (8–9. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

Fl.

f *p*

Detailed description: This block shows a single staff for Flute (Fl.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth notes, starting on a high note and descending. A long slur covers the entire phrase. The dynamic marking *f* is at the beginning and *p* is at the end, with a hairpin indicating a crescendo.

8a kotta. Rákóczi-dallam a fuvolán a 8. szimfónia 4. tételében (71–72. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

Xyl.

mp

Detailed description: This block shows a single staff for Xylophone (Xyl.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth notes, starting on a high note and descending. There are three triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) over the first three measures. The dynamic marking *mp* is at the beginning.

8b kotta. Rákóczi-dallam a xilofonon a 8. szimfónia 4. tételében (74–75. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

először Asz-ról, majd Cesz-ről indulva. Végül mintha az elmaradt kinyilatkoztatást pótolná, kissé elfátyolozva ugyan, de B-ről kezdődik a motívum. Ezzel nem csak a három utolsó szimfónia tragikus ciklusát, de bizonyos értelemben az egész életművet is keretbe foglalja. A személyes tragédiaélményből fakadó szimfóniákat a B-A-C-H motívum felidézése a zenetörténetben található számos előképpel hozza kapcsolatba; a magányos szenvedést általánosan emberi dimenzióba emeli.

Lajtha nagyzenekari írásmódjának jellemző eszköze a szólóhangszerek gyakori alkalmazása. Ez a megoldás nem csupán a hangzásvilágot határozza meg karamazeneszerű áttetszőségével, hanem egyúttal a zenei kifejezésnek hangsúlyozott szubjektivitást kölcsönöz. A mélyebben a hagyományban gyökerező fúvósszólók mellett a zenekari tuttiból kiemelkedő szóló vonós hangszerek hosszan vezetett, szinte monologizáló hatást keltő dallamai mindenképpen ezt az érzetet erősítik a hallgatóban. A drámai hatást a szólók szerkesztésmódja, zenei környezete eredményezi. A 7. szimfónia második tételében egy hosszú szakaszon át a szólóhegedű a főszerep. A magas regiszterben rendkívül érzelemdús, romantikus melódiát hallunk, mely azonban mégsem tud érvényesülni: bárhová is igyekezne a dallam, a rézfúvók otromba, ellentmondást nem tűrő akkordjai nem engedik kibontakozni. A hegedűszóló a korábban már részletesen elemzett második tételben a gyászinduló után hangzik el, azon a ponton tehát, ahol már mindenen túl vagyunk. Az érzékeny harmóniákkal színezett, hárfaarpeggióval kísért dallam finomsága szinte transzcendens világot idéz; már nem a jelenben monologizál a hegedű, hanem az elmúlt szépségre emlékezik. Ebből az emlékezésből rántja vissza a realitásba a rézfúvókon megszólaló, kérlelhetetlen szignál. Végül a hegedűszóló erejét veszítve tűnik el a semmibe. Hasonlóan talányos a 8. szimfónia fináléjában elhangzó, közel kétperces hegedűszóló jelentése. A „tragikus freskó” közepette csendes, szemlélődő nyugalma szintén egyfajta nosztalgiaként hat, bölcsődalhoz hasonló, ringatás érzetét keltő ritmusok is felbukkannak benne. A szólót lezáró, felfelé törekvő kromatikus futam a 7. szimfónia szólója esetében a zenekari anyagban kapott helyet, itt a szólóhegedű utolsó megnyilvánulása lesz. Ami ott a külső körülmények által támasztott akadályként jelent meg, itt már felismert törvényszerűségénél fogva belső döntéssé vált. A tragédia és a tragikus egyik lehetséges definíciójához tartozik, hogy minden esetben valamilyen feloldhatatlan ellentétben alapul.⁴⁹ Lajtha szimfóniáiban a hegedűszólók árnyalt megformálása a szubjektum törekvéseinek és az őt körülvevő olykor ellenséges, olykor csak könnyörtelenül sorsszerű történeteknek tragikus kibékíthetlenségét sejteti meg.

49 Johann Wolfgang Goethe 1824. június 6-i levele Müller kancellárnak. Idézi: Szondi: i. m., 30.

Adagio ♩ = 60

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs, all in 4/4 time. The first three staves are empty, indicating they are for vocal parts. The fourth staff, in bass clef, contains the piano accompaniment. The music begins with a piano (*p*) dynamic and an *espress.* (espressivo) marking. The bass line starts with a half note G2, followed by a half note F2, then a quarter note E2, and a quarter note D2. This is followed by a half note C2, a half note B1, and a quarter note A1. The piece concludes with a final chord of G2, F2, E2, and D2.

9a kotta. 1. vonósnégyes 1. tétel – B-A-C-H téma (© Editio Musica Budapest)

[illegible]

9b kotta. 7. szimfónia 1. tétel – B-A-C-H téma (105–109. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

1rs Vons

2ds Vons

Alt.

Vlles

C.B.

3

3

3

3

9c kotta. 9. szimfónia 1. tétel – B-A-C-H téma (15–16. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

1rs Vons

2ds Vons

Alt.

Vlles

C.B.

p *ff* *p* *ff* *p* *ff*

p *ff* *p* *ff* *p* *ff*

p *ff* *p* *ff* *p* *ff*

p *ff* *p* *ff* *p* *ff*

p *ff* *p* *ff* *p* *ff*

9d kotta. 9. szimfónia 1. tétel – B-A-C-H téma (159–163. ütem, © Alphonse Leduc & Cie.)

ABSTRACT

VIKTÓRIA OZSVÁRT

'THE ERA OF TRAGEDIES'

Importance of the Tragic, and the Means with which it is Expressed, in the Late Symphonies of László Lajtha

In the musical life of Hungary in the 1950s the late cycle of symphonies by László Lajtha form a patch of unusual colour. As we know, Lajtha remained outside the circles that defined the directives to do with artistic policy and aesthetics, even so – or precisely because of this – his works claim our attention as documents of great interest. In his late symphonies we find many examples of similar musical procedures, thus verifying their underlying cyclic thinking: apart from his characteristic sound colours we repeatedly encounter thematic material heard earlier. In this article I examine the three works written after 1956, which form the second part of the cycle composed between 1948 and 1961. On the basis of statements by Lajtha the determining feature of the set of symphonies is tragedy. According to a later comment by the composer the 7th symphony (1957) portrays 'the tragic fate of the Hungarians'; in its closing section he quotes the Hungarian national anthem. The work's subtitle 'Autumn' was omitted in the published score. Lajtha called his 8th symphony (1959) 'a great tragic fresco'. Again in the final movement there appears a famous melody from Hungarian history, the Rákóczi song. Two years later in 1961 the composer rounded off his series of tragic symphonies with the 9th, which quotes plainchant melodies. One of the questions whose answer I search for in this article is the extent to which the loss of hope after 1956 may have contributed to the experience of tragedy that Lajtha could only express within the framework of a monumental symphonic cycle.

Viktória Ozsvárt is an assistant research fellow at the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music at the Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology. In 2015 she was awarded an honours degree in musicology at the Liszt Academy of Music. In the same year she won first prize in the National Musicological Students' Associations Conference with her essay entitled 'Classicism and Modernity in Mendelssohn's and Liszt's Cantatas *An die Künstler*'. In 2017 she won a New National Excellence Scholarship with a programme entitled 'László Lajtha and the general directions of Hungarian musical life (1948–1958)'. Currently she is a PhD student at the Liszt Academy of Music. The topic of her dissertation is the search for sources of inspiration in the Hungarian composer and ethnomusicologist László Lajtha's late creative period (1945–1963).

Ignác Ádám–Ránki András

A MODERN ZENE MARXISTA OLVASATAI*

Maróthy János és Ujfalussy József koncepciója

1. Politika- és kultúrtörténeti megfontolások

Ahogy arra Kalmár Melinda több munkájában¹ is rámutatott, a magyar kulturális politikában 1956 után bekövetkező fordulat egyik kulcsmozzanata a tudományok általános felértékelődése és az ideológiaközvetítésben betöltött szerepük jelentős megnövekedése volt. Már a másfél évnyi előkészítés után megszülető, 1958-as *művelődéspolitikai határozat* megalkotói úgy fogalmaztak, hogy a szocialista építkezést, a marxista–leninista eszmék terjesztését segítő eszközök között kiemelkedő szerephez jutnak a tudományos kutatások, az eleven elvi viták, valamint az elméleti és kritikai munka. Sőt a határozat azt is leszögezte, hogy „kellő tudományos megalapozottság híján” minden vita és bírálat ötletszerű és sekélyes marad, s ez inkább hátráltatja „az eszmei tisztulás folyamatát”, ahelyett hogy előremozdítaná azt.²

Az 1960-as évek elejére a tudományos élet egészét utolérő szemléletváltás hátterében nemzetközi és sajátosan magyarországi tényezők is álltak. Az előbbieket közül egyértelműen a Szovjetunió bel- és külpolitikájában bekövetkező változások emelhetők ki, amelyek egyértelművé tették, hogy a moszkvai rezsim a két rendszer békés egymás mellett élését és a Nyugattal folytatott gazdasági-kulturális verseny eredményességét elképzelhetetlennek tartja a tudományok – a közismert szófordulat szerint – „közvetlen termelő erővé” válása nélkül.³ De a tudományok térnyerésével járó magyarországi fordulatot a Révai József nevével fémjelzett, a szakiroda-

* A tanulmány az egri Esterházy Károly Egyetemen megrendezett, *1956 és a szocializmus* című konferencián, 2016. szeptember 8-án „Modernitás-koncepciók az 1956 utáni magyar marxista zenetudományban” címmel elhangzott közös előadásunk szerkesztett változata. Az Ignác Ádám által írott első és harmadik fejezet az NKFIH (PD 115373) pályázat, míg a Ránki András által jegyzett második és negyedik fejezet az Emberi Erőforrások Minisztériuma Kodály Zoltán ösztöndíjának támogatásával készült. Ignác Ádám és Ránki András az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Kalmár Melinda: *Emmiváló és hozomány*. Budapest: Magvető, 1998; uő: *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990*. Budapest: Osiris, 2014.

