

*Magyar*  
**ZENE**

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT  
*LVIII. évfolyam, 2. szám · 2020. 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, 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](mailto:magyarzene@hotmail.hu))  
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: [www.magyarzene.info](http://www.magyarzene.info), archívumát lásd: [http://mzzt.hu/index\\_HU.asp](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](mailto:batthyany@kultur-press.hu) • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

## TARTALOM – CONTENTS

### ESSZÉ – ESSAY

- 133 TALLIÁN TIBOR  
A(z) (újra)hallgatás kényszere  
*Találgatások Szegedy-Maszák Mihály zenéhez fűződő viszonyáról*
- 143 The Compulsion of Re-listening  
*Conjectures on Mihály Szegedy-Maszák's Rapport with Music (Abstract)*

### TANULMÁNY – ARTICLES

- 144 GILÁNYI GABRIELLA  
Új források, új terminológia, új távlatok  
*A hazai gregorián paleográfiai kutatás napjainkban*
- 161 New Sources, New Terminology, New Perspectives  
*Gregorian Paleographic Research in Present-Day Hungary (Abstract)*
- 162 MICHAEL MAUL  
„Két teljes éven át kellett a karnagy helyett az előadásokat megtartanom és vezetnem”  
*Megfontolások Bach 1740-es évekbeli hivatali státuszáról*
- 182 JOHN M. GINGERICH  
Befejezetlen megfontolások  
*A „Befejezetlen” szimfónia Schubert Beethoven-projektjének összefüggésében*
- 201 BELINSZKY ANNA  
Brahms H-dúr zongoratriójának kasztrációja  
*Az első tétel újraírása az 1880-as évek zenei-politikai ideológiáinak kontextusában*
- 216 The Castration of Brahms's Piano Trio in B major  
*The Musical-Political Ideologies of the 1880s as Reflected in the Rewriting of the First Movement (Abstract)*

### KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTIONS

- 217 RICHTER PÁL  
17. századi zenetörténeti források zeneelméleti tanulságai
- 228 What We Can Learn from 17th Century Music Theory Sources  
(Abstract)

- 230 TORNyai PéTER  
Idézi-e Bartók Mélisande halálát a 2. vonósnygyesben?  
*Kísérlet egy bő fél évszázados pontatlanság korrekciójára*
- 237 Does Bartók Quote Mélisande's Death in his 2nd String Quartet?  
*An Attempt to Correct a Semicentennial Inaccuracy (Abstract)*

## RECENZÍÓ – REVIEW

- 239 KOMLÓS KATALIN  
Dohnányiról angolul és magyarul  
*Veronika Kusz: A Wayfaring Stranger. Oakland: University of California Press, 2020*  
*Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok. Közreadja Kusz Veronika. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

# ESSZÉ

Tallián Tibor

## A(Z) (ÚJRA)HALLGATÁS KÉNYSZERE\*

*Találgatások Szegedy-Maszák Mihály zenéhez fűződő viszonyáról*

### Performer az irodalmárok között

Engedtessek meg, hogy anekdotával kezdjem. Az eset egyik szereplője Szegedy-Maszák Mihály volt, a másikat kegyeleti okból nem nevezem néven, de általános ismertsége miatt erre nincs is szükség. 2002 októberében Budapestre látogatott Dohnányi Ernő utolsó egyesült államokbeli zongorista tanítványainak egyike; minden bizonnyal a mester utolsó magyar tanítványa. Rajongva tisztelt tanára művészetének küldetéses propagátora volt ő, a Dohnányiról kiadott első monográfia írója. Úgy lépett föl, mint korábban mindig: meg nem alkuvó apostolként, aki életfeladatának tekinti, hogy megtisztítsa Dohnányi emlékét (mondhatnám: emlékművét) a foltoktól, melyekkel a magyarországi politikai animozitás és a muzsikusok közönye 1945 után azt beszennyezte. Pedig erre az intranzigens magatartásra abban az évben talán már nem lett volna szükség. Az ország zenésztársadalma a töredelem jegyében, széles körben és méltó módon ünnepelte Dohnányi Ernő születésének 125. évfordulóját. A jó szándékról a művész-zeneíró tiszteletteljes fogadtatása és a neki biztosított számos megjelenési alkalom is bizonyosságot tett. A sorozat reprezentatív eseményeként október 28-án közreműködésével hangversenyt rendeztek a Magyar Tudományos Akadémia dísztermében. Magától értődően jelen volt Szegedy-Maszák Mihály is, kivel egymás mellett vagy egymás közelében ültünk. Így hallhattam meg, ahogyan a h-moll Capriccio elhangzása után maga elé mormogta: „ezt én jobban játszom”. Tárgyilagosan hangzott, nem büszkén vagy hetvenkedve, annál is kevésbé, mert ő is tudta, amit mindenki a teremben: a zongorista-hitvallót már megjelölte a betegség, mely két hónappal később elragadta. Nem csengett ki belőle nosztalgia sem, a *pianist who never was* beteljesületlen vágya a megpillantott, de meg nem hódított ígéret földje, a pódium iránt.

Hozzáteszem: azt nem mormogta, hogy „ezt én jobban megírnám”, vagy: „jobban megírtam volna”. Nem tudhatom, vajon íróasztalának fiókjai nem rejtik-e tucat-számra kiadatlan zeneműveinek kéziratait; abban, amit zenéről publikált, a zenei

---

\* A Szegedy-Maszák Mihály születésének 75. évfordulója alkalmából 2018. június 19-én a Petőfi Irodalmi Múzeum dísztermében „A tágasság iskolája” címmel rendezett emlékkonferencián elhangzott előadás írott változata.

intepretátor szólal meg, nem a kreátor. Nem szánom paradoxonnak, ha azt mondom: interpretátor-alkatról tanúskodik, hogy zenéről kiadott megnyilvánulásai – de a jelenlétemben elhangzott szóbeliek is – túlnyomó részben zenei előadásokat elemznek ugyan, de nemigen vallanak arról, hogy azokat ő „kritikus füllel” hallgatta volna (hogy a Bartók Rádió évtizedek óta futó sorozatának címét idézzem). Előadók ritkán vállalkoznak nyilvános bírálói szerepre, noha persze mindig *megvan a véleményük* más előadókról. Vérbeli zenészek között a kritika inkább a zeneszerzők tevékenységi területe volt – és pénzkereseti forrás – mindaddig, amíg a kortárs zenei termés stílusa és poétikája nem differenciálódott oly szélsőségesen, hogy az egyes irányzatok között elveszett a párbeszéd lehetősége. Azóta a zeneszerzők általában csak saját magukról vallanak. Persze aki zenéről ír, nem tudja megállni, hogy olykor-olykor, tán magának sem bevallva, átlépje az előadás leírását az előadás bírálótól elválasztó határvonalat, mely hajszálvékony, mégis oly könnyű rajta megbotlani. Ilyenkor a szerző vagy lelkesedik tárgyáért, vagy *jól megadja* neki. Mint Szegedy-Maszák Mihály tette Maria Callas Kundryjával, melyet a 26 éves énekes-zseni három korai Wagner-szerepe egyikeként 1949/1950 fordulóján öt alkalommal énekelt Rómában – *horribile dictu* olasz nyelven. A néhány szavas, ám vitriolos bírálat lényege annyi: Callas jobban tette volna, ha marad a maga kaptafájánál.<sup>1</sup> Más vélemény – a magamé – szerint Callas, aki Izolda és Kundry között váratlanul bemutatkozott a *Puritánok* ékítményes-bravúros Elvira-szólamában is, Wagner-énekesnőként is azt a bel canto iskolát képviselte, mely Wagnernek ifjúkori vokális eszménye volt, és minden, a Schmitt-féle *Große Gesangschule für Deutschland* címére kiporciózott dicséret ellenére élete végéig hivatkozott alapélménye maradt.<sup>2</sup> Ezt a stílust mondhatta magáénak a Wagner-éneklés első nagy nemzedékének csillaga, Lilli Lehmann, aki már a Ring 1876-os bemutatóján közreműködött, és aki 1906-ban, ötvenévesen olyan „Sempre liberá”-t énekelt lemezre, mely abszolút összemérhető Callas fél évszázaddal későbbi etalon-*Traviatájával*. Hogy a Wagner-énekesek időközben a bel canto magaslatáról a *Sprechgesang* mocsarába süllyedtek, az több szavahihető tanú – közöttük maga Lehmann – szerint nem Richard, hanem Cosima Wagner felfogását tükrözte.<sup>3</sup>

Szegedy-Maszák Mihály élesen fogalmazott véleménye Callasról tipikus előadói álláspontot tükröz; az a meggyőződés sugallja, hogy az adottságok, a választott hangszer, a stílusismeret és a rejtélyes vonzalom bizonyos zenékhez, illetve idegen-

1 Szegedy-Maszák Mihály: „Az értelmezés történetisége”. In: uő: *Szó, kép, zene*, Pozsony: Kalligram, 2007, 63–64.

2 Friedrich Schmitt: *Große Gesangschule für Deutschland*. München: Verlag des Verfassers, 1854; Richard Wagner: „Bericht an seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule”. In: uő: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 8., Leipzig: Breitkopf und Härtel, C. F. W. Siegel, s. a., 134–139.; összefoglalóan ld. Michael Fend: „German Bel Canto”. *Nineteenth-Century German Singing Manuals in a Political Context*. In: *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento*. A cura di Licia Sirch. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2012 (Strumenti della ricerca musicale, 19.), 89–107.; <https://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/music/research/proj/esf/fend.doc>.

3 Martin Knust: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*. Berlin: Frank und Timme, 2007 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, 16.), 341–346.

kedés más zenéktől meghatározza és bezárja a kört, melyben a *performer* sikeresen működhet. Kört, pontosabban koncentrikus köröket. A legnagyobb sugarú kör vonalát megint anekdotával igyekszem kijelölni, méghozzá – Szegedy-Maszák posztumusz jóindulatában bizakodva – Maria Callas, a Wagner-énekesnő esetével. A történet első Wagner-szerepéhez, Izoldához kapcsolódik, és alapjaiban bizonyára hiteles, hiszen maga az énekesnő beszélte el, húsz évvel az események után adott interjújában. Izoldát két évvel a római Kundry előtt, huszonnegyedik születésnapja után pár héttel formálta meg Velencében. A bemutató előtt egy hónappal a La Fenice színháznak még nem volt *Isottája*. A különösen eklatáns késedelem vagy a szokásos operaházi Schlampereiből fakadt, vagy váratlanul előállott vészhelyzet okozta: az előzőleg kiszemelt énekesnő talán megijedt a feladat nagyságától, és visszalépett. A *Trisztán* dirigense, maestro Tullio Serafin ismerte Callast, 1947 nyarán ő vezényelte itáliai bemutatkozó szereplését, *La Giocondát* a veronai Arénában. Ha tehát mégis meghallgatásra hívta, nem a hang milyenségét, hanem a teherbíró-képességét akarta próbára tenni, és meg akarta állapítani, vajon rendelkezik-e a kiszemelt Izolda a Wagner-szerep megformálásához szükséges zenei intelligenciával és a vokális árnyalás képességével. Ilyesmit pedig csak a művet ismerő előadótól lehet elvárni. Felhívta Callast, és megkérdezte, tudja-e a szerepet. A fiatal énekesnő, akinek pályája az első években nem bontakozott ki olyan akadálytalanul, mint a későbbiek alapján hinnők, és mindenképp szerződést akart biztosítani magának, válaszában – saját szavaival: – blöffölt. Igen, tudja – mondta. A szomorú valóság szerint az athéni Konzervatóriumban kíváncsiságból átnézte ugyan a *Trisztán és Izolda* első felvonásának zongorakivonatát (talán korrepetitor kíséretével énekelt is belőle), ennél tovább azonban nem jutott. A dolgok jól is mentek az első felvonásban, de Maestro Serafin tovább lapozott a zeneileg különösen igényes másodikra, és Callas nem tehetett mást: „Isten segítségével” lapról olvasta szólamát. El is nyerte a tekintélyes kar nagy dicséretét: „Kiváló. Látom, jól ismeri a szerepet.” A töredelmes vallomás után Callas még nagyobbra nőtt Serafin szemében. „Egy hónap tanulás és kemény munka; másra nincs szüksége” – hangzott a biztató válasz egy lelkes Callas-rajongó tolmácsolásában.<sup>4</sup> És a szerződésre éhes, fiatal énekesnő akart és tudott dolgozni.

## Olvasás és előadás

„Die falsche Callas”<sup>5</sup> a *Trisztán és Izolda* zongorakivonatával kezében: a jelenet a modern kor zenei előadójának szülőlevelek girlandjával (vignette) díszített jelképe lehetne a tárgyról egy – a „klasszikus” zene tanulásáról és előadásáról – elmélkedő könyv címlapján. Hogyan is tanulunk zenét? Mindannyian, akik oly szeren-

4 „One month of study and hard work is only what you need.” Anne Huffington: *Maria Callas. The Woman behind the Legend*. New York: Cooper Square Press, 2002, 71.

5 Adolf Bäuerle: *Die falsche Catalani in Krähwinkel. Posse mit Gesang*. Wien, Theater in der Leopoldstadt, 1818. (Magyar színpadon *Ál-Catalani* címen játszották.) Lustig, a fiatal színész *en travestie*, a nagy Angelica Catalani álöltözetében teszi lóvá a kisváros notabilitásait, hogy elnyerje szerelmének, Hannechennek, az iskolamester lányának kezét. A pompás bohózat nem az operáról vagy az énekes sztárok-ról, hanem a sznob nyárspolgári közönségről rajzol torzképet.

csések vagy szerencsétlenek voltunk, hogy szüleink gyermekkorban a hangszertanulás lehetőségét biztosították számunkra, vagy ilyesmire kényszerítettek, amíg fel nem lázadtunk, kapásból válaszolunk: *tolle, lege* – vedd a kottát, és addig játszd a leírt zenét, amíg a darabot nem tudod kívülről legalább olyan biztonsággal, hogy a „zongoranéni” által év végén rendezett vizsgahangversenyen el tudd játszani nagyobb fennakadás nélkül. Ez a jó polgári „höhere Töchter” és „Söhne” képzésének módszere; hivatásos hangszerjátékosok, vagy akik annak készülnek, külön és különleges kiegészítő és alapozó gyakorlatokkal fejlesztik a zene megszólaltatására használt szerveik készségeit. (Ezt a külvilág számára gyötrelmes folyamatot sem a kényszerű hallgatók, sem a játékos nem tekinti zenélésnek: gyakorlásnak hívják.) Kodály szerint ez a módszer arra vezet, hogy a zenész nem a fülével, hanem a kezével hall, és voltaképpen nem tanulja meg olvasni a zenét.<sup>6</sup> Nem mondhatjuk, hogy ez a veszély ne lenne valós, de tény, hogy egyes hangszerek játékosai – billentyűs és pengetős hangszerek – a klasszikus korban is a kezükkel tanultak, abból a kottafajtából, amelyet a német a „Griffschrift” (fogásírás) névvel illet; gitáron játszó amatőrök ma is használják. Játék közben persze hallják a zenét, és a hallottak alapján kontrollálják azt, amit játszanak. Különleges a vak zenészek helyzete: létezik Braille-rendszerű kottairás, de többségük nem használja, és hallás után tanul.

A zenélés érzékszerve nem a szem, hanem a fül. Az ókori magaskultúrák közül tudunkkal egyedül a modern szellemű görögség rendelkezett dallamok lejegyzésére alkalmas szisztémával (betűkottairás); e zenei ábécé azonban inkább minősülhetett a beavatottak titkosírásának, mint széles körben használt mnemotechnikai eszköznek. A dallamírás és -olvasás készsége – mint az írás-olvasásé általában – az európai újkorban részben a reformáció és ellenreformáció liturgiai igényei és azzal összefüggésben az oktatás, részben a művészi hangszeres zene kialakulása nyomán terjedt el szélesebb körben, de bizonyos műfajokban és apparátusokban nem vált előfeltételévé a tanulásnak és hivatásos működésnek. 19. századi olasz és magyar operai kórusok tagjai csak elvétve ismerték a kottát, de még a szólisták között is sokan voltak, sőt vannak ma is zeneileg írástudatlanok – *orecchiante* az olasz csúfnevük.<sup>7</sup> Ők kizárólag hallás után tanulnak szerepet: a korrepetitor addig zongorázza, éneкли, ismétli, ismételteti, egyszerűen *veri belülük* (einpauken) a szólamot, amíg meg nem jegyzik. Az előadók képzetlensége is magyarázhatja a 19. századi olasz opera sok évtizedes ragaszkodását az 1800 körül kialakított formai hagyományokhoz – ismeretes az íratlan kultúrák konzervativizmusa.

Részben bizonyára a zenei és dramaturgiai hagyományhűség magyarázza az olasz opera mai napig tartó általános népszerűségét. Íratlan zenekultúrák szűkegszerűen „népszerűek” voltak, ha nem is osztársadalmi méretekben, de rétegenként, máskülönben nem válhattak volna tradicionálisá. Tudvalévő, hogy a faluról falura, nemzedékről nemzedékre (többnyire egy nemzedék átugrásával), etni-

6 Kodály Zoltán: „Magyar hangszertanítás”. In: uő: *Visszatekintés, 3.: Hátrahagyott írások, beszédek nyilatkozatok*. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 61.

7 John Rosselli: *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 93.

kumról etnikumra való tradálás évtizedei és évszázadai (talán évezredek) során a konstansnak tűnő zenekincs folyamatosan változik; életmódját az állandó variálódás jellemzi. Igaz, hogy a variálódás egyfelől mindig újra ugyanazt eredményezi – Kodály idézi muzsikustársa kijelentését, aki közönyös maradt a népzene varázsával szemben: minden népdal egyforma.<sup>8</sup> Másfelől viszont, jóformán geológiai lassúsággal újabb és újabb stílusok jönnek létre, melyeket a használók is meg tudnak különböztetni egymástól. És állást foglalnak mellettük vagy ellenük: a gyűjtők rendre beszámolnak róla, hogy a fiatalok divatjamúltnak találják az idősebbek dalainak stílusát és előadásmódját, s ha tudják is, nem éneklék azokat.<sup>9</sup> Hasonló a sorsuk a városi populáris zene legújabb kori stílusainak, csak itt az elöregedés egyre gyorsuló ciklusokban zajlik. Az egymást követő generációk azonban a modern városban ugyanúgy hűségesek maradnak ifúságuk dalaihoz, mint a folklór virágkorában falun – a songokhoz, melyeket legtöbbször hallgatás-újrhallgatás útján tanultak meg. A „könnyűzenét”, a nótát, a slágert a 19–20. században leírták, és kotta formájában is terjesztették – még a hanglez és rádió korában is. De akinek volt füle hozzá, hallás után is megtanulhatta és eljátszhatta Karády Katalin dalait. Más a helyzet manapság: az újabb „popzene” egyrészt dallamilag-harmóniailag „leírhatatlanul” primitív, másrészt elektronikus effektusai háziligosan reprodukálhatatlanok. Kotta használatára nincs mód, sem szükség. Az írás-olvasásnak a milliók zenefogyasztásában végképp bealkonyult.

Mindenkinek van tapasztalata a saját belső zenei világáról: a zenének nem kell okvetlenül *szólnia* ahhoz, hogy halljuk. Kivételes adottságok, a hangzás és hallás gyermekkori begyakorlással és fejlesztéssel szorosra fűzött kapcsolata konkrét és megbízható belső hangképzetek (belső hallás) kialakulását eredményezik. Ez az írott, komponált zene összefüggésében annyit jelent, hogy a zenész – mert ez általában kisszámú, magasan képzett szakzenészek privilégiuma – le tudja írni belső hangképzeteit, anélkül hogy megszólaltatná őket, illetve fordítva: pusztán olvasással belső hangzássá alakítja a kottát, anélkül hogy ténylegesen hallaná. Hallásának romlása, majd a teljes sükettség nem akadályozta Beethovent a komponálásban; a leírtakat a gyakorlott zeneszerzői kéz és szem bizonyára együtt kontrollálta a belső hallással, biztosítva a művészet szabályainak sértetlenségét, és az előadhatóságot, ha ez olykor a technikai értelemben vett játszhatóság határait feszegette is. Szabolcsi Bence Beethoven-vonósnégyeseket hallgatott képzeletben a munkaszolgálat nehéz óráiban. Kistétényi Melinda egyszer azt nyilatkozta, akkor a legboldogabb, ha egy sarokban meghúzhatja magát, és némán partitúrákat olvashat. De e rendkívüli zenei talentum sem mondott le arról, hogy hangzó szóra bírja a zenét. Sokat improvizált, többnyire barokk modorban. A kötött stílusban való rögtönzés voltaképpen szélsőségesen szabad formája a zenei újraolvasásnak: az improvizátor nem adott művet olvas újra, hanem azokat az elemeket használja föl újra, melyekből a régiek kialakították műveiket.

8 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Közr. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 198.

9 Uott, 201.

A régiek, vagyis a klasszikus – Beethoven előtti – kor muzsikusi látszatra ugyanúgy tanultak és adtak elő zenét, ahogy a Callas-vignette mutatja: olvasták a kottát, megtanulták és előadták a művet. A muzsikálás – tanulás és előadás – valós helyzetei azonban, nagyjából 1800 előtt erősen különböztek a későbbiektől. Nem szabad abszolútizálni e különbséget. Addig is voltak „mintaszerű”, klasszikus művek, melyeket hosszabb időn át előadtak egyes városokban vagy kontinentális keretekben. Ezek bizonyos fokig standard formát öltöttek, ekként tanulhatók és előadhatók voltak. De Joseph Haydn mégiscsak azért ment Londonba, hogy új szimfóniákat írjon és mutasson be, melyek a közönség számára éppen ismeretlenségükben, most-született voltukban hatottak a csoda erejével (D-dúr szimfónia No. 96, „Miracle”). Az pedig, hogy Mozart a 18. század egyik legizgalmasabb, legjelentősebb zenekari tételét, a *Don Giovanni* nyitányát az opera prágai bemutatója előtti éjszakán fejezte be, a szó legszorosabb értelmében a csoda kategóriájába tartozik. A másnap esti előadás pedig – nos, annak sikeres végigviteléhez a zenekarnak legalább annyira szüksége volt Isten segítségére, mint Callasnak a *Trisztán* második felvonása „leblattolásához”, vagyis *prima vista* – első látásra – való leénekléséhez. Hogy 1787. október 29-én a prágai Ständetheaterben „valami” mégis megszólalt a *Don Giovanni* első színpadi száma előtt, az Kodálynak ad igazat: a régi kor zenésze nem műveket tanult be – hogy tehette volna, ha azokat csak közvetlenül előadás előtt vehette kézbe –, hanem a kottát tanulta meg olvasni, a stílus viszonylag állandó keretei között. *Cum grano salis*: a stílus maga volt az, ami folytonosan újra-olvasásra ajánlkozott.

## Hallgatás és újrhallgatás

A következő paragrafust, melyben remélhetőleg eljutok a tulajdonképpeni témáig, az újrhallgatás kényszeréig, kautélával vezetem be. A modern előadó ugyan már tanulóként rákényszerül a zene folytonos újraolvasására-újrhallgatására, de a szenvedélyes, függőségig menő újrhallgatás nem okvetlenül és nem kizárólag a hipotetikus előadóművész-alkat folyománya. Hermann von Kaysersberg gróf, kinek Johann Sebastian Bach a *Goldberg-változatokat* írta, amennyire tudom, nem volt gyakorló zenész, különben nem tartotta volna maga mellett házi csembalistaként Johann Gottlieb Goldberget, a variációsorozat névadóját. Inszomniájának enyhítésére a gróf éjszakáról éjszakára eljászatta magának – vagyis mániásan újrhallgatata – a változatokat vagy azok részleteit. Valami hasonló történt az európai zeneélvező közönség egészével a 19. század folyamán: megkezdődött a művek szakadatlan újraolvasása (az előadók részéről) és újrhallgatása (a közönség részéről).<sup>10</sup> A 20. században a hangrögzítés eljárásával és a rögzített zene terjesztésének és fogyasztásának egyre újabb és egyre könnyebben hozzáférhető médiumaival az újra-

10 A francia opera műfaját a 17. századtól fogva az újraelőadás-újrhallgatás életformája jellemezte. Ebben közrejátszott a privilégiumok rendszere, a partitúrák kinyomtatása, és lehettek technikai és finansziális okai is. Az olasz operában a librettók éltek hosszú életet, a zene ritkábban.

hallgatás praxisa minden gátat áttört, és az egész modern zeneművelés – előadás és –élvezés – uralkodó gyakorlatává vált. Nemcsak a hallgatók ragaszkodnak a régi művekhez, az előadók többsége is azt teszi. Nem tudnak szabadulni a remekművek varázsköréből, újra meg újra megkísérlik megfejtetni titkaikat, és újra meg újra fűrödni akarnak a sikerben, melyet előadásukkal elérhetnek.

Az újraolvasás-újrahallgatás *mániákusai* nem mindenevők. Nem volt az Szegedy-Maszák Mihály sem. Mindent tudott, de legalábbis mindenről tudott. Bizonyára érzekelte és értette a folklór fentebb vázolt jelenségeinek létét és mibenlétét. Olvasott elméleteket a zenei írásbeliség kialakulásának okairól és céljairól a latin egyházban valamikor a Karoling-korban, ami egy évezred múltán lehetővé fogja tenni a *Hammerklavier-szonáta* megkomponálását. Ám mind a folklór, mind a zenei írásbeliség első hét-nyolc századának evolúciója, hogy úgy mondjam, hidegen hagyta. Harminc évvel ezelőtt a zenetudomány és a ferences rend akkori novíciusa (ma televíziós személyiség) igyekezett őt megnyerni a reneszánsz egyházi kórusmuzsikának, de saját elbeszélése szerint a kísérletet Szegedy-Maszák *stricte* elhárította, mintegy magától értődően, ha nem is olyan ironikus hangsúllyal, mint amilyen az ajkán játszott, mikor kijelentette előttem, de mintegy nem nekem címezve: nem tudja megérteni, hogyan rajonghat valaki a *másik V*-betűs (szimpla V) operaszerző iránt. Ez a szerző mindenestre még mindig jobban járt, mint az előző nemzedékhez tartozó M-betűs szaktársa, akit az 1850-es években hiteles szakvélemények „jelenünk legnagyobb mesterének” nyilvánítottak.<sup>11</sup> Szegedy-Maszák tudniillik egyszer kölcsönkérte tőlem a szerző 1836-ban Párizsban bemutatott korszakalkotó zenedrámájának sugárlemez-felvételét (ilyesmit ugyanis nem tűrt meg gyűjteményében). Néhány hét múlva visszaadta, egyetlen szavas kommentárral: „szörnyű”.

Tőlem telhetően körültekintő olvasás alapján bátorkodom kijelenteni: a V-betűs operaszerző neve Szegedy-Maszák társzművészetekkel foglalkozó tanulmánykötetében egyáltalán nem bukkan fel, a komponista egyik legnagyobb operájának címe is csak más szerzőtől (Richard Taruskin) származó idézet formájában, mindenféle zenei kommentár nélkül.<sup>12</sup> Eszembe jut erről Hans Heinrich Eggebrecht *Musik im Abendland* című, magyarul is megjelent zenetörténeti összefoglalása.<sup>13</sup> Annak névmutatójában ugyan egyetlenegyszer megjelenik a V-betűs zeneszerző neve, de ebben nincs köszönet. Ha visszalapozunk a megadott oldalra, azt olvasuk: „In Mailand starb Giuseppe Verdi (1901).” Tagadhatatlan egybehangzás: Eggebrecht is, Szegedy-Maszák is félreérthetetlenül közli, mit tekint a maga zenéjének, mit nem. (Zárójelben: Pierre Boulez nevét ugyan sokszor tűzik tollhegyre Szegedy-Maszák tanulmányai, de – ha jól figyeltem meg – mint esztéta-elméletírót, illetve mint a W-betűs operaszerző műveinek karmesterét, nem mint a *Marteau sans*

11 Tallián Tibor: „»Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit«. Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadon.” In: *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 18.

12 Szegedy-Maszák: *Az értelmezés történetisége*, 62.

13 Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München und Zürich: Piper, 1996, 772.

*maître* komponistájáét.) Szaktudományos mű írójaként a német zenetudós kapitális bakot lő a maga egyetlen mondatával: mert hát vajon mit keres egy Giuseppe Fortunino Verdi nevű illető halálozási adata a zenetörténeti áttekintésben, ha az író előzetesen nem árulja el, hogy ennek az illetőnek bármi szerepe lett volna eme művészeti ág történetében? Szegedy-Maszák folyamatos óvintézkedéseket tesz munkáiban, hogy ne kerüljön hasonlóan kínos helyzetbe. Tanulmányainak zenei és vizuális művészeti fejtegetéseit vissza-visszatérő, szabadkozásjellegű kommentárokkal kíséri: a társművészetekről való véleménynyilvánítást minduntalan a „szaktudományok” kompetenciájába utalja. Mit tagadjam: az elegáns komplimentek a szaktudományok felé néhány ismétlés után kezdenek kétértelműen hangzani, mintha ilyesmiket üzennének: „Jó, jó, mi tudjuk”; vagy „ha mi akarnók”; vagy: „szólhatnánk mi”; vagy „lehetne csak!” Vagy operát parafrázálva: „quique page je sais me taire / Et je ne vous dirai plus rien”. Általánosabban ismert változatban, másik *romance* nyelven: „Oscar lo sa, / Ma nol dirà.”<sup>14</sup> Francia színműíró darabja olasz librettista átíratában, francia és olasz opera ugyanazon soggiettóval – Szegedy-Maszák után kiáltó tanulmánytéma; sajnálatos, de nem meglepő módon a szerzők is, a műfaj is messze kívül maradtak az ő hallótávolságán. De hát ő, a „csak” irodalmár éppen azért tartja maga elé a *nobile dilettante* fügefalevelét, hogy tetszése szerint foglaljon magának játékteret a társművészetek köréből. (Félreértés ne essék: ekként határozta meg magamagát zenészi mivoltában például Benedetto Marcello is; dilettánsnak még a 19. században is azt nevezték, aki a maga gyönyörűségére s nem megélhetési forrásként művelte a zenét.) És – teszem hozzá – hogy a játéktérre beszabadulva maga állíthassa föl a játékszabályokat.

Szegedy-Maszák Mihály sok mindent kizárt zenei játéktéréről. Nem vállalkozom rá, hogy felsoroljam, mi mindennek talált viszont helyet e játéktér határain belül. Sziszifuszi munkát adna a szerkesztőnek csak a Szó, kép, zene zeneszerző-, előadó- és műcím-indexének elkészítése (a kiadó le is mondott róla). Az azonban könyveinek legfelületesebb olvasója előtt sem maradhatott rejtve – nem beszélve személyes ismerőseiről –, hogy Szegedy-Maszák zenei univerzumának középpontjában Richard Wagner napja világított. Nem tudom, ismerték-e irodalmár kollégái az ő Wagner iránti érdeklődésének *mélyiségét* – kerülöm a *rajongás* szót, mert e viszonyban nem volt semmi a hitvallás lázából és elvakultságából. Velezületett adottságnak hatott, melyet tudomásul vett a zenétlen, és átértzett a rokonszenvező. A *Zarándokút Wagnerhez*<sup>15</sup> az évek múlásával és nehezebbé válásával egyre inkább életszükségletté vált számára. Utolsó tanulmánykötetének második dolgozatát – *Utánzás, paródia, travesztia* – a karmester, Christian Thielemann egy mondatának idézetével kezdte. Nem vagyok biztos benne, vajon eléggé súlyos felütés-e a

14 Eugène Scribe szöveggönyve, Daniel-François-Esprit Auber zenéje: *Gustave III, ou Le bal masqué*, Acte V. [Bár apród vagyok, tudok hallgatni, s mást nem mondok önnek.] Scribe nyomán Antonio Somma szöveggönyve Giuseppe Verdi számára: *Un ballo in maschera*, Atto III. [Közmondásos magyar fordítása: Oszkár tudja, de nem mondja.]

15 „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven” – a fiatal Richard Wagner novellája, in: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 1, 90–114.

karmesteri mondat e korokon, műfajokon, műveken végigszárnyaló teoretikus szemle gazdagságához, talán Szegedy-Maszák sem tartotta annak. De beiktatta, mert mindenképpen érzékeltetni kívánta azt a mások számára megtapasztalhatatlan jelentőséget, mellyel Thielemann az ő utolsó éveinek zenei élményvilágában bírt. A karmester, akit bizonyos fokig talán a maga előadói alteregójának tekintett. Hiszen ő is életének mottójául választhatta volna, amit Thielemann címként könyve fölé írt: *Mein Leben mit Wagner*.<sup>16</sup>

Itt bátorkodom visszatérni a kiinduló hipotézishez. Személyes tapasztalatom szerint Szegedy-Maszák Mihály zenei újrhallgatási kényszere sokkal erőteljesebb volt, mint a zenekedvelők átlagáé és jó néhány szakzenészé; e kényszer előadóművészeti indíttatását pedig az a figyelem látszik igazolni, mely tanulmányaiban a zene interpretációjára irányul. Mindig az előadást vizsgálja, eleven és rögzített formájában; az előadások szemüvegén át néz a szerzői műalakokra, a variánsokra, opera esetében mindenfajta purizmus nélkül a „zenén túli” elemekre is. Előadásokból vonja le számtalan találó következtetést a zenéről, előadásokhoz köti másoktól idézett információit. Közvetlenül ritkán ír (még kevésbé vall) a „holde Kunst”-ról.<sup>17</sup> Hogy miért? „Szóval a zenetudósok még mindig azt hiszik, hogy a műveknek tartalmuk van?” – kérdezte tőlem egyszer szokott iróniájával. Máig hiszem, hogy a kérdésnek két éle volt: az egyik azok irányába vágott, akik hiszik, hogy a zenének tartalma van, a másik azok felé, akik nem hiszik. Magam nem hiszem, hogy ő a hitetlenek közé tartozott volna. Valaki nem utazik évente Bayreuthba biztosított hely nélkül, és nem azért küzd meg előadásról előadásra a bejutásért, hogy Katharina Wagner rendezői sületlenségeit nézze. Hanem azért, hogy Richard Wagner zenéjét hallgassa, és hallgassa újra. A zenét, mely üzen, de üzenetéről hallgatni kell. Rá kell hagyni a szaktudományra, hadd beszéljen róla, meghagyva a boldogító illúzióban, hogy tudja, miről beszél – hogy a beszéd többet mond a hallgatásnál. Újra- meg újrhallgatásnál – újra meg újra *hallgatásnál*.

Nem tagadom, a „szaktudomány” jelen képviselőjének idegzetét olykor-olykor felborzolja Szegedy-Maszák csendje, hallgatása annyi újrhallgatás mögött. Holott tudatában van, milyen kardinális „szaktudományos” üzenetet küldenek a zenetörténetről az ő elképesztően bőségesen adatolt, néha pedáns, az élményszerűséget takargató, sokszor egyetlen vonással felrajzolt képei a zenék – az ő zenéi – előadásairól. A német szakirodalomban erős a hajlam a „mű” fogalmának abszolutizálására. Carl Dahlhaus kijelenti, hogy Wagner az első komponista (legalábbis a zenés színpadi műfajban), aki végérvényesen lezárt, változtathatatlan műveket bocsátott nyilvánosságra, megkövetelve integer előadásukat, s ha a követelést a szín-

16 Szegedy-Maszák Mihály: „Utánzás, paródia, travesztia”. In: uő: *Jelen a múltban, múlt a jelenben*. Pózsony: Kalligram, 2016, 19.

17 „Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden, / Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt, / Hast du mein Herz zu warmer Lieb’ entzunden, / Hast mich in eine bess’re Welt entrückt.” [Ő tiszta művészet, sok szürke órán, midőn a kegyetlen élet szorításában vergődtem, Te meggyújtottad szívemben a szeretet lángját, és jobb világba ragadtál engem.] *An die Musik*, Franz Schubert dala Franz von Schober versére, D 547 (1817).

ház nem tartja tiszteletben, az következhet ugyan a színházi gyakorlat természetéből, de ellentmond a művek természetének.<sup>18</sup> Szegedy-Maszák példatára arra tanít, hogy még a leghermetikussában zárt műalkotás is nyitott. Egyetlen műben *művek* „élnek, élnek, itten élnek”, rejtőzködve, míg az előadó elő nem szólítja őket. Nagyon hasonlóan ahhoz a végtelen variációs folyamathoz, melyet Kodály a népzene életmódjaként azonosított.<sup>19</sup> A zenekultúra mindig változik, és mindig ugyanaz marad.

Szakértelem és elméleti érzék hiánya miatt tartózkodom attól, hogy hozzászóljak a magán-újraolvasás, az irodalomelméleti újraértelmezés és a fordítás komplex kérdéseihöz. Ezek közül egyedül a fordítás eredményez új művészi formát, de megkockáztatom: a távolság az eredeti és fordítása között nagyobb, vagy legalábbis másféle, mint a különbség „egy zenemű több arca” között – hogy nemrégén elhunyt, kedves és tisztelt kolléganőm, Papp Márta zenei előadásokat összehasonlító rádiósorozatának címét idézzem. Nem merészelek állást foglalni versmondásból levonható tanulságoknak magyar költők kritikai kiadásába való beépítésével kapcsolatban. Csak annyit jegyzek meg, hogy az értékelhető hangzó forrásanyag mennyiségben és formalizáltságban bizonyára messze elmarad Wagner bármelyik operájának vagy Bruckner szimfóniáinak napi előadásszámaitól és folyamatosan gyarapodó felvételállományától (a szimpla V-betűs operaszerzőről nem is beszélve). Azt hiszem, az irodalomtudomány képviselőinek tágabb és átvitt értelemben kell hasznosítaniuk Szegedy-Maszák Mihálynak a zenei előadóművészet elemzéséből levont következtetéseit. Ehhez legalább néhány lépésnyire be kell merészkedniük a zeneművészet őserdejébe, melyben ő oly irigylésre méltó bátorsággal és biztonsággal közlekedett.

18 Carl Dahlhaus: „Esz­tétika”. In: John Deathridge–Carl Dahlhaus: *Wagner*. Ford. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1988 (Grove monográfiák), 90–92.

19 „A változat a népzene legtermészetesebb továbbfejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlen átmenő dallamok végtelen sorozata.” Kodály Zoltán: „A ‘Föl szállott a páva’ zenekari változatok előadása elé”. In: uő: *Visszatekintés, 1.: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 221.

---

## ABSTRACT

---

TIBOR TALLIÁN

### THE COMPULSION OF RE-LISTENING

---

*Conjectures on Mihály Szegedy-Maszák's Rapport with Music*

Mihály Szegedy-Maszák (1943–2016), outstanding Hungarian literary historian and theoretician whose field of comparative research covered 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century American, English, French, German and Hungarian literature, was also an accomplished pianist, a ‘perfect Wagnerite’ and a great collector of gramophone records. With musical scores in hand, he used to passionately compare and annotate dozens of recorded performances of the same work, mostly Wagner and 19<sup>th</sup> century German symphonies. One of his last published volumes of literary essays, *Az újraolvasás kényszere* – The Compulsion to Re-Read – examines systematical repeated reading of literary texts including performances on stage and translations. After giving a short overview of forms of writing and reading – or not-writing and not-reading – in historical and present-day musical practice, this paper argues that Szegedy-Maszák’s interest for the subject of re-reading in literature may have been wakened or at least influenced by the practice of re-playing and re-singing of music by performers, and its re-listening and re-hearing by audiences, typical not only for modern ‘museal’ consumption of classical music, but for folklore and pop as well.

---

**Tibor Tallián** (b. 1946), studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest and at the University of Vienna. Since 1972 he has been a researcher at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 1998 and 2011 he was the director of this institute. He is Professor Emeritus of Musicology at the Liszt Academy of Music and – since 2011 – Editor in Chief of *Studia Musicologica*. His main research areas are the life and work of Béla Bartók and the history of 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century Hungarian music with a special emphasis on opera as a genre and a cultural institution. He initiated in 1998 the complete critical edition of Ferenc Erkel’s operas.

# TANULMÁNY

Gilányi Gabriella

## ÚJ FORRÁSOK, ÚJ TERMINOLÓGIA, ÚJ TÁVLATOK\*

*A hazai gregorián paleográfiai kutatás napjainkban*

### I. Bevezetés

A magyarországi gregoriánkutatás zenei paleográfiával, vagyis a *gregorián kotta elemzésével* foglalkozó ága, amely a szisztematikus vizsgálatok 1960–1970-es évekbeli kezdeteinél a középkori magyar hangjelzések vizsgálatát jelölte meg fő céljának,<sup>1</sup> izgalmas időszakot él napjainkban, jelentős áttörés előtt áll. Ebben a változásban főszerepet játszik az általános (hazai és nemzetközi) kutatói érdeklődés középpontjában álló források, tématerületek fokozatos átrendeződése. Világszerte tapasztalható ugyanis, hogy a már kiaknázott, teljes terjedelmükben fennmaradt kéziratok mellett a gregoriánkutatás egyre nagyobb érdeklődéssel fordul egy utolsó meghódítandó forrásterület, a kottás kódextörédek felé,<sup>2</sup> elsődlegesen azért, hogy a fragmentumok vizsgálatával megkísérelje a középkori zenetörténet folytonossági hiányainak kitöltését. A kódextörédek iránti érdeklődés biztos jele, hogy az új kutatási ág a nemzetközi szakirodalomban önálló néven mint *fragmentológia*, sőt, *zenei fragmentológia* jelenik meg.<sup>3</sup>

\* A tanulmány a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke kutatási programjának keretében és az MTA Lendület–Digitális Zenei Fragmentológia Kutatócsoport támogatásával készült. A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Szórványos és elszigetelt kutatási előzmények után (vö. Isoz Kálmán, Falvy Zoltán munkáit) a hazai kottairások rendszeres vizsgálata a magyarországi gregoriánnum forrásainak Rajeczky Benjamin, Dobszay László és Szendrei Janka nevéhez fűződő nagyszabású feltárásakor kezdődött el. A számos nyomonvonalon haladó gyűjtő-értékelő munka összefoglaló eredményeit a *Magyarország zenetörténete I.: Középkor* kötet tartalmazza. Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.

2 A forrástípus a nemzetközi irodalomban gyakran latin elnevezéssel mint *membra disiecta* jelenik meg.

3 Ez az elnevezés egyre gyakrabban bukkan fel zenetudományi konferenciákon, projektnevekben. Az egyik legjelentősebb kezdeményezés a fribourgi egyetem 2018-ban *Fragmentology* néven alapított online folyóirata, valamint az ehhez kötődő open-access, interoperábilis webfelület, amely azon túl, hogy a világ tekintélyes gyűjteményeinek idevágó (kottás és szöveges) forrásanyagát közli, közös analízisre, interdiszciplináris együttgondolkodásra invitálja a kutatót, illetve publikációs lehetőséget is kínál. Adrian Papahagi román paleográfussal közösen írt tanulmányunk 2019 decemberében jelent meg a felületen. Ld. Gabriella Gilányi–Adrian Papahagi: „Membra disiecta from a Transylvanian Antiphonal in Budapest and Cluj”, *Fragmentology. A Journal for the Study of Medieval Manuscript Fragments* 2. (2019), 5–34. Online: <http://fragmentology.ms/issues/2-2019/> (utolsó megtekintés: 2020. 04. 11.)

E speciális terület művelése különösen jelentős eredményekkel kecsegtet Magyarországon, hiszen történelmünk más országokénál kétségtelenül súlyosabb-ma-radandóbb károkat okozó kataklizmái következtében nálunk nagyon kevés teljes kottás középkori kódex maradt fenn.<sup>4</sup> Más viszont a helyzet, ha a kódexek kimetszett részeit, úgynevezett töredékeit állítjuk a középpontba, hiszen az ősnymtatványok, antikvák, levéltári dokumentumok borítójaként megőrződött leletek – a 16–17. századra elavult kéziratok újrahasznosított levelei vagy levélrészei – ma is jelentékeny számban kerülnek elő különféle őrzőhelyekről. Ezen forrásanyag nagy része tehát még ma is ismeretlen, hazai és külföldi gyűjteményekben lappang.<sup>5</sup>

De miért is fontos a fragmentumkutatás a zenei paleográfiai vizsgálat szempontjából?

A zenei paleográfia a gregoriánkutatás azon területe, amely a fragmentumokat a teljes kódexekkel egyenrangú forrásnak tekint. Egy hangjelzőmód jelkészletét (kottájának építőelemeit) ugyanis az eredeti kódex egyetlen fennmaradt darabja alapján is lehet rekonstruálni, nem szükséges hozzá a teljes kézirat.<sup>6</sup> Következésképp a töredékkutatás egyik legnagyobb haszonélvezője a gregorián paleográfia, s ez fordítva is igaz: a töredékek azonosításához elsőként a notáció elemzése járulhat hozzá, szoros szimbiózist hozva létre a forrás és a vizsgálati módszer között.