2 „Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei”. In: Vass Henrik–Ságvári Ágnes (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai, 1956–1962*. Budapest: Kossuth, 1964, 231–260.

3 Ld. ehhez például a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártja XXII. kongresszusának határozatait: Fedor János (szerk.): *Az SZKP XXII. kongresszusa*. Budapest: Kossuth, 1962. Különösen: 85. skk.; 811. skk.

lomban rendszerint „archaikusnak” nevezett kultúrafelfogástól való elhatárolódás is motiválta. A Rákosi-korszakban még az irodalmat és a művészeteket tekintették a kommunista ideológia elsőszámú közvetítő közegének, s ennek megfelelően bántak velük, a napi politikai igényeknek szolgáltatván ki azokat. Elődjével ellentétben a Kádár-rezsim ugyanakkor már nem hihetett többé abban, hogy az ideológiailag „helyes” műalkotások befogadásával az emberek automatikusan a kommunizmus ügyének szolgálatába állíthatók. A forradalom után berendezkedő új kurzus nemcsak a direkt politikai agitációt kerülte, de a sztálinista időket jellemző nagy, átfogó elméletek és tanítások erőltetése, kötelező érvényűvé tétele helyett lassanként elmozdult a téma és módszer megválasztásának szabaddá válása felé, s maga is tett lépéseket az eltérő véleményeket ütköztető, valós viták kibontakozásáért. Azt is mondhatnánk, hogy a „kinyilatkoztatás” helyett a „meggyőzés” vált az új korszak kulcsfogalmává: a hatalom olyan, történeti és társadalmi elemzésekre épülő, perspektivikus elméletek megalkotására buzdított, amelyek hosszú távú döntéseknél is viszonyítási pontok lehetnek, s amelyeket alapul véve a korábbi módszereknél eredményesebben és tartósabban lehet vitába szállni a „polgári-kispolgári nézetekkel” és életmóddal szemben.

Persze, ahogy azt az 1965-ös ideológiai határozat⁴ is leszögezte, a tudományban meghirdetett „sokszínűség és elevenség” továbbra sem a többségükben ellenségesnek minősített nyugati ideológiák, nézetek szabad beáramlását jelentette, hanem sokkal inkább azt, hogy „a marxizmus világnézete alapján alkotó tudósok” kutatásai a korábbinál sokkalta szerteágazóbbak, valóban sokfélék legyenek. Úgy tűnt, hogy a párt, nem vetve el a lehetőségét annak, hogy *különféle* marxista értelmezések egymás mellett létezhesse, innentől kezdve inkább csak az ideológiai kereteket, a kulturális fejlődés fő vonalát kívánta megrajzolni, de e tevékenységében már nem megrendelőként, hanem sokszor partnerként számított a marxista beállítottságú szakemberekre, a helyi kulturális szervekre, alkotóműhelyekre, akik a keretek kidolgozásában és a művek megfelelő tartalommal való megtöltésében is szabadabb kezet kaphattak. A propagandában az alkotói szabadság kiemelt szerephez jutott, annak hangsúlyozása tehát, hogy a „népet szolgáló” művészek vagy elméleti szakemberek témaválasztásába, illetve formai kérdésekbe nem kívánnak beleszólni.

A változások a társadalomtudományokat s azon belül a filozófiát és esztétikát is érintették. Abból kiindulva, hogy a dogmatizmus akadályozta az „alkotó marxista gondolkodást”, és „merekített sémákba próbálta szorítani a marxista-leninista filozófia gazdagságát”,⁵ e tudományágakban különösen élénk viták kezdődtek történeti és elméleti kérdésekről egyaránt. Ezekben az ellentétes koncepciókkal terhelt időkben bontakoztak ki az első viták a szocialista irodalom és művészet addig

4 „A Magyar Szocialista Munkáspárt néhány időszzerű ideológiai feladata. A Központi Bizottság irányelvei”. In: Vass Henrik-Ságvári Ágnes (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai, 1963–1966*. Budapest: Kossuth, 1968, 125–163.

5 „A filozófia lenini pártosságáért”. In: Vass-Ságvári (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai, 1963–1966*, 441–454., ide: 444.

háttérbe szorított és elfeledett lehetséges hagyományairól és – attól nem függetlenül – a modernizmus kérdéséről is, amelynek megvitatására korábban már csak azért sem kerülhetett sor, mert a kései sztálinizmus hagyományokat és klasszikus értékeket kultiváló időszakában a *modernitás* és *modernség* fogalmaival összefüggő jelenségeket jellemzően diszkreditálták. Az *Élet és Irodalom*ban 1958-ban lefolytatott irodalmi, illetve az 1961-ben kiteljesedő képzőművészeti disputákkal⁶ párhuzamosan a modernitásról folytatott eszmecsere a zeneesztétikát is utolérte. Kókai Rezső már 1958-ban esszéjét közölte a *Muzsikában* *Korunk zenéje* címmel,⁷ írások jelentek meg az atonális zene kérdéseiről, sőt megindult a Gondolat Kiadó modern zeneszerzőkről szóló könyvsorozata is, amelyre a későbbiekben még hivatkozunk.

De a szemléletváltásban fontos szerepet játszott több olyan nemzetközi esemény is, amelyen Magyarországot többek között éppen az a Maróthy János és Ujfalussy József képviselte, akinek zeneesztétikai koncepcióját a következőkben vizsgálni fogjuk. A Prágában 1963-ban megrendezett első és az 1965-ben Berlinben lezajló második *nemzetközi marxista zenetudományi szeminárium* többek között azt szorgalmazta, hogy a zeneesztétikát a korábbiakkal ellentétben az egzakt tudományok rangjára kell emelni, és hogy a marxista zenetudományi kutatásoknak ideális esetben esztétikai és szociológiai kérdésekre, tehát a zene és társadalom viszonyának vizsgálatára is ki kell terjedniük. Berlinben a metodológiai kérdések mellett már egyértelműen a 20. századi zene újraértékelését tekintették a legfontosabb feladatoknak, és egyetértettek abban, hogy meg kell szüntetni azt a gyakorlatot, hogy a marxista zenetudomány túlzottan a dodekafónia és más modern zenei stílusok ellenében pozicionálja magát. Fontos előrelépésnek tekinthető az a szintén itt megformált megállapítás is, mely szerint a zene eszközei szakadatlan funkcióváltáson mennek keresztül, és hogy az avantgárd zene pozitív törekvéseket is jelezhet.⁸

Az 1963 decemberében Moszkvában megrendezett szovjet–magyar zenei tanácskozáson megjelenő magyar zenei delegáció látogatása pedig azért érdemel említést, mert e szimpózium (szintén) a *korszerűség* problémáját állította a középpontba. Az eseményről tudósító Maróthy az elvi vita legjelentősebb eredményét abban látta, hogy immár hamisnak minősítették azt a még akkoriban is létező „polarizációt, amely szerint egy globálisan tekintett ’modern’ áll szemben a globálisan tekintett ’hagyományossal’” (amely ellentétpárban a „modern” fogalma első sorban a második bécsi iskola technikai újításait jelenti).⁹

A merev érték kategóriák feloldásával lehetővé vált a szocializmus és modernség, illetve a szocializmus és polgári tradíció egymáshoz való viszonyának újraértékelése, s – bár szűkösen, de – terep nyílt arra is, hogy a dogmatizmus revíziójára

6 E viták egyik legkorábbi elemzését és értékelését Szerdahelyi István végezte el. Szerdahelyi István: *A magyar esztétika története (1945–1975)*. Budapest: Kossuth, 1976, 203–214.

7 Kókai Rezső: „Korunk zenéje”, *Muzsika* 1958. október, 21–23.

8 A szemináriumokról összefoglalóan: Maróthy János–Zoltai Dénes–Ujfalussy József: „Utak és válaszutak a mai marxista zenetudományban”, *Magyar Zene* 6/6. (1965. december), 563–576.

9 Maróthy János: „A korszerűség kérdéseiről. Szovjet–magyar zenei tanácskozás Moszkvában”, *Magyar Zene* 1964/1., 44.

nyitott marxista muzikológusok olyan elméleteket dolgozzanak ki, amelyekkel megragadhatók a második világháború előtti nyugati zene és a szocialista realizmus kapcsolódási pontjai.

2. Munkamegosztás a magyar marxista zeneesztétikában

A hagyomány és modernitás újszerű értelmezésének módszeres zenetudományi kidolgozásában a már említett Ujfalussy József, Maróthy János és a hozzájuk csatlakozó Zoltai Dénes játszott a vezető szerepet.

Az úttörés érdeme Ujfalussyé volt. 1962-ben megvédett kandidátusi disszertációjában arra vállalkozott, hogy az esztétika általános kategóriáit a zenére konkretizálja.¹⁰ A disszertáció már elméleti alapvetésével is nagy port kavart, ugyanis látványosan szakított a dogmatikus zenemagyarázat kliséivel. Alaptétele szerint a zene forrása nem a munka, hanem a mindennapos emberi tevékenység,¹¹ és ennek különféle mozzanatai absztrahálódtak (absztrahálódnak) a zene alapelemeivé. A szakítás, az újrakezdés gesztusát erősítette az is, hogy Ujfalussy – mintegy az ősforráshoz visszatérően – Marx áru-fétis-elméletének logikáját nevezte meg az eredetkérdéssel kapcsolatos vizsgálódások módszertani mintájaként.¹² Végül a disszertáció jelentős szakmai sikert aratott: még magyar nyelvű publikálását megelőzően, a magyar és csehszlovák tudományos akadémia zenetudományi vegyesbizottságának budapesti ülésén döntés született a mű szlovák változatának megjelentetéséről.¹³

A *valóság zenei képe* tekinthető tehát az új szemléletű magyar zeneesztétika nullpontjának. A nemzetközi diskurzusba való bekapcsolódás első állomása egy évvel később következett el. 1963-ban rendezték meg a már említett első nemzetközi marxista zenetudományi szemináriumot Prágában. Ujfalussy később magyar nyelven is megjelentett prágai referátumában¹⁴ disszertációjának fő gondolatait adta elő. Figyelemre méltó, hogy a szervező csehszlovák küldöttség vezetője, Antonín Sychra a konferenciát értékelő záró előadásában kitért Ujfalussy referátumára, s abból is az eredetkoncepció egyik kulcsmozzanatát emelte ki,¹⁵ ami érzékelte, hogy a nemzetközi marxista zenetudományi szcéná fogékony volt erre az újfajta zeneesztétikai gondolkodásra.

10 Ujfalussy József: *A valóság zenei képe*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962

11 Uott, 18. skk.; továbbá Berlász Melinda: „Csütörtöki beszélgetések Ujfalussy Józseffel. Pályakép kortársakkal”. In: Berlász Melinda–Grabócz Márta (szerk.): *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–L'Harmattan Kiadó, 2013, 65–135., ide: 119.; illetve Zoltai Dénes: „Egy gondolatgazdag zeneesztétikai műről. Ujfalussy József: 'A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája'”, *Magyar Zene* 4/1. (1963), 50–61., ide: 60–61.

12 Ujfalussy: *A valóság zenei képe*, 6–7., 18–19.

13 Falvy Zoltán: „Magyar–csehszlovák zenetudományi tárgyalások”, *Muzsika* 5/7. (1962. július), 12.

14 Ujfalussy József: „Megjegyzések a valóság zenei képének dialektikájához”, *Magyar Zene* 4/4. (1963), 341–349.

15 „Zusammenfassung der Diskussion durch Antonín Sychra”, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 5/4. (1963) (Sonderheft I. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler), 364–366., ide: 365.

Ujfalussy konferenciabeszámolójából¹⁶ kiderül, hogy Maróthynek az antidogmatikus történetírás metodológiai kérdéseit firtató hozzászólása¹⁷ is tetszést aratott.¹⁸ Maróthy hozzászólásában már annak a zenetörténeti koncepciónak módszertani és fogalmi vázlatát adta, amely néhány évvel később publikált doktori disszertációjában¹⁹ öltött testet.

A kibontakozó új zeneesztétikai szemlélet szempontjából fontos következő lépés Zoltai nevéhez kapcsolódott. 1964-ben Zoltai terjedelmes tézisyűjteményt²⁰ fogalmazott az MTA Filozófiai Intézet esztétikai osztályának vitájához, amelyben kifejtette: a művészetek feladata az, hogy a valóság tárgyainak összefüggéseit, változásait az emberre vonatkoztatva ábrázolják, mégpedig a tipikus érzések, ethoszok megragadása által.²¹ Zoltai rámutatott, hogy az általánosításnak az irodalomban és képzőművészetekben megszokott módja a tárgyi konkrétságon alapul, amely, értelmezése szerint, korántsem művészetspecifikus mozzanat. Éppen ezért a különböző művészeti ágak elé a zenét állította példaként, amelynek alapvető tulajdonsága a fogalomnélküliség.²² Az ethoszalapú típusalkotás Ujfalussy és Maróthy által egyaránt elfogadott gondolatának a középpontba állításával dolgozta ki később Zoltai kandidátusi disszertációját.²³

Az akadémiai körökben vitára bocsájtott tézisyűjtemény pozitív megítélésével állhat összefüggésben az is, hogy még ebben az évben napvilágot látott Ujfalussy zeneakadémiai jegyzetének első kötete,²⁴ amely voltaképpen disszertációjának didaktikus formában való újrafogalmazása volt. Ahogy az 1964-es akadémiai vita, úgy a főiskolai jegyzet kiadása is egyértelműen mutatta az új magyar zeneesztétika honi térhódítását, miként az is, hogy Ujfalussy, Maróthy és Zoltai a következő évben a hazai tudományosság szélesebb nyilvánossága előtt is lehetőséget kapott a megjelenésre. Ennek szolgált keretét az 1965-ben a *Társadalmi Szemlé*ben folytatott realizmusvita. Még 1964 decemberében látott napvilágot Maróthy vitaindító cikke,²⁵ amelyben doktori munkájának később tárgyalandó vezérgondolatait foglalta össze. A disszertáció a tágabb összefüggések tekintetében egyfelől azért volt igen jelentős, mert a szocialista realizmusnak egy olyan koncepcióját hozta létre, amely elméletileg lehetővé, illetve elfogadhatóvá tette a korszerű zene stilisztikai diverzitását. Másfelől pedig azért, mert azzal,

16 Ujfalussy J[ózsef]: „Marxista zenetudományi szeminárium Prágában”, *Magyar Zene* 4/4. (1963), 408–410.

17 Maróthy János: „A 'hagiográfiától' a hisztóriográfiáig”, *Magyar Zene* 4/4. (1963), 350–355.

18 Ujfalussy: *Marxista zenetudományi szeminárium...*, 409. sk.

19 Maróthy János: *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.

20 Zoltai Dénes: „A szocialista realizmus 'irodalomközpontúságának' meghaladása”. In: uő: *A modern zene emberképe. Zeneesztétikai tanulmányok*. Budapest: Magvető, 1969, 358–388.

21 Vö. uott, 374.

22 Uott

23 Zoltai Dénes: *Éthosz és affektus. A zeneesztétika története a kezdetektől Hegelig*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966.

24 Ujfalussy József: *Az esztétika alapjai és a zene*, I. rész. Budapest: Tankönyvkiadó, 1964.

25 Maróthy János: „A realizmusról általában és konkrétan”, *Társadalmi Szemle* 19/12. (1964. december), 54–69.

hogyan a mindenkori zenei formát szoros összefüggésbe hozta a társadalmilag meghatározott tartalommal, és a kettő szerves egységeként értelmezett zenei típusokat állította előtérbe, voltaképpen a konkrét zenei produktumok széles körű vizsgálatát szorgalmazta. A kompozíciós gyakorlat számára elméletileg hozzáférhetővé, adaptálhatóvá, a különféle szempontú zenetudományi vizsgálódások számára pedig kötelezően feltárandó tárggyá tette a polgári zene és a tömegzene igen jelentős részét. A kibontakozó vitában a művészetelmélet korabeli tekintélyei mellett Ujfalussy és Zoltai is megszólaltak.²⁶

1965 nemcsak azért volt fontos a „trojka” számára, mert a realizmusvita révén széles nyilvánosság előtt kapcsolódtak be a hivatalos elméleti-ideológiai diskurzusba, hanem azért is, mert újabb állomáshoz érkezett el nemzetközi karrierjük. 1965-ben Berlinben rendezték meg a II. Nemzetközi marxista zenetudományi szemináriumot, amelyen két főreferátum hangzott el: egy szovjet és a Maróthy, Ujfalussy és Zoltai által közösen jegyzett magyar.²⁷ Ez utóbbi az összehangolt marxista zenetudományi (azaz zeneelméleti, zenetörténeti és zeneesztétikai) kutatás szükségletéből kiindulva tekintette át a különféle világnézeti alapon álló elméleti reflexiókat, és értékelte a marxista zenetudomány addigi teljesítményeit.

Önmagában is figyelemre méltó, hogy a szervezők a szovjet mellett magyar részről kértek vitaanyagot. A hazai tudománytörténet szempontjából az is érdekes, hogy olyan többszerzős munkával állunk szemben, amelyben a szerzők nem tüntették fel, hogy az egyes szövegrészek kinek a tollából származnak, erőteljesen sugallván ezzel az elvi-tudományos egységességet. Az egymástól jól elhatárolt problémakörök és a tárgyalásmódbeli különbségek ugyanakkor többé-kevésbé megmutatják, hogy valóban hármójuk munkájáról volt szó, és hogy az egyes szakzoknak ki volt a gazdája.

A nemzetközi szeminárium jegyzőkönyve²⁸ szerint a magyar delegáció jelenléte igen hangsúlyos volt Berlinben. A magyar zenészsakma számára készített, szintén közösen jegyzett beszámolóban²⁹ is megmutatkozik a magyar delegáció elméleti kérdéseket illető állásfoglalásainak határozottsága és nyíltsága, amely a szovjet részről prezentált főreferátumhoz, illetve más küldöttségek tagjainak hozzászólásaihoz fűzött kendőzetlen bírálatokban csúcsosodott ki.³⁰

Maróthy, Ujfalussy és Zoltai berlini elismerése minden bizonnyal jelentős szerepet játszott mind hazai, mind nemzetközi megítélésük alakulásában is. Ezt az utat jelzi Maróthy és Zoltai disszertációjának 1966-os megjelentetése, *A valóság zenei képe*

26 Ujfalussy József: „A realizmus – még konkrétabban. Megjegyzések Maróthy János vitaindító cikkéhez”, *Társadalmi Szemle* 20/2. (1965. február), 75–80.; illetve Zoltai Dénes: „Vitánk módszertani feltevései”, *Társadalmi Szemle* 20/9. (1965. szeptember), 112–116.