A régi-új forrástípus magyar emlékeinek feltárására jött létre a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének Régi Zenetörténeti Osztályán 2019 novemberében – Czagány Zsuzsa vezetésével – az MTA BTK Lendület Digitális Zenei Fragmentológia Kutatócsoport, amelyben a zenei paleográfiai vizsgálat mint a források azonosításának, leírásának, tipizálásának kivételesen fontos területe megtalálta méltó műhelyét és új, izgalmas feladatkörét: a töredékes leletekre fókuszálva gyarapítja tudásunk a Kárpát-medence középkori zenei íráshagyományairól. A hazai gregorián notációk kutatásának vonulatába illeszkedik egy másik, hiánypótló kezdeményezésünk is, a Magyar Neumakatalógus weboldal,<sup>7</sup> amelynek célja, hogy rendszerezetten mutassa be valamennyi hazai vonatkozású forrásunk neumarendszerét, rávilágítson azok analógiáira, megmutassa különbségeiket.

A fentiekből is kitűnik, hogy a digitalizáció, az online felületek nyújtotta új publikációs formák felhasználása a középkori kottairások vizsgálata előtt álló komoly lehetőség. Mára eljutottunk odáig, hogy a kéziratokból élénk táruló grego-

4 A Mezey László által 55 000 darabra becsült középkori magyar kódexállományból mindössze 190 teljes kódex fogható kézbe ma. Ld. Mezey László: „Fragmenta Codicum. Egy új forrásterület feltárása”. In: *MTA I. Oszt. Közleményei* 30. (1978), 65–90.

5 Folyamatosan kapunk hirt új, a kutatás számára ismeretlen forrásokról. A közelmúltban kódextöredékekre bukkantunk az ELTE Egyetemi Könyvtárban, majd több vidéki városban, pl. Kőszeg, Szombathely, Pécs, Eger, Szeged különböző gyűjteményeiben, s a feltárás még csak most kezdődött.

6 Példaként említhető a burgenlandi Güssing (Németújvár) ferences kolostorának könyvtárában található 14 összetartozó töredék, amelyből a közelmúltban egy 14. századi erdélyi antifonále teljes neuma-jelkészletét rekonstruáltuk. Ld. Gilányi Gabriella: *Mozaikok Erdély ismeretlen gregorián hagyományából. Egy Anjou-kori antifonále töredékei Erdélyben*. Budapest: BTK ZTI, 2019 (Resonemus pariter. Műhelytanulmányok a középkori zenetörténethez, 1. Szerk. Czagány Zsuzsa), 39–57.

7 [neuma.zti.hu](http://neuma.zti.hu) Fejlesztés alatt.

rián hangjegyek jól rendszerezett, online bemutatására is van mód, apró digitális fotórészletek alapján kialakíthatunk neumákat közlő felületeket és adatbázisokat, amelyek adatai – egyéb adatgyűjteményekhez hasonlóan – kereshetők, összevetethetők. Meghatározott szempontok szerint az összes hazai eredetű forrásunk és kottánk bedolgozható egy ilyen rendszerbe, s a kirajzolódó egyezések felhasználhatók az újonnan előkerült források zenei írástípusainak, iskoláinak azonosításához.

## II. A hazai gregorián paleográfiai terminológia korrekciójának szükségessége

A lehetőségek kapujában számos kihívással szembesülünk: sok a kérdés, a tisztázatlan szál, amely a hazai gregorián paleográfiai kutatások új alapokra helyezését, a fogalmak korrekcióját sürgeti. Az aktuális feltárások nemcsak a források mennyiségét, de a vizsgálat szempontjait is folyamatosan gyarapítják, ezzel a középkori kottairás-típusok pontosabb megragadását, a középkori magyarországi notációkhoz kapcsolódó, elsősorban Szendrei Janka által kidolgozott terminológia<sup>8</sup> korszerűsítését, kibővítését követelik meg.

Az első és legfontosabb feladat a notációk fő- és alkategóriáinak újragondolása. Két igénynek kell megfelelni. Egyfelől magukat a terminusokat kell alkalmassá tenni a jelenségek árnyalt, többszintű megragadására, másfelől össze kell őket hangolni a nemzetközileg elfogadott szaknyelvi kifejezésekkel. Problémát okoz, hogy a hazai zenei paleográfiai kutatás régi kategóriáinak némelyike – ilyen a magyar terminológiában előszeretettel alkalmazott *metzigót notáció* gyűjtőnév – nem vált elfogadottá nemzetközileg. E vonakodás jogos, okait el kell fogadnunk, ugyanakkor érdemes még egyszer (utoljára) áttekintenünk háttérét, a használata mellett és ellen szóló érveket.

A 14. század végére Európa gregorián hangjelzéstérképe az egyházi központok saját notációs hagyományait felváltó nyugati (kvadrát) és a keleti (gótikus) írásmódok kettősére szűkült le. Míg a mereven uniformizáló kvadrát hangjelzés elsöpörte az útjában álló helyi notációs hagyományokat, a gótikus kottairás igen befogadó rendszernek bizonyult: nyitott volt arra, hogy az adott területen korábban művelt hangjelzések régi, regionális-lokális íráselemeit beolvassza neuma-alapkészletébe.<sup>9</sup> Ennek következtében – hiszen egyes hagyományos szerkezetek felismerhetők maradtak – Kelet-Közép-Európa késő középkori forrásai (a nyugati uniformizált kvadrát notációs kéziratokkal szemben) sok lehetőséget kínálnak a helyi kevert kottairásmódok tanulmányozására, források azonosítására. A vizsgálatok kronológiai kitágítása a késői jelenségek felé a középkori magyarországi gregorián kották esetében is lehetséges: hazai alkotásként tekinthetünk az idegen ihletésű,

8 A hazai kottairás-típológiáról ld. Szendrei Janka: *Középkori hangjegyrészek Magyarországon*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983 (Műhelytanulmányok a zenetörténethez, 4.), 16. Ld. továbbá: „Hangjegyrészek”. In: Rajeczky (szerk.): i. m., 165–215.

9 Szendrei: *Középkori hangjegyrészek Magyarországon*, 64–65.

de hazai elemekkel dúsitott késői gótikus keveréknotációkra, hasonlóan a szintén idegen (német, olasz, metzi) hatásokat mutató, de sajátosan magyar jelöszetévelű korábbi esztergomi hangjelzéshez.

A magyar középkor legfontosabb kottairása, az „esztergomi notáció” mellett a kutatások elsősorban a késői gótikus keverékhangjelzést szerették volna megragadni.<sup>10</sup> Sajnos a terminológiai-tipológiai munka végül nem zárult teljes sikerrel: kommunikációs problémát okoztak a gótikus magyar notációelnevezések sután rövidített formái, homályos, rejtett értelmezései, különösen a külföldi tükörfordítások esetében. A külföldi kollégák sokszor nem értették, mit fednek le a differenciált elnevezések. A hazai szóhasználat sajnos nem tette világossá, hogy nagyon fontos volna a külföldön elterjedt „gótikus notáció” („Gothic notation”) esernyőterminus alkalmazása. Szendrei Janka azzal érvelt, hogy a „gótikus notáció” terminus túl általános, túl felületes, „nem képes az anyag konkrét tartalmi megragadására, az összefüggések érzékeltetésére”.<sup>11</sup> Érvei jogosak, ugyanakkor muszáj kompromisszumra törekedni, és a nemzetközi kutatás számára ismeretlen jelenségeket először a nagy, elfogadott terminus alá besorolni. A „gótikus notáció” címke végső soron az alapvető jellegzetességeket ragadja meg, hogy tudniillik a kotta nagyméretű, standardizált, rombusz alakú hangjegyekből és vastag vonásokból, valamint ezek kombinációiból felépített neumákból és neuma-összetételekből áll, olyan kottaképet hozva létre, amelyet a templomi kórus kényelmesen el tud olvasni egyetlen nagy kódexből. Az ugyanakkor világos, ahogy Szendrei is hangsúlyozza, hogy ez az egyetlen nagy kategória nem elég az altípusok leírásához, nem képes az árnyalatok érzékeltetésére, a proveniencia behatárolására. *Jelenlegi javaslatunk* tehát egy új, kétszintű terminológiai rendszer, amelyben a „gótikus notáció” gyűjtőnév alatt helyet kapnak e típus közép-európai régiójának kottairás-variánsai, oly módon, hogy elnevezésük pontosan tükrözi a notáció összetételét, származási helyét, bizonyos esetekben korát is.<sup>12</sup>

Mivel a vizsgálatok során kronológiailag és földrajzilag igen változatos forrásanyag kerül a kutató kezébe, világos elnevezésekre van szükség, amelyek valamilyeni feltárt töredék kottairásmódját lefedik. Elavult zenei paleográfiai „kódnyelvünk” felfrissítése révén nem kényszerülünk hosszas és az adott témától eltávolodó magyarázkodásra a nemzetközi fórumokon, továbbá nem gátolja terminológiai akadály hazánk és régióink középkori gótikus hangjelzéskeverékeinek bemutatását. Az általunk javasolt notációtípusok magyar és angol nyelvű elnevezéseit az alábbi táblázatban közöljük (1. táblázat a 148. oldalon), főbb kategóriáit ezt követően magyarázzuk meg.

10 Uott, 78–79.

11 Uott, 16.

12 A magyarországi kódextöredékeket leíró *Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis* című weboldalunkon már az új terminológia szerint határozzuk meg a töredékek hangjelzését. Ld. [fragmenta.zti.hu](http://fragmenta.zti.hu).

<b>Vonalrendszer nélküli notációk / Notations without staff</b>	német adiasztematikus neumák	German adiaستمatic neumes
<b>Korai vonalrendszeres notációk / Early staff notations</b>	Rajna-vidéki	Rhenish staff notation
	metzi–német keverék	Messine–German staff notation
	dél-német vonalrendszeres (pl. Klosterneuburg)	South German staff notation (e.g. Klosterneuburg)
	korai cseh–metzi	early Bohemian–Messine notation
	esztergomi	Esztergom notation
	esztergomi (pálos)	Esztergom notation (Pauline)
	esztergomi (erdélyi)	Esztergom notation (Transylvanian)
	korai wroclawi	early Wroclaw notation
<b>Késői magyarországi hagyományörző notációk / Late Hungarian traditional notations</b>	késői esztergomi (pálos, erdélyi, felvidéki stb.)	late Esztergom notation (Pauline, Transylvanian, North Hungarian etc.)
	késői esztergomi (erdélyi keverék)	late Esztergom (mixed Transylvanian) notation
	kurzív esztergomi	cursive Esztergom notation
<b>Kvadrát notációk / Square notations</b>	kvadrát	square notation
	kvadrát–cseh keverék	square notation (with Bohemian elements)
<b>Gótikus notációk / Gothic notations</b>	metzi–német gótikus keverék	Messine–German Gothic notation
	metzi–német gótikus keverék (felvidéki)	Messine–German Gothic notation (North Hungarian)
	metzi–német–magyar gótikus keverék	Messine–German–Hungarian Gothic notation
	metzi–német–cseh gótikus keverék	Messine–German–Bohemian Gothic notation
	metzi–német–wroclawi gótikus keverék	Messine–German–Wroclaw Gothic notation
	német gótikus (Hufnagelnotáció)	German Gothic (Hufnagelnotation)
	cseh rombikus	Bohemian rhombic notation
	monumentális cseh rombikus	monumental Bohemian rhombic notation

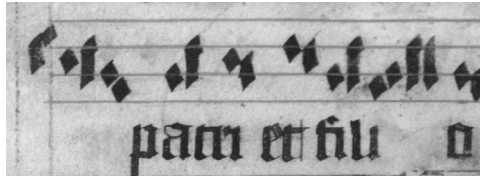
1. táblázat. A gregorián notációk új nevei magyar és angol nyelven

## II.1. Metzígót notáció?<sup>13</sup>

A középkori Magyarország területéről fennmaradt források tekintélyes része egy népszerű késői hangjelzéstípust dokumentál, a régió legnagyobb hatású, a Rajnától keletre elterjedt gotizáló notációét, legelsősorban azt az elegyet, amelyet Szendrei Janka Bruno Stäblein nyomán, illetve a francia *notation allemande gothique* kifeje-

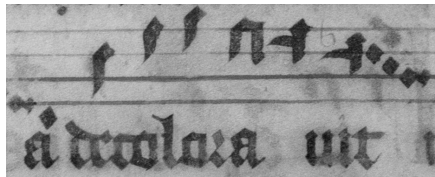
13 A címfeliratokban látható kérdőjeles terminusok Rajeczky (szerk.): i. m. „Hangjegyírás” című fejezetének alcímei/notációnevei (165–215.), amelyek esetében új terminus bevezetésére teszünk javaslatot.

zés alapján<sup>14</sup> „metzigót” notációként vezetett be a magyar gregorián szaknyelvbe (1. faksimile). Ez a befolyásos, hatalmas területen művelt kottairás áll a fenti terminológiai probléma középpontjában.



1. faksimile. Metzi–német gótikus keveréknotáció: Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtár, Budapest, Fr. l. m. 96

Mivel a metzigót kifejezést Szendrei átvételre alkalmas terminusnak ítélte, érdemes egy pillantást vetni eredeti alkalmazására Stäbleinnél.<sup>15</sup> A nagy német kutató a források hangjelzéséből kiindulva két nagy „gótikus” iskolát különít el a neumanotáció vonalrendszerre helyezésének (13–14. század) időszakából: a német gótikus (deutsche gotische Notenschrift) és a metzi gótikus írásmódot (Metzer gotische Notation). A német gótikus notáció elsősorban a német neumaírások jellegzetes íráselemeiről ismerhető fel, lásd például a virga neuma alkalmazását, amelynek patkószöveget formáló alakjáról ezt a notációt Hufnagelschriftnek, azaz „patkószöges” írásnak is hívják:



2. faksimile. Német gótikus notáció (Hufnagelnotáció): Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtár, Budapest, Fr. l. m. 94

A jellegzetes elemek között említhetjük még a kerek clivist, a szögletes, sarkantyús pest (pes à ergot), az f-kulcs pontszerű alakját, az f-vonal piros színezését a három fekete vonal mellett. A metzi gotizáló notációtípusban ezzel szemben az ún. metzi notáció neumái/szerkezetei dominálnak, például az arab hetes alakú clivis, a kilencest formáló cephalicus, a virga helyett punctum alapneuma és négy vörös kottavonal. A gótikus kotta egyik előzményének tekinthető metzi kottairás a 9. században a gregorián ének fontos központjává fejlődő Metzről származik, s később egész Lotaringia uralkodó hangjelzése lett (innen ered másik elnevezése: lotaringiai notáció), míg a német gótikus kottatípust ihlető adiasztematikus neumanotáció a központi-déli német területek írásmódja volt.

14 Szendrei a kifejezés francia alkalmazását egyik mintájának tekinti. Ld. *Le Graduel romain. Édition critique par les moines de Solesmes*, II.: *Les Sources*. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre, 1957, 63., 144.; ld. Rajeczky (szerk.): i. m., 200., 108. jegyzet.

15 Ld. Bruno Stäblein: *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975 (Musikgeschichte in Bildern, III.), 65–68.

Stäblein megjegyzi ugyan, hogy a metzi típusú gótikus keverékírás nagy befolyásra tett szert Kelet-Közép-Európában, de nem említi meg a két típus keletkezésére vonatkozó fontos tény, tudniillik hogy a német neumaírás minden esetben a metzi notációval való *keveredés* révén kerülhetett át *campo aperto* (szövegsorok közötti) lejegyzésből vonalrendszerre, és két notáció egyesüléséből alakult át leenekelhető kottává. Szendrei Janka hívta fel rá a figyelmet, hogy Stäblein mindkét „gótikus” kategóriája metzi–német keverék, viszont elfogadja az ott olvasható kettéválasztást is, hiszen ő is érzékeli, hogy kétféle neumakészletről van szó: a német és metzi elemek arányában jelentős eltérés mutatható ki a nyugati és a keleti-déli német iskola között.<sup>16</sup> A nemzetközi kutatás távlati feladata lehet, hogy a kelet-közép-európai gregorián kottairásokra nagy hatást gyakorló metzi–német keverékek elemzését, pontos meghatározását, esetleg szkriptóriumhoz kötését a jövőben elvégezze.

Ahhoz, hogy Stäblein két fő típusára magyarul is lehessen hivatkozni, Szendrei magyar nyelvű terminusokat alkotott az eredeti kifejezések leegyszerűsítésével: ahol a német elemek túlsúlya látszik a kottában, azt a változatot *németgótnak*, ahol a metzi elemeké, azt *metzigótnak* nevezte. E kétpólusú rendszer kétségtelen fogódzót jelent a neumakészletek lényegének meghatározásakor, mivel csak azt kell mérlegelni a kottakép alapján, milyen az elemek aránya, németesebb-e vagy metziesebb-e a gótikus tollkezeléssel írt, azaz a toll különleges vágása révén, a vastag-vékony elemek játékaival életre hívott notáció. Például ha a kottairásban kimutatható mind a punctum, mind a virga – ez utóbbi önálló használata a „németgót” variáns karakterisztikus jegye –, de a kottakép nem használ más német elemet (például az f-kulcsot jelző pontot, vonalszínezést, sarkantyús pest, kerek clivist), a virgahasználat ellenére „metzigót” keverékként írhatjuk le a notációt a metzi elemek túlsúlya (4 piros kottavonal, hagyományos f-kulcs, 7-es clivis, tagolt, de sarkantyú nélküli pes etc.) alapján.

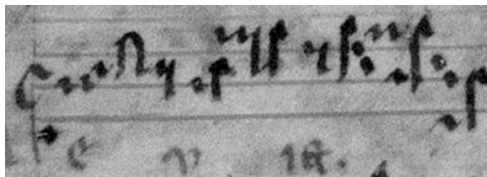
Bár a nagy kategóriák kijelölésével Stäblein nyomán Szendrei rugalmas keretrendszert alkotott, amely logikusan polarizál, javasolt magyar névválasztásai mégsem szerencsések. A „metzigót” terminus esetén is „metzi–német gótikus keverék”-ről van szó, a terminusból tehát kimarad a fontos „német” jelző, ráadásul a szókapcsolat tagjai („metzi” és „gót”) más elemzési szemponthoz tartozó, nem egyenrangú jelzők. A „gót” szó, mint már említettük, az írástechnikára utal: a 14. századtól népszerűvé váló vékonyító-vastagító tollkezelésre, voltaképp magára a tollvágásra, amely alkalmassá tette a szöveg- és kottairást nagyméretű betűk-neumák, vagyis reprezentatív díszkódexek létrehozására. A „metzi” szó ezzel szemben a középkori Lotaringia területén művelt zenei notációtípust jelöl, amely a német neumanotációhoz hasonlóan létezett már a vonalrendszer bevezetése előtti időkben is adiasztematikus kottázásként. Ezenkívül a „gótikus” szó rejtett értelme a „német”, annak dacára, hogy az írásmód kialakulása Mezey László szerint egyáltalán nem hozható összefüggésbe germán népekkel: annak legkorábbi példái nem is a németektől, hanem a normann uralom alatt álló angolszász területről ke-

16 Rajeczky (szerk.): i. m., 201.

rültek elő a 11. századtól.<sup>17</sup> A szövegírás esetében a „német” jelentés tehát egyenesen félrevezető, a „gótikus” inkább a tollkezelés speciális módjára utal, katedrálisokra emlékeztető, csúcsos, magas formákra, mintsem az írás keletkezési helyére.

A magyar gregoriánkutatás műhelynyelvében elterjedt „metzigót notáció” kifejezés korrekciója a fentiek miatt elkerülhetetlen. Javasolt a továbbiakban a „metzi–német gótikus keverék” terminus használata, amely világosan jelzi az elegy összetételét, utal a tollkezelési technikára, a forrás díszkódexjellegére és késő középkori eredetére.

E megoldás után újabb kihívásokkal is meg kell küzdeni, például a *kronológiai* különbségtétellel, ugyanis a notációmeghatározásoknál a kort is mérlegelni kell, hiszen ugyanannak az írásmódnak korábbi és későbbi változatai is megfigyelhetők. Az első vonalrendszeres metzi–német keverékírásokban a gotizálás még csak kísérleti jellegű: egy kottaképét tekintve kiforratlan, esetleges használati notáció jött létre általa, a vele lejegyzett kódexek is sokkal kisebb méretűek 15. századi társaiknál és jobbára nem hivatásos notátor művei:



3. fakszimile. Metzi–német keveréknotáció: Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtár, Budapest, Fr. l. m. 139

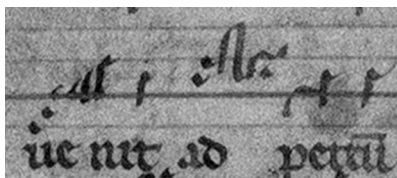
A gótikus kódexdíszírás tehát egy fejlődési ív végeredménye, egy csaknem kétszáz éves fejlődés során kiérlelt, megszilárdult, díszírásalak. A gotizáló jegyeket mutató (szerkezetileg a késői neumákkal tökéletesen megegyező), de *korai* metzi–német keverékírások kitapintható átmenetisége miatt ezek nevéből elhagynánk a gótikus jelzőt, ezzel elkülönítenénk a korábbi típust a 15. század minden elemében szabályozott, professzionális gótikus kódexnotációjától. A „metzi–német keverék” és a „metzi–német gótikus keverék” típusok tehát szisztémánkban időbeli eltérést jeleznek, az első a korai, míg a második a késői díszkódexekben megjelenő hangjelzésváltozat.

## II.2. Német/németgót notáció?

A fentiekhez hasonló értelmezési problémát vet fel a „németgót” elnevezés is. E típus korai (14. század eleji) formájánál a nemzetközi terminológiából is ismert „Rajna-vidéki notáció” elnevezés kizárólagos használatát javasoljuk, amely az adasztematikus neumairásokat a 14. században is előszeretettel alkalmazó, ennél fog-

17 Ld. Mezey László: *Paleográfia. A latin írás története. Könyv és oklevélpaleográfiai áttekintés*. Kézirat. Budapest: Tankönyvkiadó, 1962, 62–64. Az írástípus gótokhoz kapcsolását tévedésnek tartja, ugyanakkor kétségtelen tény, hogy a gótikus hangjelzés (a szövegírással szemben, amely sokkalta nagyobb európai területet foglalt el) elsősorban a németeknél volt népszerű.

va konzervatívabb dél- és kelet-német centrumok kottázásával szemben a nyugat-német Rajna-vidék és Németalföld flamand területének modern szemléletű, vonalrendszeres notációját jelenti:



4. fakszimile. Rajna-vidéki notáció: Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtár, Budapest, Fr. l. m. 13

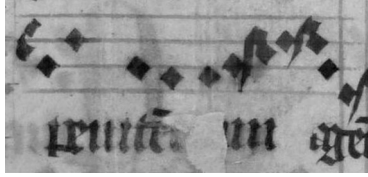
Itt és most hangsúlyozni kell, hogy a vonalrendszeres rajnai notáció kialakítása sem történhetett volna meg a metzi notáció katalizátorszerepe nélkül, bár tény, hogy ez utóbbi hangjelzésfajta nem volt olyan erős viszonyítási pont a jelkészlet létrehozásakor, mint a közvetlen mintául szolgáló német neumaírás, amely a neumaformák zömét adja. A rajnai notáció elsősorban régi német neumaalakokat helyez a vonalrendszerre, de a metzi notáció technikájával. Késői fejleménye a gótikus díszírásos forma, amely rendszerünkben saját elnevezést kap. A késői rajnai notációt az egyértelműség kedvéért és a nemzetközi szóhasználat miatt is – a metzi-német gótikus keveréktől való elkülönítés érdekében – szimplán „német gótikus keverék”-nek, s ezt kiegészítve a mindenki által ismert „Hufnagelnotációnak”, azaz „patkószögírásnak” nevezzük. Ez a notáció a magyarországi töredékanyagban is gyakran a szemünk elé tárul, de az így írt források esetében a hazai eredetet elvethetjük, mivel a magyar szkriptóriumok notátorai nem használtak ilyen írást.<sup>18</sup>

### II.3.1. Egyéb gótikus keveréknotációk

Mint már céloztunk rá, a késői metzi-német gótikus keveréknotáció olyan nagyhatásúnak, egyszersmind képlekenynek bizonyult a 14–15. századi római egyház Rajnától keletre eső, gregoriánt művelő területein, hogy formálódása – a kvadrát notációval szemben – a középkor végén új lendületet kapott. Közép-Kelet-Európában helyi elemeket fogadott be, és még a késő középkorban is tovább differenciálódott. Magyarországon is több változatban dokumentálhatjuk.

A fragmentumokon felsejlő notációk tipizálása során fontos az összetételek, például a „metzi-német-magyar”, „metzi-német-cseh” (5. fakszimile), „metzi-német-wrocławai” gótikus keverék megnevezése, mely világosan utal a neumakészletek mögött álló régi helyi hagyományokra, s egyúttal azonosíthatóvá teszi a notációkeverékek származási helyét is. A korábbi hazai terminusokat az alábbiakban vesszük szemügyre.

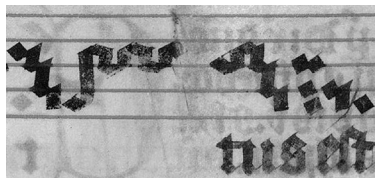
<sup>18</sup> Egyetlen elszigetelt magyar példát ismertünk: a pozsonyi ún. Csukárdi Missale Rajna-vidéki notációját, amely egy külföldi iskolázottságú másoló, a vesztfáliai származású Henrik, csukárdi plébános műve lehet. Ld. Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 1.), 27.



5. faksimile. Metzi–német–cseh gótikus keveréknotáció: Magyar Nemzeti Levéltár Vas Megyei Levéltára, Szombathely, sine siglum

### II.3.2. Metzigót–magyar keveréknotáció?

Mint említettük, a gotizáló írástechnika, szűkebben véve a metzi–német gótikus keveréknotáció terjeszkedése során a Rajnától keletre eső területeket vonta befollyása alá. Mivel könnyen adaptálódott, Közép-Európában, így Magyarországon is lehetőséget nyújtott egy sajátos szerkezetű írásmód kialakítására. Fontos leszögezni, hogy az így létrejött íráselegy ugyanúgy magyar szkriptóriumok terméke, mint a korábbi kalligrafikus esztergomi kottairás; minősége és szerepe tehát a megelőző időszak emblematikus magyar kottájához mérhető. A kettőben közös, hogy külső inspirációra, de gondos tervezés és válogatás után, a magyar egyházi központ (Esztergom–Buda) szkriptóriumaiban alkották meg, majd mindkettőt helyi másolóműhelyekben, egyénien fejleszthették tovább a professzionális másolók (6. faksimile). A késői monumentális hangjegyírás használata ugyanakkor szűkebb körűnek tekinthető, mint a régi esztergomi notációé, elsősorban anyagi okokból. Költséges díszkódexeket az ország központi, esztergom–budai egyházain kívül legfeljebb az érseki–püspöki központok és jelentősebb káptalanok–plébániák engedhettek meg maguknak, és e sajátos keverék jelrendszer még itt is osztozott a gyakorlatban – főként a kozmopolitább peremvidéki nagyvárosokban – az univerzális metzi–német keveréknotációval és a hagyományosabb magyar kottairásokkal.













6. faksimile. Metzi–német–magyar gótikus keveréknotáció: Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. I. 3d

A metzi–német–magyar gótikus keveréknotáció a reprezentatív kódexek hangjelzése, amely jól elkülöníthető más gótikus keverék típusoktól. Ez a kottázás a gotizáló divat szellemében hagyományos elemeket ötvöz újakkal, s e nem csekély kompromisszum következtében monumentális kódexek írására alkalmas rendszerré vált a szakavatott hazai notátorok kezei között, akik a magyar gregorián könyvkultúra legpompásabb kódexeit írták vele.

A zenei paleográfiai kutatás eddig „metzigót–magyar keveréknotáció”-ként utalt e speciális kottairásra. A problematikus metzigót jelző helyett itt is megfelelőbb volna a keverék pontos megnevezése: a „metzi–német–magyar gótikus keve-

rék” a 15–16. századi Magyarország legfontosabb monumentális kódexeinek kottázására utal. Örökölt hazai szerkezetnek tekinthető például a scandicus egyedien kialakított formája (2. táblázat, a) a metzi–német két punctum+virga helyett. A climacus írásiránya ugyan megváltozik, hisz pontsora a régi esztergomi hagyománytól eltérően – a hangok méretnövekedése folytán – ferdén megdől, de a metzi–német gótikus neumaverziótól is megkülönböztethető a neumaforma, azáltal hogy vagy egy punctummal indul (2b), vagy esztergomi módon: dupla hangindítással (2c). Ugyanezen jel vonalas-kötött alakja is régi jelmaradvány (2d), ahogy archaikus a kezdetben kötött pes (2e), torculus (2f), porrectus (2g) és ezek összetételei (2h) is. Forrásonként eltérő a tagolás mértéke, egyre intenzívebb, ahogy a kronológiában előre haladunk. A vonalrendszer is esztergomi marad: négy vörös kottavonal, dupla c-f-kulcsrakás (2i), pipa alakú custos (2j).

a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)	j)
									

2. táblázat. A metzi–német–magyar gótikus keveréknotáció jelkészlete

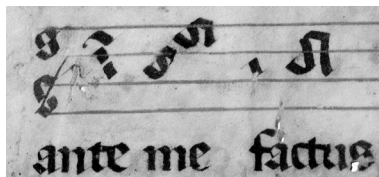
A nagyméretű könyvek írására alkalmas, modern gótikus neumajelkészlet és a 14. századi esztergomi előkép közös jellemzőjeként tehát megfigyelhető, hogy mindkettőre hatással volt a korabeli metzi kottairás, csak míg az előbbire régi, tiszta formájában hatott, a késői magyar változat a korszerű metzi–német gótikus keverékírás nyomdokain fejlődött ki.

### II.3.3. Hagományörző magyar notáció?

A paleográfiai kutatás kincsesbányája a hazai egyház késő középkori peremvidékeinek (elsősorban Északkelet-Magyarországnak és Erdélynek) a kottairása, egészen pontosan azok tarka kottairás-változatai; ezeket összefoglalóan hagyományörző magyar notációknak hívhatjuk.<sup>19</sup> A tradicionalizmus mögött főként anyagi indokok állhattak:<sup>20</sup> a kisebb rangú egyházak nem engedhették meg maguknak a fenti pompás díszkódexeket. A hagyományörző iskolák többnyire a 12. században kialakított és normává emelt esztergomi notációt formálták tovább, némelyikük (például Erdély) a 14. század elejére kialakult magas színvonalú kalligrafikus változathoz idomult (7. fakszimile).

19 Ld. Szendrei Janka: *Középkori hangjegyírások Magyarországon*, 71–74.

20 Kivéve a magyar alapítású pálos rendet, amely hagyománytiszteletből, azaz tudatosan őrizte íráshagyományát. Uott., 74–76.; legújabban: Gabriella Gilányi: „Preservation and Creation. Plainchant Notation of the Pauline Order in 14th–18th-century Hungary”, *Studia Musicologica* 59/3–4. (December 2018), 399–417.



7. faksimile. Késői esztergomi (erdélyi) notáció: Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtár, Budapest, Fr. l. m. 130

Az átalakítás úgy zajlott, hogy a régi, finom vonalvezetésű, elegáns neumákat az új, gotizáló divatnak megfelelően felnagyították és megvastagították, majd e folyamat során egyes pontokon a gótikus forrásokhoz hasonlóan széttagolták a szerkezeteket, hogy a hangok jobban elérjenek a vonalrendszerben. Ennek következtében a függőleges írásirány egyre inkább ferdült. Csaknem mindegyik helyi változatra jellemző, hogy az általában nem hivatásos kódexmásolók a kurzív lejegyzésmód könnyedségével, egyszerűségével vetették pergamenre őket. A lejegyzés színvonalát a lejegyző kezűgyességén múlt, így a professzionális kottától a használati hangjelzés sokféle minőségű és összeállítású írásjelkészlet regisztrálható a fennmaradt forrásokból. A legkidolgozottabb szisztéma kétségkívül a késő középkori pálosokhoz kapcsolódik, akik a 14. századi esztergomi notációhagyományt mentették át a 15–16. századba, abba a korszakba, amikor kottairás terén maga Esztergom is feladta a hagyományát, hogy divatosabb, nemzetközibb útra térjen át. Említésre méltók a felvidéki és a kelet-magyarországi erdélyi iskolák – a kutatás azonban csak nemrég kezdte el ezek körülírását. Rendszerünkben „késői esztergomi notációnak” nevezzük a hagyományörző csoportba tartozó hangjelzéseket, zárójelben közölve a provenienciára utaló altípust (például felvidéki, erdélyi, pálos).



### II.3.4. Lengyel notáció?

Sokat töprengtünk előzetesen, használható-e a „lengyel gótikus keveréknótáció” terminus az egyre gyarapodó fragmentumanyag idevágó hangjelzéseinek meghatározásakor.<sup>21</sup> Szendrei Janka is központi kérdésként foglalkozik azzal,<sup>22</sup> van-e olyan konkrét középkori írástípus, amely lengyelnek titulálható. Mindent mérlegelve ő is arra jut, hogy nemet kell mondani erre a kérdésre. A középkor lengyel területén használt hangjelzéstípusok ugyanis igen sokfélék, különféle intézményekhez köthetők, nem vezethetők vissza olyan kiindulóponthoz, mint amilyen a magyar egyház számára az „esztergomi notáció” vagy a csehéknél a „metzi–cseh notáció”. A közép-francia eredetű, kolostori kötődésű ciszterci hangjelzéstípus mellett északi lengyel területen (például Gdańskban) a német lovagrend Hufnagelnotációját is

21 A nagy hazai töredékgyűjtemények számottevő lengyel eredetű kottaanyagot őriznek (ld. pl. ELTE Egyetemi Könyvtár, Központi Szeminárium Pálos Könyvtára), ezért mindenképp foglalkozunk kell ezek terminológiai kérdéseivel.

22 Janka Szendrei: „Choralnotationen in Polen”. In: *Musica Antiqua Europae Orientalis*, 10. Bydgoszcz: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994, 257–274.

használták, emellett nagy területeket hódított meg a metzi–német keverékhangjelzés (például Krakkó, Gniezno, Płock). Nemzetközi jellegüknél fogva (mivel nem lehet őket kizárólagosan a lengyel egyházhoz kötni) a fenti notációk nem alkalmasak proveniencia-jelzőnek. Alkalmasak lehetnek viszont egyes gótikus keverékek, így az alsó-sziléziai központból, Wrocławból fennmaradt kódexek gótikus keveréknotációja. E kotta korai és késői változata két karakteres (feltehetően ciszterci eredetű) neuma alapján könnyedén azonosítható: a szokatlan, rombuszokból formálódó „szalonnás” pes és scandicus (3. táblázat) kizárólag rombikus hangjegyekből áll, vonalszerű elem, szár nélkül.<sup>23</sup> Ilyen rajzolatú neumaalakok (a ciszterci hangjegyek gótikus, megmerevedett változatai) nem dokumentálhatók máshol Európában. A különös neumák olykor – alkalomszerűen – más lengyel egyházi központokban is felbukkannak, például Krakkóban, Gnieznóban, ami nehezíti a források lokalizálását.

wrocławai pes	wrocławai scandicus
	

3. táblázat

Mindezt figyelembe véve, egy voksolás során bizonyosan a wrocławai notáció nyerné el a „lengyel” jelzőt, mert karakteres hangjelzésváltozatról van szó, ugyanakkor nem komplex rendszerről, hisz a metzi–német gótikus keverékből csak a két fenti neumaalak emelhető ki. Így nem a „lengyel”, hanem a „korai wrocławai notáció”, illetve a késő középkori gótikus változat esetében a „metzi–német–wrocławai gótikus keverék” terminusok használatára teszünk javaslatot.

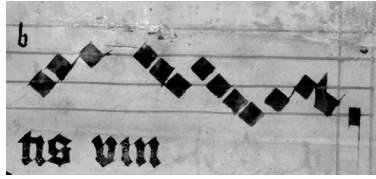
### II.3.5. Cseh notáció?

Német hatást nem mutató, tisztán metzi jelkészlet Közép-Európában csak prágai kódexekből ismert, egy meglepően korai időszaktól, már a 13. századtól kezdve. Ennek a metzi–prágai notációnak, amelyet „korai cseh–metzi notációnak” nevezünk el a külföldi terminológia nyomán, nagyméretű, gotizált formája a „cseh rombikus notáció”, melynek jellegzetes kottaképében a szabályos rombusz hangelemek vékony kötővonalakkal kapcsolódnak egymáshoz, s könnyen azonosítható írásképet formálnak (8. fakszimile). A források sorából kiemelkedik a luxusigényű díszkódexek létrehozására alkalmas kottaírás, a „monumentális cseh rombikus” notáció, pl. a Váradi Antifonále hangjelzése, egy jelentős cseh műhely remeke.<sup>24</sup>

23 Mintha a három rombuszból álló, magyar és cseh területen elterjedt gótikus climacus fordítottjai volnának.

24 Ld. Czagány Zsuzsa: *Antiphonale Varadiense* XV, Vol. I–III. (Musicalia Danubiana, I) Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019.

A hazai fragmentumanyagban nagy számmal található kottával írt kéziratok, ám alkalmazásuk minden esetben idegen környezetre, regionális kapcsolatra utal, hisz magyar szkriptóriumban nem írtak cseh rombikus notációval kódexet.



8. faksimile. Cseh rombikus notáció: ELTE Egyetemi Könyvtár, Kézirat- és Ritkaságtár, Db 1383 borítója

#### II.4. Az esztergomi hangjelzés

Áttekintésünk nem lenne teljes anélkül, hogy megemlítenénk a legkorábbi, legnagyobb jelentőségű hazai gregorián hangjelzést, az esztergomi notációt, amelyről Szendrei Janka adott átfogó, pontos és máig érvényes képet monográfiájában.<sup>25</sup> E kép korrekcióra nem igazán szorul, viszont bizonyos hiátusokat kitölthetünk benne a későbbiekben, az újonnan felbukkant források (elsősorban kódextöredékek) elemzése után.<sup>26</sup> Érdemes kialakulásának körülményeire is vetni egy pillantást.

A Kárpát-medencében letelepedő magyarok későn csatlakoztak a nyugati keresztény népek közösségéhez, de a felzárkózás annál sietősebben történt: Géza fejedelem (945–997), majd Szent István király (975–1038 körül) alatt – a keresztény államalapítás idején – rohamos tempóban épült ki a magyar egyház masszívuma. 1000-re beolvadtak az ókori Pannónia népei, elenyésztek a salzburgi befolyású korai keresztény liturgikus szokások, nem volt más út, az alapoktól kellett felépíteni a magyar egyház épületét. I. Ottó német-római császár Brúnó térítő püspököt, egykori Sankt Gallen-i szerzetest küldte a magyarokhoz, amikor Géza fejedelem megtérési szándékáról tudomást szerzett; ő és társai kulcsszerepet játszottak a hazai liturgikus élet megformálásának korai szakaszában. Liturgikus írásbeliségünk korai letéteményesei tehát a Sankt Gallen-i, majd más német és cseh bencések által alapított kolostorok, mindenekelőtt a 997-ben a Szent Márton-hegyen felépült Pannonhalma voltak.

A források azt mutatják, hogy a német bencés szokások nemcsak a hazai monasztikus intézményhálózat kialakulására, de a későbbi esztergomi katedrális úzus megformálására is nagy hatást gyakoroltak. Az első – építkező – időkben ugyanakkor bizonyosan nem lehet egységes magyar liturgiát, ehhez kapcsolódóan kiforrott hazai gregorián gyakorlatot feltételezni, ahogy sajátosan magyar zenei notáció sem létezhetett még. A Magyarországról fennmaradt első hangjelzett források (a 11. század végéről) a német monasztikus hagyományhoz állnak közel; a tartalmi elemek mellett ez abban is megmutatkozik, hogy a legkorábbi ismert ha-

25 Ld. Szendrei: *Középkori hangjegyírások Magyarországon*, 30–63.

26 Legértékesebb gregorián paleográfiai forrásaink az esztergomi notáció fénykorából valók. Ezek kutatása sem zárult még le, hiszen a kéziratok száma az újabb töredékkutatások révén mindmáig gyarapodik.

zai dallamlejegyzések a nyugati kolostorok adiasztematikus német neumáival íródtak. A Hartvik Agenda (Chartvirgus-pontificale, HR-Zmk MR 165) Lukács Genealógiája tartalmaz először olyan hangjelzést (a 12. század elejéről), amelyet már hazai talajú kottairó alkotómunkának nevezhetünk. Megfigyelhetők benne egyes esztergomi jegyek, például a metzi arab 9-es alakú cephalicus, a duplázott kezdéssel (franculus) indított, függőleges elrendezésű climacus, vagy az esztergomi climacus resupinus forma.<sup>27</sup>

Többé-kevésbé véglegessé formálódott magyar jelkészletet az 1192–1195 körül keletkezett Pray-kódexből (H-Bn Mny 1), illetve az annál valamivel korábbra datált, Krakóban őrzött kottás töredékről (PL-Kj Ms. 2372 előzéklapja)<sup>28</sup> dokumentálhatunk: ezek keletkezési időszaka egybeesik az egységes „esztergomi rítus” születésével, kikristályosodásával. Ahogy arra Szendrei Janka felhívja a figyelmet, középkori művelődéstörténetünk példa nélkül álló, monumentális forrásában, a Pray-kódexben egy igen speciális kottajel-válogatás jelenik meg, olyan részelemek keveréke, amelyek így együtt – önálló rendszerként – kizárólag a középkori Magyarországról származó kódexekből adathatók.<sup>29</sup> Mivel ilyen kottázás hazánkon kívül más régióból nem ismert, alkalmazása minden esetben magyar provenienciára utal, s kifejlesztését is a magyar érseki központban, Esztergomban képzelhetjük el a 12. század közepén. Az úgynevezett „esztergomi notáció” gondosan megválogatott neumái, arányos, kifinomult kottaképe rávilágít, milyen jelentősen átalakultak a Magyarországot érő kulturális befolyások a 11. századhoz képest: a régi német jegyeket elnyomó latinizálódásra gondolhatunk a neumaválogatást meghatározó, kerekded-rajzos itáliai és a korszerű, szögletes metzi formák láttán.<sup>30</sup>

A közvetett bizonyítékok és a külföldi analógiák arra utalnak, hogy az érseki központban egy általános liturgikus reform keretében dolgozhatták ki az új kottairást, mely reformmunkát III. Béla király uralkodásának időszakára tehetjük. Ez az időszak egybeesik a párizsi műveltségű, templomépítő Bánfi Lukács esztergomi érsek működésével:<sup>31</sup> vele értő kezekbe került az egyház megújításának ügye, míg utódjánál, Jób pápai legátusnál a terjesztés lebonyolítása. Lukács nemcsak a reformot irányíthatta, de általa válhatott a letisztult esztergomi rítus és gregorián kottatírás követendő normává az egész hazai egyházban.

A konzervatív német neumanotációt, amely a kottavonalak hiányában legfeljebb az énekes memóriájának szolgálhatott támasztékkul, de a dallam rögzítésére, kottából tanulásra-éneklésre nem tudták használni,<sup>32</sup> a fenti reform során egysze-

27 Ld. Szendrei: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, 27.

28 A töredékkel a következő munka foglalkozik: Zsuzsa Czagány: „Fragmentum Cracoviense Officii Sancti Demetrii Thessalonicensis”, *Studia Musicologica* 56/2–3. (June–September 2015), 173–188.

29 Ld. Szendrei Janka, „A magyar notáció”. In: Rajeczky (szerk.): i. m., 178–179.

30 Itt említhető pl. az arab 7-es alakú metzi clivis fokozatos dominanciája, ezzel együtt a német kerek clivis kikopása vagy a német és metzi cephalicus-forma cseréje. Itáliai, talán római hatást mutat pl. a kötött scandicus-alak (feltételezhető előképként ld. a beneventán gradata neumát).

31 E gondolatot elsőként Szendrei Janka vetette fel: *Középkori hangjegytírások Magyarországon*, 35.

32 Az adiasztematikus neumák mellett egyes német egyházak, pl. Bamberg még a 14. század elején is kottatartottak.

riben kiszorította az Arezzói Guido által feltalált korszerű, vonalrendszeres notáció, amely a gregorián dallamokat már leénekelhető-tanulható formában rögzítette, úgy, hogy az ma is jól olvasható. A Pray-kódex kottairása, mint utaltunk rá, azt mutatja, hogy a kezdeti német irányultság után a magyar egyház kapcsolatai a latin országokkal fonódtak szorosabbra. Legfőbb magyarázatként az uralkodók külföldi dinasztikus kapcsolatain kívül a klerikusok egyre rendszeresebbé váló párizsi-bolognai egyetemi tanulmányai említhetők. Ahogy arra Szendrei is rámutat, a kottairás ilyen mértékű átalakításához művelt, magas rangú hazai papságra, elsősorban a királyi kápolna tagjainak jóváhagyására volt szükség. Az igény tehát bizonyosan a legfelsőbb szinten fogalmazódott meg, de központi akarat és erőfeszítés kellett ahhoz is, hogy az elterjesztés eredményes legyen.