27 Maróthy János–Ujfalussy József–Zoltai Dénes: „Az esztétikai és ideológiai kategóriák viszonya, különös tekintettel a mai zenére”, *Magyar Zene* 6/2. (1965), 144–165.

28 Vö. „Diskussion”. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 7/4. (Sonderheft II. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler) (1965), 410–418.

29 Maróthy János–Ujfalussy József–Zoltai Dénes: „Utak és válaszutak a mai marxista zenetudományban”, *Magyar Zene* 6/6. (1965), 563–576.

30 Uott, 565., 567. sk., 573. skk.

több fejezetének német nyelvű publikálása,³¹ valamint a „trojka” tagjainak energikus részvétele a Moszkvában megrendezett harmadik nemzetközi marxista zene-tudományi szemináriumon: Maróthy az egyik ülésnap elnökeként Jurij Keldissel polemizált, Ujfalussy és Zoltai Georg Kneplerrel szálltak vitába, Zoltai különös sikert aratott a népiség és dekadencia fogalmainak egyoldalú, dogmatikus értelmezése ellenében tett felszólalásával.³² A sor tovább folytatható *A valóság zenei képe* cseh változatának megjelenésével,³³ ahogyan a hazai akadémiai, ideológiai-filozófiai életben való egyre szélesebb körű elismerés jele Ujfalussynak egy, a *Magyar Filozófiai Szemlé*ben publikált igen terjedelmes tanulmánya,³⁴ illetve a későbbi években Zoltai disszertációjának német, majd orosz,³⁵ Maróthy disszertációjának pedig angol nyelvű publikálása.³⁶

Érdemes emlékeztetni arra, hogy Ujfalussy úttörő disszertációjának esztétika-történeti fejezetében nyíltan vállalta, hogy a Zoltai által felvázolt narratívát követi, az intonáció fogalmának kapcsán pedig Szabolcsi és Maróthy történeti tárgyú tanulmányaira hivatkozott. Maróthy az Ujfalussy által zenére konkretizált típuskategoría felhasználásával zenetörténeti tipológiát dolgozott ki a szocialista realizmus fogalmának tisztázása szándékával, Zoltai pedig az új szellemű zeneesztétikának a kontextualizálását és összeköttetését teremtette meg a korabeli általános esztétikával, illetve az európai filozófiatörténet esztétikai vonalával. Ha ehhez hozzávesszük közösen jegyzett szövegeiket, továbbá annak tényét, hogy az egymást kiegészítő szakterületeiken soha nem váltak egymás konkurenciáivá, minden okunk meglehet annak feltételezésére, hogy Ujfalussy, Maróthy és Zoltai esetleg évek óta egy jól végiggondolt munkamegosztás szerint dolgoztak, amelynek eredményeként szélesre szabott diszciplináris keretek között koherens módon, de egyéni alkotói habitusukat mégis megőrizve, módszeresen lefektették Magyarországon az alkotó marxista zenetudomány alapjait.

3. Maróthy János modernitáskonceptiója

Maróthy János a Rákosi-korszak egyik legaktívabb és legtöbbet foglalkoztatott fiatal zenetudósa volt, aki a zsdanovizmus elkötelezett támogatójaként rendszeresen részt vett a szocialista realizmusról folytatott esztétikai és kompozíciós vitákban is. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy Maróthy az új művelődéspolitikai irányt

31 Ujfalussy József: „Entstehungsprozess der musikalischen Logik”. In: *Ästhetische Aufsätze. Studia Philosophica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 163–223.

32 Maróthy János–Ujfalussy József–Zoltai Dénes: „A moszkvai nemzetközi marxista zenetudományi szeminárium”, *Magyar Zene* 8/1. (1967. február), 3–13., ide: 4., 9–13.

33 József Ujfalussy: *Hudebni obraz a skutecnosti. Nástim logiky hudebniho vyznamu*. Praha: Supraphon, 1967.

34 Ujfalussy József: „A zeneművészet esztétikai alapkérdései”, *Magyar Filozófiai Szemle* 11/4. (1967), 565–591.

35 Dénes Zoltai: *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970; uő: *Etosz i affekt. Isztorija filozofskoj muzikalnoj esztetiki ot zarozsdenija do Gegelja*. Moszkva: Progress, 1977.

36 János Maróthy: *Music and The Bourgeois, Music and The Proletarian*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.

bevezető kádári konszolidáció idején az elsők között volt, aki a magyar tudományos életben s különösen szűkebb szakterületén, a zenetudományban jelentős szemléletváltást sürgetett. Ahogy ezt az első nemzetközi marxista szemináriumon tartott előadásában ki is fejtette, az ő esetében ez a „hagiografikusról” az új korszak célkitűzéseit kifejező „historiografikus” szemlélet- és írásmódra való áttérést jelentette.³⁷ Maróthy a kor új kihívásaira tehát a sztálinizmusra jellemző idealizmus háttérbe szorításával, illetve a szocializmus létjogosultságának tudományos (elsősorban történettudományi és szociológiai) bizonyításával kívánt felelni.

Munkásságának középpontjában az 1950-es évek végétől kezdődően ezért a szocialista realizmushoz mint a proletariátus célkitűzéseit legadekvátabb módon kifejező, legkorszerűbb zenei stílushoz vezető út felvázolása állt. Mindehhez Maróthy egy a polgári énközpontúság, illetve a közösségi lét zenei és zenélési formáinak évszázados kettősségére, dialektikájára épülő történeti konstrukciót dolgozott ki. Ugyanakkor, amennyiben e konstrukció keretében azt kívánta igazolni, hogy a szocialista realizmus az őt megelőző korok vívmányainak folytatásával, meghaladásával és a két zenekultúra említett szembenállásának felszámolásával válik a zenetörténet beteljesítőjévé, nem kerülhetette meg a szocialista zenekultúra nyugati modernitáshoz és századelős avantgárdhoz fűződő viszonyának újragondolását sem.

Maróthy lényegében már a zenekritika helyzetéről folytatott 1961-es vitában azt az álláspontot képviselte, hogy időszerűtlenné vált a művészet kérdéseinek kizárólag a 19. századi hagyományok irányából való megközelítése.³⁸ A szocialista realizmus előtörténete számára politikai és ideológiai szempontból vállalható 20. századi műalkotások felkutatásához azonban szükségszerűen meg kellett tagadnia a modernitás, avantgárd vagy dekadencia technikai és formai ismérvek mentén történő értelmezését, s csak a tartalmi-világnézeti megközelítést tartotta helyénvalónak. A *többféle modernség* létezését valló Maróthy minden zenei elem alkalmazása, sőt minden formai megoldás és előadói megnyilvánulás mögött tartalmi megfontolásokat sejtett, és komplex zenei-esztétikai elemzésekkel igyekezett kimutatni, hogy a zenetörténet egyes jelenségei a magas kultúra-tömegkultúra, hivatásos-amatőr, polgári-proletár, szubjektív-objektív vagy éppen szentimentális-ironikus fogalompárjaival jellemzett kétpólusú világrend melyik felén helyezkednek el.

Az így létrejövő történetírói modell túlzott általánosításaira, torzításaira már Maróthy egyes pályatársai (például a következőkben tárgyalt Ujfalussy József vagy az akkor pályakezdő Fodor Géza)³⁹ is rámutattak. A szándék azonban számukra is egyértelműnek tűnt: a szocialista realizmus megjelenéséhez vezető zenetörténeti úton Maróthy ki akarta jelölni mindazon személyek és jelenségek helyét, akik és

37 Maróthy: *A „hagiográfiától” a hisztográfiáig*, 350–355.

38 „Vita a magyar zenekritika helyzetéről: Maróthy János vitaindító előadása”, *Magyar Zene* 2/5. (1961), 471–476.

39 Ujfalussy József: „Jelentős könyv a zene társadalmi életmódjáról. Maróthy János: „Zene és polgár – zene és proletár”, *Magyar Zene* 7/1. (1967), 14–25.; Fodor Géza: „A polgári művészet megítélésének kérdése. Vita Maróthy Jánossal”, *Magyar Zene* 8/3. (1968), 255–274.

amelyek nem voltak képesek a polgári énközpontú világképtől eltávolodni, valamint azon műveket, amelyek immár kritikusan közelítettek a „válságát élő” polgári társadalomhoz, és amelyekben megjelentek a rövidesen megszülető, illetve első fejlődési szakaszába lépő szocialista zenekultúra csírái.

Érdemes megfigyelni, hogy a modell megalkotásának első periódusában, s különösen az ezen alkotói időszakot beteljesítő 1966-os doktori értekezésében Maróthy milyen rendkívüli gondot fordít a 20. századi zene különböző típusainak a kidolgozására, a szocialista realizmusnak ugyanakkor egy történelmi tanulságokkal és távlatokkal még nem számoló, kifejtetlen, s ezért itt még utópikusnak tetsző fogalmát használja. Ellenben később, a hatvanas-hetvenes évek fordulójához közeledvén a szocialista zenekultúrán belül is szelekcióba kezd, és épp az avantgárdhoz fűződő viszonyát vizsgálva jelöli ki a szocialista realizmus történetének különböző periódusait, nagyobb hangsúlyt fektetve az 1920-as évek szovjet (és kelet-európai) művészet újító, kísérletező, illetve a sztálinista idők antimodernista, konzervatív tendenciáinak megkülönböztetésére. S ugyanebben az időben kezdik el azok az életművek – Hanns Eisleré, Szergej Prokofjev, Dmitrij Sosztakovicsé vagy Szabó Ferencé – is intenzíven foglalkoztatni, amelyek szerinte valamilyen módon maguk is az avantgárd szocialista realizmusba történő átfordulását reprezentálják. Ennek a sajátos tájékozódásnak a legfontosabb dokumentuma, egyszersmind Maróthy kutatói pályafutásának egyik csúcsteljesítménye lesz a *Zene, forradalom, szocializmus* című, Szabó Ferenc munkásságát feldolgozó méretes monográfia, amely 1975-ben látott napvilágot.⁴⁰

Maróthy több helyen kifejtette, hogy számára a 20. századi irányzatok értékrendje éppen fordított a nyugati zenetörténészek által képviselthez képest. Már 1961-ben a zenetörténet utolsó két évszázadának két vonulatáról beszélt: egy, a „polgári lírizmust” és szubjektivitást képviselő Wagner–Schönberg–Webern tengelyről, és egy, Nyugaton szerinte sokszor megalkuvónak, kompromisszumosnak minősített, az „objektivitásra és a kollektív psziché” kifejezésére mégis jóval eredményesebben törekvő Liszt–Muszorgszkij–Janaček–Bartók–Prokofjev tengelyről.⁴¹

Az 1960-as évek közepére Maróthy számára éppen az az általa „izolációs-nak”⁴² nevezett, elsősorban Arnold Schönberg és Anton Webern nevével fémjelzett irányzat számított a leginkább reakciónak, amelyet a 20. század eleji iskolák közül akkoriban Nyugaton a legradikálisabbnak, a leginkább jövőbe mutatónak tekintettek. Szerinte a modern zene e válfaja gyökerezett a legmélyebben a polgári világképben, mert bár felismerte a polgári lét válságát, de arra a racionális összefüggések lerombolásával, a közösségi gyakorlatban kikristályosodó, úgy mond közhasználatban lévő, objektív formák tagadásával, szolipszizmussal, irracionálizmussal, sőt – legfejlettebb formájában, a szerializmusban – a zűrzavar rend-

40 Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja*. Budapest: Magvető, 1975.

41 Maróthy: *Vita a magyar zenekritika helyzetéről*, 475.

42 A következőkben a Maróthy által bevezetett modern zenei kategóriák leírásakor elsősorban (de nem kizárólagosan) a *Zene és polgár, zene és proletár* „A zenei ’magaskultúra’ útja a polgári világkép tagadásán át a proletár világképig” című fejezetére támaszkodtam: 499–535.

szerré szervezésével felelt. A tagadást az ilyen zene a dallam szándékos elrajzolásával, a korábban ható kohéziós erők annullálásával és a forma atomizálásával valósította meg, és már csak azért sem volt képes a kor nagy társadalmi kérdéseire adekvát válasszal szolgálni, mert szinte minden esetben az egyén világára helyezte a hangsúlyt, és a „szélsőségesen szubjektív” produktumot tüntette fel „objektívként”.

Ehhez képest Maróthy szerint jelentős előrelépést jelentettek az úgynevezett „kritikai” és „analitikus” irányzatok, amelyek bár ugyanúgy a polgári világképen belül maradtak, de képesek voltak a nivellálást és atomizálódást a valóság analízisének vagy kritikájának eszközévé tenni. Látószögváltásaival, a népi elemek integrációjával, a dalszerű lekerekítettség felbontásával, polifon és poliritmikus szövevével az ilyen típusú zene a magányos szubjektum helyett immár a „társadalmilag tipikus” ember felé fordul, és az izolációs irányzattal ellentétben nem csupán szét-töri az egykoron egységes világképet, hanem lépéseket tesz egy „új, magasabb szintű egységes” világkép megszületése felé is.

Volt azonban még egy modern zenei irányzat, amely Maróthy szerint az iméntieknél is meghatározóbb volt a szocialista zenekultúra szempontjából, amelyik nem állt meg az „egyéni sorsok jellemzésénél” és a „tömegfolyamatok kívülről való érzékelésénél”, hanem a tömegélmény, a közösségi jelleg irányába próbált utat törni. Ebbe a „dionüszikusnak” vagy „neobarbaristának” nevezett kategóriába Maróthy elsősorban a polgári előtti, primitív és barbár kultúrákhoz visszanyúló, de egyszersmind a polgárság utáni kollektív kultúra lehetőségét is felvető kompozíciókat sorolta, és azok zenetörténeti jelentőségét a tömegélmény és realizmus összekapcsolásában, illetve a hagyományos előadási és befogadási formák meghaladására tett kísérleteikben látta. E műveknek (például a fiatal Prokofjev *Szkíta szvitjének*) az újrafelfedezésével Maróthy ugyanakkor az 1920-as évek szovjet művészeti diskurzusait is felelevenítette, amely diskurzusokban nemcsak a korszak avantgárdjának képviselői jelentek meg az új művészet pozitív fogadtatású előhírnökeiként, de az orosz ezüstkori olyan szimbolista művészei is, akik a wagneri Gesamtkunstwerk nyomdokain haladva a földi lét gyökeres átalakítására alkalmas közösségi műalkotások létrehozásában gondolkodtak.⁴³

Az élet gyökeres átalakításának vágya Maróthy későbbi szövegeiben végül az avantgárd művészet központi jelzőjévé vált. Mint arra utaltunk is, a zenetudóst ekkor, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján, elsősorban már a szocialista realista zene avantgárd gyökereinek kimutatása foglalkoztatta. Ezirányú kutatásainak további motivációt adott, hogy úgy ítélte meg: a 20. század első felének történései iránt megélné kíváncsi érdeklődés következtében a hatvanas évek nyugati értelmisége a kelet-európainál jóval hamarabb ismerte fel a szocialista zene bizonyos kulcsfiguráinak (például Sosztakovicsnak vagy Hanns Eislernek) a művészi jelentőségét. Ma-

43 Itt gondolhatunk például a Nyikolaj Roszlavec és Leonyid Szabanyev névvel fémjelzett, s tagjai között többek között a fiatal Sosztakovicsot is tudó modern zenei társaság, az ASZM tevékenységére, amely 1932-es feloszlatásáig az avantgárd törekvések egyik legfontosabb ösztönzője volt. De a szovjet rendszer első támogatói között tudhatjuk az orosz futurista és szimbolista írók, művészek és elméleti szakemberek jelentős részét is. Többek között nekik köszönhető, hogy például Alekszandr Szkrjabint a húszas évek Szovjetuniójában a bolsevik forradalom egyik előfutáraként tartották számon.

róthy ekkorra általánosságban is elismerte az avantgárd ellenzéki és baloldali költődésű mozgalmainak történelmi szerepét, sőt „humanisztikus törekvéseikért” immár Schönberg, Honegger vagy Hindemith néhány harmincas években született művéről is pozitív hangnemben beszélt. A szocialista jövő ideális zenéjéhez a prototípust számára leginkább mégis a Sztálin-idők előtti szovjet avantgárd sokáig elfeledett korszakának, „az ún. arany húszas éveknek” az alkotásai szolgáltatták. Maróthy ekkor már a szocialista zenekultúra négy történelmi korszakával⁴⁴ számolt, amelyeket az ismert politikatörténeti töréspontokon túl az avantgárd kulturális jelenlétének mértékéhez és társadalmi hatásfokához igazított, s közülük azért is értékelte a legtöbbre az októberi forradalomtól nagyjából 1932-ig terjedő első periódust, mert abban érzékelte a legszorosabbnak a hatalomra kerülő munkásosztály és az avantgárd művészek közötti együttműködést, és a legígéretesebbnek a művészet és élet közötti határok lebontását megcélzó kísérleteket. Maróthy nemcsak üdvözölte a szovjet avantgárd hetvenes évekbeli újrafelfedezését, de lehetőséget is látott benne: annak lehetőségét, hogy a megfelelő példaképek megismerésével a szocialista forradalom a zenében is vissza tud térni eredeti célkitűzéseire.

4. Ujfalussy József modernitáskonceptiója

Maróthynak az a gondolata, hogy a szocialista forradalom céljainak elérése érdekében le kell bontani a művészet és az élet között lévő határokat, mondhatni emblematikus módon sűríti magába mindazt, amit egyik leghatározottabb hangú kortárs kritikusa, Ujfalussy József kifogásolt. Maróthy 1965-ös, a realizmusvitát megindító cikkére reagálva Ujfalussy voltaképpen a közvetítések hiányát, vagyis a véglete-kig sarkított, polarizált szemléletmódból eredő torzításokat hangsúlyozta.⁴⁵

Bírálatának magvát a polgári kultúrával maradéktalanul azonosított, a közönségi értékekkel sarkosan szembeállított énközpontúság pszichológiai és esztétikai bírálata alkotta. Meggyőződése szerint ugyanis az élettől a művészetig pszichológiai és esztétikai közvetítések hosszú láncolata húzódik, amelyek elképzelhetetlenek a hagyomány tartalmakat és közlésformákat kiérlelő folyamata nélkül. Ujfalussy hangsúlyozta, hogy a történelem polgári korszakában az individuum középpontba kerülése egyúttal az egyén önmagára találását is jelentette, ami éppúgy elengedhetetlen feltétele a személyiség jó oldala kibontakozásának, mint egy későbbi öntudatos kollektivitás kialakulásának, illetve hogy a számos egyénileg megélt, de kollektív érvénnyel rendelkező tartalom a személyiséget és ezáltal a kultúra egészét is gyarapítja. Ily módon az énközpontúság jelenléte egy egyre tartalmasabb emberközpontúság kialakulását is maga után vonja az európai kultúrában.