A 12. század végén rendszerbe foglalt, majd a 13. században tovább csiszolt esztergomi notáció végső formába öntése utolsó Árpád-házi királyunk, a velencei születésű III. András idején kezdődhetett, és a 14. század első harmadának végén zárulhatott le: a korábbi hegyes-szálkás metzi szerkezetek olaszosan kerekdeddé formálódtak, s e változás egyértelműen jelzi a külföldi kapcsolatok alakulását. Az esztergomi notáció, ez a kivételesen elegáns, kifinomult, hajlékony és arányos kotta Európa egyik legesztétikusabb írásává fejlődött Anjou-házi királyaink idején, elég egy pillantást vetni az Esztergomi Missale Notatum tökéletes arányú kalligrafikus hangjegyeire, díszítő sormintaszzerűen teleírt zenei szisztémáira, hogy benyomást szerezzünk róla (9. faksimile a 160. oldalon).

Az esztergomi notáció a központosított magyar egyház minden szegletébe eljutott, s folyamatos művelése, továbbgondolása gazdag alhagyományrendszert formált az alárendelt egyházakban, sőt, egy kurzív használati notáció kialakításához is vezetett. A hagyományőrző kottairó iskolák alkotásai bizonyítják, hogy e notációk utóélete is gazdag maradt. Sajnos keveset tudunk az alhagyományokról, legtöbbjük fennmaradt művek nélkül enyészett el. Reményeink az olyan területekbe vetethetjük, mint a töredékkutatás, s a hozzá kapcsolódó gregorián paleográfiai vizsgálat, amely napjainkban is izgalmas leleteket hozhat felszínre.

A fentiek rávilágítanak arra, hogy a zenei fragmentológiával karöltve mekkora lehetőségek előtt áll a hazai zenei paleográfiai kutatás. Jelenlegi reményeinket két fő pontban foglalhatjuk össze. 1. A vizsgálatok utáni nyomozás további hazai és közép-európai kottairó alhagyományokat fed majd fel, ennek köszönhetően bővíthetjük hangjelzés-tipológiánkat, képet alkothatunk a középkori gregorián zene elfeledett helyszíneiről, ezen intézmények zenei műveltségéről, írásbeliségéről. 2. Kutatásaink tovább gyarapíthatják azt a tudást, amelyet a legfontosabb önálló hazai hangjelzésekről, a maguk korában kivételesen korszerű, ugyanakkor elegáns esztergomi és metzi-német-magyar keveréknotációról – azok kapcsolatrendszeréről, fejlődési állomásairól – elődeink fáradhatatlan kutatómunkájának köszönhetünk.



---

## ABSTRACT

---

GABRIELLA GILÁNYI

### NEW SOURCES, NEW TERMINOLOGY, NEW PERSPECTIVES

---

#### *Gregorian Paleographic Research in Present-Day Hungary*

In recent years, large-scale source explorations have taken place in the field of Hungarian plainchant research. A new source area has come into the focus of studies, which is the notated codex fragments that lurk in domestic and foreign museum collections even today as parchment covers belonging to old books. This source material stands at the centre of my research from a special point of view, as exciting research material for Gregorian paleography. Current Hungarian fragment studies have brought a large and remarkable source corpus into the horizon of research into musical notations, which, for sure, has led to a paradigm shift in the area and its earlier terminology. Based on the new sources, we can refine the overall picture drawn by Janka Szendrei in her monograph (*Medieval musical notation in Hungary*. Budapest: MTA ZTI, 1983). My study discusses questions raised by this earlier Hungarian terminology which is difficult to interpret for foreign scholars. In the light of the new experiences of fragment studies, I try to give a full overview of notation types/subtypes emerging from the notated codex fragments in Hungary and propose new terms to capture and describe them all.

---

**Gabriella Gilányi**, senior research fellow at the Department of Early Music at the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities in Budapest. Her research field includes medieval music history, medieval source studies, musical fragmentology. Recently, she has been involved mostly in Gregorian paleographic research. Since 2019, she is a part-time lecturer in the Musicology Department of the Liszt Ferenc Academy of Music, and a full-time researcher in the Hungarian Academy of Sciences 'Momentum' – Digital Music Fragmentology Research Group.

Michael Maul

## „KÉT TELJES ÉVEN ÁT KELLETT A KARNAGY HELYETT AZ ELŐADÁSOKAT MEGTARTANOM ÉS VEZETNEM”\*

*Megfontolások Bach 1740-es évekbeli hivatali státuszáról*

*Hans-Joachim Schulze 80. születésnapjára*

E közlemény ajánlásának címzettje az új Bach-összkiadás jórészt általa koncipiált és megvalósított, 1963-tól megjelenő kiegészítő (I–III. és V.) köteteivel régóta nélkülözhetetlen és valóban alapvető segédeszközt adott a Bach-kutatás kezébe. Ezek a kötetek teljességükkel, használhatóságukkal és szerzőjüknek a Bach-dokumentumok kimondottan heterogén anyagában való jártasságával új kiadástechnikai mércét állítottak fel – nem csupán a zenészbiográfiák vonatkozásában.<sup>1</sup>

Ám mindama precizitás ellenére, amelyet Hans-Joachim Schulze a Bach-dokumentumok közzététele és kommentálása során tanúsított, a Bach életrajzában<sup>2</sup> tártogó „elkerülhetetlen hézagok” sora, illetve az a benyomásunk, hogy Bach a saját műveivel kapcsolatban „mély hallgatásba” burkolózott,<sup>3</sup> változatlan maradt, és ezt a megszerkesztett kötetek csak még nyilvánvalóbbá tették. Így tehát a gyér dokumentumanyag gyarapítása a 21. századi Bach-kutatásnak is egyik központi feladata marad.

Miután számos elsődleges forrás – a magától Bachtól származó levelek és életrajzok – rég elveszhetett vagy meg sem íródott, a másodlagos forrásokat kell a ku-

\* A tanulmány eredetije: Michael Maul: „Zwey ganzer Jahr die Music an statt des Capellmeisters auf-führen, und dirigiren müssen’. Überlegungen zu Bachs Amtsverständnis in der 1940er Jahren”. In: *Bach-Jahrbuch*, 2015. Leipzig: Neue Bachgesellschaft, 2015. A magyar fordítást a Neue Bachgesellschaft szíves engedélyével közöljük.

A döbeleni levéltári iratokba való betekintéshez szükséges szíves engedélyért Stephan Siegmund lel-késznek és a döbeleni lelkészi hivatalban dolgozó kollégáinak, továbbá a döbeleni városi levéltár munkatársának, Uta Wiesnernek tartozom köszönettel. A „Bachs Thomaner” (Bach énekesfiúi a Tamás-templomban) elnevezésű projekt keretében végzett kutatásokat a Gerda Henkel Alapítvány támogatta.

1 *Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Bach-Archiv Leipzig [a továbbiakban: Dok].

2 Vö. H.-J. Schulze: „Über die ’unvermeidlichen Lücken’ in Bachs Lebensbeschreibung”. In: *Bach-Symposium Marburg*, 32–42.; ide: 32.; ld. még Dok III, Nr. 803.

3 „austernhafte Verschwiegenheit”: Paul Hindemith 1950-ben tett kijelentése, amelyet Schulze a Bach-Überlieferung borítószövegében idéz.

tatásba bevonni. Arra ugyanis van remény, hogy Bach kortársai, tanítványai vagy kollégái valamikor írásba foglalták a személyiségével és zenei gyakorlatával kapcsolatos, ma kincset érő információikat. Annak érdekében, hogy a megfelelő forrásokat egyenként azonosítsa, a lipcsei Bach-archívum néhány évvel ezelőtt hozzákezdett ahhoz, hogy szisztematikusan rekonstruálja annak a mintegy 380 diáknak az életútját, aki Bach kántorsága alatt a Tamás-iskolában tanult. Az a remény, hogy ennek során – különösen a közép-németországi tartományban – olyan anyagok is napvilágra kerülhetnek, amelyek magával Bachhal kapcsolatos újdonságokat is tartalmazhatnak, időközben valóra vált, az alábbiakban ismertetendő dokumentumban pedig váratlanul a Bach-életrajz egyik különösen nagy fehér foltjának, a zeneszerző 1740-es évekbeli kántori tevékenységének a kontúrjai bontakoznak ki.

Döbelnnek, ennek a Lipcse és Drezda között fekvő városkának az életében 1751. február 21-én véget ért egy egyházzenei korszak: több mint 50 éves szolgálat után elhunyt a helybéli kántor, Gottfried Fleckeisen, Johann Schelle idejében (1688–1697) a lipcsei Tamás-templom énekesese.<sup>4</sup> 72 éves kora ellenére Fleckeisen csaknem mindvégig el tudta látni a teendőit. Csupán életének utolsó évében kellett úgy éreznie, hogy „napról napra veszít erejéből”, s ezért halála előtt négy nappal még szerkesztett egy írást, amelyben nyugállományba vonulását kezdeményezte a városi tanácsnál, és azt kérte, hogy attól kezdve a „fia” helyettesítse; elsősorban azért, hogy – mint írta – „halálom után családom ne kerüljön siralmas körülmények közé”. Fleckeisen, úgy látszik, bízott benne, hogy a városházán helyt adnak a kérésének, és megszabadulhat ettől a „szomorú gondolattól”, annál inkább, mert négy fia, akiknek mindegyikét taníttatta, a városatyáknak már korábban is „a legnagyobb jótéteményeket” köszönhette.<sup>5</sup>

Fleckeisent halála megakadályozta kérvénye benyújtásában. Ezt elhunyt után veje, a döbelni quartus [az iskolának a rangsorban negyedik tanára – *a ford.*], Johann George Helbig tette meg. Kísérőlevelében Helbig azt is megírta, hogy sógora, Gottfried Benjamin Fleckeisen, a kántor beadványában említett „fiú” „dicsekvés nélkül kitűnő tenorénekes, és a humaniórákban alaposan képzett” személy, tehát „remélni lehet..., hogy jó tanító válik majd belőle”.<sup>6</sup>

Az immár édesapja nyomába lépő G. B. Fleckeisen, aki 1719. február 19-én született Döbelnben, a maga részéről két állásfolyamodványt nyújtott be, az egyiket német, a másikat latin nyelven (mindkét íráskép azt mutatja, hogy írójuk azonos azzal a személlyel, aki édesapja említett beadványát néhány nappal korábban megszerkesztette). Míg a latin nyelvű levéllel Fleckeisen nyilván csupán a nyelvtu-

4 R. Vollhardt *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen* című műve szerint (Berlin, 1899, R/Leipzig 1978, 59.) Fleckeisen 1704-től 1751-ig volt kántor Döbelnben. Maga Fleckeisen 1751-et beleszámította az 51 szolgálati évbe; valószínű, hogy eleinte elődje, Johann Otto helyetteseként dolgozott, aki fél évszázadon át (1656-tól haláláig, 1704-ig) töltötte be hivatalát.

5 Az idézetek a döbelni plébánia levéltárában található beadványból valók: H 2934: *Acta des Cantorats nach Absterben Herrn Gottfried Fleckeisens zu Döbeln betr. Anno 1751*, f. 3–4.

6 Uott, f. 1–2.

dását kívánta dokumentálni,<sup>7</sup> a német nyelvűben tanulmányainak vázlatos összefoglalásával szolgált. Ennek során figyelemre méltó érdemeket tudott elősorolni abból az időszakból, amikor a Tamás-iskola diákja volt, és részletekbe menően köszönte meg az addig eltelt időben szülővárosától kapott anyagi támogatásokat:

Tekintetes és Nagytiszteletű Uraim! Levelem megírására megboldogult atyám halála kényszerít. Ez a jámbor öreg, aki 51. éve vezette kántorként az itteni latin városi iskolát hűségesen és szorgalommal, életében szilárdan bízott abban, hogy halála után a helyére egyik fiát fogják kegyesen megválasztani. Mert megboldogult atyám emlékezetében gondosan megőrizte azokat a nagy jótéteményeket, amelyeket Tekintetes és Nagytiszteletű Uraimék az 51 év alatt részben iránta, részben gyermekei iránta tanúsítottak. Hol taníthatta volna megboldogult atyám a négy fiát, ha a város jóságos atyái a legbökebb adományokban és stipendiumokban nem részesítették volna őket? Ami engem illet, kilenc éven át voltam a lipcsei Tamás-iskola alumnusa, és ugyanott négy évig szolgáltam a *chorus musicus praefectus*aként. Két teljes éven át kellett a két főtemplomban, a Tamás- és a Miklós-templomban a karnagy helyett az előadásokat megtartanom és vezetnem, és dicsekvés nélkül mondhatom, hogy megbecsülésre tettem szert. Öt éven át jártam a lipcsei egyetemre, és tanulmányaim végcélja elsősorban az volt, hogy Istent és hazámat egy iskolában szolgálhassam a nekem adatott tehetséggel. S miután Tekintetes és Nagytiszteletű Uraimék nem csupán további három fivéremet, hanem különösen engem halmoztak el az egyetemen a legnagyobb jótéteményeikkel igazán atyai és jóságosan, s így én bizonyosan hozzájuk tartozom; így hát ezúton is melegen ajánlom csekély személyemet...<sup>8</sup>

Fleckeisen hamarosan valóban reménykedhetett abban, hogy édesapja nyomába léphet: egyike volt annak a három jelentkezőnek, akit a városi tanács és a lelkész előtt megtartott kántorpróbát követően „zenélésben és daléneklésben” „jártasnak ismertek el”. Jóllehet a lelképásztor mindhárom jelölt esetében felrótta a pedagógiai képességek meglehetősen gyengeségét, a jegyzőkönyv szerint mégis így nyilatkozott Fleckeisenről: „amennyire látom, jó szíve van”.<sup>9</sup> A döbelni szenátus végszavazásán azonban csekély többséggel egy másik pályázó, a lipcsei Christoph Friedrich Bennefeld kerekedett fölül.<sup>10</sup> A döntő szempont, amely a javára szólt, az lehetett, hogy neki már valódi szakmai gyakorlata volt: Bennefeld akkor már négy éve működött a szomszédos Roßwein kántoraként. Bizonyára az is szerepet játszott a döntésben, hogy Helbig quartus az üresedés ideje alatt eleinte sógorának, Fleckeisennek a kinevezését követelte egyre élesebb hangon, hogy azután saját magát kezdje alkalmas jelöltként emlegetni. Ennek során egyre határozottabban hivatkozott egy szándéknyilatkozatra, amelyet korábban a városi tanács írásban állított ki

7 Uott, f. 7–8, kelt 1751. február 27-én Döbelnben.

8 Uott, f. 5–6, kelt ugyancsak 1751. február 27-én Döbelnben.

9 Az egyik városi írnok 1751. március 22-i bejegyzése az *Acta des Cantorats* nevű fondban (4. lj.), illetve Gottlieb Ludwig Aster lelkész véleménye itt: a döbelni plébánia levéltára, P 2547: *Wahl des Christoph Friederich Bennefeld zum Cantor 1751*.

10 A szűkebb körbe még Carl Benjamin Bielitz (1741–1785 között colditzi kántor, a drezdai Kreuzschule egykori növendéke és Theodor Christlieb Reinhold tanítványa) került be. További pályázatok érkeztek még a következőktől: Johann Daniel Osswald, diák (utóbb, 1751-től hainicheni, majd mittweidai kántor) és a drezdai Johann Georg Baeuckert (az összes pályázat az *Acta des Cantorats* című fondban található, 4. lj.).

a számára, és azzal fenyegetőzött, hogy ha azt figyelmen kívül hagyják, akkor az öt év óta ellenszolgáltatás nélkül teljesített orgonista-szolgálatát azonnal beszünteti. Lehetséges, hogy egyes tanácsstagokban ezért az a meggyőződés alakult ki, hogy a helyi iskola személyi állományában a családi összefonódásokat a jövőben lehetőség szerint el kellene kerülni.<sup>11</sup> Agresszív viselkedésével Helbig mindenesetre nem tett jó szolgálatot a sógorának.

Az alkalmasság hiányát vagy az esetleges valótlanságokra való hivatkozást azonban, úgy látszik, sohasem vetették az ifjabb Fleckeisen szemére: még 1751-ben meghívták a – Bennefeld távozásával – megüresedett roßweini kántori állás betöltésére, és ezt a pozícióját egészen haláláig, 1789. november 11-ig meg is tartotta.<sup>12</sup>

Tekintettel a pályázat kimenetelére, jó okunk van arra, hogy ezt az új, kétségkívül Bach „karnaggal” kapcsolatos dokumentumot, vagyis Fleckeisen állítását, mely szerint „két teljes éven át kellett a két főtemplomban, a Tamás- és a Miklós-templomban a karnagy helyett az előadásokat megtartanom és vezetnem”, komolyan vegyük, és szó szerint értsük. Legalábbis nem kell elvetnünk mint félrevezető vagy mértéktelenül túlzó állítást, még akkor sem, ha Fleckeisen négy évvel korábban, a leisnigi kántori állás elnyeréséért benyújtott – ugyancsak sikertelen – pályázatában arról a két évről, amikor Bachot kellett helyettesítenie, egyáltalán nem tett említést. Ebben a nem saját kezétől származó beadványban a hivatal betöltésére való alkalmasságát mindössze az alábbi szavakkal indokolja:

[...] mivel kilenc évet töltöttem a Tamás-iskolában, és ugyanott négy évig voltam a chorus musicus vezetője, ezen fölül négy évet töltöttem a lipcsei Academie-n, ahol studium theologicumomat prosequiráltam, mindemellett pedig ebben a négy évben szorgalmasan látogattam a collegium musicumokat, és ott különböző alkalmakkor fel is léptem [...].<sup>13</sup>

Ennek a „szerényebben” hangzó fogalmazásnak az okaival az alábbiakban még foglalkozunk.

Fleckeisennek mindenesetre 1751-ben semmiféle oka nem lehetett arra, hogy a döbelni városatyákat hazugságokkal traktálja. A tanácsurak nem valamiféle „csodagyereket” kerestek, aki minden olyan képességgel rendelkezett, amelyre a Tamás-templom kántori tisztségének betöltéséhez szükség volt. Ők egy jó pedagógiai érzékkel rendelkező, jámbor tanítót szerettek volna alkalmazni megbízható zenei felkészültséggel és előadói gyakorlattal, aki nemcsak arra képes, hogy az egyházzene irányítását átvegye, hanem egyszersmind első számú – és néha egyetlen – énekesnek is kellett lennie, aki szükség esetén hangszeresként is be tud ülni a

11 A vonatkozó anyagok az *Acta des Cantorats* fondban (4. lj.), kiegészítő dokumentumok a döbelni plébánia levéltárában találhatóak, H 2935–2937.

12 A roßweini egyházi nyilvántartásokból megállapítható, hogy Fleckeisen 1754-ben feleségül vette Johanna Maria Müllert, egy helyi posztókészítő leányát. A házasságból nyolc gyermek született; a keresztapák között egyetlen zenész sem található (a roßweini plébániahivatal szíves közlése).

13 Leisnig, városi levéltár, Nr. 7192, f. 53–54.

...alle dreyen großen Wohlthätigen, so Hr.  
 Hochwörl: und Hochwörl: in die 51. Jahr  
 theil ich, theil seinem Heideren zugewandt haben.  
 Wo sollte mein heiliger Vater 4 Jahre können  
 Studieren lassen? wann nicht dieselben, ich, all  
 Lebrer Vater dieser Stadt, auf die großmüthig  
 so hat die großen Beneficia, und Stipendia, von  
 seiner Güter angewandten lassen. Was mich anbelan-  
 get, so bin ich 9 Jahre auf der Thomas Schule in  
 Einzig als Alumnus gewesen, und habe dazulicht  
 4. Jahr als Praefectus dem Choro musico vorzu-  
 standen. In dem ganzen Jahr habe die Music in dem  
 Gaugst. Aemtern zu S. Thomae, und Nicolai an  
 Statt des Capellmeisters aufzuführen, und dirigieren  
 müssen, und ohne Lügen zuweilen, allzeit mit ihnen  
 bestanden. fünf Jahr bin ich in Einzig auf der  
 Universität gewesen, und habe beständig dazulicht  
 den studium meum studium, so zu lassen, damit  
 ich Gott, und dem Vaterland, in einem Schuler, nach  
 meinem vorliegenden Talent dienen könnte. Da  
 nun Hr. Hochwörl: und Hochwörl: nicht

1. kép. Gottfried Benjamin Fleckeisen pályázata a döbelni kántori állás elnyeréséért, 1751. február 27. Acta des Cantorats nach Absterben Herrn Gottfried Fleckeisens zu Döbeln betr. Anno 1751, a döbelni plébánia le-  
 véltára, II 2934, f 5v-6r.

mit mir inson übrigem Drayen Lüttden, sondern auch so,  
 sondern mir, auf der Universität der größten Wohlthaten,  
 nicht verhalten, und lieblich erzogen haben, und ich  
 Venenselben, also auf gewisse Weise angehöret; so  
 habe auch bey dieser Gelegenheit meine Mütterlein Venen=  
 selben nicht bestund zuzugestehen, im desto weniger  
 Zustand nehmen können. Vamungers gubst an meine  
 Hochzuehrende Herren, und hohe Patroni, mein gubst,  
 künstlich Lütten, nicht an die Stelle meiner selbigen Lütten  
 zusetzen. Dem Vieselben, doch mir noch einmal Gratzun=  
 thig, und lieblich gegen mich, und gegen die Gintwörter,  
 in bester Frau Mütter, und Kinder. Dieser Lütten Lüt=  
 Hochwohl edl. und Hochwohlweil: mit Lüttden Lütten,  
 dich doch über dieselben zuzubringen. Durch diese einzige  
 Wohlthat werden Vieselben, nur ganze Familie bey  
 Wohlthaten erhalten. Mit demselben wolten mir nicht  
 sein! ganz Lüttden selb, davon zuzusetzen haben, wie viel  
 Güter mir von VERO Güttern zuzusetzen. Ich verhoffe mit  
 göttlichem Beystand, mich Günstling meiner Lütten, die auf mich  
 gubst Günstling, so zu verhalten, damit Vieselben mit mir  
 zuzusetzen sein werden, und ich meine Lütten: Hochwohl edl.  
 und Hochwohlweil. unerschütterlich Güttern, mit allen Günstling,  
 und gubstbesten Günstlingheit, mit Lüttden zu zuzusetzen  
 werden, etc.

Lütten: Hochwohl edlen, und Hochwohlweisen  
 Meinem Günstlingbesten Herrn, und  
 Meinem Günstlingbesten Patronen,

Dabolu duu  
 27 Febr:  
 1751.

verbindungs dem Herrn  
 Gottfried Lüttden selbigen

templomi zenekarba. Mint a város szülöttje és hosszú időn keresztül különféle döbelni támogatások kedvezményezettje, Fleckeisen mindenképpen a legjobb kilátásokkal induló pályázók egyike volt. Ezért aligha képzelhető el, hogy pályázatában – a dolog lényegét nem érintő – valótlanúságokkal hozakodott volna elő, amelyek ráadásul könnyen ellenőrizhetők voltak, és ha kiderülnek, súlyosan csorbították volna a tekintélyét. Mindenütt általános gyakorlat volt, hogy a kegyúr, a lelkész vagy az egyházkerület vezetője az állás betöltésének folyamata során tudakozódott a pályázatokban említett személyeknél és intézményeknél – Fleckeisen esetében minden bizonnyal a Tamás-iskola rektoránál, Johann August Ernestinél. Amennyiben Fleckeisen állításai hamisnak bizonyultak volna, akkor a későbbiekben aligha nyerhette volna el a szomszédos Roßwein kántori állását.

Nehezebb értelmezni Fleckeisen egyéb kijelentéseit, nevezetesen azt, hogy négy éven át prefektuskén szolgált a Tamás-iskolában, és – ebben az időszakban vagy ezt követően? – két „teljes éven át” kellett Bach helyett „az előadásokat megtartania és vezetnie”. Melyik időszakra vonatkozhat ez? A hozzáférhető lipcsei dokumentumokból levonhatunk bizonyos következtetéseket.

Fleckeisennek az a – döbelni és leisnigi pályázatában egybehangzóan szereplő – adata, hogy kilenc évig járt a Tamás-iskolába, csak annyiban felel meg az iskola saját dokumentumainak, amennyiben a nevét 1732. május 2-án bejegyezték a külsős diákok regiszterébe, ugyanazon év október 9-én pedig, 13 évesen feliratkozott az alumnusok matrikulumába, egyúttal ígéretet téve arra, hogy 7 ½ évig, azaz 1740 húsvétjáig az iskolában marad.<sup>14</sup> Búcsúbeszédét – illet a legjobb tanulók szoktak tartani egy ünnepélyes aktus keretében, rendszerint közvetlenül azelőtt, hogy húsvét után elhagyták az iskolát – valóban megtartotta ugyan, ámde nem kilenc, hanem tizenegy évvel azt követően, hogy először felbukkant az iskolában: 1743. május 3-án.<sup>15</sup> Nagyjából ugyanekkor, de mindenesetre 1743-ban, Fleckeisen az évek során a rektornál felgyülemlett, mintegy 31 birodalmi tallérra rúgó „kaucióját” is átvette; ez teljesen megszokott összegnek számított a „Cantorey”-ok korábbi kiségitői, illetve olyan tanulók esetében, akik utolsó éveikben prefektusként működtek.<sup>16</sup> Ernesti rektor Fleckeisen tanulóidejének kezdetben megállapított

14 *Album Alumnorum Thomanorum*, lipcsei városi levéltár, *Thomasschule*, Nr. 483, f. 36v, illetve A. Glöckner: „Alumni und Externe in den Kantoreien der Thomasschule zur Zeit Bachs”, *Bach-Jahrbuch*, 2006, 9–36.; ide: 15.

15 L. J. A. Ernesti: *De Grata Negligentia Orationis Provsio Scholastica Orativmvlis III in Schola Thomana A. D. III. MAII*. [...], [Leipzig, 1743], XII.

16 Ez az összeg abból a 15 garasból adódik, amelyet a számadáskönyv szerint Fleckeisentől könyvtári járulékként (lipcsei városi levéltár, *Thomasschule*, Nr. 283, f 20v) 1743-ban az iskola javára levontak (az 1723-as iskolai rendtartás értelmében az alumnus búcsúbeszéde alkalmából a letétbe helyezett „kaucióból” – így nevezték a tanuló bevételeit, amelyek az újévi és egyéb fizetett éneklésekből és más forrásokból gyűltek össze – „talléronként 6 pfenniget”, azaz mintegy 2%-ot levontak a könyvtári alap javára); erre a gyakorlatra és a rektornál biztosítékként elhelyezett „kaució” jelentésére vonatkozóan ld. részletesen: Michael Maul: „welche ieder Zeit aus den 8 besten Subjectis bestehen muß” – Die erste ‘Cantorey’ der Thomasschule. Organisation, Aufgaben, Fragen”. *Bach-Jahrbuch*. 2013, 11–77.; ide: 19–20. [A szerző nem számol egészen pontosan: az általa említett levonás nem 31, hanem pontosan 30 talléros kaucióra utal. Miután a birodalmi tallér 24 garast, egy garas pedig 12 pfenniget tartal-

tartamát nyilvánvalóan összesen három évvel meghosszabbította; ez megfelelt az általános gyakorlatnak, amely szerint egy tizenegy éves tanulmányi idő a korabeli összehasonlításban már egyértelműen meghaladta az alumnusok tipikus ott-tartózkodási idejét (átlagosan hét évet), és úgy látszik, hogy erre csupán egy Fleckeisenel egy időben beiratkozott baalsdorfi diák, Christian Beck esetében volt példa.<sup>17</sup> Ernesti azonban meglepő módon ezt jegyezte be Fleckeisen anyakönyvi rubrikájába: „dimissus a[nno] 1746”, amivel tehát 1746-ot adta meg Fleckeisen távozásának tényleges éveként. Miután semmilyen okunk nincs annak feltételezésére, hogy Ernesti az eseménnyel bizonyára nagyjából egyidejű bejegyzésében mindjárt három évet tévedett,<sup>18</sup> Fleckeisen a tanulmányainak befejezése után szemmel láthatólag még három évig lakott alumnusként a Tamás-iskolában – ami önmagában is figyelemre méltó körülmény, hiszen szigorú előírás volt, hogy a távozó diákoknak tanulmányaik befejezése után a szobájukat is ki kell üríteniük (hogy helyet biztosítsanak az újonnan felvett fiúknak). A (dokumentálható) 1650 és 1800 közötti időszakban semmilyen más alumnus nem tartózkodott olyan

---

mazott, a könyvtárnak talléronként fizetett 6 pfennig nem a teljes összeg 2%-ának – azaz 1/50 részének –, hanem az 1/48-ának felelt meg. Visszafelé számolva: 30 tallér talléronkénti 6 pfennig könyvtári járuléka  $30 \times 6 = 180$  pfennig, vagyis 15 garas, éppen annyi, amennyit Fleckeisentől ténylegesen levontak. A virtuális 1 tallért Maul fölösleges kerekítésének hibája hozza létre. – *A ford.*]

- 17 Fleckeisenen kívül Beck volt a Tamás-iskola egyetlen olyan alumnusa a 17–18. században, akire vonatkozóan az iskola nyilvántartásaiból tíz évesnél hosszabb ott-tartózkodás állapítható meg. Beck, aki 1716-ban Baalsdorfban született, 1732. október 9-én, Fleckeisennel egy időben – iratkozott be az alumnusok regiszterébe (*Album Alumnorum*, I. 13. l., f. 36r), és Ernestinek az eltávozásáról szóló bejegyzése szerint 1743-ig maradt alumnus (a bejegyzés pontos szövege: „dimissus a. 1743 [bizonytalan olvasat, szemmel láthatóan 1741-ről vagy 1747-ről javítva] cum insigni doctrinae et probit. testimonio”); Beck a búcsúbeszédét mindenesetre már 1741-ben megtartotta (J. A. Ernesti: *Defensio Veterum Philosophorum Adversus Eos Qui Methodum Mathematicam [...] Orativncvlis in Schola Thomana D. XXI. April [...]*, Leipzig 1743, XVI.), és ekkor kapta kézhez „kaucióját” is (*Thomasschule*, Nr. 283, I. 15. l., f. 19r), majd ugyanabban a hónapban teológushallgatóként beiratkozott a lipcsei egyetemre, természetesen depositusként; az egyetem nyilvántartása szerint már 1744 decemberében elérte a baccalaureusi, 1745-ben pedig a magisteri fokozatot, ennek fényében tehát megkérdőjelezhető, hogy a beiratkozás valóban csak előzetes jellegű lett volna. A Tamás-iskola alumnusainak a 25. l.-ben említett áttekintése szerint Beck 1739-ben „Praef[ect] I” volt, és Bach egy 1743. április 18-án kelt (a teológiai tanulmányokat támogató Hammer-féle stipendium megpályázásával kapcsolatos) tanúsítványa szerint „a prefektus hivatalát négy éven át [...] ellátta” (ld. A Glöckner: „Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig. Neue Quellen (Teil I)”, *Bach-Jahrbuch*, 2008, 159–201.; ide: 189–190.). 1748-ban a roßlebeni kolostoriskola társrektora lett, azonban az ebben a hivatalában töltött 14 hónap után meghalt (T. Herold: *Geschichte der von der Familie von Witzleben gestifteten Klosterschule Roßleben von 1554 bis 1854* Halle, 1854, 39. és 81.).
- 18 Az a magyarázat, hogy Ernesti a távozást rögzítő bejegyzésben Fleckeisent testvérével, Christian Gottlobbal tévesztette volna össze, aki 1736-ban nyolc évre iratkozott be (*Album Alumnorum Thomano-*

hosszú ideig – 14 évig! – az iskolában, mint Fleckeisen, és a rendelkezésre álló anyagokból az sem olvasható ki, hogy a Tamás-iskola más diákjai, miután a tanórakon már nem vettek részt, még megtarthatták helyüket a diákszálláson, ráadásul ilyen hosszú ideig, amikor pedig már az egyetemen folytatták tanulmányaikat. Természetesen az is figyelmet érdemel, hogy néhány más olyan fiú esetében, akik ugyancsak 1743-ban hagyták el az iskolát, a távozás Ernesti által megadott dátumai eltérnek a búcsúbeszédnek, a „kaució” kézhezvételének, továbbá – amennyiben a fiúk nem előzetesen, depositusként iratkoztak be az egyetemre – az alma materben történt feliratkozásnak máshonnan ismert időpontjától, bár ezekben az esetekben jórészt csupán egy év az eltérés.<sup>19</sup> Az egyetlen kivételt Fleckeisen mellett a korábban említett első prefektus, Christian Beck jelentette: ő – ha Ernesti korigált bejegyzésének helyes olvasata valóban „1743” – két évvel búcsúbeszédnek megtartása és „kauciójának” felvétele (1741 áprilisa) után távozott az iskolából, és lehetséges, hogy már 1741-től az egyetemen tanult.<sup>20</sup>

Mindazonáltal nem vonható kétségbe az sem, hogy Fleckeisen valóban már 1743-ban az egyetemre járt, és hogy – a leisnigi beadványban írtaknak megfelelően – 1747-ben már négy éve teológiát tanult. Jóllehet az egyetem nyilvántartása szerint ott már 1739-ben bejegyeztette magát depositusként,<sup>21</sup> tanulmányainak lefolyásáról a regiszter más támponttal nem szolgál. A döbelni pályázatában említett stipendiumokkal kapcsolatban azonban a szülővárosában fennmaradtak informatív anyagok: két sajátkezű elismervénnyel igazolta 1744. április 1-jén (húsvéti szemeszter), illetve október 2-án (Szt. Mihály-szemeszter) Lipcsében az ígertes döbelni ifjak teológiai tanulmányainak elősegítésére létrehozott Kretzschmar-féle stipendium féléves összegének átvételét.<sup>22</sup> Egy ezzel kapcsolatos feljegyzésben ezt olvassuk: „1744-ben a húsvéti szemesztert hosszas huzavona után a kántor fia, Mons. Fleckeisen nyerte el”.<sup>23</sup> Lehetséges, hogy a közelebbről meg nem határozott vita abból eredt, hogy Fleckeisen tanulmányait más módon is támogatták – esetleg a Tamás-iskola ingyen koszt és kvártély formájában? –, vagy pedig ez nem keltett különösebb figyelmet? Fleckeisennek 1747-ben emellett a „Lehmann-féle ösztöndíjból”<sup>24</sup> is származott bevétele; ez ugyancsak egy döbelni teológushallgatók javára létrehozott alapítvány volt.

19 Mindez a következő alumnusokra vonatkozik: Johann Friedemann Kern, Johann Gottfried Kade és Christian Gottlob Fleckeisen: a távozás éve az írott meghívó és a könyvtári kiadások jegyzéke szerint 1744, az egyetemi beiratkozás évével megegyezően; a távozás éve Ernestinak az alumnusok anyakönyvében található megjegyzése szerint 1745. Gottlob Friedrich Hildebrand 1743-ban ugyancsak megkapta a „kaucióját”, és beiratkozott az egyetemre, Ernesti anyakönyvi bejegyzése szerint azonban csupán 1745-ben hagyta el az iskolát. Az egyetemi nyilvántartás alapján persze nem mindig dönthető el teljes bizonyossággal, hogy valaki – költségekímélés céljából – előzetesen, úgynevezett depositusként iratkozott-e be, vagy pedig a feliratkozás megfelelt a tanulmányok tényleges megkezdésének.

20 Ld. az életrajzi vázlatot a 17. lj.-ben.

21 G. Erler: i. m., 90.

22 Döbelni városi levéltár, Nr. 181 és 182 (Döbeln város éves számadása, 1743–1745).

23 A döbelni plébánia levéltára, T 883: „Acten das von M. Samuel Lehmann Pastor zu Neustadt am Scharfenberge im Jahre 1692 ausgesetzte Legat”, a döbelni ösztöndíjak elnyerőinek listája számozatlan oldalakon.

24 Uott

48  
 Ego Gottfried Benjamin Fleckeisen, natus  
 1719. d. 19 Februar: Doebeln patre Gott-  
 fried Fleckeisen Cantore. Receptus sum  
 in contubernium Thomanum anno 1732.  
 d. 9 Octobr: patrocinio magnifici Se-  
 natus pollicitus tum reliqua infor-  
 mula obligationis expressa tum man-  
 surum me in contubernio annos  $7\frac{1}{2}$ .  
 adscriptus tum eram classi tertia.  
 Hoc vero scripsi. d. 9 Octobr: 1732.  
 E  
 Diuiss a. 1746.

2. kép. Gottfried Benjamin Fleckeisen 1732. október 9-i bejegyzése a Tamás-iskola anyakönyvében. Album Alumnorum Thomanorum, lipcsei városi levéltár, Thomasschule, Nr. 483., f 36v.

Fleckeisen prefektusi tevékenysége is igazolható: a III. chorus 1740/41-ben összeírt teljes taglistájának fennmaradt töredékében a neve mellett a „Praef.” megjelölés áll,<sup>25</sup> továbbá a Tamás-templom 17. század végi és 18. századi alumnusainak egy még kiadatlan áttekintésében<sup>26</sup> a neve után a „Praef I. 1742” megjegyzés olvasható, ami nyilvánvalóan az első prefektusi tisztség 1742-es átvételére utal. Ezek az információk összhangban vannak azzal, amit Fleckeisen két beadványában prefektusi tevékenységéről írt, miután effajta pályát, amely a negyedik prefektusi tisztség betöltésétől fokozatosan vezet az elsőig, az alumnusok csupán az utolsó diákévekben szoktak befutni.<sup>27</sup> A Fleckeisen által említett négy évet tehát, amelynek során „a chorus musicus praefectusaként szolgált”, illetve „a chorus musicus vezetője volt”, az 1739/40 és 1743 közötti időszakra kell helyoznünk.

25 A *Florilegium Portense* egyik szolamában fennmaradt lista datálására vonatkozóan ld. Glöckner: *Alumni und Externe...*, 15–17.

26 Melléklet Johann Friedrich Köhler kéziratos *Historia Scholarum Lipsiensium* című művében (45. lj.).

27 Ezek legismertebb példáját a prefektusok harcának résztvevői szolgáltatják (1736; különösen: Dok I, Nr. 34 és Dok II, Nr. 382–383); emellett a zenélési pénzek elszámolását tartalmazó, a 18. század második feléből származó füzetek is megerősítik ezt a gyakorlatot (megtalálhatók itt: Maul: „welche ieder Zeit...”, 20–21.).

Az összegyűjtött megfigyelések azt a benyomást erősítik, hogy Fleckeisen – jóllehet semmilyen más forrás nem támasztja alá, hogy Bach belső köreihez tartozott volna – időről időre valóban különleges funkciót töltött be a Tamás-iskolában, mégpedig a döbelni állás pályázatban leírt módon. Rejtélyes hosszúságú, a tanulmányi idejének lejáta után is folytatódó jelenléte az alumnátusban semmiképp sem jelenti azt, hogy a „két teljes év”, amelynek során „a két főtemplomban, a Tamás- és a Miklós-templomban a karnagy helyett” „az előadásokat megtartania és vezetnie” kellett, feltétlenül utolsó két iskolaévével volt azonos. Ugyanúgy elképzelhető – bár ez látszólag ellentmond a Fleckeisen leisnigi állás pályázatában foglaltaknak –, hogy a helyettesítés utolsó iskolaévei után, illetve a (kb. 1743/44-től 1745/46-ig tartó) prefektusi pályáját követően zajlott, annak ellenére, hogy Fleckeisen közlései a kronológiát és az első prefektúrának és az egyházzene irányításának esetleges (és talán csak átmeneti) átfedését nem tisztázzák. Mindenesetre az első prefektúra tényleges átvétele 1742-ben (minden bizonnyal csak húsvét után), amely tanulmányainak az 1743-as húsvét utáni befejezéséig tartott, semmiképp sem jelenti azt, hogy „két teljes évig”, hanem csupán egy, illetve nagyvonalúan fogalmazva két évig volt első prefektus. Az is elképzelhető lenne, hogy Fleckeisen 1746-ig tartó Tamás-iskolai „lakhatási jogát” különleges korábbi (hivatalos tanulmányi idejének vége előtt vagy kevéssel azután teljesített) szolgálatainak köszönhette. Csak annyi biztos, hogy 1743 után már nem volt tagja a templomi együtteseknek: a Tamás-templom együtteseinek 1744 pünkösdjétől 1745 pünkösdjéig terjedő, jól ismert listája (egy bizonyos „Bornschentől” eltekintve) az összes akkori alumnus nevét feltünteti, Fleckeisen neve azonban nem szerepel közöttük;<sup>28</sup> bár a dokumentum nem tesz említést az egyházzenei együttes aktuális vezetőjéről. Megfontolandó azonban, hogy e lista háttérben egy azzal a kérdéssel kapcsolatos vita állt, hogy a a temetéseken szolgáló énekes tisztét betöltheti-e a „Cantorey” vagy a templomi kórusok tagja, jóllehet Bach ebben az iratokkal jól dokumentált folyamatban sem valamelyik dokumentum írójaként, sem pedig érdekelt félként nem vett részt.

Fleckeisen két éves „zenei vezetői” ténykedésének szóban forgó időszakában – azaz 1742 és 1746 között –, a 40-es évek egészéhez hasonlóan, egyelőre csak csekély számban kerültek elő konkrét adatok a nyilvánvalóan Bach vezetése alatt álló főtemplomok zenei programjáról. A legtöbb adat a nagypénteki passió-előadásokkal kapcsolatos: a Márk-passió 1744-es újbóli előadásához<sup>29</sup> készült, újabban előkerült szövegkönyv, adatok a Máté-passió 1742-es vagy valamivel későbbi,<sup>30</sup> illetve a János-passió 1749/50-es<sup>31</sup> felújításával vagy felújításaival kapcsolatban, to-

28 Ld. Glöckner: *Alumni und Externe...*, 18–22.; és Maul: „welche ieder Zeit...”, 16–17.

29 L. T. Shabalina: „Texte zur Music” in Sankt Petersburg – Weitere Funde. *Bach-Jahrbuch*, 2009, 11–48.; ide: 30–36. és 4–48.

30 Ld. Hans-Joachim Schulze–Christoph Wolff: *Bach Compendium. Analytisch-biografisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Bd. I/1–4, Leipzig, 1986–1989 (a továbbiakban: BC) D 3 b; és Yoshitake Kobayashi: „Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Auführungstätigkeit von 1736 bis 1750”. In: *Bach-Jahrbuch*, 1988, 7–72.; ide: 50., 52.

vább néhány más, kevésbé konkrét utalás passió-pasticciók előadására és esetleg Händel Brockes-passiójéára.<sup>32</sup> Újjonnan komponált egyházzenei kompozícióknak azonban nem látjuk jelét, eltekintve a h-moll mise befejezéséhez szükséges kiegészítésektől – ez a mű azonban semmilyen módon nem függ össze Bach lipcei repertoárjával. Még korábban más szerzők műveinek előadásairól találunk adatokat: elsősorban latin nyelvű, vegyes minőségű kórusművekéről retrospektív jelleggel.<sup>33</sup>

Lényegesen jobban és feltűnő gyakorisággal vannak dokumentálva Bach utazásai: legalább kettő (1741-ben és 1747-ben) Berlinbe és 1744 tavaszán egy állítólag öthetes út ismeretlen helyre.<sup>34</sup>

Számos olyan dokumentumból, amely Bach hivatalviselésével kapcsolatos ebben az időszakban, egy olyan kántor képe bontakozik ki, aki nem mutat nagy lelkesedést alapvető teendőinek ellátása, illetve konfliktusok esetén az előjáróival szembeni kompromisszumkészség iránt. Christian Ludwig Stieglitz (tanácstag, 1729-től pedig a Tamás-iskola előjárója, vagyis vezetőhelyettese és gazdasági igazgatója) már az 1730-as években legalább két ízben felpanaszolta a tanácsházán a vének tanácsában Bach hiányos munkamorálját és együttműködési készségét: 1734-ben, közvetlenül Gesner rektor távozása után azt hangsúlyozta, hogy „nevezett a számára nagyon megnehezítette a Szent Tamás-iskola előjárói hivatalát azáltal, hogy egyáltalán nem végezte el az iskolában azt, amit el kellett végeznie”.<sup>35</sup> Öt évvel később egy segédtanári hely betöltésével kapcsolatos, kevésbé közismert dokumentumban is hasonló véleményének adott hangot. Amikor 1739 decemberében a vének tanácsa a baccalaureus funerum hivatalának újjonnan történő betöltéséről tárgyalt, az a szempont is felmerült, hogy az állás elkövetkező betöltője

31 Kobayashi: i. m., 63.; és P. Wollny: „Neue Bach-Funde”. In: *Bach-Jahrbuch*, 1997, 7–50.; ide: 42.; ill. J. S. Bach: *Johannespassion [...] Fassung IV (1749)*, Hrsg. P. Wollny. Stuttgart, 2001, Vorwort, VII.