44 A szocialista művészet avantgárd gyökereinek és korszakolásának problémájához lásd pl. Maróthy János: *Die sozialistische Musikkultur – historisch-typologisch betrachtet* (kézirat). MTA BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. századi Magyar Zenei Archivum (MZA) I.2004/4. (Maróthy János hagyatéka); uő: *Zene: szocialista realizmus? Előjátékok egy monográfiához* (kézirat). MZA I.2004/21.3.; uő: *Zene és szocializmus – néhány újragondolandó kérdés* (kézirat), MZA I.2004/21.4.

45 Maróthy: *A realizmusról általában és konkrétan*; Ujfalussy: *A realizmusról – még konkrétan...*

Ez az okfejtés már magában foglalja az egyes és általános közti közvetítés gondolatát is, amelynek Maróthy-nál tapasztalható hiánya Ujfalussy esztétikai bírálatának gyújtópontja volt. Ujfalussy határozottan figyelmeztetett arra, hogy nem szabad megfeleledkezni a szociológiai és az esztétikai értelemben vett egyes dolog lényegi különbségéről, mert az esztétikum sférájában különösségeként megjelenő egyes, még ha ismeretelméleti meghatározottsága miatt látszólag szociológiai egyesként jelentkezik is, tárgyak, emberek csoportjainak általánosított tulajdonságait teszi átélhetővé. Vagyis a művészetben nem kell a közösségnek, a tömegnek közvetlenül, életszerűen megjelennie ahhoz, hogy a szociológiai értelemben vett valós tömegek, csoportok érzésvilágát, érdekeit kifejezésre juttathassa.⁴⁶

Mindemellett Ujfalussy kritikájában érezhetően ott munkált az a meggyőződés is, hogy a szocialista erkölcsiség eszméjének alapjául szolgáló humánus értékrend és az azt közvetítő művészet nem valami megkonstruálandó dolog, hanem az európai kultúra évszázados és remélhetőleg jövőbe tartó hagyományának a terméke. Ebből a szempontból olybá tűnik, hogy Maróthy zeneszemléletében inkább a részben már avult politikai mozzanat játszott a konstitutív szerepet. Ezért sem véletlen, hogy nem tudott kiszabadulni a polgár–proletár fogalompár dichotómiájából. Hogy mennyire nem, azt a számos vonásában antidogmatikus szemléletet tükröző, már többször hivatkozott disszertációjának címe is mutatja: *Zene és polgár, zene és proletár*. Vele szemben Ujfalussy láthatóan nem foglalkozott az osztályharc aktuális állásával, annál inkább vallotta magáénak az európai kultúrában létrejött egyetemes értékek felmutatásának feladatát, éppen annak az eredeti célnak az érdekében, hogy *mindenki* részesülhessen bennük. Számára tehát nem az volt a kérdés, hogy polgári vagy proletár eredetű-e valami, hanem az, hogy a jelenkor kulturális nivójához mérten korszerű, azaz a társadalom valamennyi tagja számára nézvést értékes és érvényes, humánus tartalommal rendelkezik-e.

Ujfalussy zeneesztétikai koncepciója az 1950-es évek második felében formálódott ki, annak első jelentős dokumentuma az 1959-ben megjelent Debussy-könyv⁴⁷ volt. Ezzel azonos esztétikai koncepciót mutatott kandidátusi disszertációja, valamint az 1965-ben kiadott Bartók-monográfiája⁴⁸ is. Az értekezés deklarált célja volt, hogy segítse a 20. századi zene fejlődésének megítélését, a Debussy-kötet, illetve a Kossuth-díjjal is jutalmazott Bartók-monográfia pedig a Gondolat Kiadó reprezentatív zeneszerzői életrajzsorozatának első olyan darabjai voltak, amelyek modern külföldi, illetve magyar szerzők munkásságát mutatták be. Mindebből joggal gondolhatjuk, hogy Ujfalussy modernitáskoncepcióját hivatalosan is irányadóként ismerték el.

Ujfalussy zeneesztétikájából hiátusmentesen következik az, ahogy a polgári hagyományt és a modernitást értékeli. Művészetdefiníciója, a formai és tartalmi elemek egymásra rétegződésének elmélete, a kifejezési formák megértésének történelmi dimenzionáltsága a hagyományhoz való megértő és differenciált viszo-

46 Vö. Ujfalussy: *A realizmusról – még konkrétan...*, 77. sk.

47 Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959.

48 Ujfalussy József: *Bartók Béla*, I–II. Budapest: Gondolat, 1965.

nyulás szükségességét éppúgy meghatározza, mint a modernitás mérsékelt radiális ága mellett való állásfoglalást.

Az ő zenetörténeti narratívája szerint is Liszt és Wagner munkásságában külön a modernitás felé vezető utak: a polgári kultúra Wagnertől eljut a zene-művészet felszámolódásáig az új bécsi iskola szerzőinek munkásságában;⁴⁹ Liszt és Muszorgszkij ágán azonban a zenetörténeti hagyaték felismerése és a népies elemek felvétele révén olyan mozzanatok integrálódnak az európai műzene hagyományába, amelyek alapszerkezetében újítják meg a zenei hallásmódot.⁵⁰ Ennek a sornak a folytatója, a modernitás zenei nyelvének korszakalkotó figurája Debussy, aki a zenetörténeti hagyaték egyes részeit, a különböző izmusok, Ujfalussy szerint töredékes világértését és -ábrázolását, a népi és Európán kívüli zenei elemeket nagy ívű egységbe olvasztja, példát mutatva Bartóknak is. Bartóknak, aki Ujfalussy szemében azért válik paradigmaticus alakká, mert az európai zenei hagyományban gyökerező és mégis újszerű, korszerű hangon megszólaló kompozícióiban egy, az európai humanista hagyományhoz hű és egyben progresszív, tudatosan vállalt és következetesen megvallott értékrendet artikulál.

A zenetörténeti folyamatok megítélésének alapjául szolgáló esztétikai koncepció kiindulópontja szerint a művészet a tapasztalat és az abból felépülő valóság általánosított képe.⁵¹ A tapasztalat értelmezéséhez szolgál adalékként egy, a Bartók-monográfiában is megjelenő gondolat, amely szerint „egy társadalmi közösség tagjaként, legszemélyesebb magánéletünket is csak úgy élhetjük, ahogyan közösségünk jelene és múltja tanította”.⁵²

A Maróthy-féle énkoncepció bírálata révén világossá vált, hogy Ujfalussy szerint a valóság elsajátításában és az öntudatossá válásban milyen strukturális és alapvetően pozitív szerepe van az individuumként megélt tapasztalatnak. Itt ez az az alappozíció, hogy maga a tapasztalat történelmileg is meghatározott: a nyilvánvalóan szerepet játszó individuális tulajdonságok mellett kulturális kondíciók, közvetítések láncolatának eredménye. Ujfalussy az esztétikájában középponti szerepet játszó képszerűség alatt azt érti, hogy a művészet *rendezett* formában, az *érzések* számára felismerhető módon közvetíti hasonnemű tapasztalatok általános, tipikus vonásait. Mármint ha a tapasztalat és annak révén a világ megélése, megértése kulturálisan kondicionált folyamat, úgy az érzéki konkrétságban rögzített művészi képnek is történelmileg meghatározottnak kell lennie. Ebből magától értetődően következik az is, hogy a tapasztalat és a kép, illetve a kettő között lévő összefüggés felismeréséhez, vagyis a műalkotás megértéséhez elengedhetetlenül szükséges az ezeket a relációkat kikristályosító hagyomány ismer-

49 Ebben a tekintetben meghatározó a „dinamikus, szukcesszív”, illetve a „statikus, szín-kromatika” zenetörténeti szerepének Ujfalussy-féle interpretációja, amely szorosan összefügg azokkal az eszmefuttatásaival, amelyek középpontjában az atonalitásnak, illetve a szenualista-hedonista és technicista zeneértelmezéseknek a zeneművészetet „felbomlasztó” jellege áll. Ld. pl. Ujfalussy: *A valóság zenei képe*, 87. sk., 90. sk., 99.