32 Ezekkel és további, szemlélatomást korábbi Bach-kompozíciók felújításaira vonatkozó forrásokkal kapcsolatban ld. Kobayashi: i. m., 46–61.; illetve J. Rifkin: „Notenformen und Nachtragsstimmen – zur Chronologie der Kantaten ‘Die Himmel erzählen die Ehre Gottes’ BWV 76 und ‘Also hat Gott die Welt geliebet’ BWV 68”. In: *Bach-Jahrbuch*, 2008, 203–228.

33 Kobayashi: i. m.; továbbá D. R. Melamed: „Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J.S.Bachs Notenbibliothek”. In: *Bach-Jahrbuch*, 1989, 191–196. (szólamanyag Sebastian Knüpfer „Erforsche mich, Gott” című motettájához, melyet Bach talán 1746/47-ben készített); P. Wollny: „Eine unbekannte Bach-Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weißenfels”. In: *Bach-Jahrbuch*, 2013, 129–170., ide: 130–137. (szólamanyag Francesco Gasparini „Missa canonicá”-jához, melyet Bach és mások 1739–1742-ben készítettek); uő: „Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland”. In: *Bach-Jahrbuch*, 2002, 29–60., ide: 29–33. (szólamanyag Palestrina „Missa sine nominé”-jéhez, melyet Bach és Georg Heinrich Noah 1742 körül készítettek).

34 L. S. Langusch: „...auf des Herrn Capellmeisters Bach recommendation...’ – Bachs Mitwirken an der Besetzung des Kantorats der Altstadt Salzwedel 1743/44”. In: *Bach-Jahrbuch*, 2007, 9–43., ide: 32–33.; és Dok V, Letzte Nachträge, A 45 c.

35 Dok II, Nr. 355. A kijelentés kontextusához ld. Maul: „*Dero berühmter Chor*” – *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren 1212–1804*. Leipzig, 2012, 234. A tanácstagok hasonló szellemű megjegyzéseiről már a vének tanácsának üléseiről készült 1730. augusztus 2-i és 25-i jegyzőkönyvek is tanúskodnak, ld. Dok II, Nr. 280–281.; továbbá Maul: „*Dero berühmter Chor*”, 218–231.

rendelkezzen zenei ismeretekkel, „hogy a fiúkat bevezethesse az éneklésbe”. Hölzel prokonzul és az iskola-elöljáró Stieglitz természetesen ellene voltak annak, hogy a jelölt zenei vizsgáztatását a Tamás-templom kántora végezze. Hölzel úgy vélte, hogy Bach véleménye biztosan „elfogult lenne”; Stieglitz pedig ezt mondta a jegyzőkönyvbe: „a vizsgát szükségtelennek tartom, mivel a munkatárs csak az ábécét tanulókkal foglalkozna”, és mivel „a kántor is nagyon ellenségesnek mutatkozott, és ebből kellemetlenségek adódhatnak”. Végül azután Bach mégis meghallgatta a jelöltek. Az állást az általa favorizált Georg Irmeler kapta meg mint „kitűnő énekes”.<sup>36</sup>

1740 körül Bach már nem hívta le teljes egészükben az 1682-től kezdődően a költségvetésben szereplő „kímélőpénzeket” („Schongelder”) – ez a költségvetési tétel, amelyet Schelle kántor idejében vezettek be, arra szolgált, hogy a Tamás-iskola diákjai között található legjobb énekeseket mentesítse a város utcáin teljesített énekes szolgálatok alól (tehát hogy „megkímélje” őket a templomi zenélés számára), illetve kárpótolja őket az így elvesztett jövedelemért. Míg Bach a Tamás-templom (elöljáró: Lange polgármester) pénztárából ezt az összeget a legutolsó időkig rendszeresen felhasználta, a Miklós-templom forrásaiból történő kifizetések 1739-től akadoztak, és 1743-tól teljesen megszűntek, állítólag azért, mert Bach elmulasztotta a Nikolaikirche 1742-től egyedüli elöljárójával, Jacob Born polgármesterrel közölni a kedvezményezett diszkantisták nevét.<sup>37</sup> 1749-ben, miután Gottlob Harrer „nagy taps közepette”, a „legtöbb” tanácsstag jelenlétében és „utasítására” a „Három hattyú” vendéglőben meglepő módon letette a „próbát a Tamás-templom kántori tisztének betöltésére arra az esetre, ha a karnagy és kántor, Sebastian Bach úr elhalálozna”,<sup>38</sup> az említett Born a tanácsban arról panaszkodott, hogy a Tamás-iskolában „egyetlen használható diszkantistát” sem lehetett találni Harrer előadásaihoz.<sup>39</sup>

Egyszóval: mindezen dokumentumok és helyzetképek alapján – a prefektusok harcának (1736)<sup>40</sup> valamivel korábbi dokumentumai és egy passiókompozíció Bach által 1739-ben tervezett előadásának emlékezetes megtiltása mellett idetartozik Adolph Scheibe Bach-kritikája, valamint a később a Tamás-templom kántora számára láthatóan kevésbé örvendetes változások a Collegium musicumhoz és az Új templom zenei vezetőjéhez, Carl Gotthelf Gerlachhoz fűződő viszonyában<sup>41</sup> –

36 A szűkebb tanács 1739. december 10-i és 1740. január 19-i üléseinek jegyzőkönyvei: lipcsei városi levéltár, *Tit. VIII.* 63, f 308f és 318f. Bach vizsgajelentése megjelent: Dok I, Nr. 76; a dokumentum hátteréről ld. Maul: „*Dero berühmter Chor*”, 247–249.

37 Ld. Dok II, Nr. 173 és 174; C. Fröde: „Zu einer Kritik des Thomamerschöres von 1749”. In: *Bach-Jahrbuch*, 1784, 53–58., ide: 53–54.; és Maul: „*Dero berühmter Chor*”, 255–256. A két főtemplom elöljáróinak áttekintése uott, 337–344.; Born 1728 és 1742 között az elöljáró tisztségét Johann August Hölzellel együtt töltötte be.

38 Dok II, Nr. 584.

39 Ld. Fröde: „*Zu einer Kritik...*”, 53.

40 Ld. mindenekelőtt Dok I, 82–91. és 95–106., és Dok II, Nr. 382 és 383.

41 Ld. Dok II, Nr. 439; és M. Maul: „Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schaulätze einer musikalischen Kontroverse”. *Bach-Jahrbuch*, 2010, 153–198., különösen 180–185.

semmiképp sem elképzelhetetlen, hogy a 40-es évek során Bach valóban egyre inkább, vagy legalábbis egy ideig, teljesen vagy részben elhanyagolhatta a rendszeres egyházzenei események vezetőjeként reá háruló (a nagy ünnepeken és a nagy-pénteki vesperáson túlmenő) feladatok ellátását. Ez felfogható valamifajta önkéntes kvázi-nyugdíjba vonulásként<sup>42</sup> (amint azt, legalábbis Bach iskolai szolgálatával és egyházzenei komponálási kedvével kapcsolatban Christoph Wolff feltételezi), amit akár az egykor általa oly kedvezőnek leírt pozícióban való, az újabb „helybeli méltóságoknak” (akik „furcsamód viselkednek, és csak kevésbé érdekli őket a muzsika”) Bach szemében a zenével szemben ellenséges oktatáspolitikája miatt érzett személyes csalódása,<sup>43</sup> akár egészségi okok is motiválhatták (mely utóbbiakról azonban nem sokat tudunk). Kérdés azonban, hogy Bach megengedhetett-e magának ekkora szabadságot retorziók nélkül, és hogy súlyosabb esetben mennyit érhetett az akkor már (1736 óta) „választófejedelmi udvari komponistát” illető uralkodói védelem. Amikor a zeneszerző közvetlenül az udvari cím megszerzése után, a prefektusok harcában igényt tartott erre, akkor a választófejedelmi hatóságok illetéktelennek nyilvánították magukat az ügyben.<sup>44</sup>

Az is elképzelhető azonban, hogy nem maga Bach, hanem a lipcsei tanács, személy szerint a Tamás-iskola elöljárója, Christian Ludwig Stieglitz nevezett ki valamiféle kántorhelyettest – egészen mindegy, hogy Fleckeisen alkalmazása egyszeri eset volt-e vagy nem. Fleckeisen megfogalmazása a döbelni állás pályázatban, miszerint az előadásokat „megtartania és vezetnie kellett” („aufführen und dirigieren müssen”), arra látszik utalni, hogy mindezt egy meghatározott előírás alapján tette. És vajon miért mellőzte Bach nevének explicit említését? Lehet, hogy nem volt jó viszonyban a kántorral, és ez lehet a magyarázata annak, hogy Fleckeisen kézírása láthatóan sehol sem mutatható ki Bach kései előadási anyagaiban? Esetleg ugyanez magyarázza azt is, hogy 1747-ben, a leisnigi állás pályázatban tartózkodott attól, hogy a Tamás-templom – akkor még életben levő – karnagyára referenciaként hivatkozzon, és így magát a négy évvel későbbihez hasonló információval közvetve kompromittálja (talán azért sem, hogy megőrizze annak esélyét, hogy ha rákérdeznek nála, akkor a Tamás-templom kántorától jó minősítést kapjon)?

Ezek a Fleckeisen állításainak hátterére vonatkozó, első ránézésre talán elrugaszkodottnak tetsző feltételezések kézenfekvőbbekké válnak, ha megfontoljuk Johann Friedrich Köhler jól ismert beszámolóját a prefektusok harcának hosszú távú következményeiről, amely kéziratosszerű művében, a *Historia Scholarum Lipsiensium*-ban (1776 után) található. Köhler, nyilvánvalóan megbízható forrás alapján, a következőkről tudott beszámolni:

42 Ld. Christoph Wolff: „Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik”. In: *Bach-Symposium Marburg*, 21–31., ide: 29. és 31.

43 Idézetek Bachnak egykori iskolatársához, Georg Erdmannhoz 1730. október 28-án írt leveléből (Dok I, Nr. 23). Az új – és elsősorban a megújított iskolai rendtartásban (1723) megnyilvánuló – oktatáspolitikára részletes ismertetéséről ld. Maul: „*Dero berühmter Chor*”, 167. skk.

44 Dok I, Nr. 41.

[Bach] tökéletesen meghasonlott Ernestivel. Ennek oka a következő volt. Ernesti leváltotta Krause generálprefektust, aki egy alsóbb éves diákot túlságos szigorral büntetett meg, s mivel az megszökött, kicsapta az iskolából, és egy másik tanulót tett meg a helyére generálprefektusnak – ez a jog pedig tulajdonképpen a kántort illeti meg, akit a generálprefektusnak kell helyettesítenie. Miután a kiválasztott személy nem volt alkalmas az egyházzene előadására, Bach valaki mást választott. Innen eredt a Bach és Ernesti közötti vádaskodás, és ettől kezdve ellenségek lettek. Bach gyűlölni kezdte azokat a tanulókat, akik egyedül a humaniórákra helyezték a hangsúlyt, és a zenét melléktárgynak tekintették, Ernestiből pedig a zene ellensége lett. Ha egy diákot hangszerén való gyakorlaton kapott, rászólt: hát kocsmazenészek akartok lenni? Tekintélyét latba vetve elérte Stieglitz polgármesternél, hogy (mint már elődjét, Gesnert is) mentesítsék a különleges iskolai felügyelet<sup>45</sup> alól, és azt a negyedik kollégája [a quartus] végezze. Mármost amikor a felügyelet sora Bach kántorra esett, ő Ernestire hivatkozva nem jelent meg sem az asztalnál, sem az imánál, ez a kötelességszegés pedig a lehető legvísszásabb hatással volt a tanulók erkölcsi épülésére. Attól az időtől fogva, mindkét állás betöltőinek többszöri cseréje ellenére, nem sok összhang volt tapasztalható a rektor és a kántor között.<sup>46</sup>

Az Ernesti és Bach közötti, Köhler által leírt második nagy konfliktusnak, amely amiatt robbant ki, hogy Ernestit hivatalosan felmentették az iskolafelügyeleti szolgálat alól – ez az alumnusoknak az asztalnál, a heti istentiszteleteken és az éjszaka folyamán történő felügyeletét jelentette, és amelyet hagyományosan a négy vezető tanár, a rektor, a társrektor, a kántor és a tertius látott el –, nincs semmilyen nyoma a város és az iskola dokumentumaiban. Mindennek a háttere konkretizálható azonban, ha közelebbről megvizsgáljuk az úgynevezett Sinner-hagyatékot. Regina Maria Sinner, egy lipcsei jogász 1740 novemberében elhalt özvegye végrendeletileg 5000 tallért hagyományozott a Tamás-iskolára – ez az egész 18. században kiemelkedően a legmagasabb összegű hagyaték, amelyben az iskola részesült. A testamentum szerint, amelyet a végrendelező mindössze három nappal a halála előtt fogalmazott meg, a vagyon éves kamataiból 60 tallért olyan „külsős tanulóknak” kell juttatni, akik „nem értenek a zenéhez”; további 60 tallért könyvjutalmak formájában kiválasztott alumnusok vagy külsősök között kell elosztani, de ezek között nem lehetnek olyanok, „akik csak zenével foglalkoznak, hanem csak olyanok, akik beható tájékozódás szerint egyéb beneficiumokkal is rendelkeznek”. A kamatok többi részéből az örökhagyó szerint 20 tallér jár a rektor-nak és 25 a quartusnak; a többi tanár fejenként 10 tallért kap. A quartus magas részesedését a végrendelező így indokolta: „Miután úgy tudjuk, hogy a quartusnak nevezett kollégára hárul az iskolai felügyelet, amiért ő semmiben sem részesül, kapjon ennek fejében évi 25 tallért”.<sup>47</sup>

45 Az a felügyeleti kötelezettség, amely alól Gesnert az iskola átépítésének idejére (1731/32) valóban felmentették, Ernesti munkaszereződésében ismét kifejezetten a rektor feladataként szerepel (amelynek az időközben felújított iskolában kellett eleget tennie).

46 Dok III, Nr. 820 szerint idézve.

47 A végrendeletet szó szerint idézi S. Altner: „Wiedergefundene Legat-Quittungsbücher und Matrikelverzeichnisse der Leipziger Thomasschule, die auch die Bach-Zeit berühren”. In: *Bach-Jahrbuch*, 2000, 119–137., ide: 125–126.; ld. uott, 121–123.; H.-J. Schulze: „Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten”. In: *Bach-Jahrbuch*, 1961, 79–99., ide: 92. sk.; és Maul: „Dero berühmter Chor”, 256. sk.

A szükséges háttérinformációkkal Ernesti rektor, az iskola elöljárója, Stieglitz vagy akár az utódja, Carl Friedrich Trier udvari tanácsos (aki 1742 januárjától Stieglitz kifejezett óhajára lett elöljáró)<sup>48</sup> szolgálhatott az örökhagyónak; Trierrel különösen szoros kapcsolatban állt az özvegy: ő volt az általános örököse. A végrendelet – amelynek részleteit az örökhagyó aligha dolgozhatta ki önmagában – mindenesetre Ernesti rektornak is több tekintetben a kezére játszott. Hogy a rendelkező szöveg kifejezetten külsős és „nem csak zenével foglalkozó” bentlakó diákokat (alumnusokat) említ, az saját programjának örvendetes megerősítését jelentette; az pedig, hogy a quartusnak egyszerre csak – isteni sorsszerűséggel – tekintélyes kárpoztásban kellett részesülnie a mégiscsak a rektortól átvett felügyeleti szolgálatért, szilárd és főként tartós anyagi alapot szolgáltatott Ernesti számára az ettől a terhes szolgálatától való – talán csak kevéssel korábban kezdeményezett – megszabaduláshoz, ami fölöslegessé tett bármiféle további vitát a rektor újdonsült privilégiumával kapcsolatban.

Öt évvel a prefektusok harca után (amellyel kapcsolatban a városi tanács szemmel láthatóan tartózkodott az állásfoglalástól) Bach a rektorról a quartusra átruházott felügyeleti szolgálat Ernesti, Stieglitz és Trier által ügyesen kiesztelt „finanszírozását” minden bizonnyal egy Ernestitől elszenvedett további személyes vereségként és a rektor által méltánytalanul élvezett előnyként élte meg. Érthető tehát, hogy a Köhler által leírt módon reagált a változtatásra, és hogy – a prefektusok harcához hasonlóan – igényt tartott arra, hogy egyenrangúnak tekintsék, persze anélkül, hogy eközben az iskola voltaképpeni vezetőinek támogatását élvezte volna. Azt nem tudhatjuk ugyan, hogy Bach meddig ment el csökönös viselkedésével, hogy konkrétan miben állt annak „lehető legvisszásabb hatása a tanulók erkölcsi épülésére”, és hogy milyen következményekkel járt mindez a Tamás-templom kántora számára. Viszont úgy látszik, hogy Ernesti a Sinner-féle végrendelet részleteit csupán 1741 őszén ismertette a teljes tantestülettel.<sup>49</sup> Tehát Bach vonakodása attól, hogy továbbra is kivegye a részét a felügyeletből, csak ebben az időpontban kezdődhetett – és így időben is közelebb került Fleckeisennek legalábbis az utolsó két iskolaévéhez és az első prefektusi tisztségének betöltéséhez.

A Bach és Ernesti közti konfliktus kieleződésében bizonyára fontos szerepet játszott, hogy a 27 évvel fiatalabb rektor – Bachhal ellentétben – közmondásosan jó kapcsolatokkal rendelkezett a városházán és a Tamás-iskola ügyeiben illetékes döntéshozóknál: diákévei alatt a Stieglitz-családnál működött házitanítóként és személyi titkárként. 1731-ben Stieglitz az alig 24 éves magisztert ajánlotta a Tamás-iskola társrektorának; három évvel később pedig úgy mutatta be őt tanácsbeli kollégáinak, mint a távozó Gesner rektor ideális utódját, mert „példás fegyelmet vezetett be és tartott fenn”.<sup>50</sup> Stieglitz időközben (1741-től) a három lipcsei polgármester egyike lett, és tőle telhetően továbbra is támogatta Ernesti tervét, hogy

48 A választási jegyzőkönyv lelőhelye: lipcsei városi levéltár, *Tit. VIII, Nr. 44, f. 169 f.*

49 Ld. Altner: i. m., 122., 126.; továbbá Dok V, A 122 a.

50 Idézetek a tanács jegyzőkönyveiből; a pontos források: Maul: „*Dero berühmter Chor*”, 242–243.

a Tamás-iskola „tudósiskola”-profilját erősítse, és a hagyományosan a zenei képzésre koncentráló jellegét háttérbe szorítsa (anélkül persze – és ez volt azokon túl, amelyeket a felvilágosodás szelleme váltott ki, minden vitának a központi dilemmája –, hogy a tanulók nagyszámú énekes szolgálatát csökkenteni akarta volna, ugyanis az ezekből származó bevételek szolgálták a vezető tanárok rendkívül magas éves jövedelmének alapjait).

Hogy maga Bach valóban az Ernesti és Stieglitz (illetve később bizonyára Trier) közötti szoros kapcsolatban látta-e összes problémájának a gyökerét, azt egy egészen más helyről: Johann Joachim Quantz fuvolaiskolájának XVIII. fő részéből vett idézet dokumentálja. Ebben az iskolai kórusok színvonalának a 18. század közepén sok helyütt megfigyelhető hanyatlásáról és az ott uralkodó kevésbé művészi éneklésmódról az alábbiakat olvashatjuk:

A kántoroknak a hivatalukkal mindig együtt járó iskolai munka miatt egyúttal félig tudósoknak kellene lenniük. Ezért kiválasztásuknál gyakrabban esik a figyelem az utóbbira, mintsem a zenei tudásra. Az ilyen szándék szerint kiválasztott kántorok ezért a zenét, amiről amúgy is nagyon keveset tudnak, csak mint mellékes munkát folytatják. [...] Ha valóban találni is még itt vagy ott egy-egy kántort, aki érti a dolgát, és akinek van kedve zenei hivatalát becsülettel vezetni, többnyire az iskola előjárói, annak egyes egyházi felügyelői, akik közül sokan, nem kivéve sem a kántort, sem az iskolásokat, nem szívelik a zenét, igyekeznek akadályozni a zene gyakorlását.

A szerző ezután rátér a speciális „zeneiskolák” problémáira, és itt a helyzetnek megfelelően közvetlenül is utal a lipcsei Tamás-templomban uralkodó viszonyokra:

Sőt, még olyan iskolákban is, amelyeket törvényeik szerint főleg azzal a szándékkal alapítottak, hogy bennük legkivált zenét tanítsanak és tanuljanak, és *musicus eruditus*okat [képzett muzsikusokat] neveljenek, gyakran az előjárók által támogatott iskolamester a zene legesküdtebb ellensége. Mintha csak egy jó latinista és egy jó muzsikus olyan dolgok lennének, amelyek egymást szükségképpen kizárnák.<sup>51</sup>

Könnyen lehet, hogy Bachnak valamikor volt rá alkalma, hogy kollégájával, Quantz-cal ismertesse a Lipcsében uralkodó viszonyok dilemmáját (esetleg 1741-es vagy 1747-es berlini látogatásakor). Még valószínűbb, hogy ez a szövegrész Johann Friedrich Agricola berlini udvari zeneszerzőnek tulajdonítható, aki Quantz hallgatólagos szerzőtársa volt,<sup>52</sup> és aki a leírt helyzetet az 1738 és 1741 közötti években Bach magántanítványaként testközelből tapasztalhatta meg.<sup>53</sup>

51 J. J. Quantz: *Fuvolaiskola*. Ford. Székely András. Budapest: Argumentum, 2011, 302.

52 Ld. Dok III, Nr. 651 K.

53 Ennek a Tamás-iskola viszonyaira utaló szövegrésznek és Agricolának mint lehetséges közvetítőnek az összefüggésére már Hans-Joachim Schulze is felhívta a figyelmet, ld. H.-J. Schulze: „Das didaktische Modell der Thomaner im Spiegel der deutschen Musikpädagogik des 18. Jahrhunderts”. In: *Alte Musik und Musikpädagogik*. Hrsg. H. Krones. Wien, 1997, 185–198., ide: 197–198.

Térjünk azonban vissza a „Fleckeisen-esethez”. Az 1740-es években a Tamásiskolában uralkodó – legjobban az évtized első felében dokumentált – viszonyok zavarosak, és a szereplők agresszív viselkedésével és állóháborúkkal terheltek voltak. Mindez könnyen odáig fajulhatott, hogy Bach, főnökeinek türelmét és tűrőképességét kimerítve, úgy döntött, hogy többé nem jelenik meg minden vasárnap a kóruson, sőt (időnként) teljesen visszavonul – válaszul arra, hogy Ernesti többékevésbé önkényesen kivonta magát az ügyeleti szolgálat alól, vagy általánosabban: reagálva főnökeinek nyílt és burkolt kísérleteire, hogy az iskolában és az internátusban csökkentsék a zenélés jelentőségét. Másfelől viszont az is elképzelhető – és a hozzáférhető dokumentumokkal teljes összhangba hozható –, hogy a rektor és az iskola elöljárója egy bizonyos ponton közösen úgy döntött, hogy Bachot időnként tüntetően „kivonja a forgalomból”, és a rendszeres templomi zenélést egy kipróbált (korábbi?) prefektusra bízva, válaszul Bach „nyakasságára” és arra, hogy már korábban megtagadta, hogy szolgálati kötelezettségeinek önhatalmú mellőzéséről elöljáróival akár csak kommunikáljon.<sup>54</sup> Az a körülmény, hogy a még hozzáférhető dokumentumokban ilyesmire nem találunk utalást, jöllehet a kórusról való távolmaradás kétségkívül Bach munkaköri leírásának megszegését jelentette,<sup>55</sup> és ez bizonyára szankciókkal járhatott, nem bizonyítja, hogy ilyesmire – a Fleckeisen által érzékeltetett módon – nem került mégis sor. Különösen mivel egyes tanácstagok számára praktikusabbnak látszhatott a „kezelhetetlen” kántor, karnagy és „udvari zeneszerző” ügyét, akinek természetes távozása belátható volt, a lehető legkevesebb feltűnéssel, az egyszerűbb szolgálati úton kezelni, mint egy hosszadalmas jogi csatározásba belebonyolódni – iskolai alkalmazottak elmozdítása az állásukból Szászországban ebben az időben még súlyos fegyelmi vétségek esetében is ritkán fordult elő, és mindig különböző hatóságoknál lefolytatott többféle peres ügyel járt. Így új megvilágításba kerül még a lipcsei városi tanács látszólag olyan ízléstelen eljárása is, mint Gottlob Harrer Brühl miniszter óhajára megrendezett 1749-es meghallgatása.

Fleckeisen döbelni álláspályázatának gondos értékelése és a lehetséges háttér megvizsgálása nem teszi lehetővé a dokumentum egyértelmű interpretációját a Tamás-kántor kétéves „kihagyásának” datálása (1742/43 vagy valamikor 1743 és 1746 között) tekintetében, illetve arra vonatkozóan, hogy a „Fleckeisen-eset” egyszeri alkalom volt-e,<sup>56</sup> mi volt a kiváltó oka, és hogy Bach milyen mértékben szüntette be tevékenységét a templomi zene szervezőjeként és az előadások irányítójaként (esetleg „két teljes éven át”, de csak a „közönséges” vasárnapokon). Mindenesetre kézenfekvő a dokumentum alapvető tartalmát összhangba hozni Bach új egyházzenei műveinek, sőt egész évfolyamoknak a hiányával a 40-es években –

54 Ld. Dok II, Nr. 280.

55 Ld. Dok. I, 177–178.

56 Még az Ernesti által kiválóan értékelt prefektus, Christian Beck (aki 1741/43-ban volt az iskolában, ld. a 17. lábjegyzetet) beiratkozási és távozási dátumának diszkrpanciája is magyarázható azzal, hogy esetleg hosszabb időn át helyettesítette Bachot a kóruson; az évszámok részben kétértelmű olvasata és interpretációja természetesen óvatosságra int.

olyan művekével, amelyeket ezek szerint meg sem komponált –, illetve a korábbi műveinek előadásaival kapcsolatos kevés konkrét információval. Ez pedig aláhúzza azoknak az akkoriban ténylegesen papírra vetett „zenei végrendeleteknek” az értékét, amelyeknek a zeneszerző a mindennapjait szentelte – s amelyeknek a megalkotása oly messze állt a Tamás-kántor szolgálati kötelezettségeitől.

Minden bizonnyal abból kell kiindulnunk, hogy Bachnak a hivatali kötelességeiről való felfogása kántori tevékenységének kései időszakában alapvetően megváltozott, és vele együtt a templomi előadásokkal kapcsolatos művészi igénye is, és hogy a korai lipcsei művekben kifejezésre jutó magas fokú motivációt hűvös pragmatizmus, sőt időnként érdektelenség váltotta fel. Talán ez mutatkozik meg abban az apró részletben is, hogy Ernestinek a prefektusok harcával kapcsolatos – teljesen megbízhatónak tekinthető – fejtegetései szerint 1736-ig bevett gyakorlat volt, hogy „az első prefektus [a főtemplomokban] sohasem vezényel”, és Bachot távollétében vagy betegsége esetén az Új templom zenei vezetője helyettesíti.<sup>57</sup> Csak a 30-as évek végéről és a 40-es évekből van adat arra, hogy a prefektusok visszamenőleg nem pusztán a chorus musicus vezetőjeként nevezik meg magukat (motették előadásakor), hanem (Bach távollétében) a tulajdonképpeni templomi zene helyettes vezetőjeként is<sup>58</sup> – talán egy Gerlach és Bach közti viszály következményeképpen, amelyre nem ok nélkül utaltam korábban; ez az 1738 körüli évekre datálható, és a két zenész viszonyát bizonyára helyrehozhatatlanul megrontotta (ami bizonyosan negatív következményekkel járt Bach és a Collegium musicum kapcsolata szempontjából is).<sup>59</sup>

A Fleckeisen-dokumentum megvizsgálása mindenesetre rávilágít annak a megjegyzésnek a hátterére, amelyet Born polgármester tett Johann Friedrich Doles Tamás-kántorra történő megválasztásával kapcsolatban: „úgy véli, hogy a kántori tisztség korábbi alapjaival kapcsolatban, amelyekre Kuhnau úr épített, és [amelyeket] az új [kántor] mind a zenét, mind az információkat illetően figyelembe vett, Bach úr idejében sok visszasság történt”.<sup>60</sup>

*Malina János fordítása*

57 Dok II, Nr. 382–383.

58 Fleckeisen mellett különösen áll ez Johann Nathanael Bammlerre, akinek – amint ez Bammlernek a Hammer-féle ösztöndíjjal kapcsolatos pályázatából kitűnik – maga Bach jelentette ki 1749-ben, hogy „teljes joggal bízhatná rá a kórusok prefektúráját, mint olyanra, aki a másik kórus templomi zenéjét 3 évig irányította, sőt utolsó iskolaévében az első kórusnak hasonlóképpen prefektusa volt, és mind a motettékat, mind pedig távollétében a teljes templomi zenét dirigálta” (ld. Wollny: „*Neue Bach-Funde*”, 37–44.; továbbá Dok V, A 82 b). Ezt a közlést maga Bammler foglalta négy évvel később versben megfogalmazott, a schneebergi kántori állás elnyerését célzó (sikertelen) pályázatának következő ékes kétsorosába: „Mivel egy Bach sem tartott alkalmatlannak engem, akire a zenét és a kórust három évig rábízta” (szabad fordítás; a német eredeti: „Da mich auch selbst ein Bach nicht ungeschickt geschaut, der mir drey Jahre lang Musik und Chor vertraut” – schneebergi városi levéltár, Nr. 3062: *Acta Die Erzeugung die vacirende Stelle des Cantoris alhier betr. Anno 1682 1696 1697 1747 1753*, f. 154–155.; nyomtatásban: Dok V, C 656 a). Ez az állítás valójában persze a második kórus Bammler általi vezetésére vonatkozhat, amelyet Bach három évig rábízott.

59 Ld. Maul: *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik*, 180–185.

60 Dok III, Nr. 671.

First published as “Zwey ganzer Jahr die Music an statt des Capellmeisters auf-führen, und dirigiren müssen”. Überlegungen zu Bachs Amtsverständnis in der 1940er Jahren’. In: *Bach-Jahrbuch*, 2015. Leipzig: Neue Bachgesellschaft, 2015, pp. 75–97. In English: ““Having to perform and direct the music in the Capellmeister’s stead for two whole years”’: Observations on How Bach Understood His Post during the 1740s’. In: *Understanding Bach*, 12, Bach Network UK, 2017, pp. 37–58.

---

**Michael Maul** (b. 1978) studied musicology at the University of Leipzig. In 2006 he completed his award-winning dissertation on Baroque Opera in Leipzig (1693–1720) at the University of Freiburg (supervised by Christoph Wolff) and in 2013 completed his habilitation thesis on the history of the Leipzig St. Thomas School *Dero berühmter Chor–Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren 1212–1804*. He has been a member of the research team at the Bach Archive in Leipzig since 2002, at the moment he is head of research section I. He was visiting professor at the Peabody Institute, Baltimore 2014–15 and is currently a lecturer at the Universities of Leipzig and Halle. His numerous publications focus on German baroque music of the 17th and 18th centuries, with a particular emphasis on J. S. Bach. Maul’s work attracted international attention with a discovery he made in 2005 in Weimar’s Duchess Anna Amalia Library. This was a hitherto overlooked manuscript containing *Alles mit Gott und nichts ohn’ ihn*, BWV 1127, the first previously unknown vocal work by Bach to be found in 70 years. Further research in Weimar identified other previously unknown manuscripts in Bach’s hand, this time of music by other composers, throwing light on his musical education.

John M. Gingerich

## BEFEJEZETLEN MEGFONTOLÁSOK\*

*A „Befejezetlen” szimfónia Schubert Beethoven-projektjének összefüggésében*

### Rejtélyek

Schubert h-moll vagy „Befejezetlen” szimfóniáját (D 759) mindig is rejtélyek öveztek. Hanslick szerint ez a mű a legfeltűnőbb példája Schubert síron túli, „lát-hatatlan alkotómunkájának”.<sup>1</sup> A partitúrán olvasható dátum „30 Oct. 1822”. Az ősbemutatóra 1865-ben került sor. Addigra Schumann, a másik posztumusz Schubert-szimfónia, a „Nagy” C-dúr (D 944) hőse is tíz éve halott volt már. A h-moll szimfónia volt az utolsó a szerző halála után felfedezett jelentős hangszeres művek hosszú sorában, amelyek Schubert egész életművének folyamatos újraértékelését tették szükségessé. Ez a szimfónia azonban nem csupán a zeneszerző halálát követő generáció számára maradt titok, hanem ő maga is hat éven át – haláláig, 1828-ig – „rejtegette”. Vajon miért?

Ugyancsak rejtélyes a mű kéttételessége. Fennmaradtak a harmadik tétel zongorára írt vázlatai, első húsz üteme pedig teljes zenekarra meghangszerelt változatban is. Vajon miért hagyta Schubert a művet ebben az állapotában, ahelyett, hogy négytételes szimfóniává egészítette volna ki? Azért hagyott volna fel a továbbkomponálásával, és a meglévő részt azért titkolta el, mert valami olyasmit tártak fel, amivel túlságosan fájdalmas volt szembenézni? Vagy miután elkezdett dolgozni a harmadik tételre, meggondolta magát, és úgy döntött, hogy a meglévő két tétel befejezett művet alkot – és ezt a befejezett művet valamilyen más okból hagyta az asztalfiókban?

Az évek során számos javaslat született ezeknek a rejtélyeknek a megfejtésére, Albert Schering egy titkos programról alkotott elméletétől – ez Schubert allegorikus története, a „Mein Traum” (1822), amely egy „égi látomással” zárul, és amely

\* A tanulmány eredetije: John M. Gingerich: „Unfinished Considerations. Schubert’s ‘Unfinished’ Symphony in the Context of His Beethoven Project”, *19th-Century Music* 31/2. (2007), 99–112. A magyar fordítást a University of California Press szíves engedélyével közöljük.

1 Otto Erich Deutsch: „The Reception of Schubert’s Works in England”, *Monthly Musical Record* 81. (1951), 202–203., így idézi Hanslickot: „Ha Schubert alkotóerejét már kortársai is joggal érezték bámulatosnak, mit mondjunk akkor mi, akik utána jövünk, és egyre-másra fedezzük fel új műveit? A mester harminc éve halott, és ennek ellenére úgy látszik, mintha láthatatlanul tovább dolgozna – lehetetlen követni őt.” Idézi Christopher H. Gibbs: „German Reception: Schubert’s Journey to Immortality”. In: *The Cambridge Companion to Schubert*. Ed. Christopher H. Gibbs. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, ill. uó: *The Life of Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 170.

„nem utal harmadik vagy negyedik tételre”<sup>2</sup> – Martin Chusid hipotéziséig, mely szerint a mű túlságosan sok ciklikus hasonlóságot mutatott Beethoven 2. szimfóniájával ahhoz, hogy folytatni lehessen.<sup>3</sup> Legújabban Maynard Solomon igyekezett újabb nyomokat találni Graz koncertéleteiben, ahol egyes szimfóniatételeket jóval gyakrabban adtak elő, mint teljes szimfóniákat.<sup>4</sup> Ezek a kutatási eredmények azonban nem juttatták nyugvópontra a rejtélyek ügyét.

A tartósan megoldatlan rejtélyek fontosságát tovább növeli, hogy a közönség hajlamos a „Befejezetlen” szimfóniát az alkotójával azonosítani, és Schubert leghíresebb és legnépszerűbb hangszeres művének tekinti – s ezek az értékelések egymást is erősítik. Hanslick mindezt már a bemutatóról írt beszámolójában megpendítette: „Amikor néhány bevezető ütemet követően a klarinét és az oboa unisonóban édes dalolásba kezd a hegedűk halk mormolása fölött, akkor már egy gyermek is felismeri a zeneszerzőt, és egy fojtott kiáltás – 'Schubert!' – suhan végig a termen. Még alig lépett be, de mintha már a járásáról, arról, ahogy a kilincset lenyomja, felismerték volna.”<sup>5</sup> A 20. század fordulóján Sir George Grove számára a „Befejezetlen” még mindig hasonlíthatatlan erővel idézte fel Schubert emberi alakját: „Talán semmilyen más zenei alkotás nem kelti fel olyan maradéktalanul azt az érzést, hogy az ember személyesen magával a zeneszerzővel kommunikál.”<sup>6</sup>

A „Befejezetlen” szimfónia mint Schubert szellemének látszólag közvetlen és személyes kifejezése sok hallgatója számára úgyszólván észrevétlenül magába foglalja a csonka mű és a korai halál analógiáját, amint azt a szimfónia közkeletű címe is sugallja. Hugo Wolfnál ez az analógia explicit módon jelenik meg: „Formája a mester külső létezésére emlékeztet, arra, hogy élete virágjában, alkotóereje teljében ragadta el őt a halál.”<sup>7</sup> Az ilyen explicit azonosítás nem gyakori, ám a népszerű cím úgyszólván ellenállhatatlanul utal rá. Christopher Gibbs találó megfogalmazása szerint a cím „metaforaként működik, amely újra meg újra emlékeztet a beteljesületlen ígéretre – arra a motívumra, amelyet [Franz] Grillparzer sírfelirata tartalmaz”: „A zeneművészet gazdag kincset temetett el itt, de még sokkal szebb reményeket.”<sup>8</sup> A „Befejezetlen” kifejezés finoman és meggyőzően sugallja azt a nem szándékolt tervet, hogy a szimfónia Schubert csonkán maradt életét meséli el.

---

2 Arnold Schering: *Franz Schuberts Symphonie in H-moll („Unvollendete”), und ihr Geheimnis*. Würzburg: Konrad Tritsch, 1939, 17.

3 Martin Chusid: „Beethoven and the Unfinished”. In: Franz Schubert: *Symphony in B minor („Unfinished”), a Norton Critical Score*. Szerk. Marin Chusid. New York: W. W. Norton, 1968, 98–110.

4 Maynard Solomon: „Schubert’s Unfinished Symphony”, *19th Century Music* 21. (1997), 111–133.

5 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1869–70; repr. Hildesheim: Georg Olms, 1979, II., 350–351. „Wenn nach den paar einleitenden Tacten Clarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmel der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes Kind den Componisten, und der halbunterdrückte Ausruf „Schubert!” summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen.”

6 A Birminghami Fesztivál egyik előadásáról írt beszámoló, 1900. okt. 3.; Chusid: *Beethoven and the Unfinished*, 92.

7 Uott, 120.

8 Christopher H. Gibbs: „'Poor Schubert'. Images and Legends of the Composer”. In: *The Cambridge Companion to Schubert*, 44.; és Gibbs: *The Life of Schubert*, 173.

Részen a szerzője életét reprezentáló, ikonikus szerepe miatt, részben pedig amiatt, hogy a vele kapcsolatos rejtélyek olyan űrt hagynak maguk után, amelyek vonzzák az értelmező magyarázatokat, a „Befejezetlen” szimfónia az évek során hihetetlen pontossággal tükrözte Schubert változó fogadtatását, s teszi ezt mind a mai napig. Általában véve az elmúlt húsz év Schubert-képe olyan korábban elhanyagolt, borúsabb motívumokat hangsúlyozott, mint az elidegenedtség, a betegség, a szenvedés.<sup>9</sup> Ezek a hangsúlyok rengeteg energiát és figyelmet kaptak Maynard Solomon Schubert „esetleges homoszexuális beállítottságára” és „megrögzött hedonizmusára” irányuló vizsgálatai utóhatásaként.<sup>10</sup> Amint a korábbi Schubert-képek esetében is történt, a „Befejezetlen” szimfónia megint a legújabb Schubert-értelmezés forgószelének örvényébe került.

Hogy néhányat említsünk az utóbbi idők legkiemelkedőbb példái közül: John Suydam 1991-ben azáltal frissítette fel Schering elméletét a titkos programról, hogy felvetette: a szimfónia azért befejezetlen, mert azt a traumát idézi fel, amelyet a feltételezett megrontásával apja okozott Schubertnek.<sup>11</sup> Susan McClary számára a „Befejezetlen” szimfónia, különösen a mű második tétele azt demonstrálja, hogy egy meleg komponista hogyan dacolhat a patriarchális hierarchiákkal és a szonátaforma teleologikus tolokodásával. McClary értelmezésében a műnek a második tétel E-dúrjával történő lezárása „finom, de határozott elutasítása a narratív konvenciókhoz való alkalmazkodásnak, ami csupán integritása feladásának árán tette volna lehetővé a lezárást”.<sup>12</sup> Másfelől Charles Fisk a két befejezett tételt úgy interpretálja, hogy finom és bonyolult kölcsönhatásuk az elidegenedés, a hazatérés, a halál és megdicsőülés körforgását hozza létre. Schubert problémáját abban látja, hogy hogyan folytathatná a darabot anélkül, hogy lerombolná mindazt, amit egyszer olyan gondosan és tökéletesen kidolgozott. Fisk szerint a „Wanderer”-fantázia, amelyet Schubert közvetlenül azután komponált, hogy a „Befejezetlent” félbehagyta, leplezetlenül az elidegenedés és diadalmas hazaérkezés ciklikus rendjét követi – tehát kiutat jelent a zsákutcából, bár Schubert később mint túlságosan triális és diadalittas megoldást, elvetette.<sup>13</sup>

9 Ennek a tendenciának a posztmodern szociális és intellektuális összefüggéseiről ld. Lawrence Kramer: „Recognizing Schubert. Musical Subjectivity, Cultural Change, and Jane Campion’s The Portrait of a Lady”, *Critical Inquiry* 29. (2002), 25–52., főleg a befejező szakasz. A Schubert-recepció 1828-tól kb. 1928-ig terjedő összefoglalását ld. a *The Cambridge Companion to Schubert*, „Part III.: Reception” tanulmányában, 241–283.; terjedelmesebb áttekintést nyújt a következő két kötet: Scott Messing: *Schubert in the European Imagination*, 1.: *The Romantic and Victorian Eras*, és Scott Messing: *Schubert in the European Imagination*, 2.: *Fin-de-Siècle Vienna*. Rochester: University of Rochester Press, 2006, 2007.

10 Ld. Maynard Solomon: „Franz Schubert’s ‘My Dream’”, *American Imago* 38. (1981), 137–154.; „Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini”, *19th Century Music* 12. (1989), 193–206.; és uő: „Schubert: Some Consequences of Nostalgia”, *19th Century Music* 17. (1993), 34–46.

11 John Suydam: „*Mein Traum* and the ‘Unfinished’ Symphony. A Reinterpretation”, AMS konferencia-előadás, Chicago, 1991.

12 Susan McClary: „Constructions of Subjectivity in Schubert’s Music”. In: *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. Ed. Philip Brett et al. New York: Routledge, 1994, 227.

13 Charles Fisk: *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert’s Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley: University of California Press, 2001, 113. Schering a „Wanderer”-fantáziát a „*Mein Traum*” önéletrajzi meséjének folytatásaként interpretálta (*Ihr Geheimnis*, 19.).

Mindezeknek a Schubert h-moll szimfóniájával kapcsolatos írásoknak az áttekintése arra inspirál, hogy a szimfónia sajátos helyzetét leképezzük Schubert sajátos helyzetére. Jóllehet a félbeszakadt szimfóniának a félbeszakadt étellel való azonosítását ma már nem értjük szó szerint, valamiféle összefüggés a szimfónia befejezetlensége és Schubert mássága között továbbra is ott van a levegőben, csakúgy, mint a lázadó és a sérült-szenvedő Schubert képzete. A „Befejezetlen” szimfónia és a Schubert-életrajz közötti kapcsolat erősebb, mint valaha; csak éppen, változó fogadtatásának megfelelően, ma ez egy olyan étellel való kapcsolat, amely inkább a körülményeknek, mintsem rövidségének köszönhetően olyan frusztrált és beteljesületlen.

A jelen cikk célja az, hogy viszonylag megbízhatóan felvázolja a tárgyra vonatkozó „tények” mindaddig hiányzó történeti kontextusát, amely tények körül a látzólag feltartóztatathatlan ellenáramlatok örvénylenek Schubert életrajzának olvasata és h-moll szimfóniájának értelmezése között.<sup>14</sup> Mindenekelőtt Schubert életpályája, a rendelkezésére álló, illetve számára hozzáférhetetlen előadóművészeti intézmények, az általa művelt műfajok viszonylagos helyzete, az ösztönző és visszafogó anyagi szempontok – mindezek segíthetnek bennünket a h-moll szimfónia befejezetlenségének demisztifikálásában. Ez a hozzáadott kontextus nem erősíti meg és nem cáfolja a zene értelmezéseit, de megváltoztathatja egy értelmezés meggyőzőerejét, sőt elejét veheti egyes sürgető igényeknek, amelyek egyik vagy másik értelmezést életben tartják.

## Előzmények

Kiindulásképpen összegezni fogom mindazt, amit viszonylag biztosan tudunk a szimfónia keletkezéséről és ránk hagyományozódásának útjáról 1865-ös napvilágra kerüléséig. Az erre vonatkozó dokumentumok nagy része könnyen hozzáférhető az Otto Erich Deutsch által összeállított műjegyzékben és a két dokumentumkötetben; Maynard Solomon pedig egy tíz évvel ezelőtt publikált cikkében tekintette át őket.<sup>15</sup> Hogy könnyen kezelhető áttekintésünk legyen ezekről a dokumentumokról, a következő oldalon látható táblázatban három csoportban foglaltam őket össze: A) mi az, ami rendelkezésünkre áll a szimfóniából, B) a Steiermärkischer Musikverein (Graz) levelezése Schuberttel és C) a Schuberttől a Steiermärkischer Musikvereinig vezető áthagyományozódási lánc dokumentumai – ezt a folyamatot a Hüttenbrenner fivérek szakították meg. A táblázatban található tényeknek már a pusztas felsorolásából is több következtetést vonhatunk le.

---

14 Jelen cikk egy korábbi változatát a „Crosscurrents. Explorations in the History and Theory of Music” című konferencián olvastam fel, amelyet a Yale Egyetem rendezett 2005. december 9–10-én, Leon Plantinga és Robert P. Morgan tiszteletére.

15 Solomon: *Unfinished...*, 111–133.

## A dokumentumok összesítése<sup>1</sup>

### A. A szimfónia általunk ismert forrásai (felsorolásuk: DV 456):

1. Partitúra, amely az első két tételt és a Scherzo 9 ütemét tartalmazza. A címlapon olvasható szöveg: „Sinfonia in H moll von Franz Schubert m. p. Wien den 30 Octob. 1822”. (A scherzo első oldala az Andante con moto utolsó lapjának hátoldalán található.)
2. A Scherzo 10–20. ütemének partitúrája (egy további oldalon) (NCS 68.).
3. Vázlat összevont partitúra formájában (Particell-Entwurf): az Allegro moderato a 249. ütemtől (a visszatérésben a melléktemához vezető moduláció előtti pillanattól); a Scherzo 112, illetve a trió 16 üteme (NCS 52–67.).

---

### B. A Steiermärkischer Musikverein (Graz) levelezése Schuberttel:

1. Schubertnek küldött értesítés „a Stájerországi Zenei Társaság tiszteletbeli külső tagjaul” történt megválasztásáról, 1823. április közepe. Mellékletben az erről szóló oklevél és a társaság szabályzata (DsL 190–191., 198.).
2. Schubert köszönőlevele, 1823. szeptember 20., amely szerint hosszabb távolléte miatt a megválasztásáról szóló értesítést „csak néhány nappal ezelőtt” vette kézhez. Megígéri, hogy „amint lehetséges”, elküldi nekik egyik szimfóniáját „partitúra formájában” (DsL 199–200.).

---

### C. A Schuberttől a Steiermärkischer Musikvereinig vezető áthagyományozódási lánc dokumentumai – ezt a láncot a Hüttenbrenner-fivérek szakították meg.

1. 1842. április 4. Anselm Hüttenbrenner levele fivéréhez, Josefhez, amelyben Anselm a birtokában levő öt Schubert-kézirat között egy „befejezetlen h-moll szimfóniát” is felsorol. (Deutsch azt feltételezi, hogy a lista Aloys Fuchs esetleges felhasználására készült; ő 1842–1849 között egy Schubert-műjegyzék céljaira gyűjtött anyagot.) (EsF 464.).
2. 1858 k. Deutsch szerint Josef Hüttenbrenner egy Ferdinand Luitból származó kérdőívre válaszolva említést tesz egy „befejezetlen h-moll szimfóniáról”, amelyet Schubert Anselmnek „ajánlott” (EsF 88.).
3. 1860. márc. 8. Josef egy Johann Herbecknek írott levélben említést tesz a szimfóniáról: „[Anselm] Schubert h-moll szimfóniája képében egy kincsnek van birtokában” (EsF 497.).
4. 1863. aug. 8. A *Grazi Tagespost* egy Anselmről írott cikkében említést tesz a szimfónia négykezes átíratáról.<sup>2</sup>
5. 1863. Josef Konstantin von Wurzbachnak említést tesz a szimfóniáról, adatokat szolgáltatva Wurzbach lexikonának Anselmről szóló címszavához; l. *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, IX. k., 406. skk.
6. 1865. Heinrich Kreißle von Hellborn Schubert-életrajza: annak az első említése, hogy Schubert a szimfóniát „félleg befejezett állapotban ... Anselm Hüttenbrennernek, a grazi Musikverein igazgatójának ajándékozta, kifejezve háláját azért, hogy [Hüttenbrenner] a társaságban betöltött tiszteletbeli tagságát igazoló oklevelet adományozott neki”. Kreißle szorgalmazza, hogy Anselm hozza nyilvánosságra a szimfóniát.<sup>3</sup>
7. 1865. május 1. Megegyezés Herbeckkel; a szimfónia partitúrájának (A1) átadása Herbecknek Anselm grazi, straßerhofi dolgozószobájában. A megegyezés előírja, hogy Herbecknek Anselm c-moll nyitányát is elő kell adnia (ld. EsF 508–509.).<sup>4</sup>
8. 1865. dec. 17. Ösbemutató a Gesellschaft der Musikfreunde in Wienben; a műsor Anselm nyitányával kezdődött (DV 760.).

---

1 DV = Otto Erich Deutsch: *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Neuauflage in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold*. Kassel: Bärenreiter, 1978; NCS = *Franz Schubert: Symphony in B minor („Unfinished“)*, a Norton Critical Score. Ed. Martin Chusid, New York: W. W. Norton, 1968; DsL = Schubert: *Die Dokumente seines Lebens*. Ges. und erl. von Otto Erich Deutsch, Kassel: Bärenreiter, 1964 (Neue Ausgabe sämtliche Werke, 8.: Suppl.), Bd. 5; EsF = *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. Gesammelt und hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957; Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1983.

2 Idézi Felix Hüttenbrenner: „Anselm Hüttenbrenner und Schuberts H-moll Symphonie”, *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark* 52. (1961), 133., idézi Solomon: „Schubert’s ‘Unfinished’ Symphony”, *19th Century Music* 21. (1997), 117., 25. lj.

3 Heinrich Kreißle von Hellborn: *Franz Schubert*. Hildesheim: Georg Olms, 1978, az 1865-ös kiadás reprintje, 255–256. (Fordításban idézi: Solomon: *Unfinished...*, 117.)

4 O. E. Deutsch részletes beszámolóval szolgál Anselm és Herbeck találkozásáról: „The Riddle of Schubert’s Unfinished Symphony”, *Norton Critical Score*, 95–96.

Először is tudjuk azt, hogy Schubert és a grazi zenei társaság között Anselm Hüttenbrenner volt a fő összekötőkapocs. Hüttenbrenner, aki Schuberttel egy időben volt Salieri tanítványa és 1815-től Schubert barátja, 1821-ben költözött Grazba. Tudjuk, hogy a grazi zenei társaság 1823 áprilisának közepén értesítette Schubertet arról, hogy tiszteletbeli tagjukká választották, és hogy ő 1823. szeptember 20-án köszönőlevelet írt, amelyben megígérte, hogy „amint lehetséges”, elküldi nekik egyik szimfóniáját „partitúra formájában”. Tudjuk azt is, hogy a „Befejezetlen” szimfónia 1842 áprilisában Anselm Hüttenbrenner birtokában volt, és hogy ő időközben, 1825–29 és 1831–39 között a Stájerországi Zenei Társaság igazgatója volt.<sup>16</sup> Miután Grazban sohasem találtak semmilyen más Schubert-szimfóniakéziratot, kézenfekvőnek tetszik az ok-okozati kapcsolat feltételezése Schubert taggá választása, erre válaszképpen egy szimfónia ígérete és a között a tény között, hogy a „Befejezetlen” szimfónia végül annak a személynek a birtokába került, aki a Schubert és a társaság közötti fő kapcsolatot jelentette. Továbbá ha a szimfónia jogos tulajdonosa a Stájerországi Zenei Társaság, nem pedig Anselm Hüttenbrenner volt, az megmagyarázná, hogy Hüttenbrenner miért rejtegette a művet 1842-ig, és fivére, Josef 1858-ban, 1867-ben és 1868-ban írt leveleiben miért próbálta meg alátámasztani Hüttenbrenner birtoklásra vonatkozó igényét azzal a megerősítetlen és gyanús állítással, hogy Schubert a szimfóniát Anselmnek dedikálta.

Másodszor tekintetbe véve a partitúrák lemásolásának költségét és munkaigényét, kézenfekvőnek látszik azt feltételeznünk, hogy az egyetlen általunk ismert partitúra, az, amelyet Anselm Hüttenbrenner vonakodva adott át 1865-ben Herbeck karmesternek, egyszersmind Schubert egyetlen partitúrapéldánya volt. Ezt látszik megerősíteni a kotta utolsó oldala, amely a scherzo első kilenc ütemét tartalmazza. Vagyis a Hüttenbrenner-féle partitúra Schubert eredeti példánya volt, amelyből valamennyit eltávolítottak, hogy csak az első két tételt tartalmazza – ám amelyben e művelet nyomán szükségszerűen benne maradt a harmadik tétel kilenc üteme. Ha Schubert lemásolta vagy lemásoltatta volna a partitúrát, akkor feltehetőleg a scherzo kezdetét nem tartalmazó másolatot küldte volna el.

Amennyiben az 1865-ben Anselm Hüttenbrenner által Herbecknek átadott partitúra az eredeti és egyetlen példány volt, ebből az következik, hogy amikor Schubert a két tételt elküldte Grazba, akkor nem állt szándékában, hogy a szimfóniát bármikor is befejezze. Azon túl, hogy eleve valószínűtlen, hogy egy olyan művet adott volna ki a kezéből, amelyen még dolgozott; az első két tétel egyetlen partitúrájától megfosztva ezeknek a tételeknek csupán a zongorára írott vázlatai maradtak nála, amelyek segítségével nem állíthatott volna össze egy négyteteles szimfóniát. Elméletileg elképzelhető, hogy Schubert reagált volna egy későbbi, Grazból (és nem máshonnan) érkező kérésre, és korábbi döntését megváltoztatva az egyetlen partitúra igénybevétele nélkül újrakezdte volna a szimfónia komponálását. Ám e hipotézis plauzibilitása még a tényekkel alá nem támasztott feltétele-

---

16 Maurice J. E. Brown–Ewan West: „Hüttenbrenner, Anselm”. In: *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com> (utolsó hozzáférés: 2006. május 16-án).

zések ködös birodalmában is elenyészőnek tekinthető, ugyanis azt feltételezi, hogy Schubert következetesen alkalmazott viselkedésmintáit hagyta volna figyelmen kívül – erről szól cikkem következő szakasza.

Ezért aztán nem értek egyet Solomon alábbi megállapításával:

1822 októbere után Schubert életének minden pillanatában megvolt a lehetősége annak, hogy ez a szimfónia a meglévőtől különböző művé váljon. Ha megfelelő lehetőség adódott volna az előadásra, Schubert meghagyhatta volna kéttételes formájában, vagy újrafogalmazhatta volna ezeket a tételeket, vagy befejezhette volna a felvázolt scherzót, és komponálhatott volna egy zárótételt, vagy egy új harmadik tételt – akár menüettet/scherzót, akár zárótételt – is írhatott volna. Sőt, ha a Musikverein (vagy bármely más zenekar) érdeklődést mutatott volna a mű négytételes ciklusként történő előadása iránt, könnyen lehet, hogy Schubert megírta volna a befejező tételleket.<sup>17</sup>

Ezt az állítást a következőképpen lehet helyesbíteni: „1822 októberétől egészen addig, amíg az egyetlen partitúrát el nem küldte Grazba, megvolt a lehetősége annak, hogy ez a szimfónia a meglévőtől különböző művé váljon.”

A 186. oldalon látható táblázat adataiból arra következtettek, hogy a fennmaradt partitúrát Schubert valamikor 1823 szeptembere után küldte el a Stájerországi Zenei Társaságnak, Anselm Hüttenbrenner mint alkalmas közvetítő szolgálatait igénybe véve, továbbá arra, hogy legkésőbb abban az időpontban feladta azt a tervét, hogy a két hiányzó tételt pótolja.

## Három viselkedésminta

A közvetlen körülményeken – a kompozíció megszületésén és Grazba kerülésén – túllépve (ezek voltak Solomon cikkének tárgyai) találunk néhány olyan következetesen előforduló viselkedésmintát, amelyeket Schubert a komponálás során követett, és amelyek alapvető hatással voltak pályájának alakulására.

**1. Végleges befejezetlenség.** Az első viselkedésminta abban áll, hogy néhány hónapnál hosszabb szünet után Schubert nem tért vissza többé befejezetlen műveihez. Egész alkotói pályája alatt mindössze egyszer tért el ettől a szabálytól: az Aszdúr mise esetében, amelyen 1819 novemberétől 1820 novemberéig dolgozott, és csaknem végigkomponálta, majd egészen 1822 őszéig félretette. Ekkor befejezte, és négy évvel később még át is dolgozta a darabot.<sup>18</sup> A h-moll szimfónia esetében a végleges elvetés viselkedésmintáját az a levél is megerősíti, amelyet a zeneszerző barátjának, Leopold Kupelwiesernek írt Rómába 1824 márciusának utolsó napján. A levél idevonatkozó mondatai így szólnak:

<sup>17</sup> Solomon: *Unfinished...*, 128.

<sup>18</sup> Thomas Denny: „The Years of Schubert’s A?-Major Mass, First Version. Chronological and Biographical Issues, 1819–1822”, *Acta Musicologica* 63. (1991), 73–97.

A dalok terén kevés újat csináltam, ehelyett néhány hangszeres darabbal kísérleteztem, komponáltam 2 kvartettet hegedűkre, brácsára és csellóra és egy oktettet, és még egy kvartettet akarok írni, azért is, mert a nagy szimfóniához vezető utat akarom ily módon kiépíteni. – Bécsben az a legújabb hír, hogy Beethoven egy hangversenyt ad, amelyen előadhatja új szimfóniáját, 3 tételt az új miséből, és egy nyitányt. – Azon gondolkodom, hogy ha Isten is úgy akarja, jövőre hasonló koncertet adnék én is.<sup>19</sup>

Egy évvel és öt hónappal a „Befejezetlen” partitúráján feltüntetett dátum után, és hat hónappal azután, hogy megígérte: „amint lehetséges”, Grazba is küld egy szimfóniát, Schubert nem egy régebbi szimfónia befejezéséről beszélt, hanem egy jóval átfogóbb tervről: arról, hogy egy „nagy” szimfónia számára „építi ki az utat”.

A következő két viselkedésminta valamivel bonyolultabb. Mindkettő csupán Schubertnek a nagy hangszeres műfajokban – vagy mondjuk ki világosan: Beethoven műfajaiiban – komponált műveire vonatkozik. Az első viselkedésmintát úgy fogom nevezni, hogy „az 1824-es választóvonal” Schubert életművében; a másodikat úgy jellemezhetjük, hogy „csakis a legjobb helyen és a legjobb előadókkal”.

**2. Az 1824-es választóvonal.** Schubert a-moll vonósnégyesének előadása 1824 márciusában, illetve a mű kiadása Op. 29 No. 1-ként szeptemberben a zeneszerzőt az egész zenei világ számára egy olyan darab komponistájaként tette láthatóvá, hallhatóvá és megítélhetővé, amely szükségszerűen váltotta ki a Beethoven műveivel való összevetést. A közönség, amely Ignaz Schuppanzigh hegedűművész elsősorban a Beethoven kamaraműveiből álló koncertsorozatának előfizetőiből állt, nem tudhatta, hogy az új vonósnégyes, amit hallott, csupán az első megnyilvánulása volt Schubert elszánt elhatározásának, hogy új műveket komponál mindazokban a nagy hangszeres műfajokban, amelyeknek Beethoven kölcsönzött addig ismeretlen presztízst – és hogy ezeket az új műveket a legigényesebb nyilvános megítélésnek igyekszik alávetni.

Schubert valamennyi kezdeményezése és kijelentése arról tanúskodik, hogy azok a vonósnégyesek, szimfóniák és zongoraszonáták, amelyeket 1824 előtt komponált, számára egy pre-professionális kategóriába tartoztak, és nem voltak méltók arra, hogy a neve alatt a nyilvánosság előtt megjelenjenek. 1828 februárjában például a Schott kiadó számára megemlítette olyan műveit is, amelyekről nem remélte, hogy el tudja adni őket: „Ez utóbbi művekre csak azért utalok, hogy megismerhessék a művészet magaslatai felé irányuló törekvésemet.”<sup>20</sup> Három operáról, egy miséről és egy szimfóniáról van szó, melyek bizonyára a következők: az *Alfonso und Estrella*, a *Die Verschworenen* és a *Fierrabras* című operák (melyek mindegyike 1821 és 1823 között keletkezett);<sup>21</sup> az *Asz-dúr* mise (amelyet a zeneszerző 1820

---

19 *Franz Schubert levelei*. Ford. Gádor Ágnes. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 57.

20 Uott, 103.

21 *Alfonso und Estrella* (D 732, 1821. szeptember–1822. február); *Die Verschworenen* (D 787, 1823. április) és *Fierrabras* (D 796, 1823. május-október).

novemberére már csaknem befejezett); és a „Nagy” C-dúr szimfónia (1825–26). Schubert „legmagasabb rendű művészete” nem foglalta azonban magába egyetlen 1824 előtt írt vonósnégyesét, zongoraszonátáját és szimfóniáját, így a „Befejezetlen” szimfóniát sem. Korai hangszeres műveihez ugyanez a hozzáállás fogalmazódik meg abban a mondatban is, amelyet 1824 júliusában írt bátyjának, Ferdinandnak, aki a család más tagjaival együtt átjátszotta a korai kvartettek némelyikét: „De jobb lesz, ha más kvartettekkel foglalkoztok s nem az enyéimmal, mert nem érnek sokat azon kívül, hogy talán tetszenek Neked, kinek minden művem tetszik.”<sup>22</sup>

Az a kép, amelyet Schubert ezt követően a beethoveni hangszeres műfajokban a nyilvánosság számára magáról kialakított, teljes összhangban van a fentiekben általa tett megkülönböztetéssel „a legmagasabb rendű művészetre való törekvés” és azok között a művek között, amelyek „nem sokat érnek” – vagyis az 1824 előtti és utáni művek között. Életében az 1824 előtt befejezett tizenegy vonósnégyes és hat szimfónia közül egyetlenegy sem adtak elő nyilvános hangversenyen. Később, nem egészen egy hónappal 1828 novemberében bekövetkezett halála után a vezető bécsi koncertegyesület, a Gesellschaft der Musikfreunde (GdMf) megrendezte az első nyilvános Schubert-szimfónia-előadást – de nem a „Nagy” C-dúr szimfóniáét, amelynek bemutatásáért a zeneszerző életének utolsó két évében a legtöbb erőfeszítést tette, hanem az 1818-ban keletkezett, D 589-es 6., C-dúr szimfóniáét, amely jóval kevésbé volt megerőltető a zenészek számára, és amelynek előadására Schubert sohasem törekedett. A „Nagy” C-dúr szimfóniának még egy évtizedet kellett várnia a Schumann általi nevezetes felfedezéséig és a Mendelssohn és a lipcsei Gewandhaus-zenekar nevéhez fűződő bemutatójáig.

Schubert hasonló következetességet mutatott a nyilvánosság másik fő terepe, a nyomtatott kiadás terén is. 1824 előtt írt vonósnégyeseinek, szimfóniáinak és zongoraszonátáinak egyike sem jelent meg életében. Ez a következetes minta szintén nem sokkal élte túl a halálát. Miután a túlélőkre szállt az örökség fölötti döntés joga, a hangszeres művek közül elsőként két zongoraszonátát, az 1817-ben komponált, D 568-as Esz-dúr<sup>23</sup> és az 1819-es, D 664-es A-dúr szonátát jelent meg nyomtatásban, mindkettő kevesebb mint egy évvel a zeneszerző halála után. Ugyanakkor az 1828-as három nagy zongoraszonátát (D 958, 959 és 960), amelyeket Schubert egy hónappal a halála előtt megpróbált eladni egy német kiadónak,<sup>24</sup> csak egy évtizeddel később adták ki.

Az, hogy Schubert két korai zongoraszonátájának kiadására és korai szimfóniájának előadására kevéssel halála után sor került, míg késői szimfóniájának és

22 Franz Schubert levelei, 58.

23 Martin Chusid úgy véli, hogy Schubert a D 567-es, háromtételes Desz-dúr szonátát 1828-ban dolgozta át a D 568-as, négytételes Esz-dúr szonátává: „Schubert’s Cyclic Compositions of 1824”, *Acta Musicologica* 36. (1964), 37–45.; Michael Tusa ezt a revíziót 1826 nyarára teszi: „When Did Schubert Revise His Opus 122?”, *Music Review* 45. (1984), 208–219. Mindketten kizárólag stilisztikai megfontolásokra alapozzák hipotézisüket; minden rendelkezésre álló külső bizonyíték, így a D 593-as Scherzo (1817 november) beillesztése a D 568-ba és a „Doppelautograph” (amelyet Anselm Hüttenbrenner 1817 augusztus 14-én kapott meg Schuberttől) továbbra is amellel szól, hogy 1817 volt az egyetlen olyan év, amikor Schubert a Pennauer által végül Op. 12-ként publikált mű zenei anyagán dolgozott.

három utolsó zongoraszonátájának még egy évtizedet kellett várnia arra, hogy a nyilvánosság elé kerüljön, arra utal, hogy szerzőjük nem a legkisebb ellenállás irányában haladt, amikor eldöntötte, hogy mely műveit publikálja vagy adassa elő, és nem élt minden lehetőséggel, amelyet a piac kínált számára az eladás és publicitás terén. Ezzel szemben az az egész életében tanúsított szigorú következetesség, amellyel az 1824 előtt írt nagy hangszeres műveket távol tartotta a nyilvánosságtól, összevetve ennek a viselkedésmintának a halálát közvetlenül követő elvetésével azt mutatja, hogy az 1824 előtti és utáni művek megkülönböztetése magától Schuberttől származott, és olyan elveket követett, amelyeket jóval 1824 előtt, talán már 1818-ban szabott meg a maga számára.

Schubert Kupelwiesernek címzett mondata arról, hogy kvartettek megírásával akarja „a nagy szimfóniához vezető utat kiépíteni”, valamint „az 1824-es választóvonal” következetes alkalmazása az összes beethoveni műfaj esetében ugyancsak azt mutatja, hogy megírni tervezett műveire csoportként tekintett, különösen ami előadásukat és recepciójukat illeti. Ezt az 1824 utáni nagy hangszeres kompozícióinak nyilvánosságra hozására irányuló átfogó tervet „Schubert Beethoven-projektjének” nevezem.<sup>25</sup>

**3. A legjobb helyen és a legjobb előadókkal.** Schubert Beethoven-projektjét 1824-ben D 804-es a-moll vonósnégyesével, a D 810-es d-moll vonósnégyessel és a D 803-as *Oktettel* indította el; ezeket mind említi Kupelwieserhez intézett levelében. Kevéssel később egy másik, teljesen következetes viselkedésmintája is nyilvánvalóvá vált, ismét egy olyan, amelyet Schubert egész hátralevő életében követett; ez azon az elven alapult, hogy igyekszik „csakis a legjobb helyen és a legjobb előadókkal” bemutatkozni, nem pedig „bárhol és bármikor”, ahol és amikor lehetséges.

Ez a minta a zongoraszonáták esetében nem figyelhető meg, mert Bécsben az 1820-as években nem adtak elő nyilvánosan szonátákat.<sup>26</sup> Ami szimfóniáit és kamarazenéjét illeti, előadásukhoz Schubertnek nem állt rendelkezésére intézmények

24 *Franz Schubert levelei*, 110.

25 Ld. John M. Gingerich: *Schubert's Beethoven Project*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014 (a szerk.).

26 Összeállítottam egy meglehetősen terjedelmes gyűjteményt az 1820-as évek bécsi hangversenyprogramjaiból. A publikált forrásokból nem ismert koncertműsorokra vonatkozó elsődleges forrásom közé tartozik négy olyan éves jegyzék, amelyet Voll és Sollinger publikált, és az 1824 novembere és 1828 októbere között rendezett hangversenyeket tartalmazza (a harmadik jegyzék címlapja: *Chronologisches Verzeichniß aller auf den fünf Theatern Wien's gegebenen Vorstellungen; vom ersten November 1826 bis letzten October 1827. Nebst Angabe aller neuen Vorstellungen, Beneficen und Debüts auf allen fünf Theatern. Sammt einem Anhang, enthaltend: alle in diesem Zeitraume gegebenen Akademien, Concerte und musikalischen Unterhaltungen, nebst vollständiger nahmentlicher Angabe aller dabey mitgewirkt habenden Individuen*. Wien: J. P. Sollinger, 1828); továbbá a GdMf Archivban 2697/32 jelzeten található Konzertregister 1 és Konzertregister 2. Ezek a források együttesen kiadják a Gesellschaft der Musifreunde in Wien Abendunterhaltungjainak programját (évadonként legalább 16 koncert 1818 márciusi elindulásuktól 1829 tavaszáig bezárólag, a hiányzó 1819–20-as és 1821–22-es program kivételével), továbbá Schuppanzigh előfizetéses koncertsorozatait (úgyiszlóván hézagatlanul 1823-as kezdetétől márciusában bekövetkezett haláláig, néhány elszigetelt hiánnyal); mindezen Christopher H. Gibbsszel együttműködésben dolgoztam.

széles választéka, ám valamilyen mozgásteret mégiscsak volt. Sok választása a napóleoni háborúk pusztítása és az 1811-es valutaleértékelés miatt nem lehetett, továbbá azért sem, mert a változó ízlés nagyrészt elsöpörte azt az arisztokrata pártfogói rendszert, amely Beethovent elindította a pályáján, s a későbbiekben évjáradékot biztosított számára.

A Bécsi Kongresszus befejezése idején nem csupán zongoraszonátákat nem adtak elő nyilvánosan, de a városnak nem volt szimfonikus zenekara sem – Bécsben 1831-ig még hangversenyerem sem volt. A bécsi hangversenyek legtöbbször vagy jótékonyági koncert volt, vagy szólisták, illetve zeneszerzők szervezték őket saját hasznukra; ezeken csak ritkán szólaltattak meg szimfóniákat. Teljes szimfóniát évente egyszer, esetleg kétszer lehetett hallani, biztosan pedig csak Beethoven „akadémiáin”.<sup>27</sup>

Néhány új koncertrendező szervezet újra elkezdett szimfóniákat előadni. Ezek azonban fontos vonatkozásokban különböztek az őket megelőző intézményektől, és azoktól a modern intézményektől is, amelyek végül kifejlődtek belőlük: polgári jellegűek voltak, műkedvelők, elsődleges céljuk pedig nem a hallgatók szórakoztatása, hanem az előadások résztvevőinek épülése volt. 1815-ben a Gesellschaft der Musikfreunde, a Bécsi Filharmonikusok őse, megkezdte évi négy, félig nyilvános „társasági koncert” szervezését; ezek általában egy teljes szimfóniával kezdődtek.<sup>28</sup> A Concerts Spirituels 1819-ben indította el nyilvános hangversenyeit (az első két évadot követően ők is évente négyet rendeztek), ezeken általában egy szimfónia, valamint egyházi kórusmuzsika hangzott el.<sup>29</sup> Schubert életében csak ezeken a koncerteken lehetett számítani szimfóniák előadására.

A szimfónia-előadások e két lehetősége közül egyértelműen a „társasági hangversenyek” voltak a magasabb presztízsűek: rendszerint legalább egy próba előzte meg őket, és a GdMf tagjai között szép számmal képviseltették magukat Bécs legjobb muzsikusai is. Ám a zenekar ülésrendjét nagyrészt még a GdMf „társasági koncertjein” is sorshúzással állapították meg (feltéve, hogy követték az alapító okiratban rögzített szabályokat); ez is a része volt annak a bonyolult demokratikus

Egy zongoraszonáta legkorábbi nyilvános előadása, amelyről tudomásom van, Fanny Sallamon nevéhez fűződik, aki Beethoven „Appassionata” szonátáját játszotta el 1832. február 2-án adott koncertjén. Ez az adat Christopher H. Gibbs-től származik: „Just Two Words – Enormous Success’. Liszt’s 1838 Vienna Concerts”. In: *Liszt and His World*. Ed. Gibbs and Dana Gooley, Princeton: Princeton University Press, 2006, 172.

27 Sollinger/Voll négy koncertjegyzéke összességében (1824 novembere és 1828 októbere között) hét komplett szimfóniát regisztrál a GdMf „társasági hangversenyein” és a Concerts Spirituelsen kívül. Ebből a hétből kettő Schuppanzigh reggel 7 órai május elsejei hangversenyeit nyitotta meg az Augartenben. Kiragadott szimfónia-nyitótételek további hat hangverseny nyitószámaiként szerepeltek ez alatt a négy év alatt; 116 koncert nyitánnyal kezdődött.

28 A GdMf társasági hangversenyeinek (Gesellschaftskonzerte) programja megtalálható itt: Richard von Perger: *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung: 1812–1870*. Wien: K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1912, 285. skk.

29 A Spirituel-Concerte első két évadjának programjait (1819–21; mindkét szezonban 18 koncerttel) Eduard Hanslick listázta: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 1. Hildesheim: Georg Olms, 1979, a reprint eredetije: Wien: Wilhelm Baumüller, 1869, 189–190. Az 1824 és 1828 közötti négy évad immár csak évi négy koncertjének programja Voll/Sollinger jegyzékeiben található meg.

gépezetnek, amelynek révén a társaság biztosította a részvétel prioritását a csiszolt előadással szemben.<sup>30</sup>

1823-ra Schubert a GdMf „társasági koncertjeit” már a „nagy szimfónia” előadási kísérletei számára tartalékolta, visszautasítva a más műfajú darabokra szóló felkéréseket. 1821-ben a „társasági koncertek” már előadtak egy Schubert-nyitányt, de a szerző 1823-ig visszautasított egy újabb nyitányra szóló felkérést, arra hivatkozva, hogy nem szeretne valami középszerűvel előállni akkor, amikor „nagy mesterek műveiből oly nagy a készlet, pl. Beethoven Prometheus, Egmont, Coriolan nyitányai etc., etc., etc.”<sup>31</sup> (vegyük észre, hogy csak Beethoven-nyitányokat említ). Hasonlóképpen két férfigangokra írt kvartettjét is előadták a „társasági koncerteken” 1821-ben és 1822-ben, a későbbi felkéréseket azonban elutasította. Az „1824-es választóvonal” után Schubert a „társasági koncerteket” kizárólag azon tervei számára tartotta fenn, amelyek „nagy szimfóniájának” bemutatására irányultak. Ám annak ellenére, hogy legkésőbb 1821 novemberéig a GdMf tagjává választották, 1827-ben pedig a vezető testületbe is bekerült, „Nagy” C-dúr szimfóniájának előadását sohasem sikerült kieszközölnie.<sup>32</sup>

A Bécsi Kongresszust követő évek során két új kamarazenei hangversenysorozatot is alapítottak. 1818-ban a GdMf elindította csütörtök esti rendezvényeinek sorozatát, az *Abendunterhaltungent*, amely az 1820–21-es szezonra évadonkénti 16 koncertes ritmusban állapodott meg, s ezek a koncertek minden alkalommal egy vonósnégyessel vagy vonósötössel kezdődtek. 1823-ban pedig Ignaz Schuppanzigh alapított előfizetéses kamarazenei koncertsorozatot, évadonként 18 és 24 közötti előadásszámmal; a programok gerincét vonósnégyesek alkották, más kamaraművekkel váltakozva. Ez a sorozata abban különbözött a másik háromtól, hogy Schuppanzigh belépődíjat szedett, és hétről hétre ugyanaz az előadógárda lépett fel – röviden szólva a többiek sokak részvételén alapuló amatőr szervezetek voltak, míg Schuppanzigh együttese professzionális szerveződés, amely közelebb állt a megszokottakhoz. Mindössze ennek a két hangversenysorozatnak a keretében játszottak Bécsben rendszeresen vonósnégyeseket és egyéb hangszeres kamaraműveket.

Schubert ezen a téren is következetes megkülönböztetést alkalmazott: életében kamarazenéjét kizárólag Schuppanzigh együttese adta elő nyilvánosan. Az a-moll vonósnégyes (D 804), az Oktett (D 803) és a B-dúr zongoratrió (D 898) Schuppanzigh előfizetéses sorozatában hangzott el, és az ő együttese adta elő az Esz-dúr triót (D 929) és egy további vonósnégyes (a D 810-es d-moll vagy a D

---

30 A GdMf statútuma (Perger: *Gesellschaft der Musikfreunde*, kiegészítő kötet [Zusatz-Band], hrsg. Eusebius Mandyczewski. Wien: K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1912, 209., 51–53. bek.) előír egy bonyolult folyamatot, amelynek során az előadók egyharmadát szavazással választják ki, őket az egyes padok széleire, illetve közepére ültetik; a fennmaradó kétharmadot sorshúzással választják ki, és nekik a helyüket is a sorshúzás dönti el. Csak a szólamvezetők mentesülnek az eljárás alól, vagyis csakis ők számíthatnak arra, hogy minden előadáson azonos helyen ülhetnek.

31 *Franz Schubert levelei*, 44.

32 Schubertnek a GdMf-en belüli előrehaladásáról ld. Otto Biba: „Franz Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien”. In: *Schubert-Kongreß Wien 1978*. Hrsg. Otto Brusatti. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979, 23–36.

887-es G-dúr) első tételét Schubert saját hangversenyén, 1828. március 26-án. Schubert dalait és férfihangokra írt kvartettjeit 1821 januárjától kezdve ugyan gyakran szólaltatták meg az *Abendunterhaltungen* keretében, ezeken az esti rendezvényeken azonban egyetlen alkalommal sem szerepeltek tőle hangszeres darabok.

Nem vezethető vissza egyetlen okra, hogy Schubert miért éppen 1824 elején vágott bele Beethoven-projektjébe. Az ezt előmozdító körülmények közé kell sorolnunk annak a reményének a szertefoszlását, hogy a belátható jövőben valóra válhat legkedvesebb álma: az, hogy sikeresnek bizonyul német romantikus operák szerzőjeként. Adjuk ehhez hozzá azt a számvetést, amely szükségszerűen járt együtt az előző évben a szifilisz második fázisának súlyos tüneteivel folytatott küzdelemmel, annak felismerését, hogy valószínűleg nem fog sokáig élni, és hogy minden valószínűség szerint már soha többé nem lesz egészséges. Végül pedig ott volt annak a közeli baráti körnek a hiánya, amely nem zenészekből állt, hanem értelmiségiekből, festőkből és az irodalmi élet résztvevőiből, olyanokból, akik, Dahlhaus szavaival,<sup>33</sup> nem sok érdeklődést vagy lelkesedést mutattak az „abszolút” zene iránt.

A legközvetlenebb pozitív ösztönzést azonban kétségtelenül Schuppanzigh 1823. áprilisi visszatérése jelentette Szentpéterváron töltött évei után, illetve professzionális vonósnégyes-sorozatának ezt követő elindítása. Schuppanzigh Haydnal kezdődően szorosan együttműködött különböző kvartettkomponistákkal. Beethoven számos vonósnégyesének bemutatójában is szerepet játszott, 1793-tól Lichnowsky herceg kamarazenészeként, 1808 és 1816 között pedig Razumovszkij herceg vonósnégyesének primáriusaként. Schuppanzigh Bécsbe való visszatérése után Schubert nem késlekedett sokáig azzal, hogy ráébressze a közönséget: egy újabb műfajnak is mestere. Bizonyos, hogy nem is választhatott volna ennél jobb módot arra, hogy a Haydntól Beethovenig tartó tradíció letéteményeseként hívja fel magára a figyelmet.

Láttuk, hogy Schubert úgy alakította ki „Beethoven-projektjét”, hogy az magába foglalja Beethoven összes többtétéles hangszeres műfaját. A projektet, amely más célok mellett a nagy szimfóniához vezető út kiépítését is tartalmazta, Schuppanzigh megérkezésekor indította el. Láttuk azt is, hogy még élete végén, amikor már jelentős tekintélyre tett szert a GdMf-ban, akkor sem sikerült előadatnia nagy szimfóniáját a társasági koncertek keretében. Amikor 1822 őszén a h-moll szimfóniát komponálta, nem kínálkozott semmilyen alkalmas helyszín az előadására. Ezért felmerül a kérdés, amely legalább olyan releváns, mint az, hogy miért hagyta befejezetlenül a szimfóniát – tudniillik az, hogy miért fogott hozzá egyáltalán, amikor nem volt esélye arra, hogy a belátható jövőben kielégítő minőségben elő tudja adatni. Azt hiszem, az ezekre a kérdésekre adható válaszok szorosan összefüggenek egymással.

---

33 Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Barenreiter, 1978. A számvetés összes említett elemét, a korai halál valószínűségén kívül, Schubert is említi a barátjának, Leopold Kupelwiesernek 1824 március 31-én Rómába küldött, korábban már idézett levelében: *Franz Schubert levelei*, 56.

## Az átmenet évei

A fentiekben tettem már említést néhány olyan körülményről, amely 1824-ig viszatartotta Schubertet attól, hogy elindítsa Beethoven-projektjét. Addig várt vele, amíg a barátai el nem költöztek a városból, amíg nem vett rajta erőt a kétségbeesés, és nem kellett szembenéznie korai halálával, és amíg Schuppanzigh nem lépett a színre. Kétségtelen, hogy a Beethoven jelentette kihívást és a megfelelő előadások kiharcolásának gyakorlati problémáját ugyancsak a gátló tényezők közé kell sorolnunk. És azután ott volt az az egészen alapvető nehézség, hogy valaki, aki nem Beethoven, pénzt tudjon keresni azzal, hogy ezekben a műfajokban komponál. Ez a nehézség nem volt olyan nagy a zongoraszonáták esetében, de az előadó-apparátus méretével arányosan egyre növekedett.

De akadtak más nehézségek is. A többteteles hangszeres műfajok több lényeges tekintetben különböztek azoktól, amelyekkel Schubert 1820 és 1824 között megalapozta arculatát a nyilvánosság számára. Ez utóbbiakhoz tartozott a singspiel, a dal, és különösen a férfihangokra írt kvartett, amely a nyilvános előadások tekintetében a legsikeresebb műfaja volt 1824 előtt. A nagy hangszeres műfajokban Schubert olyasmivel szembesült, amit generációs problémának nevezhetünk. Bár ezek a műfajok a főúri udvari kultúrában virágzottak fel és Beethovenre, Mozarthra és Haydnra tekinthettek vissza, mindazok a művek – a misék kivételével –, amelyekkel Schubert 1824 előtt a közönség elé állt, nélkülözték az előkelő pedigért. Egyikük sem tartozott a klasszicizáló hagyomány diskurzusához, és mindegyikük – lett légyen nagyobb vagy kisebb kompozíció – az előadók és hallgatók széles rétegeinek szólt, nem pedig a vájtfülű közönségnek. Még a latin misék is helyi gyülekezetek használatára, mélyen demokratikus, befogadó közösségeknek készültek. Minden más – a férfikvartettek, dalok, zongorára írott táncdarabok, négykezes zongoraművek és singspielek – anyanyelven íródtak, szó szerinti értelemben a szöveges műfajokban, és a zenei nyelvet tekintve az összes többi műfajban. Az effajta zenében az elődök emelkedettsége nem jött számításba – a lényeg az egyszerűség, keresetlenség volt és az, hogy a zene olyan előadókhöz és hallgatókhoz tudjon szólni, akikben megvan az érzékenység, de nem különösebben műveltek vagy felkészültek technikailag.

Keresetlenség, egyszerűség, „nép”-dalok, „népi” operák, „romantikus” operák – mindez egy új korszakról tanúskodik, amely a 19. század tízes és húszas éveiben bontakozott ki. Az új korszak immár nem ünnepelte és nem hagyományozta tovább egy kozmopolita főúri és udvari kultúra ragyogását, hanem egyre inkább mesterkéltnak tekintette azt, amely elleplezte az egyszerű nép szilárd tömeget, azokét, akiknek a nyelvjárása, dalai, nép- és tündérmeséi az egyes nemzetek bölcsességét testesítik meg.<sup>34</sup> Beethoven és kortársai ugyanúgy alakították ki a

---

34 Ezek az elképzelések Johann Gottfried Herder nézeteinek széles körű – közvetlen és közvetett – hatásáról tanúskodnak, amely többek között Clemens Brentano, Achim von Arnim és a Grimm-testvérek népdal- és népmese-gyűjteményeiben, továbbá a daloknak nevezett költeményeknek a 19. század első két évtizedében kiadott számos új gyűjteményében öltöttek testet.

szemléletmódjukat, ahogyan az előző generáció tette a felvilágosodás progresszív optimizmusának hatására; fiatal felnőttként ők a francia forradalmat és a napóleoni háborúkat élték meg meghatározó befolyásként. Schubert ahhoz a nemzedékhez tartozott, amelynek felnőtt életét és perspektíváit Metternich és politikája határozta meg. Schubert nemzedéke tizen- és huszonevesen végignézte a kései felvilágosodás univerzális igényeinek és törekvéseinek hanyatlását és látványos vereségét. Végignézték, ahogy a régi politikai rend újra gúzsba köt egy olyan világot, amelyben minden más megváltozott. A művészet azonban előrejuthat ott is, ahol a politika csődöt mond.

Mindazok a művek, amelyeket Schubert 1824 előtt publikált, vagy nyilvánosan előadni engedett, ahhoz az új korszakhoz és érzékenységhez tartoztak, amelyet a festészetben, irodalomban és tárgyi kultúrában biedermeiernek neveznek. A vonósnyégyes és a szimfónia az előző generációtól és a főúri kultúrától öröklődött a következő nemzedékre; a zongoraszonáta már régóta ezek családias, nőies megfelelője volt. Vajon érdemes volt-e még művelni ezeket a műfajokat? Alkalmasak maradtak-e arra, hogy mondjanak valamit az új generációnak? Vagy csupán komolytalan utópisztikus ábrándok kínos emlékei voltak? Vagy, ami még rosszabb: nem voltak ugyanolyan anakronisztikusak, mint a restaurált politikai rend? Meg lehetett-e még bízni a szöveg nélküli, zenén kívüli akcióval nem kísért zenében, vagy pedig politikailag és erkölcsileg gyanússá vált mint a status quo pusztá díszítménye? Beethovennek a Bécsi Kongresszus ideje alatti és azt követő viszonylag terméketlen éveit, illetve Schubert hatéves kihagyása azelőtt, hogy elkötelezte volna magát a vonósnyégyes és a szimfónia mellett,<sup>35</sup> bizonyára egyaránt összefüggtek ezekkel a kérdésekkel.

Végül mind Beethoven, mind pedig Schubert megtalálta a módját annak, hogy a nagy hangszeres műfajokat ismét időszerűvé tegye, legalábbis a saját megelégedésére: Beethoven kései műveivel, amelyekkel úgy folytatta a szonátaformájú műfajok művelését, hogy közben egyre inkább elfordult magától a szonátaformától, olyan művekben, amelyeket, legalábbis Adorno írásai óta, az elidegenedettséggel szoktak azonosítani;<sup>36</sup> Schubert pedig magának a szonátaformának újfajta

---

35 Schubert nem fejezett be vonósnyégyest 1816 és 1824 februárja között, amikor hozzákezdett a D 804 megkomponálásához. És nem fejezett be szimfóniát sem 1818 februárja és a D 944 munkába vétele, 1825 nyara között.