50 Vö. pl. uott, 12., 128.

51 Vö. pl. uott, 38., 56., 70., 156.

52 Ujfalussy: *Bartók Béla*, I., 172.

rete. Mindebből pedig arra következtethetünk, hogy Ujfalussy álláspontja szerint a kultúra, illetve a művészet a *hagyomány* és nem a közvetlen érzékiség szférájában, a természetben jön létre, jöllehet érzéki volta miatt nem választható el ettől.⁵³

Ujfalussy szerint az érzékek által felmérhető dallami-harmóniai és ritmikai tagoltság szavatolja a zene képszerűségét, vagyis azt, hogy a zene magas fokon differenciált, mégis áttekinthető viszonyrendszerként fogadható be. E tulajdonságok együttes megléte mellett az egyes művekre, szerzői stílusokra, műfajokra, korstílusokra jellemző, többé-kevésbé rögzült, mégis dinamikusan változó funkciók összefüggései, tipikus közlésformák jönnek létre.⁵⁴ Ujfalussy szerint mindennek feladásával végső soron a zene komplex művészi jelentésének lehetősége szűnik meg, és a hangok izolált akusztikus élmények kaotikus halmazává válnak.⁵⁵

A képszerűség és a kulturális gyakorlat mint történelmi hatóerő itt vázolt összefüggéseiből látható, hogy Ujfalussynál a mindenkori jelen zenei termékeinek megértésében, esztétikai mérlegelésében a hagyománynak kitüntetett szerepe van. A befogadó oldalán a megértés feltételeként jelentkező kulturális jártasságban ölt ez testet, a mű, illetve a szerző oldalán a jártasság korrelátumaként pedig az érthetőség, azaz a hagyományhoz való valamilyen fokú szerves, az esztétikai befogadásban is nyilvánvaló, hangsúlyozottan nem konstruált kapcsolódás kívánalma jelentkezik. Ujfalussy értékelésében ezen a ponton a Schönberg-iskola, az „igazságkeresés” minden szenvedélyes igyekezete ellenére, a pusztán a logikum szférájában megalapozott összefüggéseket előtérbe helyező „aszkréták” mozgalmának bizonyul.⁵⁶ A Stravinsky-féle hitvallás pedig a mesterségbeli tudás üres, társadalmi-emberi tartalmakat és felelősségvállalást nélkülöző fitogtatásává válik.⁵⁷

Maróthy vitacikkéhez írt bírálatát Ujfalussy azzal a gondolattal zárja, hogy „bizonyos történelmi korszakokban a megvalósulásra törekvő világkép szent türelmetlenséggel sürget [...] arra sarkallja a művészt, hogy a megvalósítandót megvalósultnak mutassa be”.⁵⁸ És ebben a születőben lévő szocialista realizmust is érintettnek látja. „Ez azonban álmegoldás, nemegyszer torzításokhoz vezet”.⁵⁹ Mintha arra hívná föl a figyelmet, hogy a majdan születő korszerű művészet utópiájának megkonstruálása még a legelfogadhatóbb célkitűzések megléte mellett is a társadalmi-művészeti jelen és múlt illetéktelenül normatív és tendenciózus olvasatának veszélyét hordozza magában. Ehelyett Ujfalussy – a politikailag persze elkötelezett jelen szükségleteit is figyelembe véve – az európai hagyományból szervesen

53 A hagyomány szerepe esztétikai és művészetfilozófiai szempontból egyaránt alapvető fontosságú Ujfalussy koncepciójában, egyúttal jelentős adalék művelődéspolitikai, illetve kiterjedt tudományos ismeretterjesztő működésének megértéséhez is.

54 Vö. Ujfalussy: *A valóság zenei képe* „Zenei képletek mint komplex egységek jelentéstana” c. fejezetével.

55 Vö. uott, 87. sk.

56 Vö. Ujfalussy: *Bartók Béla*, II, 125. Az aszketizmus ebben az esetben minden bizonnyal az érzéki megragadás – Ujfalussy szerint lényegalkotó – mozzanatának feladására utal.

57 Ujfalussy Stravinskyval kapcsolatos negatív értékítéletéhez ld. pl. uő: *A valóság zenei képe*, 10. sk.; vagy *Bartók Béla*, II., 96.

58 Uő: *A realizmus – még konkrétabban...*, 80.

59 Uott

kifejlődő, humánus értékrendjét következetesen kinyilvánító bartóki modernitás 1960-as években is aktuálisnak érzett paradigmáját állította az olvasó elé példaként, és talán kiindulópontjaként is a jövőbeli kritikai tájékozódásnak. E kétféle attitűd, a tudományos szemlélet alapjellegének különbsége jól kitapintható Maróthy és Ujfalussy munkásságában, eredményeiben. Míg az utópikus-normatív elméletalkotás Maróthyt Szabó Ferenchez vezeti el, a kritikai-deszkriptív látásmód Ujfalussyval Bartók Béla művészetének példaszerűségét ismerteti fel.

ABSTRACT

ÁDÁ M IGNÁ CZ–Á NDRÁS RÁ NKI

MARXIST INTERPRETATIONS OF 'MODERN MUSIC'

The Conceptions of János Maróthy and József Ujfalussy

This paper addresses the conception of realism and modernity by internationally renowned Hungarian musicologists and musical ideologists János Maróthy and József Ujfalussy in the light of cultural policy, history of ideology and musical aesthetics. According to Maróthy, social realism and its musical culture integrates the achievements of bourgeois music and popular music. He found the headwaters of this kind of music in the so called 'golden 20's', i.e. the first decade of the new Soviet culture (1917–1932), in which avant-garde still belonged to the state-supported artistic trends. Ujfalussy elaborated the category of intonation on the basis of musical theory, physiology and psychology introducing the specific musical interpretation of mirroring theory. His aesthetical hypotheses and pre-suppositions determined a relationship to modernity characterised by moderate conservatism focusing on socially relevant content and perceivable order of sensual elements besides the component of musical novelty.

Ádám Ignác (1981), music historian. He was enrolled in the Philosophy Doctoral School of Eötvös Loránd University, Budapest, where he received his PhD in 2013. He has published articles in local and international journals and books on 20th century Russian music, socialist realism and popular music in socialist Hungary. Since 2013 Ignác has been working as a research fellow for the Archives for 20th-21st Century Hungarian Music, Institute of Musicology, Hungarian Academy of Sciences. Since 2017 he has been working as editor-in-chief at the music publishing house Rózsavölgyi & Co.

András Ránki (1982) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, and aesthetics and philosophy at the Eötvös Loránd University, Budapest. He attended the Doctoral Programme in Aesthetics at the ELU. He is currently working on his PhD dissertation. Since 2012 he has been a lecturer at the ELU's Faculty of Education and Psychology and since 2013 at the Károli Gáspár University of the Reformed Church. since 2014 he has been on the staff of the Archives and Research Group for 20th-21st Century Hungarian Music, Institute for Musicology of the Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Sciences (junior research fellow since 2015). His research focuses on Hungarian musical aesthetics in the 20th century, especially on the Marxist tradition.

RECENZIO

Erdélyi-Molnár Klára

ADATTÁR ÉS ANTOLÓGIA – EGY KOR ZENÉJÉNEK
VALÓDI TÜKRE

Domokos Mária–Paksa Katalin: *„Vígsággal zeng Parnassusnak magas teteje”. 18. századi kottás források és a magyar zenei néphagyomány. Akadémiai Kiadó–MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016*

A Kodály Zoltán elvei alapján megszerveződött, nagy múltú magyar történeti és összehasonlító zenetudomány hosszú évtizedek múltán újra kiemelkedő jelentőségű kiadvánnyal ajándékozta meg zeneéletünket. A korábbi évszázadok anyagának régóta rendelkezésre álló, örökbecsű forráskiadásai, elemző és összehasonlító tanulmányai¹ után sor került a 18. századi magyarországi közhasználatú zenéhez kapcsolódó kutatások első nagy összefoglalására. A mű olyan korszakra nyit ablakot, amelyről – bár róla az addigiakhoz képest természetesen lényegesen több híradás maradt ránk – idáig a zenetudomány és a muzsikusság társadalom egyaránt szerenyebb és kevésbé szilárd ismeretanyaggal rendelkezett.

Különleges, komplex kiadványról van szó. A viszonylag kis terjedelmű kötet: a választott szempontok és a jelenlegi lehetőségek szerinti teljes adattár, átfogó tanulmány és részletes elemzések sorozata, s egyben az adott korszak dallamkincsének színes antológiája is, amely az írott források és népzenei örökségünk adatainak összevetésére épül.² A dallamok közlésének, ismertetésének sokrétűsége és a hangzó illusztrációk, amennyire csak ez egyáltalán lehetséges, „a zenetörténeti adatokra az élet színét és melegét”³ vetítik, igazolva ezzel Kodály szavait és koncepcióját, s – a szerzők szándéka szerint – egy kevésbé ismert, így kevésbé kedvelt zenei anyagot jól ismertté, s ezáltal megkedvelhetővé varázsolnak.

Segíti e szándékot már a kötet borítója is, amelynek színe, mintázata – a kiadó jóvoltából – az adott kort idézi, csakúgy, mint a címül választott, 1795-ből Kolozsvárról származó lakodalmi köszöntőszöveg-kezdet, amelynél a tárgyalt anyagra jellemzőbbet, tartalmilag és hangulatilag kifejezőbbet aligha találhatnánk.

1 Elsősorban a *Régi Magyar Dallamok Tára* I. és II. kötete (Csomasz Tóth Kálmán, illetve Papp Géza; Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958, 1970), illetve Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben*. (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1993). A továbbiakat ld. a szóban forgó kötet jegyzeteiben és bibliográfiájában.

2 Hasonlóan az említett, 16–17. századi dallamanyagot feldolgozó munkához.

3 Ld. Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet”. In: uő: *Visszatekintés* II., Budapest: Argumentum, 2007, 233.

A 18. századi magyarországi közhasználatú zene kottás forrásanyaga lényegesen gazdagabb, mint a korábbi századokéi. Összetétele is különbözik az addigiaktól: jelentős mennyiségű hangszeres feljegyzés és a világi jellegű vokális adatok arányának megnövekedése jellemzi ezt a korszakot. Az eddig rendelkezésre álló anyag kritikai kiadása és elemző feldolgozása – a legjelentősebb, jól ismert forrásoktól, illetve kiadványoktól⁴ eltekintve – még nem történt meg. Domokos Mária és Paks Katalin a *Magyarország zenetörténete* című kézikönyvsorozat tervezett harmadik, 18. századi kötetének előkészítéseként évtizedek óta foglalkozik a szóban forgó dallamkészlet népzenei vonatkozásaival. Az e témáról írott, eredetileg a kötet számára készült fejezetük⁵ megjelenés előtt áll. A jelen kiadványt az említett fejezet kibővített, azaz inkább: a lehetőségek szerint teljessé tett változatának tekinthetjük.