36 Adorno szerint Beethoven elidegenedettsége összekapcsolódik a „kései” ontológiai kategóriájával és a halálközelséggel. Az elidegenedést sohasem kapcsolja össze olyan köznapi dolgokkal, mint az életrajz (fokozódó sükettség és elszigeteltség, növekvő mizantropia), vagy olyan földhözragadtakkal, mint a politikai helyzet. Ennek ellenére Adornónak mind a kései, „a szonáta szellemével ellentétes” stílusra, mind annak motivációira vonatkozó magyarázatait jól összeegyeztethetőnek tartom a beethoveni elidegenedés átfogóbb és kevésbé kizárólagosan absztrakt felfogásával. A most következő idézet például sokkal igazabbnak hat, ha az „igazság” és „kudarcc” fogalmának politikai dimenziót adunk: „A kései Beethoven igazságkeresése elutasítja a szubjektív és az objektív egységének illuzórikus látszatát, ami gyakorlatilag ugyanaz, mint a klasszicizmus eszméje. A következmény a polarizáció. Az egység töredékességbe megy át. Az utolsó vonósnyégyesekben ez lapos, aforisztikus motívumok és polifon komplexumok nyers, összedolgozatlan egymás mellé helyezésében nyilvánul meg. A kettő közötti hézag szembeszökő, és az esztétikai harmónia elérhetetlensége a mű esztétikai tartal-

megközelítésével, olyan művekben, amelyeknek a lényegét úgy nevezném, hogy a veszteség és annak emléke – itt a veszteség nem annyira olyasvalami, ami egyszer megvolt, hanem az, ami lehetett volna.<sup>37</sup>

Azt hiszem, hogy e tekintetben a „Befejezetlen” szimfónia és az 1820-as Quartettsatz (D 703) meghatározó próbatétel volt Schubert számára. Kísérletek voltak ezek arra, hogy a régi formákba és műfajokba életet tud-e lehelni a saját hangján és a saját feltételei szerint. Versenyezni tud-e Beethoven szándékolt, rendkívüli komolyságával, miközben megerősítést nyer a nemzedékek közötti kontrasztból? A „Befejezetlen” ugyanazt jelenti a szimfónia műfajában, mint a Quartettsatz a vonósnegyesében, csak még annál is inkább. Ambícióban és minőségben mindkettő ugrást jelent a tizenéves diákként komponált hat szimfóniához és tizenegy vonósnegyeshez képest, de a „Befejezetlen” olyan erővel és egyéni hangon szólal meg, amelyet a Quartettsatz még csupán előrevetít.

Ezekhez a kísérletekhez nem volt elengedhetetlen a darabok befejezése és előadásra való előkészítése. A magam történeti feltételezése nem ütközik szükségszerűen annak a hermeneutikai magyarázataival (például Fisk elidegenedés–hazatérés–halál–megdicsőülés körforgásával), hogy Schubert miért nem fejezte be a h-moll szimfóniát. Az ilyen eltérő magyarázatok nem zárják ki kölcsönösen egymást, és miután a motivációk ritkán vezethetők vissza egyetlen okra, alkalmasak arra, hogy egyik kiegészítse a másikat. Akár zsákutcába komponálta magát Schubert, akár nem, az előadás feltételei semmiképp sem értek még meg, és a zeneszerző még nem volt elég elkeseredett ahhoz, hogy felhagyjon gyakorlatiasabb karrierterveivel. Féltette tehát ezeket a személyes kísérleteket, miután kellő önismeretet és önbizalmat merített belőlük, amit tartalékol, mialatt folytatta a pénzkeresés sürgető igényeinek kielégítését, és megpróbált korai operai sikereire építkezni. E személyes kísérleteket követően egészen addig nem tett erőfeszítéseket vonósnegyes vagy szimfónia komponálására, amíg fel nem készült arra, illetve nem vált elég elkeseredetté ahhoz, hogy nyilvános profilját kiegészítse ezekkel a műfajokkal – addig, amíg nem érezte úgy, hogy eljött az idő, hogy rájuk alapozza tekintélyét és karrierjét.

---

mává válik; ez a legmagasabb értelemben vett kudarc a siker mértékévé válik.” Theodor W. Adorno: „Alienated Masterpiece. The Missa Solemnis”. In: *Essays on Music*. Ed. Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002, 581.

37 L. Lawrence Kramer: „Undisciplined Song. Scorings of the Subject”, 2. fejezet, 27–74. In: uő: *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, különösen 32. skk, annak tárgyalásával, hogy Schubertnek a politikai helyzetre adott válasza hogyan járult hozzá ahhoz, hogy dalai „a modern szubjektivitás tükrévé váljanak” (37.). Ld. saját cikkemet: „Remembrance and Consciousness in Schubert’s C-Major String Quintet, D. 956”, *Musical Quarterly* 84. (2000), 619–634., különösen 629–631.; ezeken az oldalakon a Heine-dalok is szóba kerülnek, annak rövid tárgyalása során, hogy Schubert válasza a politikai helyzetre milyen hatással van műveinek újfajta „retrospektív introspekcijára” és az „episztemológiai ártatlanság” új, posztromantikus elvesztésére.

## Konklúzió

A „Befejezetlen” szimfónia nem csupán a hírneve miatt különleges, hanem azért is, mert nyilvánvalóan nem illik bele az 1824 előtti műveknek abba a kategóriájába, amelyek – Schubert szavaival – „nem érnek sokat”. Hogy a szimfóniát elküldte Grazba, azt mutatja, hogy felismerte különleges természetét, azt, hogy – legalábbis valószínűleg – ez az egyetlen műve, amely ellentmond annak az életre szóló viselkedésmintának, amely szerint nem veszi figyelembe az 1824 előtt komponált többtétéles hangszeres műveket; az egyetlen olyan mű, amely legalábbis elmosódottá teszi „1824-es választóvonalát”.

Amikor Schubert 1823 áprilisában megkapta a levelet Grazból, akkor a darab valóságos áldásnak tetszhetett számára. Ígérhetett volna Graznak egy énekkvartettet is; az ilyenekről ismerték őt elsősorban, és a társaság kétségkívül a kellő tisztelet jelének tekintette volna. Egy ilyen darabnak az előadásra is jobb esélyei lettek volna. Ezzel szemben 1823 szeptemberében Schubert egy szimfóniát ígért nekik. A maga szempontjából, ha nem is a címzettekéből, ez volt a tökéletes megoldás; birtokában volt két meglehetősen különleges tétel, amely tizenegy hónapja a fiókjában hevert. Itt volt a nem várt lehetőség, hogy valami hasznukat vegye. Elküldhette őket egy vidéki városba, ahol a zenei társaság szinte semmilyen alkalomból nem adott elő teljes szimfóniákat, és ahol az előadott szimfóniatételek többsége Beethoventől származott (két, esetleg három teljes szimfónia szólalt meg náluk az 1818 és 1830 között eltelt 12 évben, eltekintve a „Wellington csatája” három előadásától és Beethoven-szimfóniatételektől további nyolc alkalommal).<sup>38</sup> Grazban felhangozhatott volna két meglehetősen különleges tétele, mégpedig egy olyan környezetben, ahol láthatólag senkit sem érdekelt volna, hogy egy szimfónia két vagy négy tételből áll-e.

Így tehát Schubert Graz iránti kötelezettségének úgy tett eleget, hogy elküldte nekik az egyetlen partitúráját, és úgy fest, hogy soha többé nem foglalkozott vele. Hogy pontosan mikor adta ki a kezéből a partitúrát, nem tudjuk, de az időpont minden bizonnyal az ígérletet tartalmazó 1823. szeptember 20-i levél (az 1. táblázatban B2) és Kupelwiesernek 1824. március 31-én írt levele közé esik. Addigra, hat hónap elteltével, már elkötelezte magát egy új projekt mellett, amely egy új szimfónia tervét is magába foglalta. Amikor Kupelwiesernek írt, akkor a „Befejezetlen” egy sajátos értelemben megszűnt számára létezni, és még legjobb eladhatatlan műveinek, a „legmagasabbrendű művészetre való törekvése” gyümölcsseinek Schott számára összeállított retrospektív listáján sem szerepeltette.<sup>39</sup>

Amire Schubert nem számíthatott, az az volt, hogy a Hüttenbrenner fivérek a szimfóniát kisajátítják a maguk számára, és a grazi társaság sohasem szerez tudomást arról, hogy Schubert eleget tett velük szemben fennálló kötelezettségének, illetve hogy ezért a graziaknak sohasem állt módjukban megszólaltatni a két tételt.

38 Solomon: *Unfinished...*, 124–125.

39 *Franz Schubert levelei*, 102–103.

De a következő öt évben maga sem említette többé a szimfóniát, sem pedig azt, hogy a grazi társaság elmulasztotta nyugtázni a megérkezését vagy előadni a művet. Ha az utóbbiak elmaradása nyugtalanította, akkor ennek nem adta jelét, vagy legalábbis nem tudunk róla.

Végül szeretnék visszatérni a „Befejezetlen” jelzőre. A h-moll szimfónia csonka mivoltának semmi köze Schubert csonkán maradt életének hosszúságához, és nem is igényel olyasféle magyarázatot, mint Schubert megsebzett, frusztrált vagy más módon tökéletlen állapota. Ha a „befejezetlenség” magán a szimfónián túl is vonatkozhat valamire, akkor helyénvalóbb lenne azoknak az intézményeknek az embrionális állapotára alkalmaznunk, amelyek a „klasszikus” műfajok hordozói lehetnek. Hajlamosak vagyunk arra, hogy a tradíciókat közvetlenül a művekből vezessük le egészen napjainkig, és kevesebb figyelmet szenteljünk az őket alakító kulturális kontextusoknak. Magának a „klasszikus zenének” a fogalma Schubert életében bukkant fel először,<sup>40</sup> de a többteteles hangszeres műfajok egész gazdasági és kulturális alapja azokhoz hasonló változásokon ment keresztül, mint amelyek az opera műfajában az 1630-as években Velencében végbementek. Schubert életében a főúri pártfogói rendszerről a nyilvános és kommerciális intézményekre való átállás korántsem történt meg teljesen. Befejezetlen maradt – megmaradt félig nyilvános, amatőr, részvételen alapuló és nem kommerciális állapotban.

Amikor Schubert hozzáfogott h-moll szimfóniájának megírásához, akkor az rendkívül gyakorlatiatlan vállalkozás volt. Mégis elkészült az első két tétellel; ezek elegendők voltak ahhoz, hogy megmutassák: a szimfónia, a praktikus dolgoktól eltekintve, erőteljes és egyéni eszköz lehet a kezében; és talán arra is elegendők voltak, hogy meggyőzzék őt: egy napon, jobb körülmények között, meg fogja tudni szólaltatni nemzedékének hangját a szimfónia műfajában. 1824-re már elég elkecsereedett, elég idealista és elég magabiztos volt ahhoz, hogy megelőlegezze magának a bizalmat. Bár a Kupelwieser-levél ékes bizonyítéka az elkecsereedésének, azért a végén felcsillan a remény is.

De pillantsunk bele még egyszer abba a levélbe. Schubert azt írja, hogy vonósnegyeseket komponált, és „ilyen módon” „a nagy szimfónia felé vezető utat szeretné ... kiépíteni”. De pontosan mire is gondolt? Így dolgoznak a zeneszerzők, vonósnegyesek írásával melegítenek be a szimfóniákhoz? A kulcsot a következő mondat szolgáltatja számunkra, amelyben Beethoven tervezett koncertjét és egy hasonló saját koncerthez fűződő reményeit említi. Azt hiszem, nem arról van szó, hogy hogyan készítheti elő egy szimfónia megírását, hanem arról, hogy hogyan

---

40 A GdMf szabályzatának (1814) 3.2 bekezdése így hangzik: „[Die Gesellschaft] wird die vorhandenen classischen Werke zur Aufführung bringen, theils, um dadurch den musikalischen Geschmack überhaupt zu erheben und zu veredeln, theils um durch die Anhörung derselben aufkeimende Talente zu begeistern, und zu dem Bestreben zu erwecken, sich auch zu classischen Tonsetzern zu bilden, wozu die Gesellschaft durch Aufmunterungen und Belohnungen nach ihren Kräften beytragen wird”. („[A Társaság] a rendelkezésére álló klasszikus műveket részben abból a célból adja elő, hogy így általában véve emelje és nemesítse a zenei ízlést, másrészt azért, hogy meghallgatásuk a csírázó tehetségeket lelkesítse és arra sarkallja, hogy magukat is klasszikus zeneszerzővé képezzék, amihez a Társaság erőihez mérten bátorítással és díjak odaítélésével járul hozzá.” Perger kieg. kötete, 197.)

alapozhatja meg hangszeres zeneszerzői hírnevét, oly módon készítve elő az utat egy szimfónia előadásához, hogy először a könnyebben előadható beethoveni műfajokban szerez magának nevet. A Schuppanzigh-kvartett két héttel korábban játszott el először nyilvánosan egy Schubert-vonósnégycset. Amikor Schubert a levelet írta, tervének első szakaszát már elindította – de sohasem készítette elő az utat nagy szimfóniájának előadásához. Addigra, amikor a hivatásos zenekarok már teljes szimfóniákat adtak elő, Schubert már láthatatlanul, a síron túlról komponált.

*Malina János fordítása*

First published as ‘Unfinished Considerations. Schubert’s “Unfinished” Symphony in the Context of His Beethoven Project’, *19th-Century Music* 31/2 (2007), pp. 99–112.

---

**John M. Gingerich** has concentrated his research on Beethoven, Schubert, and the beginnings of historicism and canon formation in early 19<sup>th</sup>-century Vienna. His book, *Schubert's Beethoven Project*, was published in 2014 by Cambridge University Press, and includes major revisions to our understanding of Schubert's career, his reception of Beethoven, and the status and role of the piano sonata in the early 19<sup>th</sup> century. He has also published articles on the cyclicism of Schubert's cello quintet and hermeneutically suggestive connections between it and Schubert's cycle of settings of Heine poems, on Schubert's Latin Masses and what their texts and settings tell us about his religious convictions, and an essay on the many ties between the Schubert circle and Friedrich Schlegel. He is currently working on a book on the violinist Ignaz Schuppanzigh, who premiered almost all of both Beethoven's and Schubert's chamber music, and whose concerts did much to shape the early reception of those works, and continues to influence how we listen to them. Dr. Gingerich has taught at institutions including Peabody Conservatory, Indiana University, Yale, Wesleyan, and CUNY. Before embarking on his musicology studies he spent several years playing in the cello section of the Baltimore Symphony Orchestra.

Belinszky Anna

## BRAHMS H-DÚR ZONGORATRIÓJÁNAK KASZTRÁCIÓJA\*

*Az első tétel újraírása az 1880-as évek zenei-politikai ideológiáinak kontextusában*

Az 1880-as években Brahms több korai művének publikációs jogát megszerezte Fritz Simrock, aki egyúttal felajánlotta a komponistának, hogy az új kiadás előtt revideálhatja a darabjait. Brahms élt is a lehetőséggel, ám egyetlen másik művét sem dolgozta át olyan mértékben, mint a H-dúr triót.<sup>1</sup> Az átdolgozás után viszont nem semmisítette meg, sőt a kiadónál is hagyta továbbélni az első változatot. 1890 decemberében Simrocknak írt levelében nyilvánvalóvá tette, hogy nincs kifogása a két változat egyidejű létezése ellen.

Úgy gondolom, az op. 8-ra elég, ha annyit ír: új kiadás. A hirdetésében hozzáteheti, hogy teljesen átdolgozott és megváltoztatott, és amit csak akar. Hogy mi történjen a régi kiadással: semmi értelme beszélgetni vagy döntení róla – bár nem hiszem, hogy az új kiadással egy időben jól tudná hirdetni. Ha valaki igényli, küldje el neki, és ha majd egy nap úgy látja szükségesnek vagy ajánlatosnak, hát nyomtassa újra (akár úgy is, hogy az új kiadást helyettesítse!).<sup>2</sup>

Bár a H-dúr trió 1854-es és 1889-es alakjának elemzésével és a két változat összehasonlításával számos Brahms-kutató foglalkozott, az újraírt változatot több-  
ségük mint a korai mű revideált változatát, nem pedig mint önállóan is érvényes,

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Zene és politika” címmel rendezett konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók termében 2019. október 11-én elhangzott előadás szerkesztett, bővített változata.

1 Roger Moseley: „Reforming Johannes. Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8”, *Journal of the Royal Musical Association* CXXXII/2. (2007), 252–305., ide: 255–256. Brahms ugyanebben az időszakban revideált zongoradarabjairól ld. Robert Pascall: „Brahms and the Definitive Text”. In: *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Ed. Robert Pascall. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 59–75.

2 „Ich meine, es brauchte bei op. 8 nichts weiter zu stehen als: Neue Ausgabe. In Ankündigungen können Sie ja beisetzen: vollständig umgearbeitete und veränderte und was Sie wollen. Was mit der alten Ausgabe geschehen soll: es ist wirklich unnütz, darüber zu reden und zu beschließen – nur meine ich, man kann sie nicht wohl setzt mit der neuen Ausgabe zugleich anzeigen. Wird sie verlangt, so schicken Sie sie, und scheint es Ihnen eines Tags nötig oder wünschenswert, so drucken Sie sie neu (lassen ja auch möglicherweise die neue Ausgabe eingeben!).” Brahms Fritz Simrocknak, 1890. december 29. In: *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock*, IV. Hrsg. Max Kalbeck. Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1919 (Brahms Briefwechsel, XII), 38–39.

kései művet tárgyalta.<sup>3</sup> Vannak azonban elemzők – köztük Nicholas Cook –, akik amellett érvelnek, hogy az újrairt H-dúr trióra nem revideált fiatalkori darabként, hanem olyan kései műként kell tekintenünk, melynek csupán kiindulópontja a korábbi kompozíció.<sup>4</sup> Ezt a megközelítést erősíti az is, hogy Brahms egy 1889 szeptemberében Clara Schumann-nak írt levelében így fogalmazott: „Még egyszer megírtam a H-dúr triómat, és inkább op. 108-asnak nevezném az op. 8 helyett.”<sup>5</sup>

Margaret Notley *Lateness and Brahms* című monográfiájában rendkívül gazdag történeti, kulturális és zenei összefüggésrendszerbe helyezi Brahms 1880–1890-es években született kamaraműveit.<sup>6</sup> Bemutatja a 19. századvégi Bécs politikai és kulturális értelemben vett kései stílusának viszonyát, és részletesen elemzi Brahmsnak a téma szempontjából releváns darabjait. Nem foglalkozik azonban a H-dúr trióval, hiába viseli magán az 1889-es változat a „kései” számos jegyét. Tanulmányomban önálló, kései műként tekintek az 1889-es változatra, és az első tételre koncentrálnak jellegzetes példák segítségével azt mutatom be, hogyan értelmezhető az 1880-as évek zenei-politikai ideológiáinak kontextusában a H-dúr trió kimetszett, revideált, újrairt vagy a szerző által harmincöt év távlatából is érvényesnek talált szakaszai.

Brahmsnak mint liberális értékeket valló polgárnak az 1800-as évek utolsó negyedszázadában meg kellett küzdenie a társadalmi-politikai átalakulással, a sokáig természetesnek hitt liberális világrend megingásával. A társadalom különböző osztályai közt egyre növekvő szakadék, az erősödő populizmus, a modernizmus első hulláma, a középosztály megrendülése és vele együtt a liberális kultúra hanyatlása a kor zeneéletére és a zenéről folyó diskurzusára is hatással volt. Az új mozgalmak a 19. századvégi Bécsben a liberalizmus olyan alapvetőnek hitt elveit és értékeit kérdőjelezték meg, mint a fejlődésbe és az egyén kiteljesedéshez való jogába vetett hit, a természettudományok és a természettudományos gondolkodásmód fölénye, a laissez-faire gazdaságpolitika, a szekularizáció vagy az intellektuális elit tagjainak politikai és közéleti dominanciája.

Paradox módon a liberális elit, melyhez Brahms is tartozott, a kulturális értékek tekintetében igencsak konzervatívan gondolkodott. A kor politikai és zenepolitikai színterén liberálisnak minősültek azok a ma inkább konzervatívnak címkézett értékek, melyeket Brahms is a magáénak vallott: a zenei hagyomány tisztelete, a zenei intellektus előtérbe helyezése és a zenei logika – mint az abszolút zenét

3 A két változat részletes, elemző összehasonlítását ld. pl. Ernst Herttrich: „Johannes Brahms – Klaviertrio H-Dur opus 8. Frühfassung und Spätfassung. Ein analytischer Vergleich”. In: *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*. Hrsg. Martin Bente. München: Henle, 1980, 218–236.; Franz Zaunschirm: *Der frühe und der späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8*. Hamburg: Wagner, 1988.

4 Nicholas Cook: „Performing Rewriting and Rewriting Performance. The First Movement of Brahms’s Piano Trio, op. 8”, *Tijdschrift voor Muziektheorie* IV. (1999), 227–234.

5 „Ich habe mein H-dur-Trio noch einmal geschrieben und kann es op. 108 statt op. 8 nennen.” Brahms Clara Schumann-nak, 1889. szeptember 3. In: *Clara Schumann und Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, II. Hrsg. Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, 393.

6 Margaret Notley: *Lateness and Brahms. Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*. New York: Oxford University Press, 2007.

szervező legfontosabb erő – dicsőítése. Brahms többször is kifejezte, mennyivel többre tartja a zenei ötletek logikus és művészi kidolgozását, mint a puszta zenei ötletet vagy inspirációt. Georg Henschel visszaemlékezése szerint a zeneszerző így vélekedett:

[az invenció] egyszerűen nem más, mint egy felülről jövő ihlet, amelyért nem vagyok felelős, és amely nem az én érdemem... Olyasmi, amit mindaddig semmibe is kell vennem, amíg a kemény munka jogán a sajátommá nem teszem.<sup>7</sup>

Feljegyzéseiben Brahms tanítványa, Gustav Jenner is kitért többször arra, hogyan kritizálta őt a zeneszerző a nem-logikus zenei lépésekért, és azért, ha nem volt képes megteremteni műveiben a részek és az egész közti logikus, organikus egységet.<sup>8</sup>

Ugyanezek az értékek – a logika, az értelem, az okság – a progresszív zenei oldal képviselőinek interpretációjában azonban már inkább hibák voltak, mint érények. A 19. század végére évtizedek óta szemben állt egymással az úgynevezett progresszív és konzervatív zenei oldal, melyek képviselői folyamatosan változó, ugyanakkor mindvégig átpolitizált értékek mentén definiálták magukat és a másikat. A liberálisként számon tartott zeneszerzők idejétnúlt konzervativizmusáról szóló ítéleteket jellemzően példázzák Rudolf Louis visszatekintő mondatai:

Nevével és az általa képviselt politikai és gazdasági nézetekkel különös ellentétben [a liberalizmus] esztétikai kérdésekben mindig is szűklátókörű, atyáskodó konzervativizmusáról volt ismert. A „liberális” szellem művészi kifejezése az akadémikus epigonista klasszicizmus volt, amely ma már teljességgel elavultnak tűnik számunkra.<sup>9</sup>

Szimbolikus a progresszív oldal egyik prominens képviselőjének, Hugo Wolfnak a kinyilatkoztatása, aki úgy fogalmazott, hogy amit Brahms ír, az nem más, mint agyas zene, vagyis *Gehirnmusik*<sup>10</sup> (ami egyszerre utalhat aggyal írt és az agynak szóló zenére). Az 1880-as évektől Brahms kritikusi különösen gyakran sérelmezték, hogy művei túlságosan kigondoltak, a szív helyett az agyhoz szólnak, és így sosem kerülhetnek elég közel az emberekhez. Az ehhez hasonló kritikák mögött többek között egy olyan ideológia rejtőzött, amely elvárta, hogy a zene az intellektus kizárásával is legyen képes hatni a befogadóra. Ezt a felfogást testesítik

7 „[invention] is simply an inspiration from above, for which I am not responsible, which is no merit of mine [...] which I ought even to despise until I have made it my own by right of hard work.” *Personal Recollections of Johannes Brahms. Some of His Letters to and Pages from a Journal Kept by George Henschel.* Boston: Richard G. Badger, The Gorham Press, 1907, 22.

8 Gustav Jenner az 1880-as évek végén volt Brahms tanítványa. Feljegyzéseit ld. *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse.* Marburg in Hessen: N. C. Elevert, 1905.

9 „In seltsamem Gegensatz zu seinem Namen und den von ihm vertretenen politischen und wirtschaftlichen Anschauungen, auf ästhetischem Gebiete sich stets zu einem engherzig bevormundenen Konservativismus bekannt hat. Der künstlerische Ausdruck des „liberalen” Geistes war der akademisch-epigonenhafte Klassizismus, der uns heute so gründlich abgetan erscheint.” Rudolf Louis: *Anton Bruckner.* München: Georg Müller, 1905, 97–98.

10 Idézi Hermann Bahr: „Brahms”. In: uő: *Essays.* Leipzig: Insel-Verlag, 1912, 41.

meg például a *Wiener Abendpost* hasábjain rendszeresen publikáló Hans Paumgartner kritikái, aki Brahms G-dúr vonósötösének premierjét követően ezt írta:

Bár a témákat nagyon hatásosan és nagy hozzáértéssel dolgozza ki, azok inkább tűnnek átgondoltak, mint átérzettnek, inkább építettnek, mint felfedezettnek. Brahms olyan ritkán érinti meg a szívünk mélyét – inkább csak valamiféle reflektív, elgondolkodtató öröm az a különleges hangulat, amelybe a zenéje visz minket.<sup>11</sup>

A 19. század vége felé a Brahms-recepció három jellegzetes toposz köré szerveződött: a kamarazene-szerző, a klasszikus szerző és az akadémikus szerző – ugyancsak átpolitizált – toposza köré.<sup>12</sup> A kamarazene-szerző képéhez illően utolsó alkotói korszakában Brahms rendkívül intenzív figyelmet fordított a műfajra, az 1880-as évek közepétől kezdődően – zenekari kompozícióival összevetve – lényegesen nagyobb arányban keletkeztek kamaraművei, mint az azt megelőző évtizedben.<sup>13</sup>

Hiába találtak egyre inkább otthonra a hangversenytermekben a kamaraművek is, a kamarazene sokan még mindig egy szűk elitnek fenntartott műfajként tekintettek – szemben a szimfóniával, melyet a kritikusok és kulturális véleményformálók is széles közönséghez szóló, közvetlen hatású és általános érvényű műfajnak tartottak. A 19. század utolsó évtizedeinek bécsi zeneéletében folyamatosan megfigyelhető a szimfonikus és kamarazenei műfajok jellegzetes szembeállítás; a politikai és ideológiai motívumok egy szimfónia nyilvános értékelését legalább annyira meghatározták, mint egy vonósnégyes vagy zongoratrió fogadtatását. A kamarazene sztereotip képére erősít rá a *Kammernmusik*-fogalom több szó-tári definíciója is, köztük a Brockhaus-lexikon 1885-ben kiadott szócikke, mely szerint a kamarazene a hallgatók egy szűk, magasan képzett köréhez szól egy kis térben, a kamarazenei stílust pedig ennek megfelelően a zenei gondolatok részletekben gazdag művészi kidolgozása és fejlesztése jellemzi.<sup>14</sup>

A kamarazenehez társított értékek, a Brahms korában liberálisnak címkézett zenei jellegzetességek és a kulturális konzervativizmussal összefüggésbe hozott motívumok mind észrevehetőek az újraírt – vagy más szempontból nézve: kasztrált – H-dúr zongoratrióban. A kasztráció szót Brahmstól kölcsönözöm, aki Simrocknak

11 „Die Themen, so wirksam und kunstvoll auch dieselben musikalisch verarbeitet werden, scheinen doch immer mehr gedacht als empfunden, mehr konstruiert als gefunden. Man wird so selten bei Brahms im innersten Gemüt getroffen, und die spezifische Stimmung, in welche wir durch Brahms'sche Musik versetzt werden, ist doch immer nur ein reflektierter Genuss.” *Wiener Abendpost* 266. (19. November 1890), 17.

12 Christian Martin Schmidt: *Johannes Brahms und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, <sup>2</sup>1998, 56–64., 163.

13 1873 és 1883 között Brahms hét új kamaraművet és nyolc új zenekari darabot komponált. Ezzel szemben 1883 után egyértelműen kamaraművei dominálnak: kilenc új kamaraműve (és újraírt H-dúr triója) mellett mindössze két zenekari kompozíciója, 4. szimfóniája (Op. 98; 1885) és *Kettősversenye* (Op. 102; 1887) származik ebből az időszakból.

14 Der Kammerstil, durch die Bestimmung der Kammernmusik für einen engeren, durchweg hochgebildeten Zuhörerkreis in kleinerem Raume bedingt, kennzeichnet sich durch eine mehr ins einzelne gehende kunstvolle Ausgestaltung und Durchführung der musikalischen Gedanken. „Kammernmusik”. In: *Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie*, X. Leipzig: F. A. Brockhaus, <sup>13</sup>1882–87, 53.

írt levelében nevezte így a szerkesztési folyamatot, melynek során a Scherzo kivételével a trió valamennyi tételét jelentősen átdolgozta.<sup>15</sup> A tételek leginkább azáltal őrizhették meg eredeti identitásukat, hogy a komponista a fő témáikat kivétel nélkül megtartotta. Feltűnő és meghatározó változtatásokat hajtott azonban végre a további szakaszokban: új melléktémákat komponált, hosszabb egységeket kihúzott, illetve újrafogalmazott. A kasztráció kifejezéssel mintha arra utalt volna, hogy az újraírás során az eredeti változathoz valami lényegit is eltávolított. Tanulmányomban az első tétel esetét mutatom be részletesebben.

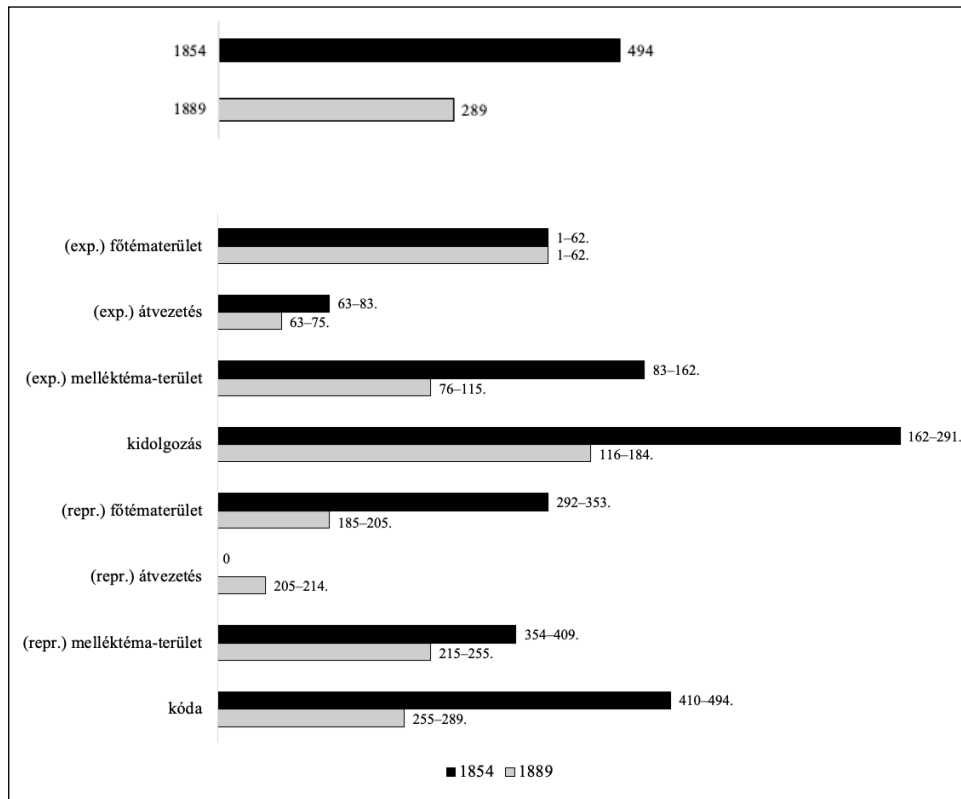
Brahms az újraírásakor az 1854-es változat első tételének 494 üteméből 432 ütemet gyakorlatilag elhagyott. A tétel 1889-es, mindössze 289 ütemes változatához 227 ütemet írt újonnan, s ezekben legfeljebb csak motívumait, motívumcsíráit használta fel a kimetszett szakaszoknak (lásd az 1. ábrát a 206. oldalon). A kései változat (a 76–115. ütemig tartó, negyven ütemből álló) melléktéma-területe fele akkora terjedelmű, mint a korai változat (83–162., nyolcvan ütem) azonos funkciójú szakasza. A szinte monotematikusan építkező 1854-es első tétel melléktéma-területét Brahms a fő témával rokon témaforgácsokból építette fel<sup>16</sup>, az új változathoz azonban már a fő témával egyenrangú új melléktémát komponált, kiéleztettebb zenei dialógust teremtve ezzel a két terület között. Míg a korai változat melléktéma-területének monotematikus motívumai nem alkotnak jól megragadható melléktémát, és szinte „ellenpontért kiáltanak”,<sup>17</sup> az újrakomponált, ereszkedő terces melléktéma ritmikái szabadsága, átkötött hangjai és változatos hangsúlyai határozott kontrasztot alkotnak a fő téma céltudatosságával, egyértelműségével. Ugyancsak szorosabb és folyamatosabb a kapcsolat a kései változatban a három hangszer szólamai közt, melyek szervesen – vagy ha úgy tetszik, logikusan, értelemszerűen – kapcsolódnak egymásba.

Az expozíció fő tématerülete (1–62.) az egyetlen olyan hosszabb, összefüggő szakasz, melyet Brahms szinte változatlan formában meghagyott a kései változatban is. Ugyanez a zenei anyag azonban az újraírt reprimóban már egészen más természetű, és más szabályok szerint működik, mint a korábbi változatban. A 185. ütemben gisz-mollban, azaz nem a „megfelelő” hangnemben és ráadásul nem is teljes formájában tér vissza a fő téma. A zongoraszólam triolái az expozíció zárószakaszában, valamint a kidolgozásban hallható triolákra emlékeztetnek, miközben felettük a fő téma variált motívumai szólnak. A 190. ütemben érkezünk csak vissza H-dúrra – a tematikus és tonális hazatalálás nem esik egybe, a kettős visszatérés pillanata elmarad. Az expozícióban megismert fő tématerület zenei anyaga a kései változat visszatérésében csak komoly „vágásokkal”, rövidebb egységekben ismétlődik meg.

15 Simrocknak írt 1890. december 29-i levelében Brahms a következőképp hivatkozik a „kasztrációra”: „Ich denke selbstverständlich dabei nicht an das Honorar und weiß wirklich nicht, was ich für das Kastrieren verlangen soll.” („Természetesen nem gondolok a honoráriumra, és tényleg nem tudom, mit kellene kérnem a kasztrációért.”) *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock*, IV., 39.

16 Cook: i. m., 229.

17 Uott, 229.



1. ábra. Brahms: *H-dúr zongoratrió, Op. 8 – az I. tétel* 1854-es és 1889-es változatának szerkezeti összehasonlítása (öttemszámokkal)

A főtéma visszatérése az újraírt változatban egyszerre szabadabb, komplexebb és töredékesebb, mint harmincöt évvel korábban. Míg az eredeti változatban a rekapituláció térbelisége dominál, az újraírt trióban inkább pszichológiai természetű kerül előtérbe.<sup>18</sup> Az eredeti változat visszatérésében Brahms a főtéma-területre mint egy meghatározott térbeli kiterjedéssel bíró tárgyra, építőkövére tekintett, az újraírt változat visszatérésében azonban ugyanennek a főtéma-területnek a részletei már inkább emlékfoszlányokként, a múlt mozaikdarabjaiként vannak jelen, és merev kötöttségek nélkül, szabadabb formában teremtik meg a hallgatóban a visszatérés érzetét.

A fentebb már hivatkozott Nicholas Cook szerint a korai változatnak nincs konkrétan megragadható melléktémája, a melléktéma-területet ehelyett tematikusan rokon motívumok egymásutánja alkotja. Ritmikájuk, hangsúlyaik és jellegzetes szekundlépéseik a főtémmával teszik hasonlóvá ezeket a motívumokat, melyek szerkezetileg lazán kapcsolódnak egymáshoz (1–4. kotta). Észre kell vennünk

18 Uott, 228.



1. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8, I. tétel, 1–4. ütem



2. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), I. tétel, 83–86. ütem



3. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), I. tétel, 98–103. ütem



4. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), I. tétel, 126–129. ütem

ugyanakkor azt is, hogy a melléktéma-terület motívumai nemcsak a főtémára, de egymásra is nagyon hasonlítanak.<sup>19</sup>

Az új melléktémát Brahms karakteres ereszkedő tercei alkotják (5. kotta a 208. oldalon), melyek visszatérő motívumként számos más kompozíciójában felbukkanak. (Többek között Schönberg is értekezik róluk *Brahms, a haladó*<sup>20</sup> című írásában.) Bár a szerző olyan korai műveiben is megtalálható ez a tercláncalapú motívum, mint a C-dúr zongoraszonáta (Op. 1, Scherzo), az f-moll zongoraszonáta (Op. 5, második tétel) vagy a d-moll zongoraverseny (Op. 15; első tétel), igazán a kései műveiben válik meghatározóvá, legjellegzetesebben például az Op. 121-es *Négy komoly ének* (*Vier Ernste Gesänge*) harmadik, *O Tod wie bitter bist du* című darabjában vagy a 4. szimfónia (Op. 98) ikonikus nyitó témájában.<sup>21</sup>

19 Uott, 229. – A motívumok hasonlósága egy olyan négyhangos motívumra is visszavezethető, mely különböző formákban Brahms kompozícióinak túlnyomó többségében megtalálható. Georg Borchardt: „Ein Viertonmotiv als melodische Komponente in Werken von Brahms”. In: *Brahms und seine Zeit*. Hrsg. Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen. Hamburg: Laaber Verlag, 1984, 101–112.

20 Arnold Schoenberg: „Brahms, a haladó”. Ford. Csengery Kristóf. *Holmi* IX/12. (1997. december), 1696–1730.

21 Marie Rivers Rule: *The Allure of Beethoven's Terzen-Ketten. Third-Chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms*. University of Illinois: PhD-disszertáció, 2011, ii–iv. Brahms és a terclánckok kapcsolatáról ld. továbbá: Kovács Sándor: „Brahms, a programzenész?”. *Magyar Zene* XLIX/2. (2011. május), 178–188.

5. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1889), I. tétel, 75–83. ütem

Brahms motivikus és harmóniai eszközként is gyakran alkalmazta különböző műveiben a tercláncokat, melyeket 1862-től kezdve barátjával, a Beethoven-kutatóként ismert Gustav Nottebohm-mal tanulmányozott. A már említett kései művek mellett az Op. 118-as és Op. 119-es zongoradarabokban, illetve az f-moll klarinét-zongora szonátában (Op. 120/1; első tétel) is fontos szerep jut a tercek sorozatának, ahogy a *Fantasien* című sorozatban is (Op. 116), melyben a tercláncok egyfajta kohéziós erőként tartják össze és integrálják egy ciklusba a különböző hangulatú és felépítésű darabokat.<sup>22</sup>

Brahms tercláncok iránti érdeklődése szorosan kapcsolódik az akadémikus szerző képéhez. A komponista rendszeresen segített Nottebohm-nak Beethoven műveinek kiadásával kapcsolatos munkáiban, Nottebohm pedig több Beethoven-vázlatkönyvhöz is hozzáférést biztosított Brahms-nak, melyek betekintést engedtek a szerző kompozíciós munkájába. Nottebohm-nak köszönhető az is, hogy később Brahms birtokába került Beethovennek a *Hammerklavier* szonáta vázlatait tartalmazó füzet, valamint a *Missa solemnis* egy munkapéldánya is – mindkettőben jelentős szerep jut a tercláncoknak. Brahms és Nottebohm együtt tanulmányozták ezeket a vázlatokat, Brahmsot pedig ezután élete végéig foglalkoztatta, hogyan építheti be a tercláncokat a kompozícióiba.<sup>23</sup>

Brahms zenéjében az ereszkedő tercek nemcsak technikai eszközként vagy színező effektusként szolgálnak, de komoly kifejező erővel is bírnak. A tercláncok a szerző több olyan darabjában is megjelennek, melyek valamilyen formában a ha-

<sup>22</sup> Uott, iv.

<sup>23</sup> Beethoven, Brahms és a tercláncok kapcsolatáról bővebben ld. Marie Rivers Rule fentebb idézett diszsertációját.

lálhoz, az elmúláshoz kötődnek – közéjük tartozik például a *Feldeinsamkeit* című dal (Op. 86/2) vagy a *Négy komoly ének* már említett, *O Tod wie bitter bist du* című darabja (Op. 121/3). Az önreflexió, a visszatekintés, a múlttal való számvetés nem volt idegen Brahmstól a H-dúr trió újrakomponálásának idején sem. Az első tétel új melléktémájának tercláncai nem pusztán nyugtalanítók, de magukban hordozzák az idő visszafordíthatatlanságának, múlt és jelen összeférhetetlenségének gondolatát is. Az elmúláshoz való kötődésükkel ugyanakkor ott van bennük az az őszi hang is, melyről ma is gyakran beszélünk Brahms zenéjének vonatkozásában. Az őszi, az alkonyat és a melankólia toposzának Brahms műveivel való összekapcsolása azonban inkább a 20. században vált csak jellemzővé, az 1900-as évek elején kezdte árnyalni a rideg, agyas zeneszerzőképet.

A terclánccok alkalmazásával Brahms mintha a szonátaforma kereteihez is szigorúbban ragaszkodna: az újrakomponált melléktéma a kései darab reprízében a korai változatnál jóval konzervatívabb módon tér vissza: a 76–115. ütemig tartó részt a zeneszerző – különböző hangszerelési variációkkal – egyértelműen megismétli a 215–254. ütemig. A melléktéma minden eleme újra elhangzik, s ezáltal a hallgatókban is megszülethet a visszatérésnek az élménye, melynek átélésére a korai változat repríze töredékességével és szokatlan megoldásaival nem adott lehetőséget.

Bár Brahms a kidolgozási szakaszt is teljes egészében újrakomponálta, az újraírt változat hangnemi pályája megőrzött bizonyos jellegzetességeket az eredetiből. Az eredeti kidolgozási szakaszban az egymással párbeszédet folytató motívumok tematikus kapcsolódásaira helyezte a hangsúlyt, miközben kevesebb figyelmet fordított a harmóniai koherenciára. Az újraírásakor mégis érezhetően ragaszkodott az eredetileg felállított harmóniai rendhez, melyet a kései változat esetében már erősebb harmóniai logikával, kidolgozottabb modulációkkal komponált meg.<sup>24</sup> Az 1854-es trió feltűnően hosszabb kidolgozási szakasza a melléktéma-terület gizmolljától legalább nyolc hangnemi területet bejárva jut el a visszatérés főtématerületének H-dúrjáig. Ugyanezt az utat szinte fele annyi hangnem érintésével építi fel az 1889-es darab. A két változatban több hasonló fordulat is megfigyelhető, ilyen például az e-moll–h-moll–C-dúr–E-dúr hangnemi területek egymásutánja (2. ábra a 210. oldalon). A trió több más részéhez hasonlóan a kidolgozási szakasz is tömörebbé, irányítottabbá vált az újraírásnak köszönhetően, ugyanakkor szűkszerűen vesztett is színeiből, eredeti gazdagságából.

A korai változat első tételének legszokatlanabb eleme az a fugatoszakasz, melyet Brahms a melléktéma-terület egyik témájára komponált (lásd a 3. kottát), és a visszatérésbe illesztett be (a 354. ütemtől). A négy témabelépésből, egy epizódból és két újabb témabelépésből álló szakasz nem nyerte el a korabeli kritikusok tetszését, Adolf Schubring a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain írt recenziójában (1862) például elsősorban erre a szakaszra, a felduzzasztott ellenpontra és túláradó polifóniára fogta, hogy Brahms nem volt képes a tételt egységessé formálni.<sup>25</sup>

24 Moseley: i. m., 285–286.

25 *Neue Zeitschrift für Musik* LVI/14. (1862. április 4.), 109.

1854		1889	
1–62.	H	(exp.) főtéma-terület	H
63–83.	H D#	(exp.) átvezetés	H D#
83–162.	g# D# g# E g#	(exp.) melléktéma-terület	g# H g#
162–291.	g# d# e h C E G F# g# H	kidolgozás	g# e G e h C E
292–353.	H	(repr.) főtéma-terület	g# H
		(repr.) átvezetés	h
354–409.	h F# H	(repr.) melléktéma-terület	h H
410–494.	H	kóda	H
			1–62.
			63–75.
			76–115.
			116–184.
			185–205.
			205–214.
			215–255.
			255–289.

2. ábra. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 – az I. tétel 1854-es és 1889-es változatának hangnemi területei (ütemszámokkal)

A neves bíróként és elhivatott kritikusként ismert Schubring írása egy olyan jelentős cikksorozat részeként jelent meg, melyben a „Schumann-iskola” különböző képviselőit mutatta be. Schubring Brahmsról született, öt számon átívelő írásai<sup>26</sup> mintha Schumann híres 1853-as *Neue Bahnen* című cikkét folytatták volna, és maguk is nagy súllyal járultak hozzá Brahms zenéjének recepciójához. Levelezésük tanúsítja, hogy Schubring nemcsak rajongója volt Brahms zenéjének, de gyakran tett javaslatokat és megjegyzéseket a zeneszerző darabjainak különböző technikai kérdéseivel vagy akár kiadásuk nyomdahibáival kapcsolatban is.<sup>27</sup>

A Brahms műveit bemutató írásának H-dúr trióról szóló részében Schubring szinte kizárólag az első tételt elemzi. Ahogy Walter Frisch is felhívta rá a figyelmet, Schubring észrevételei szoros párhuzamba állíthatók azzal, ahogyan Brahms évtizedekkel később újraírta a darabot.<sup>28</sup> A fugatoszakasz „bizarr különöségeinek”<sup>29</sup> már említett kritikáját Schubring így folytatta:

26 A teljes sorozat: Adolf Schubring: „Schumanniana: Johannes Brahms”, *Neue Zeitschrift für Musik* LVI/12–16. (1862), 93–96.; 101–104.; 109–112.; 117–119.; 125–128.

27 A zeneszerző és a kritikus kapcsolatáról ld. bővebben Walter Frisch: „Brahms and Schubring. Music and Politics at Mid-Century”, *19th-Century Music* VII/3. (1984. április), 271–81. Átfogó képet közöl tovább Schubringról a Brahms–Schubring levelezés közreadói kommentárjaiban Max Kalbeck is: ld. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring.* Hrsg. Max Kalbeck. Berlin: 1915 (Brahms Briefwechsel, VIII.), 161–183.

28 Frisch: i. m., 277.

29 A korai változat első tételének sokat kritizált „bizarr különöségei” az E. T. A. Hoffmann Kreisler-figurája által képviselt zeneesztétikával is kapcsolatba hozhatók. Mindezt Brahmsnak a korai változat autográf partitúráján szereplő aláírása indokolja: „Hannover. Januar 54. Krei jun.” Bővebben ld. Antonio Baldassarre: „Johannes Brahms and Johannes Kreisler. Creativity and Aesthetics of the Young Brahms Illustrated by the Piano Trio in B-Major, Opus 8.”, *Acta musicologica* LXXII/2. (2000), 145–167.

Ezt a fúgát az első imitációtól kezdve a szinte az egymás sarkára hágó szólamok hangfekvésében elhibázottnak és átlátszatlannak kell neveznünk. Ez a homályosság csak fokozódik a görcsös stretto szakaszban, amely a mindössze négy (elég harsány) témabelépés után következik (384. ütem). Az egy csomóba összegabalyodott csoportokat hamarosan már irányítani sem lehet; az egész örült meneküléssé bomlik szét (kánonszerű imitáció a 396. ütemtől), míg a főtéma maradványai védelembe nem húzódnak középen. Végül azonban ők sem képesek már ellenállni a támadásoknak, és elsodorja őket az általános örvény. A szenvedély és a karakterisztikum a győzelmüket ünneplik, míg a szépség gyászolva fátyolozza el arcát.<sup>30</sup>

Alig akad a H-dúr trió első változatáról olyan korabeli kritika, amely ne foglalkozna a repríz fugatoszakaszával.<sup>31</sup> Nem sokkal a premier után a *Signale* című lapban Louis Köhler így írt róla:

Furcsa mód Brahms zenéje gyakran eredeti a fülnek, mégis kevés vagy szinte semmi különleges nincs benne: ezt figyelhetjük meg a Trióban is, a gisz-moll melléktema egyszerű, önmagában tetszetős dallamában, különösen a két vonóshangszer imitációjában. Az első tétel igen gazdag szép hatásokban; a fugato azonban kissé zavart minket. Talán másoknak több örömet szerez; a tétel vége mindenesetre nagy lélegzetű és igazán kielégítő.<sup>32</sup>

Eduard Hanslicknál talán senki nem fogalmazott egyértelműbben: „Bárcsak egy kicsivel hamarabb zárulna le ez a tétel, mondjuk szorosan a fugato előtt, amelynek a belépése úgy hat, mint egy iskolás latin idézet egy rajongó szerelmes versben.”<sup>33</sup> Izgalmas kettősség, hogy ezt a fugatoszakaszt egyszerre értelmezhetjük rideg, agyas zenei eszközként és ezzel egy időben a tematikus rendbe nem illeszkedő, zavaró és logikátlan elemként is. Az újraírásnak – az új melléktema

30 „Diese Fuge ist von der ersten Imitation an in der Lage der sich gleichsam auf die Füße tretenden Stimmen verfehlt und fast undurchsichtig zu nennen; diese Undurchsichtigkeit wächst mit der schon nach vier (mitunter recht harten) Imitationen eintretenden engsten Engführung; bald sind die zu einem Knäuel verfilzten Truppen nicht mehr zu regieren, und das Ganze löst sich in wilde Flucht (von kanonisch imitierten Nebenwerk) auf, bis die Reserven des ersten Themas sich schützend ins Mittel legen, die aber schließlich dem Anpralle auch nicht widerstehen können und sich vom allgemeinen Strudel mit fortreißen lassen. Hier feiern Leidenschaft und Charakteristisches Triumphe, während die Schönheit sich trauernd das Antlitz verhüllt.” *Neue Zeitschrift für Musik* LVI/14. (4. April 1862.), 109.

31 Zauschirm: i. m., 97.

32 „Merkwürdigerweise trifft sich's in Brahms Musik oft, daß er für das Ohr originell ist, wenig oder gar nichts haben, das nach was Besonderem aussähe: hier im Trio zeigt sich z.B. ein solcher Fall (S. 5) in der höchst einfachen, doch so eigen-anziehenden Melodie des zweiten Motivs in Gismoll, besonders bei der Imitationsform zwischen den beiden Streichinstrumenten. Der erste Satz ist überhaupt reich von schöner Wirkung; doch störte uns die Fughette (S. 15) etwas. Vielleicht erfreut sie andere um so mehr; der Schluß des Satzes ist vollathmig und befriedigt ganz.” *Signale für die Musikalische Welt* 12. (März 1855), 90.

33 „Nur schließen könnte dieser Satz ein wenig früher, etwa dicht vor dem Fugato, dessen Eintritt ungefähr wirkt, wie ein lateinisches Schulcitat in einem begeisterten Liebesgedicht.” Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1886, 24. (A kritika eredetileg 1870-ben jelent meg.)

komponálásával összhangban – a fugato is áldozatul esett, átadva a helyét egy letisztultabb, ugyanakkor kevésbé izgalmas és meghökkentő melléktéma-visszatérésnek.

Kasztráció helyett inkább tűnnek kisebb sebészeti beavatkozásnak azok a gesztusok, melyekkel Brahms a H-dúr trió újraírásakor egy-egy szólamvezetési probléma okán módosította a darabot, vagy ahogyan a komponálás során őt ért külső hatások nyilvánvaló nyomait eltávolította. Ilyen külső hatás lehetett az első tétel 6–7., 9–12. és 14–17. ütemében a hegedű ellenszólama, melyet Brahms a kései változathoz már kihagyott (6. kotta). Ez az egyetlen momentum, amelyben a korai és a kései változat főtérmaterülete különbözik. Egy anekdota szerint ezek az ütemek nem más, mint Joachim József hatására kerültek bele a darabba, a hegedűművész ugyanis nehezen viselte volna, ha jelentősebb ideig csendben kell zenésztársai játékát figyelnie.<sup>34</sup> 1889-ben az idősebb Brahmsot Joachim preferenciája már aligha befolyásolta – az ellenszólam kivágásával koncentráltabbá, letisztultabbá tette a trió első ütemeit.

A H-dúr trió elemzése során alkalmazott műteti metaforák Brahms Theodor Billrothtal (a korabeli Bécs egyik legismertebb és legelismertebb sebészével) való barátságának fényében nyerhetnek különleges értelmet: Brahms zenéjét kommentálva Billroth gyakran élt saját szakmája nyelvi fordulataival. Az 1870-es évektől kezdve Brahmsnak ahhoz a belső köréhez tartozott, akikkel a zeneszerző rendszeresen személyesen ismertette meg új műveit és megosztotta készülő darabjaival kapcsolatos gondolatait. Levelezésükben arra is találunk példát, ahogy a zenében és az orvoslásban lehetséges sebészi beavatkozások természetéről gondolkodtak.<sup>35</sup>

Brahms a H-dúr trió újraírása előtt nem sokkal, 1886 nyarán több készülő kamaraművének – F-dúr cselló-zongoraszonátájának, A-dúr és d-moll hegedű-zongora szonátájának, valamint c-moll zongoratriójának – partitúráját is elküldte Billrothnak.<sup>36</sup> Fennmaradt levélváltásukban azonban nincs nyoma annak, hogy később a revideált H-dúr trió kottáját is eljuttatta volna barátjának. Arról azonban Brahms személyes meghívása tanúskodik, milyen fontosnak tartotta, hogy Billroth Bécsben az elsők között legyen, aki hallja az újraírt változatot. A zeneszerző Billrothnak szóló invitálása a Rosé Quartett próbájára szólt;<sup>37</sup> Brahmshez csatlakozva Arnold Rosé és Reinhold Hummer mutatták be Bécsben az új művet.<sup>38</sup> Bizonyos továbbá az is, hogy Billroth jól ismerte a H-dúr trió eredeti változatát – 1876-ban például Hellmesberger és zenésztársai az ő otthonában próbálták a darabot.<sup>39</sup>

34 Donald Francis Tovey: „Brahms”. In: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music (A–H)*. Ed. Walter Willson Cobbett. London: Humphrey Milford, 1929, 162. Idézi Moseley: i. m., 274.

35 Bővebben ld. Daniel F. Roses: „Brahms and Billroth”, *American Brahms Society Newsletter* V/1. (1987), 1–5.

36 *Billroth und Brahms im Briefwechsel*. Hrsg. Otto Gottlieb-Billroth. Berlin und Wien: Urban & Schwarzenberg, 1935, 396–398.

37 Uott, 460.

38 Megelőzve a bécsi premiért Brahms az 1889-es változatot először Budapesten mutatta be nyilvánosan: Hubay Jenővel és Popper Dáviddal 1890. január 10-én játszották a darabot közönség előtt.

39 *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, 224. és 227.

Hegedű

espressivo *p dolce*

Cselló *legato p*

*p*

*legato poco più f*

6. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), II. tétel, 4–20. ütem

Billroth 1885-ben egy Hanslicknak írt levelében hangot adott az eredeti trióval kapcsolatos kritikájának, melyet feltehetően nyilvánvalóvá tett Brahms számára is. Több Brahms-kortárshoz hasonlóan elsősorban azt sérelmezte, hogy a trió sok szálon összefonódó, szellemes ötletei nem alkotnak egymással valódi művészi értékű egységet.<sup>40</sup> Akárcsak Schubring javaslatai, a Billroth által említett egység is fontos célt és inspirációt jelenthetett Brahmsnak, amikor úgy döntött, hogy hozzáfog a mű átalakításához.

A személyes benyomások mellett a fentebb ismertetett átpolitizált zenei szempontok is tetten érhetők abban, ahogyan Brahms közeli baráti körének tagjai értékelték a trió változatait. Volt, akit lelkesítettek a logikus, átgondolt és érett újítások, míg mások szomorúan vették tudomásul, hogy Brahms mégiscsak felülírta a korai, szabadabb, természetesebb, személyesebb hangú darabot. Hanslick például 1890-ben így méltatta az új változatot:

Micsoda ragyogó, érett és egységes darabbá vált a trió! Mióta hallottam, már nem szeretem többé az eredetit. Bizonyos részei már kezdetben sem tetszettek, például az első tételben a zongora gisz-moll unisonója s az egész fugato. Mindez és néhány „üresjárat” most már a múlté! A helyükön új, termékeny melléktema és micsoda nagyszerű kidolgozás áll! Szeretném a mostani első tételt mind közül a legszebbnek tartani – de oly fájdalmas a választás.<sup>41</sup>

40 Uott, 170.

41 „Was für ein prachtvolleres, reifes, einheitliches Stück ist dieses Trio geworden! Seit ich es gehört will mir das original-Trio gar nicht mehr gefallen. Einiges darin hat mir freilich schon von allem Anfang nicht gefallen. z. B. im ersten Satz der Unisonogang des Klaviers in Gis-moll, vollends das Fugato. Das Alles und manche 'leere Stelle' ist jetzt fort! Dafür ein neues fruchtbares zweites Thema und welch großartiger Durchführungssatz! Ich möchte den jetzigen ersten Satz für den schönsten von allen halten – aber die Wahl tut doch weh.” Hanslick Brahmsnak, 1890. szeptember. Közli: Julius Korngold: „Ein Brief Hanslicks an Brahms”, *Der Merker* III/2. (Januar 1912), 57–58.

Clara Schumann a naplójában ezzel szemben jóval kimértebben értékelte az újraírt darabot. Bár egy 1890. március 18-i próbán még több részletét is zavarosnak és követhetetlennek érezte, egy nappal később már arról számolt be, hogy tisztábbá vált számára a mű, az első tétellel pedig különösen elégedett volt. Rög-tön hozzá is tette azonban, hogy nem ragadta magával úgy, mint például a c-moll zongoratrió. Elismerte, hogy a trió egységesebb lett, az újraírt változat azonban összességében mégsem tetszett neki.<sup>42</sup> Az első tételről szóló tartózkodó dicséretével szemben a fináléről lényegesen több érzellemmel írt – új melléktémáját egyenesen szörnyűnek találta.<sup>43</sup>

Nem rajongott az egységesebbé formált trióért Elisabeth von Herzogenberg sem, aki úgy érezte, „Brahmsnak nem volt joga ahhoz, hogy elvesse és egy mester kezével újrakomponálja fiatalságának néhol talán zavaros, mégis szerethető munkáját”.<sup>44</sup> Hozzá hasonlóan Theodor Helm is úgy látta, hogy míg a trió első változata „egy szenvedélyes fiatal szív közvetlen kiáradása volt”, az újraírt triót „egy olyasvalakinek a technikai-művészi felfogása diktálta, aki azóta nemcsak mesterré vált, de sokkal ridegebben gondolkodó emberré is”.<sup>45</sup> Helm kritikájának ugyanakkor politikai felhangot is tulajdoníthatunk: ahogy Margaret Notley is felhívja rá a figyelmet, a *Deutsche Zeitung*-ban publikáló Helm a rideg, agyas gondolkodást követ-

42 1890. március 18.: „[...] probierte er sein umgearbeitetes Trio Op. 8 mit Heermann und Becker. ich war etwas verzweifelt über sein unklares Spiel, konnte auch vielem nicht folgen.” – 1890. március 19.: „[...] probierte er es wieder bei Sommerhoffs, und heute gewann ich mehr Klarheit, war besonders vom 1. Satze sehr befriedigt, hingerissen, so wie z. B. von seinem C-moll-Trio bin ich nicht.” – 1890. március 22.: „Ich finde da Trio sehr viel einheitlicher geworden, aber es entzückt mich nicht durchweg... Im letzten Satz ist mir das zweite Motiv geradezu entsetzlich! In dem ersten Motiv deselben Satzes schwärmt man, dann wird man wie durch eisernen Griff aus allen Himmeln gerissen durch dieses 2. Motiv.” *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen* III. Hrsg. Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1923, 523–524. 1890. március 18.: „[...] az átdolgozott op. 8-as trióját próbálta Heermann-nal és Beckerrel. Kissé kétségbe ejtett a zavaros játékuk, sok mindent nem tudtam követni.” – 1890. március 19.: „[...] újra próbálta [a H-dúr triót] Sommerhofféknál, és ma már tisztábban értettem, különösen az első tétel töltött el megelégedéssel és ragadott magával úgy, ahogy például a c-moll triója nem.” – 1890. március 22.: „Úgy gondolom, a trió sokkal egységesebb darabbá vált, mégsem szerez nekem örömet. Az utolsó tétel melléktémája egészen szörnyű! Ugyanennek a tételnek a főtémájáért rajongani lehet, aztán a melléktéma mintha vasmarokkal húzná le az embert a mennyekből.”

43 A finálé Clara Schumann által szörnyűnek ítélt új melléktémájának helyén az eredeti darabban egy Beethoven-allúzió, az *An die ferne Geliebte* dalciklus utolsó dalának Schumann által is sokat idézett dal-lama állt. Az 1854-es és 1889-es H-dúr zongoratrió változatainak elemzésében és az újraírás lehetséges motivációinak megértésében kulcsszerep jut a darab gazdag allúzióinak, ezek kritikus tárgyalása azonban külön tanulmányt érdemel.

44 „Im Stillen protestierte etwas in mir gegen die Umarbeitung – es war mir, als hätten Sie kein Recht dazu, in die Jugendzüge, die lieblichen, wenn auch ab und zu verschwommenen, mit Ihrer Meisterhand jetzt hineinzukomponieren.” Elisabeth von Herzogenberg Brahmsnak, 1890. október 9. In: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, II. Hrsg. Max Kalbeck. Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908 (Brahms Briefwechsel, II), 241–242.

45 „Was früher dort stand dünkte uns der unmittelbare Erguß eines glühendes Jünglingsherzens, was jetzt dort steht, hat der technische Kunstverstand des seither zum Meister emporgereisten, aber auch weit kühler denkenden Mannes diktiert.” *Deutsche Zeitung* (4. März 1890)

kezetesen a „liberális” Brahms hibájának róttá fel.<sup>46</sup> Politikai felhang nélkül fogalmazta meg a fentiekkel rokon következtetését Heinrich von Herzogenberg, aki az újraírt első tételt úgy láttatta, mint két mester közös munkáját, akik belül többé már nem ugyanazok.<sup>47</sup>

A H-dúr triót elemző zenetudományi írások a *Fassung letzter Hand* felfogás jegyében a kései változatra sokáig elsősorban a korai darab javított formájaként tekintettek, nem tartották igazán egyenrangú változatoknak a két műalakot.<sup>48</sup> Hiába volt elérhető és hozzáférhető keletkezésétől fogva mindvégig a H-dúr trió 1854-es első formája, a 20. században szinte kizárólagossá vált az újraírt mű uralma. A korai változatból készült első felvételekre egészen az 1980-as évekig kellett várni.<sup>49</sup>

A koncertéletben többnyire ma is természetes, hogy ha a programban minden különösebb jelzés nélkül Brahms Op. 8-as trióját látjuk, akkor az előadók az 1889-es újraírt változatot játsszák. Érdeemes továbbgondolnunk, mekkora szerepet játszik ebben az előadói hagyomány, és milyen mértékben befolyásolnak bennünket ma Brahms recepciójában azok az átpolitizált zenei vagy zenén kívüli szempontok, melyek műveinek értékelését a 19. századtól kezdődően meghatározták.

---

46 Margaret Notley: „Brahms as Liberal. Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna”, *19th-Century Music* XVII/2. (1993), 107–123.

47 „Im ersten (Satz) kann ich des Eindrucks nicht Herr werden, als sei’s eine Kompagniarbeit zweier innerlich nicht mehr ganz gleicher Meister.” *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, II, 254.

48 Moseley: i. m., 304.

49 Az 1854-es változatból az Odeon Trio készített elsőként lemezfelvételt 1982-ben. Ld. Annie Yimm: *A comparative and contextual study of Schumann’s piano trio in D minor, Op. 63 and Brahms’ piano trio in B major, Op. 8 (1854 version): from musical aesthetics to modern performances*. City University London: DMA-disszertáció, 2016, 140. és 184.

## ABSTRACT

---

ANNA BELINSZKY

### THE CASTRATION OF BRAHMS'S PIANO TRIO IN B MAJOR

---

*The Musical-Political Ideologies of the 1880s as Reflected in the Rewriting of the First Movement*

The B major piano trio has a special place in Brahms' oeuvre: under the number op. 8 we find simultaneously an early and a late piece. When Fritz Simrock obtained the publication rights of several early Brahms works in the 1880s, and gave the composer the opportunity of revising his pieces before their new edition, Brahms virtually rewrote his piece.

To understand the context of rewriting, it is essential to consider the historical, political, cultural and musical contexts that defined the milieu of the late 19<sup>th</sup> century Vienna where Brahms lived and worked. As a representative of the liberal elite of this era, the composer had to face the emergence of various populist political and social movements which questioned the fundamental principles and values of liberalism, and these processes also influenced the musical scene and the general discourse on music. The musical principles and values that Brahms had embraced were shaken and began to lose their dominance: respect for the musical past and its traditions was challenged similarly to notions of musical intellect or musical logic.

The motifs of logic, reason and scientific thinking appear remarkably in the rewritten – or in other words 'castrated' – B major Trio. I borrow the word 'castration' from Brahms, who, in a letter to Simrock, used this phrase to describe the editing process, during which all the movements of the piece, with the exception of the Scherzo, were significantly revised. Brahms preserved the original identity of the movements by retaining their first themes. However, he made striking and decisive changes in them by composing new second themes, and deleting or revising long passages or even whole sections. In my paper, I focus on the first movement, and seek to answer how Brahms's rewriting process and compositional decisions can be interpreted in the context of the musical-political ideologies of the 1880s.

---

Anna Belinszky is a fourth-year PhD student in musicology at Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary). Her research examines intersections of music, politics and aesthetics in the 19th century and specifically in the work of Johannes Brahms. She is a research assistant at the Liszt Academy where she holds classes on 19th and 20th century music history. Besides her PhD studies and teaching activities she works as a music journalist, editor and programme annotator for various Hungarian cultural institutions. She also has a master's degree in psychology.

# KÖZLEMÉNY

Richter Pál

## 17. SZÁZADI ZENETÖRTÉNETI FORRÁSOK ZENEELMÉLETI TANULSÁGAI\*

Zeneelméleti tárgyú kutatásokat általában két szempont alapján végzünk. Vizsgálhatjuk egy adott korszak zenei jelenségeit a mai kor zeneelméleti tudásával, eszköztárával felvértezve, és így meghatározhatjuk a különböző zenetörténeti korszakok zeneelméleti jellegzetességeit, meghatározó tényezőit. De kutathatjuk magának a zeneelméletnek a történetét, azt, hogy a különböző zenetörténeti korokban milyen, a zenét és egyes összetevőit magyarázó elméleti konstrukciók léteztek, és a kor zenei gyakorlatához képest az elméletírások mennyire voltak naprakészek, illetve milyen mértékű elmaradást mutattak. A zeneelmélet történetének kutatásában természetéből adódóan a zeneelméletnek és a zenetörténetnek a kettőssége figyelhető meg, mind tartalmát, mind módszereit tekintve. Egyrészt mind a zenetörténet, mind a zeneelmélet része az általános zenetörténeti vizsgálódásnak, másrészt feltételezik az adott kor elméleti konstrukcióinak a megértését, amelyhez viszont alapos és átfogó zeneelméleti ismeretekre van szükség. A legkézenfekvőbb lehetőség az egyes korszakok zeneelméleti vonatkozású forrásait áttekintve rögzíteni az elméleti gondolkodás alakulását, változását és mindezt összevetni a zenei gyakorlatával. Összességében azonban minden vizsgálat, amelynek tárgya egy zenei jelenség, valamilyen zeneelméleti vonatkozással is bír.

Mindez igaz a zenetörténeti források közé tartozó korabeli leírásokra is, amelyek zenészekről, zenélési alkalmakról, együttesekről, esetenként a zene jellegéről, bizonyos tulajdonságairól, hangszerekről, azok használati szokásairól, körülményeiről tájékoztatnak. A megfelelő forráskritikai vizsgálatokat követően döntő jelentőségű ismereteket és adatokat nyerhetünk belőlük zenetörténeti, de akár zeneelméleti vonatkozásban is.

Daniel Speer (1636–1707) iskolamester, zenész (trombitás, dobos) és író fontos szereplője a 17. századi zene- és művelődéstörténetnek Közép- és Kelet-Közép-Európában.<sup>1</sup> Jól ismert, hogy Speer volt a szerzője az *Ungarischer oder Dacianischer*

\* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet kutatója.

<sup>1</sup> Válogatás a téma szakirodalmából: Hans Joachim Moser: „Der Musiker Daniel Speer als Barockdichter”, *Euphorion* 34. (1933), 293–305.; uő: „Daniel Speer”, *Acta Musicologica* IX/3–4. (1937), 99–122.; Túróczi-Trostler József: *A „Magyar Simplicissimus” s a „Török kalandor” forrásai*. Budapest 1915; Barna István: „Ungarischer Simplicissimus. Adalékok a XVII. századi magyar zenei művelődéstörténethez”. →

*Simplicissimus* (1683), az ennek folytatását jelentő *Türkischer Vagant* (1683) életrajzi ihletésű zenésregényeknek, a *Musikalisch-türkischer Eulenspiegel* (1688) quodlibetnek, különböző táncoknak és más zenei, a hangszeres játékhoz elméleti és gyakorlati útmutatásokat adó kiadványoknak.<sup>2</sup> A *Simplicissimus*-regényt (1. kép) jegyzetekkel ellátva kiadták magyarul és modern német átírásban, valamint egyes részeit lefordították szlovákra is.<sup>3</sup> Mind a német, mind a magyar és a szlovák kutatás foglalkozott Speerrel és műveivel, elsősorban a zenei regényekben az egyes népekhez köthető művelődés- és várostörténeti írásokkal, táncokkal és dallamokkal. A sziléziai Boroszlóban (Breslau, ma Wrocław Lengyelországban) született német nemzetiségű Speer regényeit névtelenül vagy álnéven jelentette meg, és ugyan a kor elvárásainak megfelelően kalandos, helyenként fantasztikus történetekkel színesítette őket, leírásainak többsége valóságghűen tükrözi személyes tapasztalatait, s így a kutatás szempontjából fontos forrásnak tekinthetők. Elsőként Hans Joachim Moser (1889–1967) német zenetörténész volt, aki valószínűsítette a legfontosabb zenésregények esetében Speer szerzőségét még az 1930-as években megjelent tanulmányaiban.<sup>4</sup>

A magyar irodalom- és zenetörténet ugyan magukat a műveket már a 19. század második fele óta ismerte, és magyar vonatkozásukat bőséggel tárgyalta, Moser feltételezését követően Szabolcsi Bence nyomán újabb lendületet vett mind a szer-

In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*, 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 495–514.; Falvy Zoltán: „Daniel Speer magyar táncai”. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*, Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 75–89.; uő: „Speer. Musicalish-Türkischer Eulen-Spiegel”, *Studia Musicologica* 12/1. (1970), 131–151.; Alexander Mózi: „Daniel Speers Werke. Ungarischer Simplicissimus und Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel”, *Studia Musicologica* 17/1. (1975), 167–213.

- 2 Daniel Speer jelentősebb művei (válogatás): Ungarischer / Oder / Dacianischer Simplicissimus / Vorstellend / Seinen wunderlichen Lebenslauff [...] / Herausgegeben von gedachtem / Dacianischen Simplicissimo. / Gedruckt im Jahr 1683 [regény]; Türkischer Vagant [...] Gedruckt / im Jahr Christi 1683 [regény]; Ungarische Wahrheits-Geige / Oder / Eigentlicher Entwurff des Vngerlands / wie auch die Beschaffenheit dieser Nation [...] Gedruckt zu Freyburg / Anno 1683 [röpirat, a szerzője valószínűleg Speer]; Das Neuste von der Zeit / Das ist Ausführliche Vorstellung der listigen Gefangen-Nehmung / und in Ketten und Bande Schliessung des welt-beruffnen hungarischen Rebellen Graf Teckely [...] Nürnberg In Verlegung Johann Hoffmanns / Buch- und Kunst-händlers 1685. [röpirat]; Musicalish Türkischer Eulen-Spiegel [...] mit Ungarisch-Griechisch-Moscowitisch-Wallachisch-Kosakisch-Rusnakisch- und Pohlnisch lustigen Balleten / mit ihren Proportionibus [...] Von dem bekandten Dacianischen SIMPLICISSIMO in Güntz. Daselbst gedruckt im Jahr 1688 [quodlibet]; Grund-richtiger [...] Unterricht der Musikalischen Kunst. Oder / Vierfaches Musikalisches Kleeblatt [...] Ulm [...] 1697 [tankönyv].
- 3 Az *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* regény modern kiadásai és fordításai: *Der Ungarische Simplicissimus. Lebensschicksale eine Schlesiens*. Hrsg. Rudolf Urbánek. Breslau: Priebatsch, 1906; *Der Ungarische Simplicissimus*. Konstanz: Seeverlag, 1923; *Magyar Simplicissimus. Kalandos történet a XVII. századból*. Ford. Turóczy-Trostler József. Budapest: Béta Irodalmi Rt., 1924; *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus*. Berlin: Rütten [und] Loenig, 1978; *Magyar Simplicissimus*. Ford. Varjú Elemér. Budapest, 1956 [újabb kiadása: Miskolc: Felsőmagyarországi Minerva 1, 1998]; *Uhorský Simplicissimus* [Ungarischer Simplicissimus] Ford. dr. Jozef Vlahovič. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964; *Węgierski bądz Dacki Simplicissimus*. Ford. Danuta Reychmanowa. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- 4 Ld. az 1. lábjegyzetben, valamint: Hans Joachim Moser: *Corydon. Geschichte des mehrstimmigen Generalbassliedes und des Quodlibets im deutschen Barock*, 1–2. Braunschweig: Litolf, 1933, Bd. 1. 66–67.



1. kép. A Simplicissimus címlapja

zó, Daniel Speer, mind műveinek beható tanulmányozása, további meghatározó bizonyítékok felkutatása.<sup>5</sup> Ebben az előkerült korabeli dokumentumok mellett a jellegzetes monogramok is segítettek. Már a *Simplicissimus* címadásánál felmerült a kérdés, hogy a regény írója a címben miért a Dacia nevet részesítette előnyben a németben és egyébként az írásműben magában is használt Siebenbürgen helyett? A válasz kézenfekvő: így tudta nevének kezdőbetűit elrejtetni: D[aciانشer] S[imp-

5 Szabolcsi Bence: „A XVII. század magyar világi dallamai”. In: *A magyar zene évszázadai*, I. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959, 281–372.; ide: 366–367.; Bárdos Kornél: „Városi zeneélet”. In: *Magyarország zenetörténete*, II.: 1541–1686. Budapest, 1990, 19–101.; ide: 23., 33., 34., 62., 70.

licissimus], azaz Daniel Speer. Álnéven írt más műveinél anagrammát is használt (Asne de Rilpe – *Taffelschnitz* 1685; Res plena Dei – záró bejegyzés a *Philomela Angelica* című műben, amely Velencében jelent meg).<sup>6</sup> A regényeket pedig – miután rengeteg zenei vonatkozást tartalmaznak, és a főszereplőjük is zenész – egyértelmű, hogy csak zenész írhatta. Ráadásul a *Simplicissimus* regényben leírt események azonosításából kiderül, hogy a főszereplő 1636-ban született, ami szintén megegyezik Speer születési dátumával. Ma már teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy fiatal korában Daniel Speer a szülővárosából először egy lengyel nemesi házhoz, majd 19 évesen a Szepességbe került, az akkori Felső-Magyarország területének szabad királyi városait járta végig: Késmárk, Lócse, Kisszeben, Bártfa, Eperjes és végül Kassa voltak a tartózkodási helyei. A leírás szerint Kisszebenben és Bártfán tanult meg zenélni, trombitálni és dobolni. Ezt követően kivette részét a török elleni küzdelemből, beállt Rákóczi gróf eperjesi kapitány, majd Homonnay János generális seregébe tábori dobosnak. Hamarosan török fogságba került, elvitték Egerbe, ahonnan kiváltás útján szabadult. Ezt követően jutott el Erdélybe, ahol II. Rákóczi György fejedelemségének idején egy fiatal magyar főúr szolgálatába szegődött. További bonyodalmak révén került azután Moldvába, végül a Rákóczi fejedelemmel szemben álló Barcsay Ákos uraságot szolgálta, és vele együtt jutott el Konstantinápolyba. 1655 és 1661 között a regényben megírt események többségét Speer valóban átélte, és a megadott helyszíneken is járt. Végül 1665-ben tért vissza német területre.<sup>7</sup> Éppen ezért valóságosnak fogadhatjuk el a zenei vonatkozású leírásait is. Moser feltételezése szerint Speer, miután az országot és a magyar nyelvet is jól ismerte, a württembergi haderő tolmácsaként 1685-ben újra Magyarországra jött,<sup>8</sup> és itt lehetett Buda 1686-os török uralom alóli, a nemzetközi és a magyar haderő által történt felszabadításakor is. Ebből az időből származik két politikai röpirat, amelyeket szintén Speernek tulajdonítanak. A *Das ist neueste von der Zeit* részletesen bemutatja Thököly Imre gróf, a Habsburgok ellen küzdő kuruc hadvezér Ahmed nagyváradi pasa általi elfogatását, az *Ungarische Wahrheits-Geige* (2. kép) pedig allegorikus tartalmú írás a magyar hegedűről, a magyar zenéről, zenélésről és zenekarról, amelyekhez írója politikai magyarázatokat fűz, védelmébe véve a kuruc felkelést.<sup>9</sup> Már a címadás is igen beszédes, miután a németben a „Wahrheitsgeige” kifejezés az igaz történet, a valóság elbeszélését is jelenti.<sup>10</sup>

6 Mózi: *Daniel Speers Werke*, 169.

7 BARNÁ: *Ungarischer Simplicissimus*, 499–500.

8 Moser: *Daniel Speer*, 102.

9 Szabolcsi: *A XVII. század magyar főúri zenéje*, 209–280.; ide: 224–226. (<https://mek.oszk.hu/02000/02044/html/1kotet/114.html>); Sárosi Bálint: *Dudások, cigányzenészek. A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Nap Kiadó, 2019, 44–45.

10 A harmincéves háború idejéből való a következő vers: „Den Text gar scharf ich geig, / Wahrheit ich nicht verschweig, / Ich geig sie dem und dem, / Des Dings ich mich nicht schäm” (tartalmi fordítása: a szöveget ugyancsak szigorúan hegedülöm, a valóságot el nem hallgatom, hegedülöm ennek-anak, olyan dolgokról, amelyeket nem szégyellek), ld.: Julius Otto Opel–Adolf Cohn: *Der Dreißigjährige Krieg. Eine Sammlung von historischen Gedichten und Prosadarstellungen*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1862, 397.



2. kép. A Wahrheits-Geige címlapja

Adatainak zenetörténeti jelentőségét a zenészek életéről, megbecsültségéről, a zenetanulásról, a zenész céhek, a városi zenészek működéséről stb. már a korábbi kutatások feltárták, de van közöttük néhány, amelynek érdemes a zeneelméleti vonatkozásait is megvizsgálni. Elsőként a nemzetközi használatban is elterjedt *nóta* kifejezés használatáról kell szólni. A 19. század első évtizedei óta a *nóta* kizárólag énekelt dalt jelent a magyar nyelvben, az esetek többségében nem táncolnokra, csak az asztal mellett éneklők, azaz mindenképpen szöveges, énekelt dallamot jelöl.<sup>11</sup> Külön szakkifejezésként honosodott meg a 19–20. századi népies műdalokra a *magyar nóta* jelzős szerkezet, amelynek legavatottabb előadói a városi cigányzenekarok voltak.<sup>12</sup> Ugyanakkor Speer a *Simplicissimus*-ban és a *Wahrheits-Geige*-ben a magyarok körében népszerű fogásnótákról, vagy *sonatákról* tudósít („zu jedem Gericht oder Tractament seine besonderbahre *Nota* oder *Sonata*”), amelyek az étkezés egyes fogásaihoz játszott kifejezetten hangszeres darabokat jelölnek<sup>13</sup>

11 Sárosi Bálint: *Cigányzene...*, Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1971, 136–138.

12 A cigányzenészek szerepéről részletesen ld.: uott, 40–59., 109–126.; uő: *Dudások, cigányzenészek*, 124.

13 *Ungarische / Wahrheits-Geige / [...]* (1683). Országos Széchényi Könyvtár Sign.: H-Bn App\_H\_1077. ([http://oszkdk.oszk.hu/storage/00/01/37/69/dd/1/App\\_H\\_1077.pdf](http://oszkdk.oszk.hu/storage/00/01/37/69/dd/1/App_H_1077.pdf)); Szabolcsi: *A XVII. század magyar főúri zenéje*, 216., 225–226., 228. (<https://mek.oszk.hu/02000/02044/html/1kotet/112.html> és <https://mek.oszk.hu/02000/02044/html/1kotet/115.html>)

(3. kép). A *nóta* elnevezés a magyar nyelvben a latin *nota* szó középkori jelentésének, a hangjegynek az átvétele, azaz eredetileg a kottát jelentette, majd jelentése a kottakép tartalmára, a dallamra, dalra módosult.<sup>14</sup> 16. századi költőnk, Balassi Bálint a reneszánsz líra hagyományát követve a versei elején *ad notam* utalással jelzi, hogy mely dallamra énekelve lehet előadni őket. Ugyanezt a gyakorlatot követték a csak szöveget tartalmazó egyházi énekeskönyvek is a 16–17. században. Miután a 17–18. századi kéziratokban a hangszeres zenén belül a táncokra általában a latin *chorea* vagy *saltus* kifejezéseket használták, a *nóta* leginkább asztali muzsikálást jelenthetett. Figyelemre méltó, hogy a néphagyományban a falusi hangszeres zenészek, a falusi cigány hegedűsök például a dallam szót nem használják. Nem azt mondják egy darabbal kapcsolatban, hogy annak nem ez vagy az a dallama, hanem hogy nem arra a nótára megy, függetlenül attól, hogy szöveggel énekelhető, vagy csak hangszeres, általában férfitáncokat (verbunkos, legényes) kísérő dallamról van-e szó.

Már Bartók Béla és Kodály Zoltán is hangsúlyosan szólt a magyar zenei néphagyományban az egyszólamúság egyeduralgoló szerepéről mint magyar jellegzetességről. Azóta a hangszeres népzenei kutatás rámutatott arra, hogy a falusi vonós bandáknál, főként Erdély középső részén a kísérőhangszereknél is megfigyelhető, hogy a maguk adottságainak megfelelően a dallamot követik, azaz a dallamnak egyfajta variált alakját szólaltatják meg, és nem a nyugati zenében megszokott funkciók harmóniai kíséretet játszanak.<sup>15</sup> A magyar nyelvterületen a vonós bandák hagyománya a hangszeres népzeneben dokumentálhatóan a 18. század harmadára, közepére vezet vissza.<sup>16</sup> Jelenlétükről elsőként a mai Szlovákia déli területeiről, Galántáról és Pozsony környékéről vannak adataink.<sup>17</sup> Ezek a vonós együttesek a korábbi consortok, illetve a klasszikus kamaragyüttesek mintájára jöhettek létre, és a zenészek cigányok voltak. Az északkeleti vidékeken, a mai Magyarország Szabolcs-Szatmár-Bereg megyéjében, illetve a mai Ukrajna Kárpátokon inneni részein, valamint Máramarosban vannak adataink zsidó zenekarokról is.<sup>18</sup> Természetesen nincsenek hangfelvételeink abból a korból, de az Erdélyben még a 20. század végén is használt régies, a dallamot követő kíséretmód alapján feltételezhető, hogy kezdetben több helyen, a magyarok által lakott vidékeken talán mindenütt, a falusi környezetben nem az önálló, funkciók harmóniákat használó kíséret, hanem a dallamkövető játékmód lehetett elterjedve, miután ez felelhetett meg jobban az egyszólamúságban gyökerező zenei kultúrának. Daniel Speer kalandokkal teli leírásában még éppen a vonós együttesek megjelenése előtti állapotot találta, azaz hegedű és dudu együttesét. A két hangszer adottságai alapvetően a dallam

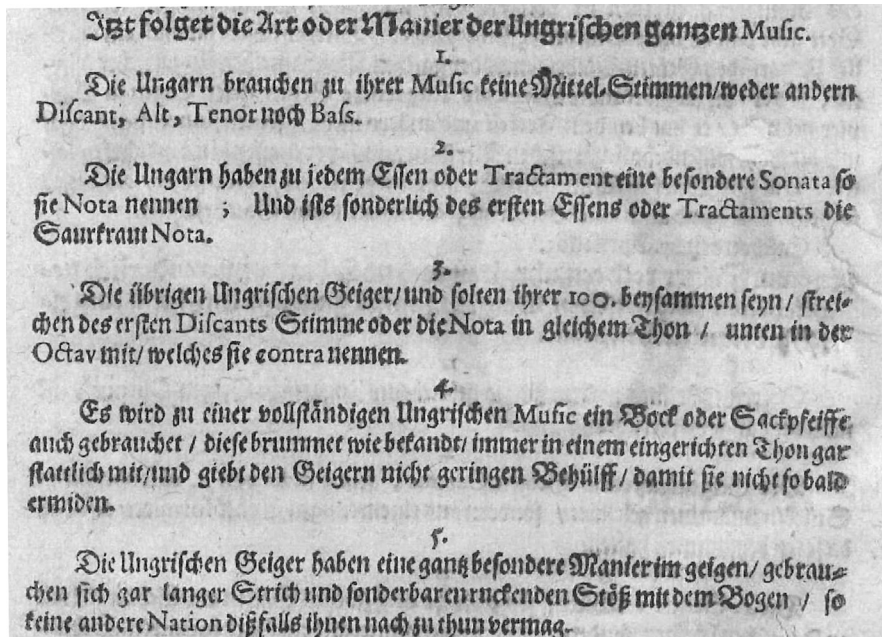
14 Zaicz Gábor (főszerk.): *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2006, 571.

15 Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2012, 344–359.

16 Sárosi Bálint: *A cigányzenekar múltja (1776–1903). Az egykorú sajtó tükrében*. Budapest: Nap Kiadó, 2004, 6–7., 9–11.

17 Uó: *Dudások, cigányzenészek*, 48–50.

18 Uott, 36–37.



3. kép. A magyar zene fajtáinak felsorolása a Wahrheits-Geigében

megszólalását erősítették a duda bourdon sípjának orgonapont típusú kíséretével. Ez a hangzásvilág már akkor is Európa évszázadokkal korábbi zeneiségét tükrözte, és nem a zenei barokk 17. század végi gazdag harmonizálását, a *basso continuo*n alapuló gyakorlatát. Ahogy Speernél olvashatjuk, a hegedű–duda kettőse még a legmagasabb társadalmi, főúri körökben is döntően jellemző volt, a 20. század elejére viszont már a paraszti hagyományból is kikopott, ritkaságként fordult elő a palóc vidéken és Szeged környékén.<sup>19</sup> Még egy bourdonegyüttest ismerünk, Erdélyben, a keleti székelyek között mind a mai napig használt hegedű és ütőgardon kettősét.<sup>20</sup> A néphagyományban fennmaradt formációk között különleges a szintén Erdélyből, Székelyföldről, a Sóvidékről származó hegedű, cimbalom és bőgő hármasa, amelyben mindegyik hangszer a dallamot játssza, így egészen különleges heterofon hangzás jön létre.<sup>21</sup> Az erdélyi Mezőségen a vonósbandák jellegzetesen hegedű, brácsa és kisbőgő/bőgő együtteséből állnak, és bár a brácsa, amelyen csak három, egy síkban lévő húr van (a láb egyenes, nem domború), hármashang-

19 Az alábbi hivatkozással behívható videófelvételen a duda és hegedű kettősének rekonstrukcióját hallhatjuk a korszak stílusát idéző népzenei, illetve egy 17. századi történeti dallam megszólaltatásával: <https://youtu.be/tOV1QIpdnCk>

20 *Magyar Népzenei Antológia. Digitális összkiadás – Anthology of Hungarian Folk Music. Complete Digital Edition* (DVD-ROM), Budapest 2012, az MNA6\_106, ZTI\_AP\_03526c jelzetű felvétel: <https://youtube/BFe5wntN0bg>

21 <https://youtu.be/iCT-Rz-LT54>

zatokat, dúr akkordokat játszik, de a kíséret módja itt is dallamkövető, a dallamot erősíti, miután a brácsa a dallam főhangjaira építi a dúr akkordokat, a bőgő pedig a főhangokat szólaltatja meg.<sup>22</sup>

Végül érdemes Daniel Speer zenei tankönyvének (*Grund-richtiger [...] Unterricht der musikalischen Kunst*) (4. kép) 1697-ben megjelent második kiadása klavír- és generálbasszus-játék fejezetéből a számozás sajátosságára felhívni a figyelmet. Speer a tankönyvében kétféleképpen használja a számozást. A generálbasszust oktató részben az általánosan ismert gyakorlatnak megfelelően és módon. A billentyűs játék fejezetben azonban a különböző, a gyakorlást és a technikai fejlesztést szolgáló mintadaraboknál, miután csak a két szélső szólamot (a diszkantot és a basszust) kottázta le, a hangzás gazdagítására ad meg számokat, amelyek szintén a basszushoz képest jelölik a játszandó hangot, de belső szólam jellegük miatt sok a 8-as, 5-ös és 3-as szám, amelyeket a normál számozottbasszus-letétekben nem szoktak jelölni (5., 6. kép).