Az itt szereplő dallamanyag az 1730–1820 közti időszak magyarországi kottás feljegyzéseiből való. A már említett hangszeres kéziratok és melodiáriumok anyaga mellett az adattárban szerepelnek az MTA BTK Zenetudományi Intézete Magyar Zenetörténeti Osztályán megtalálható úgynevezett *ZTI Melodiáriumkatalógus*ban szereplő források dallamai, valamint az a csaknem kétszázötven 18. századi dallam, amelyeket összehasonlító céllal maga Kodály Zoltán másolt, illetve másoltatott és dolgozott be mintegy 30 000 dallamot számláló népdalgyűjteményébe.⁶ A kor egyházi énekeskönyveinek anyagából csak azok az adatok szerepelnek a kötetben, amelyek a népeletben a templomi gyakorlattól függetlenül, szokásdalokként is jelen voltak. Ezzel a szűkítéssel és azzal, hogy a vokális és hangszeres anyagot együttesen kezeli, a kiadvány tartalmában is az adott korszak zeneéletének, illetve kottás forrásainak fő jellegzetességeit követi.

A zenei anyag elemzése és a kötetben való ismertetése a dallamok tipizálására és népdaltípusainkkal való összehasonlítására épül. Ennek alapja az MTA BTK Zenetudományi Intézete Népzenei Osztályának dallamtípusokba rendezett népzenei gyűjteménye. Egyes dallamok gazdag variánskörrel képviseltetnek a *Típusrend*ben, mások népzeneinkben ismeretlenek, ám nem ritkán kerültek elő 18. századi dallamfeljegyzéseink népzenei párhuzamai a *Típusrend* úgynevezett beosztatlan anyagából, ahol az egyedi – változatok nélkül álló – dallamok várják további értelmezési lehetőségeiket.⁷ A kötet 110 kéziratos vagy nyomtatott forrásból származó 533, népzenei párhuzamokkal rendelkező dallamot ismertet, 173 dallamtípusba sorolva őket. A típusok zenei tulajdonságaik révén kisebb-nagyobb stílári és történeti cso-

4 Elsősorban Bartha Dénes 1935-ös melodiárium-kiadása, Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményének kiadása, az ún. Zay-ugróci kézirat és Szirmay-Keczer Anna gyűjteményének szlovákiai kiadásai, Papp Géza és Domokos Pál Péter hangszeres kiadványai; mindezt és egyebeket lásd a szóban forgó kötet jegyzeteiben és bibliográfiájában.

5 A *népdal a 18. században* címmel, készült 2007-ben.

6 Az ún. *Kodály-Rend*, az Interneten ld. <http://db.zti.hu/kr/>. E gyűjteményből ismert a kötet címéül választott idézet forrása is: http://db.zti.hu/kr/jpg/Kodaly_09801_D070_07591-07704_KR_07644r.jpg

7 Ezekben az esetekben is gyakran közismert népdalokról van szó, hiszen a *Magyar Népzene Tára* szokásdallamokat bemutató kötetében és egyéb kiadványokban az önálló típuszámmal nem rendelkező dallamok is helyet kaptak.

portokba rendeződnek, s már az ezek alapján megszületett fejezetek és alfejezetek rendje is plasztikus képet rajzol a kor dallamvilágáról. A régiektől a legújabbakig: a honfoglalás előtti rétegektől a 19. századi népies műdalok előképeiig népzeneink majdnem minden jellemző dallamstílusa megjelenik ebben a készletben, ám természetesen már az egyes csoportok terjedelme is mutatja, hogy a feljegyzések készítői mely stílusokat részesítették előnyben, azaz melyek a kor divatos, jellemző zenei jegyei. A legnépesebb a kisambitusú, dūr jellegű dallamok köre, és érdekes jellegzetesség, hogy az ősi ereszkedő pentaton réteg ekkor először lekottázott darabjai – összesen hat dallamtípus egy-egy példája – mind diatóniát mutatnak.

A dallamközléseket megelőző tanulmány zenei, szövegi és funkcionális szempontokat is figyelembe véve, számos dallam és dallamcsoport – a kötet anyagán kívül *A Magyar Népzene Tárában* és más alapvető népzene tudományi kiadványokban, illetve az MTA népzenei gyűjteményében szereplő adatok – elemzésével, részletesen ismerteti a magyar népzene 18. századi történetének jellemzőit, folyamatait. Rávilágít az egyes dallamcsoportok, illetve stíluscsoportok közti összefüggésekre – ezeknek értelmezését azután a kötet egyes dallamtípusainak tárgyalásánál további adalékok segítik. A 18. századi írott források jelentős stílusváltozásokról és újdonságokról adnak hírt: egyebek közt a siratóstílushoz tartozó táncdallamok megjelenéséről és a Rákóczi- és Tyukodi-dallamcsalád akkori virágzásának jellegzetességeiről. Különösen sok a kalendáriumi és egyéb népszokásokhoz kapcsolódó feljegyzés: a magyar népelet e században számos szokáselemmel és a hozzájuk tartozó újszerű dallamokkal, szövegekkel gazdagodott. A 18. századi kottás adatok a későbbi időszakok dallamtörténeti folyamataihoz is adalékokkal szolgálnak: körvonalazódnak a 19. századi népies műdal előzményei, a magyar népdal új stílusának történetével kapcsolatban pedig a dallamfeljegyzések zenei anyaga a téma legújabb kutatási eredményeit⁸ igazolja.

Az egyes dallamtípusok ismertetői – mint fentebb jeleztük – az adattár és az antológia jellegzetességeit egyesítik. Az adott típushoz tartozó összes ismert történeti forrás ismertetését a népzenei párhuzamok közül kiválasztott, azokat képviselő – legtöbbször egyetlen – dallam gyűjtési adatai követik. Majd egy-egy történeti lejegyzés, illetve népzenei adat kottaképét láthatjuk (ritkán többet). (A kottagrafika Németh Pál munkája.) Az ezt követő részletes elemzés a típus zenei, szövegi és funkcióbeli jellegzetességein túl annak népzenei elterjedtségéről, másnépi változatairól is tudósít, s ismerteti az idevonatkozó szakirodalmat. Megadja – ha van – a típusrendbeli típusnevet, *A Magyar Népzene Tárában*, illetve a *Típuskatalógusban*⁹ kapott számot, végül a típusnak a jelen kötetre vonatkozó csoportbesorolását.

Az adattár a mai lehetőségekhez mérten teljes, ám biztosan nem végleges, hiszen egyrészt további források felbukkanása várható, másrészt a népzenei anyag egyre jobb és jobb ismerete folyamatosan árnyalhatja a képet a későbbiek-

8 Ld. Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa*. Budapest: Akadémia Kiadó, 2013.

9 Dobszay László–Szendrei Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve* I. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.

ben. Különösen áll ez a hangszeres anyagra, amelynek kutatása és zenei szempontú rendszerezése még sok tennivalót ad.

A kötet részletes forrásjegyzéke az egyes adatoknak a kötetben való előfordulásaira is utal. A népzeneatudományi munkákban megszokott gazdag zenei, szövegi és földrajzi mutató-apparátus és bibliográfia segíti a kiadványban, illetve a témában való tájékozódást.

Az antológia-jelleget erősítik az Akadémiai Kiadó honlapjáról elérhető hangzó mellékletek. A megjelenítés szokatlan, modern formája ellenére az olvasó remélhetőleg nem hagyja majd figyelmen kívül őket, hiszen a dallamközlések fejezete és a forrásjegyzék is utal a vonatkozó felvételekre, a kötet végén és az adott internetes felületen pedig azok részletes adatanyaga is olvasható. Az írott források közül 82 szemelvény megszólaltatására az ügy iránt elkötelezett muzsikuskok vállalkoztak – közülük ketten a témában kutatóként is érdekeltek. Csapó József, Csörsz Rumen István, Horváth Anikó, Juniki Anna, Juniki Spartakus és Kővári Réka előadásainak felvételét Glaser Péter készítette el. Az interpretáció fő szempontja a kottahűség. A szerzők szándékának megfelelően: a dallamanyaggal mint adattal való ismerkedés során a dallam és – ha van – a szöveg jelentését, üzenetét ily módon nem módosítják előadásbeli stílusjellegzetességek. A 81 népzenei felvételnek – melyeknek csaknem egynegyede hangszeres – legtöbbje az érdeklődők számára ismert lehet korábbi hangzó kiadványokból. Itt azonban új megvilágításba kerülnek: a népzene-történetben elfoglalt helyük szerint értelmezhetjük őket. Technikai előkészítésük Németh István munkája. A felvételek sorrendje a folyamatos zenehallgatás élményének teljességét segíti.

A kötet nagy értéke, hogy magyar és angol nyelven egyaránt olvasható. A fordítást Pokoly Judit végezte. Eleinte szokatlan, hogy az angol szöveg – a bevezető tanulmány kivételével – piros betűkkel szedve, a magyar szövegekkel felváltva helyezkedik el. Ám némi gyakorlattal kellemesen áttekinthető, igen praktikusán kezelhető kézikönyvként forgathatjuk a nagy gonddal és odaadással szerkesztett kiadványt. Reméljük, valóban sokan forgatják majd haszonnal és örömmel, magyar és külföldi érdeklődők, tudósok és muzsikuskok egyaránt.

A kiadvány megjelenését az Országos Tudományos Kutatási Alap és a Magyar Tudományos Akadémia támogatta.