4. kép. Daniel Speer zenei tankönyvének (*Grund- richtiger [...] Unterricht der musikalischen Kunst*) címoldala

22 *Magyar Népzenei Antológia*, az MNA1\_4\_036.: ZTI\_AP\_06217c-e jelzetű felvétel: <https://youtube/5QGecqZRGLM>

47 (25)

Sachen wird Gott nicht gebietet/ auch sonst der Neben-Mensch nicht gebeeßert/ sondern vielmehr gedärgert.  
 11. Weil das Choral-Tractiren ein Anfang zum General-Bass-Tractiren ist/ kan und wird man inskünftig desto leichter zu solchem gelangen/ darum man stets darbey bleiben soll/ bis man sehr wohl alle Kirchen-Lieder tractiren kan.

Wann nun ein Incipient das Clavier zimlicher massen in der Faust hat/ und die Choral-Gesänge zum theil gefasset und tractirt/ was ist weiter bey der Sach zu thun?

Zekund soll man einige weltliche Sachen zu Ergöglichkeit entweder von Arien/ Balletten/ Couranten/ Gavotten/ Sarabanden oder Menueten mit ihme tractiren/ damit die Finger läuffig/ und die Lust zum Clavier desto mehr angefrischet werde. Habe derowegen einige dergleichen Sachen auß allen Tonis, nach Ordnung der vorgestellten Intonationibus beysetzen wollen/ und zwar nur mit den zwey Principal-Stimmen Discant und Bass/ die übrige Zuehör aber mit drüber befindlichen Speciebus bedeuten wollen/ so ein Informator seinem Discipulo schon sagen wird/ was solches bedeutet und anzeigt/ welches dann abermahl eine Befürdrung zum General-Bass tractiren giebet.

5. kép.<sup>23</sup> Gyakorlást szolgáló mintadarab Speer zenei tankönyvében (47. oldal)

51 (26)

6. kép. Gyakorlást szolgáló mintadarab Speer zenei tankönyvében (51. oldal)

23 „Habe derowegen einige dergleichen Sachen auß allen Tonis, nach Ordnung der vorgestellten Intonationibus beysetzen wollen/ und zwar nur mit den zwey Principal Stimmen Discant und Bass/ die übrige Zuehör aber mit drüber befindlichen Speciebus bedeuten wollen/ so ein Informator seinem Discipulo schon sagen wird/ was solches bedeutet und anzeigt/ welches dann abermahl eine Befürdrung zum General-Bass tractiren giebet.“ (Így aztán néhány hasonló dolgot [még] hozzá akartam tenni minden hangnemből [kiindulva], a bemutatott intonációk sorrendjében /mégpedig csak a két fő szólamra, úgymint diszkantra és a basszusra [kidalogozva], /miközben a többi játszani valóra a felettük található jelek hivatottak utalni / oly módon, hogy a tanár már [könnyen] elmagyarázhatja a diáknak / a jeleket és azok jelentését, / ami aztán újból lendületet ad a generálbasszus művelésének. [Németh István Csaba fordítása])

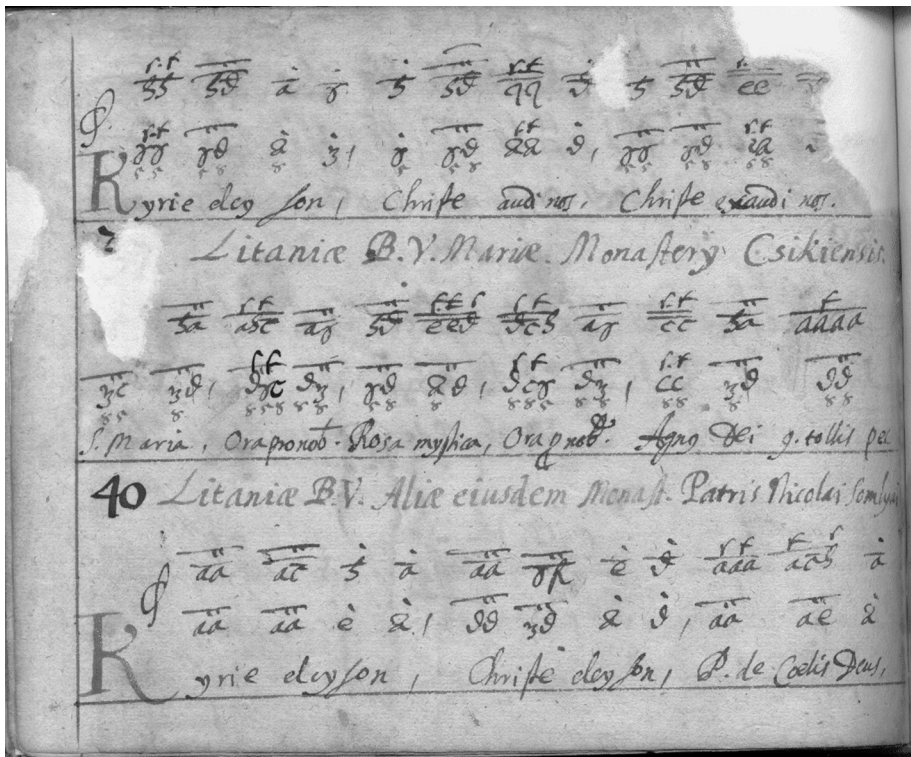
Két példában mutatjuk a számok alapján kidolgozott belső szólamokat, lefelé húzott szárákkal a felső szisztémában (1., 2. kotta).

1. kotta

2. kotta

Speernek ez az eljárása azért is nagy jelentőségű, mert az erdélyi ferences szerzetes, Kájoni János Speerrel kortárs kézírataiban, például az *Organo Missaléban* szintén hasonló számozásokat találunk,<sup>24</sup> amelyeknél a basso continuo játéknál szokatlan számozás (3, 5, 8) így értelmet nyer (7. kép, 3. kotta). Mindezek alapján valószínűsíthető, hogy a korban a belső szólamok eljátszására a számozott baszsus gyakorlatát segítségül hívva létezett egy gyorsírásszerű lejegyzés, amelynek segítségével a kottakép nem vált bonyolultabbá, de mégis megfelelő ajánlásokat adott a gazdagabb és színesebb hangzás elérésére.

24 Kájoni János: *Organo=Missale*. Közr. Richter Pál. Csíkszereda: Státus Könyvkiadó, 2005 (A Csíksomlyói Ferences Könyvtár Kincsei, 3.), 600.



7. kép. Kájoni: Organo Missale, 215v

Handwritten musical score for organ, showing three systems of music with lyrics and figured bass notation.

System 1 (Measures 1-8):  
 Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste au - di nos.  
 Figured bass: 5 5 5 8 8 5 5 8

System 2 (Measures 9-16):  
 Chri - ste ex - au - di nos. Pa - ter de cae - lis De - us, mi - se -  
 Figured bass: 5 5 5 8 5 8 8 8 8

System 3 (Measures 17-24):  
 re - re no - - bis. Fi - li Red - em - ptor mun - di De - us, mi - se - re - re no - bis.  
 Figured bass: 5 8 8 8 8 5 8 8 5

3. kotta. Kájoni: Organo Missale, 39. litánia

## ABSTRACT

---

PÁL RICHTER

### WHAT WE CAN LEARN FROM 17<sup>TH</sup> CENTURY MUSIC THEORY SOURCES

---

By its very nature, research into the history of music theory displays the duality of music theory and music history, both in terms of content and methods. On the one hand, both music history and music theory are part of the general study of music history, and on the other hand, they presuppose an understanding of the theoretical constructions of the given age, which in turn requires a thorough and comprehensive knowledge of music theory. The most obvious possibility is to record the developments and changes in theoretical thinking by examining the music theoretical sources related to each period and to compare all these with the developments and changes in musical practice. Taken as a whole, however, any study dealing with a musical phenomenon will also have music theoretical implications.

All the above is especially true of contemporary descriptions belonging to the sources of music history, which provide information about musicians, musical occasions, ensembles, sometimes the nature of music, certain musical characteristics, and instruments as well as the ways and circumstances in which these instruments were used. By following the proper source-critical studies we might obtain, based on the sources, crucial knowledge and data in terms of music history, but also music theory, as evidenced by the works of the seventeenth-century Silesian musician and writer Daniel Speer.

---

**Pál Richter** was born in Budapest, graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995, and obtained a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th century music of Hungary, and conducted his PhD research in the same subject. Other main fields of his interest are Hungarian folk music, classical and 19<sup>th</sup> century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and has participated in ethnographic field research, too. From 2005 he was the head of Folk Music Archives, and recently has become the director of the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities HAS. He regularly delivers papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. Since 2007 he has been directing the new folk music training, and is the head of the Folk Music Department.

# Mikrokosmos zongorára

Megjelent a Bartók Béla zeneműveinek kritikai  
összkiadásában (40. kötet) · Z. 15040

Közreadta NAKAHARA YUSUKE

G. Henle Verlag · Editio Musica Budapest Zeneműkiadó

A 20. század talán legnagyobb hatású zongoradarab-sorozata egy kötetben, új, kritikai kiadásban. A közreadást megelőző angol, magyar és német nyelvű bevezető tanulmányok nemcsak



a sorozat keletkezés- és fogadtatástörténetét tárják fel minden eddiginél részletesebben, hanem a mű kottázási és előadási kérdéseiben is eligazítást nyújtanak. A kiadvány magában foglalja a Bartók által a Mikrokosmoshoz írt gyakorlatokat és jegyzeteket is. A közreadáshoz tartozó kritikai kommentár az Összkiadás 41. kötetében jelenik meg.

Keresse a zeneműboltokban vagy rendelje meg  
a **www.emb.hu** honlapon.

**EDITIO MUSICA BUDAPEST**  
Zeneműkiadó Kft.

Tornyai Péter

## IDÉZI-E BARTÓK MÉLISANDE HALÁLÁT A 2. VONÓSNÉGYESBEN?

*Kísérlet egy bő fél évszázados pontatlanság korrekciójára*

A Bartók-szakirodalom számos műve, beleértve a legalapvetőbb munkákat is,<sup>1</sup> hivatkozik arra, hogy a 2. *vonósnégyes* zárótételének *Lento, non troppo* szakasza (a 88. ütemtől, azaz a 7. próbajel előtt induló rész) egy Debussy-idézetre épül, de legalábbis utalás a *Pelléas és Mélisande* egy zenei mozzanatára. A bibliográfiai hivatkozások a felfedezés tényét Bartha Dénes és Bónis Ferenc egy-egy tanulmányára vezetik vissza.<sup>2</sup> Valóban Bónis 1963-ban megjelent írása – mely a Bartók-életműben fellelhető idézeteket veszi számba – az egyetlen forrás, amelyben a szerző ezt a zenei összefüggést a konkrét helyek meghatározásával, kottapéldákkal illusztrálva fejti ki.<sup>3</sup>

Bónis a következőt írja:

Bartók Debussy-idézete szintén az előbb említett operából [ti. a *Pelléas és Mélisande*-ből] való. A Mélisande halálakor megszólaló szekvenciázó zenekari közjáték egy variációja került a *Második vonósnégyes* finaljába.<sup>4</sup>

A cikkben ezt a megállapítást az utána helyezett két kottarészlet hivatott pontosítani és igazolni (itt: 1. és 2. *kotta*). Az összefüggés nyilvánvalóan a két anyag egy-egy melodikus egysége között áll fenn (3. *kotta*).

Bónis Ferenc állítása – amely tehát a *Pelléas*-idézet értelmezésének mindezidáig sarokköve volt – két szempontból is problematikus. A két kérdést először külön-külön tárgyaljuk.

1 Pl. Kárpáti János: *Bartók vonósnégyesei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967; Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Átdolg. kiad. Budapest: Akkord Kiadó, 2000.

2 Kárpáti: i. m., 30.

3 Bónis Ferenc: „Quotations in Bartók’s Music”, *Studia Musicologica* V. (1963) 355–382.

4 Uott, 371. (*A fordítás tőlem.*) Bónis a tanulmányát közel harminc évvel később magyarul is publikálta, a szóban forgó résznél annyi kiegészítést téve, hogy a Debussy-idézet a kvartettben „lassított, nagyított felvételtként” kapott helyet. Ld. Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében”. In: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992, 93–116., 106–107.)

1. kotta. Debussy: Pelléas és Mélisande, 5. felvonás, 28. próbajel. Részlet a zongorakivonathból.

2. kotta. Bartók: 2. vonósnyégyes, III. tétel, 88–96. ütem

3. kotta. A dallam Debussynél és Bartóknál

1.

A kottákon idézett Debussy- és Bartók-részlet megfeleltetése öncélúnak tűnik, amennyiben a megszólalásuk annyira különböző, hogy a hallgatási tapasztalat – legyen az akár a két mű alapos ismerőjéé – nem tud párhuzamot vonni köztük.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> A Bónis tanulmányában bemutatott többi Bartók-idézet lényegesen jobban megfelel ennek a kritériumnak.

A vonósnégyes adott helye nem idézi fel az opera zenekari közjátékát, mert az említett hangsorozat névleges azonosságán túl minden zenei tényezőben (tempó, ritmus, karakter, artikuláció, regiszter, textúra stb.) igencsak különböznek. Ezenkívül az sem elhanyagolható, hogy Debussynél a közbeszúrt *c* hangok olyan tonális viszonyrendszerbe helyezik az ominózus hangsorozatot, amely kontextus Bartók-nál nincs meg, sőt helyette a *b*-vel egy hasonlóan erős, de teljesen más harmóniai környezet (tritónusz) veszi körül a „dallamot”. Ha tudatosan használta volna is Bartók a Debussy-részlet ostinato-szólamának hét hangját, azt semmiképp sem idézetszerűen tette.

## 2.

Az idézett hely Bónis utalásával ellentétben nem Mélisande halálának pillanata. Igaz ugyan, hogy Mélisande utolsó énekelt mondatai közvetlenül e közjáték előtt szólnak meg, ez alapján visszamenőleg akár datálhatnánk is ekkorra a halál beálltát,<sup>6</sup> csakhogy ezt az opera szereplői és a közönség sem tudhatná ezen a ponton, vagyis a részlet dramaturgiai szerepe egészen más: még csak a szolgálólányok néma bevonulásának ad helyet. (Lásd a partitúrában is szereplő színpadi utasítást a 28. próbajelnél.)

\* \* \*

Mit fogadhatunk el tehát Bónis Ferenc állításából? Az opera 5. felvonásának alaposabb átnézése meglepő tanulságokkal szolgál, ami után úgy gondolom, mégsem elvetendő a 2. kvartett zárótételének és a *Pelléas és Mélisande* fináléjának kapcsolata, sőt Bónis állításának mindkét – imént megkérdőjelezett – fele igaznak bizonyulhat, ha nem is úgy, ahogy ő gondolta. Csak kicsit máshol kell keresni, és kicsit mást.

## 1.

Az említett hangsorozat (*3a kotta*) az 5. felvonás számos egyéb helyén is felbukkan, és egy előfordulása van, amely a hangmagasságok absztrakcióján túl is hasonlít a Bartók-részlethez: a felvonás legelején (*4. kotta*). Itt a tempó, a dinamika és az egyszólamúság révén a hangsorozat mint tisztán melodikus elem jelenik meg, valóban mutatva hasonlóságot a kvartettbeli részlettel. Ha Bónis erre a pontra hivatkozna, elfogadható, hihető lenne, hogy itt Bartók valóban idéz.<sup>7</sup> Csak akkor le kellene mondani arról a – kvartett-tétel titokzatos narratívája szempontjából két-

6 Ennek a feltételezésnek a librettó több utalása is ellentmond (például az orvos szavai, a szolgálólányok térdre hullása egy későbbi pillanatban, harangütések, stb.), Debussy zenei-dramaturgiai megoldásai pedig ennél is világosabban későbbre helyezik a halál idejét.

7 Továbbá, feltételezve a kvartettbeli *Pelléas*-párhuzamot, a felvonás első formai zárlatának ismételt *a-c* tercébe (8. ütem, ld. a 4. kotta végét) nem nehéz a vonósnégyes jellemző (végső) zárlatát is behallani. Kiváltképp ha hozzátesszük, hogy a Mélisande halálát jelző harangütések szintén párosan és kiscerc-együtthangzással szólnak meg az opera végén (vö. harang – pizzicato a vonósnégyes végén).

The image shows a musical score for the beginning of Act 5 of Debussy's opera Pelléas et Mélisande. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Lent et triste' and 'p soutenu et doucement expressif'. The second system features triplets and dynamic markings 'p' and 'pp'.

4. kotta. Debussy: Pelléas és Mélisande, az 5. felvonás kezdete

ségtelenül többletjelentéssel bíró – megállapításról, hogy a bartóki párhuzam konkrétan Mélisande halálának zenei-dramaturgiai pillanatához kötődik.

Vagy mégsem?

## 2.

Ha nem annál a résznél történik meg a halál (felismerése), amit Bónis idéz, akkor vegyük szemügyre a tényleges helyet (5. kotta a 234. oldalon):

ARKEL

Semmit se láttam. – Ez hát a vég?...

AZ ORVOS

Igen, igen.

ARKEL

Nem is hallottam semmit... De így, ily hirtelen... Némán száll el a lelke...

GOLO

(felzokog)

Ó! Ó!<sup>8</sup>

Ha ezek a szavak nem lennének elég egyértelműek arra vonatkozólag, hogy Mélisande távozása az életből itt történik meg, itt válik világossá, Debussy nagyon erős zenei megoldása nem hagy kétséget. Az egész felvonás (sőt, az opera) harmóniavilágára nagyon jellemzők a párhuzamosan mozgó nagy tercek, de ezek jellemzően kétféle alakzatba rendeződnek: vagy kromatikus mozgásba, ahol a melodikus és mixturális jellegük kerül előtérbe, vagy nagy szekundos menetekbe, melyek összességében egészhangú hangkészletet eredményeznek. Az említett helyen azonban egy teljesen új nagyterc-konstelláció jelenik meg, méghozzá a lehető legtisztábban, legjobban kiemelve: szekvenciális láncolattá fűzve és minden egyéb hangtól, szólamtól mentesen. Az újdonság a nagytercek kisterc-távolsága (pl. *c/e-esz/g*). Ez, azon túl, hogy a lehetséges harmadik kombinációja a nagyterc-pár-

8 Részlet az opera librettójából (Keresztury Dezső és Keresztury Mária fordítása). Az aláhúzott szövegrész tartozik az 5. kottához.

Je n'ai rien en-ten-du... Si vi-te, si vi-te...  
oui.

*toujours pp*

281

GOLAUD Ei-le s'en va sans rien di-re... (sanglotant)

*pp ppp pp*

5. kotta. Debussy: Pelléas és Mélisande, 5. felvonás 37. próbajel

huzamoknak, teljesen más harmóniai minőséget jelent. A kisterc-lépések sorozatából kialakuló hangsor többféleképpen megközelíthető (például megfelel az 1:2 modellskálának is), Debussy kontextusában azonban a legfontosabb jellegzetessége az, hogy – ellentétben többek között a korábban említett nagytercpárhuzam-típusokkal – sem diatonikus-modális, sem egészhangú hangrendszerbe nem illeszkedik, kívül áll az opera zenéjében eddig megszokott harmóniavilág(ok)on. Azt, hogy a cselekményben ezen a ponton valami lényeges változás, kilépés történik, Debussy ezzel a tisztán zenei eszközzel teszi egyértelművé.

És itt csaphat a homlokára a Bartók-kvartettben Mélisande halálának (fel-) idézését kereső, ám Bónis tévedését felfedezve épp elcsüggedő elemző! Hiszen honnan lehet még ismerős ez a tercmotívum – szintén tiszta kétszólamúságban, szintén szekvenciális láncolatban, szintén egy tétel legfontosabb formai-dramaturgiai pontjain exponálva? Éppen a 2. vonósnegyes zárótételéből (6a–b kotta).

Különösen szembeütő az utalás a kvartett utolsó taktusaiban. A *Più lento* szakasz második ütemében elérkezünk a tétel jól ismert tonikai kis tercéhez (a–c), ám ennek végső ismétlései előtt Bartók még egyszer beiktatja a kisterc-motívumot. Ezzel megkapjuk a teljes Debussy-sort, azonos hangnemben, annyi különbséggel, hogy Bartók a c és a hangokra nem épít nagy tercet, hanem (mondhatni: a tengelyrokonságot kihasználva) közös harmóniai állomássá olvasztja össze őket. Így a menet Debussynél a negyedik, Bartóknál a harmadik lépéssel ér körbe (7. kotta).

Tempo I (♩ = 69-72)

poco a poco -

6a kotta. Bartók: 2. vonósnyégyes, III. tétel, 68–72. ütem

Tempo I (♩ = 66)

Un poco più andante (♩ = 84)

Più lento. (♩ = 60-63)

Tempo I. (♩ = 69)

6b kotta. Bartók: 2. vonósnyégyes, III. tétel, 132–141. ütem

(Debussy)

(Bartók) (pizz.)

7. kotta. A terc-szekvencia Debussynél és Bartóknál

Megfigyeléseinket a bevezetésben felvetett két problémával kapcsolatban a következőképp összegezhetjük:

1. Bónis állítása, miszerint az általa citált Bartók-részlet egy Debussy-idézet, lehet helytálló, csak az opera nem azon helyének az idézetéről van szó, amelyre ő a kottapéldával utal.

2. Bónis állítása, miszerint Bartók a kvartettben idézi Mélisande halálának zenei pillanatait, szintén helytálló, csak a vonósnyégyes-tétel egy másik zenei anyagára vonatkozva igaz.

Bár nem lehet bizonyítani a következő hipotézist, mégsem állom meg, hogy ne vessem föl a tévedés történetének egy lehetséges forгатókönyvét. Magyarázatkeresésem kiindulópontja: nem tartom valószínűnek, hogy a Debussy-közjáték basszusában bárki „spontán módon” ráismert volna a Bartók-vonósnégyes hangjaira, vagy fordítva, miközben a terc-motívum vagy az operafelvonás elejének sokkal evidensebb összefüggését nem vette észre. Számomra sokkal hihetőbb a következő feltevés: Bónis egy közvetlenebb forrásból (a legkézenfekvőbb Kodály Zoltán személye lehet) hallhatott utalást arra, hogy Bartók a vonósnégyes harmadik tételében Mélisande halálát idézi. A Debussy-partitúrában a Mélisande utolsó megszólalása utáni ütemekben felfedezte a Bartók-műből ismert hangsorozatot, és ezzel megoldottnak vette a kérdést, elszalasztva a fontosabb összefüggések feltárását.

## 1+2.

A vonósnégyes-tétel két szóban forgó részlete között – akár van közük a Pelléas-hoz, akár nincs – szoros kapcsolat van, mégpedig éppen az említett kis terc-nagy terc motívum révén. A „Debussy-dallam” és a hozzá társított másik – a bartóki kontextusban már legalább olyan fontos – szólam ugyanis együttesen épp ugyanezt a harmóniai konstellációt hozza létre (8. kotta).<sup>9</sup>

8. kotta. Bartók: 2. vonósnégyes, III. tétel, a 68–98. ütem kivonata

9 A két rész kapcsolatát erősíti, hogy a motívum a tétel más zenei anyagaiban nem kap szerepet.

Ezt a feltűnő egyezést egyedül az árnyalja, hogy a dallamsorok kezdetén nagyterc-helyett tritónusz-együtthangzások állnak. Hogy a tritónusz valóban a terc helyettesítője, módosulása, arra maga Bartók világít rá azzal, hogy a két formarész határán az addig tisztán nagy tercbe mozgó kisterc-motívumot az utolsó két alkalommal tritónusz-nagyterc párként harmonizálja (85–87. ütem, lásd a 8. kottán a szaggatott vonallal bekarikázott részeket).

A fenti összefüggések fényében, ha elfogadjuk, hogy a 2. vonósnégyes említett szakaszában Bartók Debussytól idéz, akkor az idézésnek egy komplex, hatványozott formáját fedezhetjük fel: Bartók a *Pelléas és Mélisande* két jellegzetes zenei elemének (egy melodikus és egy harmóniai természetűnek) a vegyítésével, egymásra vonatkoztatásával hozza létre saját zenei anyagát. A két Debussyre utaló mozzanat közös zenei kontextusba helyezése Bartók eredeti kompozíció megoldása, az operában a két elemnek nincs közvetlen kapcsolata.

## ABSTRACT

PÉTER TORNyai

DOES BARTÓK QUOTE MÉLISANDE'S DEATH IN HIS 2ND STRING QUARTET?

*An Attempt to Correct a Semicentennial Inaccuracy*

Since a study dating from 1963 by Ferenc Bónis, most of the main sources in the literature about Bartók's Second String Quartet mention that the *Lento, non troppo* section in the 3rd movement contains a quotation from Debussy's opera, *Pelléas and Mélisande*, namely the moments of Mélisande's death. The present article points out that Bónis's statement is problematic from two aspects: the part of the opera cited by him is not really the point where the protagonist dies, and is not even what Bartók's musical reference refers to. However, by finding the right moments in Debussy's closing scene, we can discover more evident connections to the finale of the string quartet. Bartók really did quote in the quartet the motif heard at Mélisande's death, but at other – even more important – places in the movement. Furthermore, Bartók in his musical material combines two different characteristic elements (a melodic and a harmonic one) taken from *Pelléas and Mélisande* by referring each to the other as a unique compositional solution.

---

**Péter Tornyai** (b.1987), composer, chamber musician, graduated from the Liszt Academy in 2012. He is a DLA candidate at the same institution, where he has taught composition, orchestration, analysis and contemporary music practice since 2016. His work has been recognised with the award of the Junior Prima prize and Artisjus prize (2016, 2017). He is an active participant in Hungarian musical life with his compositions and as a chamber music player. He is a founding member and viola player of the Classicus Quartet and the Dohnányi Quartet.

# Liszt Ferenc zongoraművei

## az Editio Musica Budapest megújult Urtext kiadásában

- Az Új Liszt-Összkiadás kottaszövege és kritikai kommentárja, szükség esetén javítva az újabb kutatási eredmények alapján
- Korábbi műváltozatok, albumlapok az Összkiadás pótköteteiből
- Új, naprakész előszók a művek keletkezéséről és notációjáról angolul és németül (Kaczmarczyk Adrienne)
- Liszt-kéziratok és első kiadások fakszimiléi
- Kiváló minőségű és környezetbarát sárgásfehér papír
- Elegáns és tartós kivitel

### MÁR KAPHATÓ:

2. ballada (korai változat és végleges változat) · Z. 12699

II. magyar rapszódia · Z. 8162

A Villa d'Este szökőkútjai (Urtext) · Z. 8187

Consolations (első változat és revideált változat), **Madrigal** · Z. 12697

Dante-szonáta (korai változat és végleges változat) · Z. 8189

Haláltánc · Z. 12718

Három koncertetűd (új kiadás a szerzői kézirat alapján) · Z. 15071

Három Petrarca-szonett (1. változat és 2. változat) · Z. 8183

H-moll szonáta · Z. 12900

Karácsonyfa (Urtext) · Z. 12316

Két koncertetűd, **Ab irato, Morceau de salon** · Z. 6502

Két legenda (a 2. legenda könnyített változatával) · Z. 12313

La campanella (első változat és végleges változat) · Z. 12913

Öt Mefisztó-keringő, **Mefisztó-polka** · Z. 13951

Paganini-etűdök · Z. 6500

Szerelmi álmok (a 2. darab két korai és egy későbbi változatával) · Z. 12707

Valse-Improptu, **Petite valse favorite** · Z. 3868

További kötetek előkészületben

Kiadványainkat keresse a zeneműboltokban vagy  
rendelje meg a **www.emb.hu** honlapon.



EDITIO MUSICA BUDAPEST  
Zeneműkiadó Kft.

# RECENZIO

Komlós Katalin

## DOHNÁNYIRÓL ANGOLUL ÉS MAGYARUL

*Veronika Kusz: A Wayfaring Stranger.*  
Oakland: University of California Press, 2020

*Dohnányi Ernő: Válogatott írások és nyilatkozatok.*  
Közreadja Kusz Veronika. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020

A hazai zenetudomány tekintélyét jelentősen emeli, ha egy nemzetközi rangú külföldi kiadó világnyelven jelentet meg egy magyar szerző által írt kötetet. Ezt a distinkciót érdemelte ki Kusz Veronika 2015-ben megjelent, fontos primer kutatásokon alapuló Dohnányi-monográfiája,<sup>1</sup> amely most angol nyelvű változatban vált hozzáférhetővé a University of California Press gondozásában, 2020-ban.<sup>2</sup> A magyar Dohnányi-kutatás e jeles eredményén túl nem lehet eléggé hangsúlyozni azt a tényt, hogy a 20. század világviszonylatban nagy muzsikusa, akit az utókor a mai napig kissé árnyékban felejtett, immár a nemzetközi zenetudományi szakirodalom első vonalában kap helyet, elegáns kivitelezésű, képekkel és kottapéldákkal gazdagított kötet formájában.

Az *A Wayfaring Stranger* nem azonos Kusz Veronika Rózsavölgyi-kiadású, mintegy 350 oldalas magyar nyelvű monográfiájával, azaz nem pontos fordításról van szó. A tartalom és a felépítés azonban lényegében ugyanaz. Dohnányi életének utolsó évtizedéről ad számot, biográfiai krónikával, és az ebben a korszakban született művek kiváló, részletes elemzésével. A magyar nyelvű kötet I. része („Amerikai évek”) jelentősen rövidül, koncentráltabbá válik az angol verzióban; a II. rész („Amerikai művek”) kevesebb változtatással követi az eredetét.

Az amerikai kötet kivételes értéke a nagyszerű fordítás. Kusz Viktória és Brian McLean munkáján egy árnyalatnyit sem érződik, hogy a szöveget eredetileg nem angolul fogalmazták: minden egyes mondat, kifejezés tökéletesen idiomatikus angolsággal szól az olvasóhoz. Hogy a könyv egyszerre tud maximálisan tudományos és olvasmányos lenni, és hasonlóan képes az objektív, ugyanakkor szubjektív véleményalkotásra, az már természetesen a szerző, Kusz Veronika érdeme. Munkája, gazdag háttéranyagával, Dohnányi amerikai koncertjeinek és koncertrepertoárjá-

1 *Dohnányi amerikai évei.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015. A kötetről Berlász Melinda írt recenziót a *Magyar Zene* 2016/1. számában.

2 *A Wayfaring Stranger. Ernst von Dohnányi's American Years, 1949–1960.* California Studies in 20th-Century Music, general editor Richard Taruskin.

nak a Függelékben közölt teljes jegyzékével igazi tudományos forrásmű, amely egyben lebilincselő olvasmány is.

Nem kis teljesítmény!

Egészen más műfajú a kevéssel később megjelent magyar nyelvű kiadvány, amely *Válogatott írások és nyilatkozatok* címen gyűjti össze a Dohnányitól fennmaradt nagy mennyiségű írásos dokumentumot. A vaskos kötet a Rózsavölgyi kiadó „Zeneszerzők írásai” sorozatában jelent meg, amelynek keretében többek között már Debussy, Wagner, Schönberg, Arvo Pärt magyarrá fordított írásaival ismerkedhetek meg az érdeklődők. Fontos, méltánylandó vállalkozás: mint tananyaggal remélhetőleg a közép- és felsőfokú zeneoktatás is élni fog vele.

„Dohnányi Ernő (1877–1960) írásos életműve sem mennyiségében, sem tartalmában nem fogható pályatársai, mindenekelőtt Bartók Béla és Kodály Zoltán ilyen munkásságához, hiszen egyfelől igen ritkán nyilvánult meg önmagáról, zeneműveinek háttéréről vagy zeneszerzői poétikájáról, másfelől jelentékeny zenetudományi, népzene tudományi vagy zenekritikai munkássága sincs”, kezdi mondanóját a kötet Bevezetésében a közreadó, Kusz Veronika. Így igaz. Dohnányi *muzeus* volt, nem írástudó, és nem is a szavak embere. Nem szívesen nyilatkozott; ha kénytelen volt valamit megfogalmazni, azt igen tömören, a lehető legrövidebben tette. Mintha sajnálta volna az időt és energiát pusztá szavakra: szíve szerint csak zenében kommunikált.

Ezzel együtt a kötet rendkívül érdekes, színes, és legfőbb hozadéka az, hogy általa jobban megismerjük Dohnányit. Mert bármilyen zárkózott valaki, rövid megnyilatkozásaiból is megismerszik az ember. Legyen szó pódiumról, pedagógiáról, közéletéről, zeneszerzői kérdésekről, a szilárd egyéniség ott van minden mondat mögött. Nem kisebb nyereség a betekintés a 20. század első felének magyarországi zenei életébe; mivel Dohnányi sokféle vezetői posztot töltött be, sok szemszögéből ismerhetjük meg az eseményeket, részben a kulisszák mögöttieket is.

Nem volt könnyű dolga Kusz Veronikának, amikor az igencsak tarka, számtalan témát, területet, személyes és általános kérdést érintő hosszabb-rövidebb írásból, olykor csak széljegyzetből álló halmazban megpróbált szisztematikus rendet teremteni. Végül két nagy tömb keretében (I. Írások; II. Nyilatkozatok, interjúk) a következő témák kaptak helyet: az I. részben az „Önmagáról”, „Saját és mások műveiről” szóló írások mellett „Kotta- és könyvelőszók”, „Zeneakadémiai és általános pedagógiai írások”, és „Zeneéletről, politikáról” szóló fogalmazványok olvashatók; a II. rész „Saját műveiről”, „A Zeneakadémiáról”, „Filharmóniáról, rádióról, zeneéletről” szól, valamint vegyes tartalmú „Általános interjúk”-at tartalmaz. (Utóiratként három vegyes szerzőségű írás és egy hasznos adatokat közlő Függelék csatlakozik a kötethez.) Az alcímekből látszik, hogy bizonyos átfedések óhatatlanul vannak a különböző csoportba sorolt témák között, de a közreadó szempontja nyilvánvalóan az volt, hogy az önálló írások ne keveredjenek az interjúkkal.

Ilyen nagy mennyiségű és sokrétű anyagot lehetetlen minden részletében értékelni, így inkább személyes reflexióimat mondanám el az olvasottakról.

Talán a legmélyebb benyomást az „Emlékkönyvemből” című 1944-es rádióelőadás tette rám. Dohnányi itt gyermekkorát, fiatalkorának pozsonyi éveit idézi fel tőle szokatlan melegséggel és sok-sok információval. „Aki csak a mai Pozsonyt ismeri, annak fogalma sem lehet, hogy milyen volt ez a város a múlt világháború előtti időkben”, kezdi visszaemlékezéseit (63.). Szavai nyomán megelevenedik a békeidők Monarchiája, egy magaskultúrájú város 19. század végi képe. A gyermek Dohnányit körülveszi a civilizált polgári életformához tartozó házimuzsikálás, egyházi zene a nagy templomokban, nemzetközi nagyságok fellépése a hangversenyéletben. A zongorázás mellett hegedült, orgonált, zenét szerzett; személyesen láthatta az öreg Liszt Ferencet, Brucknert, hallhatta a híres meiningeni zenekart Hans von Bülow vezényletével.

Aktív és sokoldalú muzsikusi tevékenysége (lényegesen előnyösebb társadalmi helyzetben) szinte a fiatal Joseph Haydn pályakezdő éveit idézi fel. „Vasárnapként a gimnáziumi istentisztelet után a dómtemplomba siettem, ahol kilenc órákor kezdődött a Nagy mise, [...] itt a zenekarban második hegedűt játszottam, vagy esetleg az orgonához ültem”, meséli fél évszázad távlatából Dohnányi (72.). Az emberben felmerül egy alkalmi munkákból élő, sziporkázóan tehetséges rohraui fiatalember alakja, aki Bécsben a leopoldstadti Irgalmas Testvérek templomának első hegedűseként vasárnap és ünnepnapokon reggel nyolc órákor volt szolgálatban, onnan Haugwitz gróf kápolnájába sietett, ahol tíz órákor orgonálnia kellett, tizenegy órákor pedig már a Stephanskirchében énekelt.

Mivel saját pályám olyan szorosan és hosszan kapcsolódik a budapesti Zeneakadémiához, talán megbocsátható, hogy kiemelt érdeklődéssel olvastam Dohnányi ehhez az intézményhez fűződő kommentárjait, véleményeit, tapasztalatait. Legkorábbi, és kemény ellenállást kiváltó megnyilatkozása volt az 1917-ben papírra vetett, Mihalovich Ödön igazgatónak címzett „Zeneakadémiai reformtervezet”. Dohnányi 1906-tól egy évtizeden át volt a berlini Zeneakadémia tanára, és hazatérése után, immár a budapesti Zeneakadémia tanáraként, jelentős tapasztalatok birtokában nyilvánvalóan új szellemiséget kívánt meghonosítani a hazai intézményben. (Az efféle ambíciónak sok példáját láthatjuk mind a múlt, mind a jelen kultúrtörténetében.) Alapvető célkitűzésként magasabb művészi színvonalat kívánt meghonosítani a Liszt Ferenc téren a „közéiskolai” nivó helyett. A növendékek folyamatos és zavartalan fejlődése érdekében eltörölte volna az osztályzást és a vizsgákat, kivéve a záró, végbizonyítványt adó vizsgát. Az efféle radikális ötleteket a tanári kar nagyobb része természetesen nem helyeselte, és maga Mihalovich igazgató sem kívánta felborítani az európai konzervatóriumok elveihez igazodó rendet.

Ami Dohnányi művészképzésre vonatkozó koncepciójában a legfontosabb, és amit egész pályája során több megnyilatkozásában is hangsúlyozott, az viszont véleményem szerint igencsak meggondolandó. Nevezetesen az, hogy a lapról olvasásnak mint a repertoárismeret fő eszközének sokkal nagyobb szerepet kellene kapnia a képzés folyamán, mint amennyit szánnak rá. „Irodalomismeret nélkül nincs stílusérzék”, állapította meg egy Előszóban 1929-ben („A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos technika elsajátítására”, 152.). Elképzelése szerint nem min-

den darabot szükséges pódium-előadás szintjére teljesen kidolgozni, és cáfolja azokat az ellenvetéseket, amelyek ebben a „pongyola” játékmódra szokás veszélyét látják. „A gyakorlásra fordított idő mintegy negyedét kellene blattolásra áldozni, ennek később érezhető majd a haszna”, magyarázza jóval később is, egy 1948 körül az Ohio Universityn tartott előadásában (235.). Világosan mutatkozik meg ezekben a fejtegetésekben a didaktikus pedagógiával szembenálló nagyvonalú, szuverén művész és *all round* muzsikus portréja.

Nincs új a nap alatt, állapíthatja meg az olvasó az 1933-ban rendezett első nemzetközi Liszt-verseny konfliktusokkal terhes történetén elmélkedve. Az előkészítő és bíráló bizottság elnöke (az utóbbi bizottságban olyan nagyságrendű művészek vállaltak tagságot, mint Wilhelm Backhaus, Alfred Cortot, Edwin Fischer, vagy Emil Sauer), Dohnányi Ernő több sajtónyilatkozatban volt kénytelen protestálni a verseny eredményét megkérdőjelező hangok ellen és tényekkel bizonyítani a verseny menetének objektív szabályszerűségét. (Mint ismeretes, az I. díjat Dohnányi mesteriskolájának növendéke, a 19 esztendő Fischer Annie nyerte.) Ezzel együtt nem szűntek a vádaskodások, a nagytekintélyű Emil Sauer pedig kilépett a bíráló bizottságból. Ismerős történet minden mai versenyző, szervező vagy zsűritag számára...

A saját művekről, zenei és közéleti pozíciókkal kapcsolatos témákról (Filharmoniai Társaság; Magyar Rádió) szóló, többnyire nyúlfarknyi írások pillanatképek a pálya sikereiről, problémáiról és mindennapjairól. A különböző nyilatkozatok olykor triviális sorai között aztán gyöngyszemekre bukkanhat az ember. Az *Ellenzék* című kolozsvári lapnak 1922 karácsonyán adott interjú során a koncertezésről kérdező újságírónak (feltehetően Kuncz Aladárnak) például Dohnányi a következőket mondta: „A muzsikánál az a fontos, hogy a közönség jól legyen diszponálva. Csak így áll elő művész és közönség között a szükséges idegkapcsolat. A rosszul diszponált közönségnél a legjobb játék is hatástalan.” (372.) Fantasztikusan érdekes megállapítás. Bár a legtöbb művész a pódiumon elsősorban saját diszpozíciójával van elfoglalva, valószínűleg sokan osztanak ezt a rendkívüli megfigyelést.

A kötet végén, a „Vegyes szerzőségű írások” között kapott helyet a gyűjtemény egyetlen igazán problematikus darabja, a *Búcsú és üzenet*, amely minden valószínűség szerint nagyobbrészt Dohnányi feleségének, Zachár Ilonának a műve.<sup>3</sup> Aki egy kicsit is ismeri Dohnányi stílusát és emberi habitusát, az bizonyára összeráncolt szemöldökkel olvassa az érzelgősséig menő ömlengésekkel fogalmazott oldalakat. Kétségtelen, hogy információkat is kapunk, az alapvető hangvétel azonban éppen Dohnányi személyiségének a legfontosabb és legtisztéletreméltóbb kvalitásait hamisítja meg: a férfias tartózkodást, a dicsekvésektől és panaszkodásoktól mentes tartást, a mindenkori pozitív erőt és életszemléletet. Az emigrációs lét nehézségeiről, a politikai rágalmakról, a floridai egyetem túlterhelő követelményeiről

3 A visszaemlékezés először angol nyelven, *Message to Posterity* címmel jelent meg Floridában 1960-ban, és belső címlaldán „fordítóként” nevezi meg Zachár Ilonát. Az eredeti, magyar nyelvű szöveg aztán 1962-ben látott napvilágot a *Nemzetőr* című emigráns folyóirat kiadványaként, kizárólag Dohnányit nevezve meg szerzőként.

szóló jeremiádák teljesen idegenek a nagy muzsikuskarakterétől, aki még az őt ért drámai, igaztalan politikai vádak is mindössze egyetlen dokumentumban, egy „Közjegyző előtt tett nyilatkozat”-ban (1948) hozta nyilvánosságra. (Engedtessék meg nekem egy újabb *déjà vu*: az irodalmi művekre gyakorolt nem szerencsés élettársi befolyás Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegné kéretlen beavatkozásaira emlékeztet, amelyek sokat ártottak Liszt renoméjának.)

A teljességre törekvő válogatás olyan tételeket is tartalmaz, amelyek nem igazán tekinthetők írásoknak vagy nyilatkozatoknak (például műjegyzékek az I.B. fejezetben vagy Előszó J. S. Bach *Kis prelúdiumok zongorára* kiadványához, amely utóbbi lényegében csak az ornamentelek számbavételére és kottapéldáira szorítkozik). A kétségtelenül bonyolult forrásanyag aprólékos filológiai pontossággal részletezett ismertetése a jegyzetek olyan terjedelmű sokaságát eredményezi, hogy azok olykor meghaladják egy-egy rövid írásnak mint főnyagnak a hosszát. Sok a redundancia is; jó néhány forrást, amelyek lépten-nyomon előfordulnak a lábjegyzetekben, mindannyiszor adataik teljes közlésével, érdemes lett volna a bibliográfiai rövidítések listájához sorolni.

A tudományos pedantéria maximális tisztelete mellett viszont szükségtelennek érzem a szövegekben előforduló olyan híres személyiségek lábjegyzetben való azonosítását, mint Thomas Beecham, Dimitri Mitropoulos vagy a magyarok közül Basilides Mária, Vaszy Viktor, Palló Imre.

A fentiek az olvasást kissé nehézkessé teszik, a kötet mint tudományos forrás azonban mintaszerű. Szerepe van ebben a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma munkatársainak is, hiszen Kusz Veronika körül itt egy igazi műhely alakult ki, amelynek tagjai odaadással és nagy ambícióval ápolják Dohnányi Ernő hagyatékát, felkutatnak és értékelnek minden lehetséges forrást, hangzó anyagokat tesznek elérhetővé, fiatal muzsikuskat inspirálnak Dohnányi műveinek az elemzésére és megismerésére, hogy minél hívebben rekonstruálják nagy muzsikuskunk múltba vesző alakját. A mély elismerés ezzel együtt természetesen és elsősorban Kusz Veronikát illeti, aki a hiteles Dohnányi-kép megrajzolásával már eddig is felbecsülhetetlen szolgálatot tett a magyar zenetörténet ügyének és Dohnányi nemzetközi elismertségének.